

Elsa Oßwald

Die Karikatur des Künstlers

Ein kulturwissenschaftlicher Beitrag zur Künstlerdarstellung in
der Satirezeitschrift *Fliegende Blätter* bis zur Reichsgründung

Magisterarbeit
Universität Trier
2012

Diese geringfügig überarbeitete Fassung wurde im September 2013
bei ART-Dok, Universitätsbibliothek Heidelberg veröffentlicht.
URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2013/2254>
URN: urn:nbn:de:bsz:16-artdok-22540

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	1
1. Einleitung.....	2
1.1 Vorüberlegungen und Thesenformulierung.....	2
1.2 Die Karikatur	4
1.2.1 Definitive Abgrenzung.....	4
1.2.2 Historische Entwicklung.....	7
1.2.3 Wissenschaftlicher Diskurs	12
1.2.4 Karikatur oder Bildwitz? Die Darstellung des Komischen in der humoristischen Satirezeitschrift <i>Fliegende Blätter</i>	14
1.3 Die <i>Fliegenden Blätter</i> : Zur Genese eines Forschungsgegenstandes	16
2. Ein Münchener Witzblatt: die <i>Fliegenden Blätter</i>	20
2.1 Facts and Figures	20
2.2 Verantwortlichkeiten für Text und Bild.....	27
2.3 Die Leser der <i>Fliegenden</i> : Absatzzahlen und Verkaufsgebiete	30
2.4 Das Familienwitzblatt <i>Fliegende Blätter</i> : harmlos und sympathisch.....	34
2.5 Die <i>Fliegenden Blätter</i> in ihrem publizistischen Umfeld	36
3. Systematisierung der Künstlerdarstellungen in den <i>Fliegenden Blättern</i>	40
3.1 Eingrenzung des Untersuchungszeitraums und der Materialgrundlage .	40
3.2 Sichtung und Beschreibung des Materials	42
3.3 Kategorisierung der Künstlerdarstellungen.....	46
3.3.1 Kategorie 1: Einzeldarstellungen von Künstlern.....	46
3.3.2 Kategorie 2: Künstler-Kunde-Beziehung.....	48
3.3.3 Kategorie 3: Künstler-Modell-Beziehung.....	50
3.3.4 Kategorie 4: Künstler-Familie-Beziehung	51
3.3.5 Kategorie 5: Künstler-Rezipient-Beziehung.....	52
3.3.6 Kategorie 6: Künstler in der Ausbildung.....	52
3.4 Häufigkeitsverteilung der Kategorien	53

4.	Methodologische Bearbeitung der Künstlerdarstellungen in den <i>Fliegenden Blättern</i>	54
4.1	Typen und Stereotypen: Die Eignung der <i>Fliegenden</i> als Meinungsbarometer	54
4.2	Künstler oder Karikaturist?	58
4.3	Methodische Möglichkeiten der Auswertung.....	60
4.3.1	Analyse einzelner Künstlerdarstellungen	63
4.3.2	Analyse einer größeren Zahl von Künstlerdarstellungen	65
4.3.3	Analyse der Entwicklung eines Künstlerimages.....	72
5.	Fazit	79
	Literaturverzeichnis.....	81
	Abbildungsverzeichnis	94
	Anhang	98

Vorwort

Das durch die Karikatur transportierte Image des Künstlers, aber auch die Funktion des Künstlers als Karikaturist in den Satirezeitschriften des 19. Jahrhunderts, stellt sich als umfassendes und facettenreiches Thema dar. Die vorliegende interdisziplinär ausgerichtete Magisterarbeit, welche am 5. März 2012 vorgelegt und begutachtet worden ist, hat mit der Untersuchung der *Fliegenden Blätter* im Sinne einer mikrohistorischen Studie einen Teilbereich herausgegriffen, anhand dessen inhaltliche wie methodische Fragestellungen am großen Thema des Künstlerbildes abgearbeitet werden können.

Ein wichtiges Augenmerk legt die Arbeit auf der Rekonstruktion der Geschichte der *Fliegenden*, ihrer Herausgeber, Künstler bzw. Karikaturisten, ihrer Leser und ihres publizistischen Umfelds – von der Gründung 1844 bis hin zu ihrer Einstellung 1944. Darüber hinaus werden mit der Systematisierung sämtlicher Künstlerdarstellung in dem Münchener Satireblatt im Zeitraum 1844 bis 1871 die qualitative Vielfalt des Themas, aber auch seine visuellen Grenzen klar offengelegt. Den für mich wichtigsten Teil bildet die Bearbeitung und Auswertung dieses Kompendiums anhand eines eigens entwickelten Methodenapparates. Denn das Problem aus einer großen Zahl Bild-Text-Kompositionen Rückschlüsse auf die Einstellung ihres Schöpfers oder auf eine gesamtgesellschaftliche Position zu ziehen, stellt sich nicht nur in Bezug auf die Darstellung von karikierten Künstlern, sondern auch bei anderen Untersuchungen. Demnach ist zu hoffen, dass mit dem hier vorgestellten Konzept ein Vorschlag zur Diskussion gestellt werden kann, der von nachfolgenden Arbeiten kritisch aufgegriffen und möglicherweise sogar weiter entwickelt werden kann. An dieser Stelle sei aber betont, dass es sich ‚nur‘ um eine Magisterarbeit handelt und dadurch dem Forscherdrang Grenzen gesetzt wurden.

Die inhaltliche Betreuung dieser Arbeit und kritische Diskussion einzelner Teilbereiche – und dafür möchte ich beiden ausdrücklich danken – oblag insbesondere Dr. Birgit Ulrike Münch und Prof. Dr. Dr. Andreas Tacke. Erleichtert hat diese Arbeit – und sie letztendlich praktisch überhaupt erst möglich gemacht – das Engagement der Universitätsbibliothek Heidelberg und ihrer Mitarbeiter, wie Bettina Müller M.A. oder Claudia Schmidt M.A., haben sie doch die hundert Jahre umfassenden Bände der Zeitschrift digitalisiert und öffentlich zugänglich gemacht. Schließlich war es auch die UB Heidelberg und im Besonderen Dr. Maria Effinger, welche der Publikation bei *ART-Dok* zugestimmt und zudem eine Verlinkung einzelner Bildquellen direkt mit dem Original ermöglicht hat.

1. Einleitung

1.1 Vorüberlegungen und Thesenformulierung

Ein kleiner gastronomischer Betrieb mit wenigen Gästen. Im linken Bildvordergrund sitzen drei Männer. Mit ihrer auffallenden, gewaltigen Haarpracht und Pfeife rauchend, sind sie bei einem Krug Bier in ein Gespräch vertieft um einen Tisch versammelt. Nur ein paar Schritte entfernt sitzt ein weiterer Mann, der auf die drei Gäste deutet und die neben ihm stehende Bedienung fragt: „Sagen Sie, Frau Wirthin, die Herren dort sind wahrscheinlich Künstler?“. Darauf antwortet sie, „Warum nit gar Künstler! Maler sind’s!“ (Abb. 1).

Die kleine Zeichnung, die unter der Überschrift *Klassifikation* im Jahr 1855 in der 523. Ausgabe der *Fliegenden Blätter*¹ abgedruckt worden ist, kann als beispielhaft für eine ganze Reihe weiterer Darstellungen dieser Publikation gesehen werden. Eben diese stehen im Mittelpunkt der vorliegenden Arbeit, welche sich zum Ziel gesetzt hat, das Image des Bildenden Künstlers in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts anhand karikierter Darstellungen näher zu untersuchen. Auf Grundlage einer Zeitschrift, die als erster erfolgreicher Versuch galt, nach dem französischen Pendant *Le Charivari* und dem in England erschienenen *Punch*, auch eine deutsche Satirezeitschrift zu etablieren – und mit diesem Renommee eine breite Leserschaft erreichte – kann – so die These – das öffentliche Bild des Künstlers² in dieser Zeit auf ideale Weise rekonstruiert werden.

Um Antworten auf die Frage nach dem – visuell manifestierten und implizierten – *Bild* des Künstlers zu erhalten, liegt die Aufgabe der Arbeit zunächst nicht in der Fixierung eines endgültigen Ergebnisses, sondern in erster Linie in einer systematischen Vorstellung, Eingrenzung, Beschreibung und Kategorisierung des Materials.

Zu diesem Zweck werden einleitend der Begriff der Karikatur sowie seine Anwendung auf das untersuchte Medium besprochen und hiernach die Entwicklung einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit den *Fliegenden Blättern* dargelegt. Es folgt im zweiten Kapitel eine Rekonstruktion der Geschichte des Blattes bevor verschiedene Aspekte zu Autoren- und Leserschaft zusammengefasst werden. Des

¹ Im Folgenden wird neben der Bezeichnung die *Fliegenden Blätter* auch die in der Forschung vermehrt verwendete Abkürzung die *Fliegenden* genutzt.

² Die nachfolgenden Ausführungen über die Person des Künstlers stellen ausschließlich den *Bildenden* und von dieser Gruppierung, den Maler in den Mittelpunkt. Andere unter dieser Kategorie subsummierten Künstler wie Bildhauer, Architekten oder Kunstgewerbler, aber auch schriftstellerische, musische und darstellende Künstler werden demnach ausgeklammert. Zudem ist festzuhalten, dass zur besseren Lesbarkeit auf eine geschlechtergerechte Sprache verzichtet wird. Grund hierfür ist auch, dass bis auf wenige Ausnahmen vor allem Männer in den Karikaturen des untersuchten Zeitraumes visualisiert werden. Werden keine spezifischen Karikaturen benannt, sondern ist der Künstler (oder andere Berufsgruppen) im Allgemeinen Thema, so ist auch natürlich immer sein weibliches Pendant mit einzubeziehen.

Weiteren wird die politische bzw. gesellschaftliche Position der von der Öffentlichkeit vor allem als *harmlos* und *sympathisch* wahrgenommenen Zeitschrift diskutiert und sie zudem in ihr publizistisches Umfeld eingeordnet. In einem dritten Kapitel, das die Aufarbeitung der Künstlerdarstellungen umfasst, wird das Material zeitlich eingegrenzt, beschrieben und systematisiert. Abgeschlossen wird dieser Teil mit einer durch Beispiele ausführlich dokumentierte *Kategorisierung*. Der hiernach folgende vierte Teil der Arbeit baut auf Letzterem auf und stellt auf Grundlage dessen einen mehrstufigen Vorschlag für eine methodische Auswertung eines derartig umfangreichen Darstellungskorpus vor. Zuvor wird jedoch überlegt, weshalb sich eine Satirezeitschrift wie die *Fliegenden Blätter* besonders für Rückschlüsse auf spezifische Personengruppen eignen sowie die Frage diskutiert, inwiefern ein Karikaturist als Künstler wahrzunehmen ist. Zuletzt werden die Ergebnisse zusammengefasst und, in der Art eines Ausblickes, einige im Rahmen dieser Arbeit entwickelten, aber noch nicht zu beantwortenden Fragestellungen formuliert.

Es bleibt zu bemerken, dass es nicht Ziel der Arbeit ist, die Position des Künstlers in der bearbeiteten Zeitspanne in ein völlig neues Licht zu rücken. Stattdessen soll versucht werden, die existierenden Quellen zur Untersuchung des Künstlers im 19. Jahrhundert um die Einbeziehung der illustrierten Satirezeitschrift zu erweitern und einige Vorschläge zu ihrer Nutzung vorzustellen.

Für die Arbeit wird eine kulturwissenschaftliche Perspektive eingenommen, die Karikatur oder der Bildwitz als „selbstwertige Kategorie“³ verstanden und der Versuch unternommen, die Frage nach dem sozialen Status des Künstlers im vorletzten Jahrhundert, auf Basis der hier im Fokus stehenden Abbildungen, interdisziplinär – ohne Berücksichtigung von Fächergrenzen – zu bearbeiten. Denn das Untersuchungsmedium Karikatur steht als Hybrid zwischen Kunst-, Literatur-, Medien, Bild-, Kultur- und Geschichtswissenschaft, wobei in den einzelnen Disziplinen jeweils unterschiedliche Merkmale wichtig werden. In der vorliegenden Arbeit wird dem Zerrbild klar die Funktion eines *visualisierten Standpunktes* eingeräumt; dennoch darf ihr ein eigener, ästhetischer Wert nicht abgesprochen werden.

³ Charles Baudelaire bezieht sich bei seiner Äußerung darauf, dass in der Philosophie keine Ausdrucksform des Menschengeistes nichtig sei, vgl. hierzu BAUDELAIRE, Charles: Vom Wesen des Lachens, übers. und hrsg. v. Wilhelm Fraenger, München / Leipzig 1922 (Erstausgabe: *De l'essence du rire. Et généralement du comique dans les arts plastiques*, Paris 1855), S. 10f.

1.2 Die Karikatur

1.2.1 Definitoriale Abgrenzung

Im breitesten zu fassenden, definitiven Sinn wird die Karikatur als Sammelbegriff „für die Darstellungen jeder Art [verstanden], welche in der Absicht geschaffen sind, unsere Heiterkeit, unsere lachende Anteilnahme, unseren bitteren Spott, unsere Verachtung zu erregen“⁴. Ausgehend von dieser Definition lassen sich, unter Bezugnahme auf Christoph Martin Wieland (1733–1813), drei verschiedene Karikaturenarten unterscheiden. Wieland schlägt vor, dass es erstens eine objektive Form gäbe – bei welcher der Künstler die deformierte Natur lediglich abbilde –, zweitens eine übertriebene Art existiere, bei der die Absicht bestehe, die Ungestalt eines Gegenstandes zwar zu vermehren, aber das Original kenntlich bliebe, und schließlich drittens, die Variation, bei der es sich ausschließlich um fantastische Darstellungen, „eigentlich sogenannte Grotesken [handelt], wo der Maler, unbekümmert um Wahrheit und Ähnlichkeit, sich einer wilden Einbildungskraft überläßt, und durch das Übernatürliche und Widersinnige seiner Hirngeburten bloß Gelächter, Ekel und Erstaunen über die Kühnheit seiner ungeheuren Schöpfungen erwecken will“⁵.

Die vorliegende Arbeit konzentriert sich auf eine engere Definition des Begriffs, der lediglich die zweite von Wieland beschriebene Form umfasst. Danach ist die Karikatur ein Gestaltungsmittel, welches die spezifischen Charakteristika einer Person oder einer Sache in der Art herausstellt, dass durch die Übertreibung der Kerngedanke unausweichlich zur Lächerlichkeit geführt und auf den Punkt gebracht wird.⁶ Der Karikaturist hebt das ungewöhnliche Merkmal, welches den sonderbaren Charakterzug, die schwache oder lächerliche Eigenheit des Dargestellten am treffendsten beschreibt, hervor. Er kann mit wenigen Strichen, manchmal in Verbindung mit zugeordneten Worten oder Wendungen, diesen Aspekt auf ein überspitztes, verzerrtes Abbild der Realität reduzieren.⁷ Dieses Abbild erhält seine Brisanz vor allem durch seine (zeitgenössische) Aktualität und kann auf politische, soziale, gesellschaftliche Situationen und Prozesse rekurren oder konkrete

⁴ HERMANN, Georg: Die deutsche Karikatur im 19. Jahrhundert, Bielefeld / Leipzig 1900, S. 1.

⁵ Christoph Martin Wieland in seiner *Unterredung mit dem Pfarrer von ****, 1775, zitiert nach: KAYSER, Wolfgang: das Groteske in Malerei und Dichtung, Oldenburg 1960, S. 22. Alle nachfolgenden Lebensdaten von Literaten sind dem angegebenen Lexikon entnommen: METZLER LEXIKON WELTLITERATUR. 1.000 Autoren von der Antike bis zur Gegenwart, 3 Bde., hrsg. v. Axel Ruckaberle, Stuttgart 2006.

⁶ Vgl. KOSCHATZKY, Walter: Die Kunst der Karikatur, in: AK WIEN / HANNOVER 1992 *Karikatur und Satire. Fünf Jahrhunderte Zeitkritik*, hrsg. v. Walter Koschatzky, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München / KunstHaus Wien / Wilhelm Busch Museum Hannover, München 1992, S. 11–27, insb. S. 16.

⁷ Vgl. LUCKA, Emil: Karikatur und Parodie, in: *Die Literatur. Monatsschrift für Literaturfreunde* 30, 1927/28, S. 128–131, insb. S. 128f.

Persönlichkeiten oder Personengruppen charakterisieren.⁸ Gisold Lammel schlägt zudem vor, die Karikatur in die zwei Hauptrichtungen Humor und Satire zu differenzieren. Während Humor Heiterkeit erziele und unterhalten möchte, ist es im Sinn der Satire in der „Diskussion über politische und soziale Prozesse und über die Werte einer Persönlichkeit oder Institution“⁹ Stellung zu beziehen. Die Karikatur ist zudem regional und zeitlich differierenden Geschmäckern, Sitten, Konventionen und Bewertungen unterworfen.¹⁰

Will man die Technik der Karikatur erfassen, so stellt man fest, dass es sich um eine Fixierung von „Formeln“¹¹ handelt, die sobald einmal erfunden, leicht nachzuahmen sind. Dies belegen Gérard de Lairese' *Grondlegginge der teekenkonst* (Amsterdam, 1701)¹² und William Hogarths *Analysis of Beauty* (London, 1753)¹³, ebenso wie Rudolphe Toepffers *Essai de Physiognomonie* (Genf, 1845)¹⁴. Alle Autoren geben in ihren Publikationen auch Anleitungen zum karikierenden Zeichnen, teilweise fokussiert auf figürliche Einzeldarstellungen (Lairesse, Hogarth) oder längere Bildererzählungen (Töpffer). Die hierbei zugrunde gelegte Schematisierung, aber auch die Verkürzung ist für die Schöpfung von Karikaturen bestimmend. Andere stilistische Mittel können die Übertreibung von Körperformen, die Missachtung von Proportionen, die Verwendung von Gegensätzen (Groß und Klein oder Dick und Dünn) und das Hervorheben körperlicher Unzulänglichkeiten sein.¹⁵ Ein grafisches

⁸ Vgl. LAMMEL, Gisold: Deutsche Karikaturen. Vom Mittelalter bis heute, Stuttgart 1995, S. 2.

⁹ Ebenda, S. 2.

¹⁰ Hierin besteht eine der Hauptschwierigkeiten bei der Betrachtung und Analyse von Karikatur. Die Analogien und Vergleiche, die vom Karikaturisten gezogen werden, waren zu ihrer Zeit aktuell und können heute vergessen sein „und wenn wir schließlich so weit sind, die Pointe des Vergleichs zu begreifen, hat er seine Schlagkraft verloren“, GOMBRICH, Ernst H.: Das Arsenal der Karikaturisten. Ein Vortrag, gehalten an der Duke University, North Carolina, am 22. März 1962, in: Ders.: Meditationen über ein Steckenpferd. Von den Wurzeln und Grenzen der Kunst, übers. v. Lisbeth Gombrich, Wien 1973 (Erstausgabe: *Meditation on a Hobby Horse*, London / New York 1963), S. 223–248, insb. S. 232.

¹¹ Den Begriff der Formel verwendet GOMBRICH 1973 (wie Anm. 10), S. 223, genauso wie HOFMANN, Werner: Die Karikatur. Von Leonardo bis Picasso, Vorwort v. Giovanni Gurisatti, Hamburg 2007 (Erstausgabe: Wien 1956), S. 54.

¹² Vgl. LAIRESSE, Gérard de: The principles of drawing: or, an easy and familiar method whereby youth are directed in the practice of that useful art [...], London 1752 (Erstausgabe: *Grondlegginge der teekenkonst* 1701, Amsterdam), *Online*:
<http://find.galegroup.com/ecco/infomark.do?&source=gale&prodId=ECCO&userGroupName=trier&tabID=T001&docId=CW116982442&type=multipage&contentSet=ECCOArticles&version=1.0&docLevel=FASCIMILE> (Gale, Zugang über Universität Trier, 02.01.2012).

¹³ Vgl. HOGARTH, William: The analysis of beauty. Written with a view of fixing the fluctuating ideas of taste, London 1753, *Online*:
<http://find.galegroup.com/ecco/infomark.do?&source=gale&prodId=ECCO&userGroupName=trier&tabID=T001&docId=CW106100145&type=multipage&contentSet=ECCOArticles&version=1.0&docLevel=FASCIMILE> (Gale, Zugang über Universität Trier, 02.01.2012).

¹⁴ Toepffer ist eigentlich Schriftsteller gewesen, zeichnet jedoch zu seiner Unterhaltung Zeichengeschichten. In seinem Essay verdeutlicht er dem Leser durch einen schematisierten Ausdruck seine Methode der Zeichenkunst, vgl. TOEPFFER, Rodolphe: Essai de Physiognomie – Essay zur Physiognomie, übers. v. W. u. D. Drost, Nachw. v. W. Drost u. K. Rhia (MuK 7), Siegen 1980, (Erstausgabe: *Essai de Physiognomie*, Genf 1845).

¹⁵ Vgl. AK HANNOVER / DORTMUND / GÖTTINGEN 1984/85 *Bild als Waffe. Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten*, hrsg. v. Gerhard Langemeyer, Monika Arndt u. Jürgen Döring,

Stilmittel kann für die Karikatur ihre scheinbare gekritzelte Art sein, was jedoch nicht auf alle, nach engerer Definition berücksichtigten, Karikaturisten, wie bspw. William Hogarth (1697–1764) zutrifft.¹⁶ Die Karikatur bedient sich der Groteske (=absurde, seltsame Darstellung), Entlarvung, Parodie (=verzerrende Nachahmung) und Travestie (=Verkleidung).¹⁷ Ist eine dargestellte Person konkret zu identifizieren, handelt es sich um eine Porträtkarikatur, welche durch die erzeugte Ähnlichkeit ebjenene Person offen beleidigen oder kritisieren soll.¹⁸ Neben den spezifischen Porträtkarikaturen werden in der Karikatur zudem dezidierte Gesellschaftstypen entwickelt. Anstelle eines individuellen Porträts erscheint hierin die typisierte Darstellung des Juristen, des Adligen, des Offiziers, des Bürgers oder eben des Künstlers.¹⁹ Durch diese Seite der Karikatur, welche eine Abbildung der Gesellschaft in ihren Mittelpunkt rückt, ist eine starke Beziehung zur Gattung des Genrebildes gegeben.²⁰

Damit der Betrachter über das Dargestellte lachen und die Formeln des Dargestellten entschlüsseln kann, ist das Vorhandensein spezifischen Wissens unbedingte Voraussetzung.²¹ Ausgelöst wird das Lachen, so Freud, vor allem durch ein Gefühl der Überlegenheit, denn all die aufgezählten Instrumente wenden sich vor allem

Wilhelm-Busch-Museum Hannover / Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund / Kunstsammlung Universität und Kunstverein Göttingen, Münchner Stadtmuseum, München 1984, S. 43ff.

¹⁶ Insbesondere Hogarth wehrt sich dagegen, dass seine Arbeit von Kritikern als Karikatur eingeordnet wird, vgl. AK HANNOVER / DORTMUND / GÖTTINGEN 1984/85 (wie Anm. 15), S. 66f. Diese und alle nachfolgenden Lebensdaten von Künstlern sind, soweit möglich, den angegebenen Lexika entnommen: ALLGEMEINES LEXIKON DER BILDENDEN KÜNSTLER. Von der Antike bis zur Gegenwart, begr. v. Ulrich Thieme u. Felix Becker, 37 Bde., Leipzig 1907–1950 und für Künstler, die nach 1950 verstorben sind: ALLGEMEINES KÜNSTLERLEXIKON. Biobibliographischer Index, A – Z, 10 Bde., begr. u. mithrsg. v. Günter Meißner, München / Leipzig 2000.

¹⁷ Die Begriffe Nachahmung, Entlarvung, Parodie und Travestie benennt Sigmund Freud als Mittel des Witzes im Allgemeinen, sie sind jedoch auch als Instrumente der Karikatur zu begreifen, vgl. FREUD, Sigmund: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*. Der Humor, Vorwort v. Peter Gay, Frankfurt am Main / Hamburg 2010 (Erstausgabe: *Der Witz, Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, 1905; *Der Humor*, 1927), S. 202. Der Begriff *Groteske* rekurriert ursprünglich auf eine spezifische Ornamentik, die Ende des 15. Jahrhunderts bei Ausgrabungen in Italien gefunden worden ist, vgl. KAYSER 1960 (wie Anm. 2), S. 14.

¹⁸ Vgl. AK HANNOVER / DORTMUND / GÖTTINGEN 1984/85 (wie Anm. 15), S. 91.

¹⁹ Vgl. ebd., S. 142.

²⁰ Vgl. AK HANNOVER / DORTMUND / GÖTTINGEN 1984/85 (wie Anm. 15), S. 142. Gerade die englische Karikatur des 18. Jahrhunderts stand unter dem Einfluss niederländischer Genremalerei, vgl. RÖSCH, Gertrud M.: Karikatur, in: REALLEXIKON DER LITERATURWISSENSCHAFT (=RDL), hrsg. v. Klaus Weimar, 3 Bde., Berlin et al. 1997–2003, Bd. 2 (H–O), Berlin et al. 2000, S. 233–237, insb. S. 235.

²¹ Nicht immer wird über tatsächlich Komisches gelacht, häufig sind es Dinge, die heute nicht (mehr) verstanden werden – so gibt es „bei Hogarth, Goya und Daumier einen Grad der Entblößung und Entlarvung, den nur der Unverstand komisch finden kann“, HOFMANN 2007 (wie Anm. 11), S. 34f.

gegen „Personen und Objekte, die Autorität und Respekt beanspruchen, in irgendeinem Sinn *erhaben* sind“²².

1.2.2 Historische Entwicklung

Die Historie der Karikatur, setzt man die breiteste Definition an und bezieht als früheste Vorläufer bereits antike Darstellungen²³ oder mittelalterliche und frühneuzeitliche Bildsatiren²⁴ mit ein, ist lang und verschlungen. Geht man davon aus, dass die Karikatur *per definitionem* eine willentliche Veränderung des Äußeren zur Visualisierung eines Standpunktes ist, wird für ihre Entstehung jedoch ein Gegenpol benötigt. Ein solcher Gegenpol entwickelt sich aus der Möglichkeit „die materielle Wirklichkeit in täuschender Form darzustellen“²⁵ und in der Idealisierung der Schönheit gegenüber der Häßlichkeit, so dass nun eine Darstellung des Häßlichen mit einer bewussten Verletzung der Norm gleichkommt. Die Renaissance, vor allem ihre anatomischen und physiognomischen Studien²⁶, liefert somit die Voraussetzungen für die Entstehung der Karikatur. Deshalb müssen an den Anfang einer Entwicklungsgeschichte der Karikatur, die hier nur angerissen werden kann, die *Grotesken Köpfe* (Abb. 2)²⁷ Leonardo da Vincis ebenso gestellt werden, wie Albrecht Dürers deformierte Gesichter in seinem *Dresdner Skizzenbuch* (Abb. 3)²⁸ oder seine in

²² FREUD 2010 (wie Anm. 17), S. 212. Zur Bedeutung des Lachens für die Karikatur siehe die kompakte Darstellung von Severin Heinisch, vgl. HEINISCH, Severin: Die Karikatur. Über das Irrationale im Zeitalter der Vernunft, Wien 1988, S. 32–45.

²³ Komische Darstellungen lassen sich bis ins alte Ägypten zurückverfolgen; eine der ältesten Darstellungen ist die eines Löwen, welcher mit einer Gazelle beim Dame-Spiel zusammensitzt. Hierbei ist die Darstellungsform nicht nach modernem Sinne karikierend, die dargestellten Figuren in ihrer Beziehung zueinander sind es hingegen schon, vgl. MELOT, Michel: Die Karikatur. Das Komische in der Kunst, Stuttgart et al. 1975, S. 74.

²⁴ Wichtige dieser frühen Satiriker sind jene, die *Totentänze* (Hans Holbein d.J., *Der Totentanz*, um 1525; Urs Graf, *Der Tod in der Astgabel*, 1524) oder *Verkehrte Welt*-Darstellungen (Pieter Bruegel d.Ä., *Die Niederländischen Sprichwörter*, 1559) zu ihrem Themenrepertoire zählten, vgl. PILTZ, Georg: Geschichte der europäischen Karikatur, Berlin 1976, S. 9–33; zur Bildsatire des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, vgl. auch: LAMMEL 1995 (wie Anm. 8), S. 67–134. Welche Bedeutung der Komik als breites Thema bereits im Mittelalter zugesprochen wird, zeigt sich in der zu dieser Zeit weit verbreiteten Festkultur innerhalb Europas, die sich in vielen Variationen des Narrenfestes, in närrischen Gesellschaften wie dem Bohnenfest oder karnevalistischen Veranstaltungen manifestiert hat, vgl. hierzu HEERS, Jacques: Vom Mummenschanz zum Machttheater. Europäische Festkultur im Mittelalter, übers. v. Grete Osterwald, Frankfurt am Main 1986.

²⁵ MELOT 1975 (wie Anm. 23), S. 22.

²⁶ Für einen sowohl geschichtlichen als auch theoretischen Abriss zur Physiognomik und Kunsttheorie siehe REIBER, Ulrich: Physiognomik und Ausdruckstheorie der Renaissance. Der Einfluß charakterologischer Lehren auf Kunst und Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts (Beiträge zur Kunstwissenschaft 69; Diss., Univ. München, 1994), München 1997.

²⁷ Die Frage, ob Leonardo da Vincis (1452–1519) Arbeiten Komik oder Lächerlichkeit beim Betrachter hervorrufen sollten (dies unterstützt KANZ, Roland: Sedimente des Komischen in der Kunst der frühen Neuzeit, in: Ders. (Hrsg.): Das Komische in der Kunst, Köln 2007, S. 26–58, insb. S. 51) oder, ob es lediglich Studien zur Gegenüberstellung der Gegensätze von Schönheit und Häßlichkeit waren (siehe: HOFMANN 2007 (wie Anm. 11), S. 43) wird in der Forschung zur Geschichte der Karikatur noch ohne abschließendes Ergebnis diskutiert.

²⁸ In dem bis 1900 nahezu unbekanntem Dresdner Skizzenbuch, beschäftigt sich Albrecht Dürer (1471–1528) mit der theoretischen Konstruktion von Körpern und an einigen Stellen auch mit

einem Brief hingekritzelte *Selbstdarstellung* von 1506 (Abb. 4)²⁹. Wenn auch Melot einige frühere Beispiele für moderne Karikatur anbringt und Hofmann die *Ambivalenz-Bilder* Giuseppe Arcimboldos (ca.1530–1593) als wichtige Parallelentwicklung herausstellt³⁰, so ist sich die Forschung doch soweit einig, dass die Karikatur ihren Durchbruch den beiden Brüdern Annibale und Agostino Carracci Ende des 16. Jahrhunderts in Italien, wo der Begriff *caricare* (ital. *überladen, übertreiben*) auch ursprünglich herkommt³¹, zu verdanken hat.³² Denn für die von ihnen entwickelte Porträtkarikatur, als „distortion of the features of a person with the aim of ridicule“³³, gibt es weder in der klassischen Antike, noch im Mittelalter oder der Renaissance Vorläufer. Agostino Carraccis (1557–1602) Zeichnungen, das von seinem Bruder Annibale (1560–1609) überlieferte Traktat und auch die von ihnen, gemeinsam mit ihrem Vetter Ludovico (1555–1619) 1582 in Bologna gegründete, *Accademia degli Incamminati* legen die Grundlage für eine neue Kunstform und ihre

ihrer Deformierung. Das Skizzenbuch wird erstmals, inklusive aller vorder- und rückseitig genutzten Blätter, von Robert Bruck herausgegeben, vgl. BRUCK, Robert (Hrsg.): Das Skizzenbuch von Albrecht Dürer in der königl. öffentl. Bibliothek zu Dresden, Strassburg 1905, Tafel 119.(92.), *Online*:

<http://www.archive.org/stream/dasskizzenbuchv00brucgoog#page/n4/mode/2up> (04.01.2012).

- ²⁹ Die Darstellung, die Dürer in einem Brief an Willibald Pirckheimer an den Rand zeichnete, wird von Roland Kanz als Karikatur *ante litteram* bezeichnet, vgl. KANZ 2007 (wie Anm. 27), S. 37.
- ³⁰ Hofmann erkennt in den als Ambivalenzbilder oder Arcimboldesken bezeichneten absonderlichen Porträts und Allegorien Giuseppe Arcimboldos, die aus floralen, vegetabilen oder mechanischen Elementen zusammengesetzt sind, formale Ansätze der Karikatur – wenn sie dem Künstler selbst auch vermutlich fernlagen, vgl. HOFMANN 2007 (wie Anm. 11), S. 46. Beispiele wie *Napoleon als Landkartenkopf*, von Johann Michael Voltz, aus dem Jahr 1813 (siehe HEINISCH 1988 (wie Anm. 22), S. 66, Abb. 16) zeigen, welchen Einfluss die von Arcimboldo entwickelte Methode auf nachfolgende Bildsatiriker hatte.
- ³¹ Zur Entwicklung des Begriffs der *Karikatur* siehe ausführlich UNVERFEHRT, Gerd: *Karikatur – Zur Geschichte eines Begriffs*, in: AK HANNOVER / DORTMUND / GÖTTINGEN 1984/85 (wie Anm. 15), S. 345–354, insb. S. 345f. und HEINISCH 1988 (wie Anm. 22), S. 27–31; sowie die Kapitel *Gattungs- und Begriffsgenese um 1600. Der »klassische« Karikaturbegriff und Der Karikaturbegriff im 18. Jahrhundert als Zeichen einer Krise* in COLLENBERG-PLOTNIKOV, Bernadette: *Klassizismus und Karikatur. Eine Konstellation der Kunst am Beginn der Moderne* (Diss., Freie Univ. Berlin, 1996), Berlin 1998, S. 19–27.
- ³² Vgl. MELOT 1975 (wie Anm. 23), S. 26. Erstmals wird die These, dass der Ursprung der Karikatur bei den Carracci-Brüdern zu suchen ist von Brauer und Wittkower vertreten, vgl. BRAUER, Heinrich / WITTKOWER, Rudolf (Hrsg.): *Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini* (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana 9), 2 Bde., Berlin 1931, S. 180f. Werner Hofmann übernimmt sie schließlich in seine Geschichte der Karikatur, vgl. HOFMANN 2007 (wie Anm. 11), S. 38. Auch Gombrich, Piltz, Langemeyer und später Koschatzky ziehen diese Prämisse in ihre Überlegungen mit ein (vgl. GOMBRICH 1973 (wie Anm. 10), S. 236; PILTZ, Georg 1976: *Geschichte der europäischen Karikatur*, Berlin 1976, S. 36; LANGEMEYER Gerhard: *Einleitung*, in: AK HANNOVER / DORTMUND / GÖTTINGEN 1984/85 (wie Anm. 15), S. 7–12, insb. S. 7; KOSCHATZKY 1992 (wie Anm. 6), S. 20). Heinsch verweist zudem darauf, dass sich gerade im Manierismus ein „distanziertes und oft ironisches Verhältnis zum Bild“ entwickeln konnte, die unzähligen Anamorphosen, Bilderrätseln, Grottesken, Arcimboldesken und Scheinarchitekturen seien Kennzeichen eines „spielerischen Umgangs mit einer entmythisierten Form in einer neuorientierten Kunst“, vgl. HEINISCH 1988 (wie Anm. 22), S. 15 u. 58f. Eine Ausnahme bilden von den hier einbezogenen Arbeiten, die Publikationen Georg Hermanns (wie Anm. 4) und Gisold Lammels (wie Anm. 8), die jeweils in ihrer Geschichte der genuin *deutschen* Karikatur den Einfluss anderer europäischer Nationen auf die Entwicklung ebendieser gänzlich ausblenden.
- ³³ KRIS, Ernst / GOMBRICH, Ernst H.: *The principles of caricature*, in: *British Journal of Medical Psychology* 17, 1938, S. 319–342, insb. S. 320.

Verbreitung.³⁴ Welche Bedeutung sie dieser bemessen, formuliert der jüngere der beiden Brüder, Annibale Carracci, wie folgt:

„Die Natur selbst [...] gefällt sich darin, die Züge des Menschen zu deformieren: Sie gibt dem einen eine dicke Nase, dem anderen einen großen Mund: Wirken diese Unstimmigkeiten und Disproportionen in sich selbst bereits Lächerlich, so vermag der Künstler, indem er sie nachahmt, diesen Eindruck noch zu verstärken und den Betrachter zum Lachen zu bringen. Darüber hinaus ist es jedoch dem Künstler gegeben, diese Missbildungen der Natur, ohne das Prinzip der Ähnlichkeit außer Acht zu lassen, zu verstärken, der Natur gleichsam nachzuhelfen und ‚karikierte Bildnisse‘ zu schaffen.“³⁵

Andere Künstler, die den Ruf Italiens als Wiege der Karikatur nähren, sind Gian Lorenzo Bernini (1598–1680), dessen Zeichnungen witzige Charakteranalysen zum Teil hoher Persönlichkeiten zeigen³⁶, Pier Francesco Mola (1612–1666), der im Gegensatz zu den bis dato vorherrschenden Einzelfiguren als Erster kleinere Genreszenen schafft³⁷ oder, in nachfolgender Generation, Pier Leone Ghezzi (1674–1755), der als einer der ersten professionellen und zudem bedeutendsten Porträtkarikaturisten seiner Zeit gilt³⁸, gewesen.

Ihre nächste große Etappe erlebt die Karikatur mit William Hogarth, Thomas Rowlandson (1756–1827), James Gillray (1757–1815) und George Cruikshank (1792–1878) in England. Vor allem Hogarth gelingt es, die Karikatur mit öffentlichen, politischen wie auch gesellschaftlichen Ereignissen zu verknüpfen und sie damit weg von der reinen physiognomischen Übertreibung hin zu einer Waffe der moralischen und sittlichen Anklage zu bringen.³⁹ Die Karikatur wird nun zu einem Instrument der vollkommenen Gestaltumwandlung, das dem Künstler die Möglichkeit gibt die gesamte Erscheinung des Menschen und seiner gesellschaftlichen Existenz zu karikieren und somit in einen neuen „Formenrythmus“⁴⁰ zu übertragen. Ein Grund dafür, dass sich gerade in England zu dieser Zeit die (politische) Karikatur so durchsetzt, liegt auch daran, dass, im Gegensatz zum europäischen Festland, dort seit 1695, durch die Abschaffung der Zensur, nahezu Pressefreiheit herrscht.⁴¹

³⁴ Zur Karikatur als neue Kunstform, vgl. KRIS / GOMBRICH 1938 (wie Anm. 33), S. 320; zur Akademiegründung, vgl. ROBERTSON, Clare: *The invention of Annibale Carracci* (Studi della Bibliotheca Hertziana 4), Mailand 2008, S. 68.

³⁵ Zitiert nach: HOFMANN 2007 (wie Anm. 11), S. 38.

³⁶ Vgl. KRIS / GOMBRICH 1938 (wie Anm. 33), S. 324 und PILTZ 1976 (wie Anm. 32), S. 39.

³⁷ Vgl. MELOT 1975 (wie Anm. 23), S. 29.

³⁸ Vgl. PILTZ 1976 (wie Anm. 32), S. 41.

³⁹ Zur Gesellschaftskritik bei Hogarth, aber auch für eine postkoloniale und geschlechtergeschichtliche Perspektive auf Hogarth siehe den Band von FORT, Bernadette / ROSENTHAL, Angela (Hrsg.): *The Other Hogarth. Aesthetics of Difference*, Princeton / Oxford 2001.

⁴⁰ HOFMANN 2007 (wie Anm. 11), S. 65.

⁴¹ Vgl. KOCH, Ursula E.: *Le Charivari* (Paris), *Punch* (London) und *Kladderadatsch* (Berlin). Drei Satire-Journale zwischen Kunst und Journalismus, in: FISCHER, Hubertus / VABEN, Florian (Hrsg.): *Europäische Karikaturen im Vor- und Nachmärz* (Jahrbuch / FVF, Forum Vormärz Forschung 11), Bielefeld 2006, S. 17–61, insb. S. 17, Anm. 3.

Während Spanien mit Francisco de Goya (1746–1828) schon ein Jahrhundert zuvor einen großen Karikaturisten vorweisen kann, etabliert sich in Frankreich die Karikatur erst im 19. Jahrhundert als massentauglich.⁴² Insbesondere Honoré Daumiers (1808–1879) formal wie inhaltlich außergewöhnliche Arbeiten sowie die Werke einer immergrößer werdenden Kollegenschar, darunter J.J. Grandville (=Jean Ignace Isidore Gérard, 1803–1847), Auguste Raffet (1804–1860), Traviès (=Charles-Joseph Traviès de Villers, 1804–1859), welche ihre Karikaturen in der ebenfalls anwachsenden Zahl an Satirezeitschriften wie *La Caricature* und später *Le Charivari* veröffentlichen, sind herauszuheben.⁴³

Mit dem beginnenden 20. Jahrhundert, unter dem Eindruck zweier Weltkriege, in denen die Karikatur nicht mehr nur ein Medium der Moral und Sozialkritik der Opposition, sondern Propagandamittel der Herrschenden wird, entwickelt sich die Karikatur nicht mehr in dem Maße weiter, wie sie es in den Jahrhunderten zuvor getan hat.⁴⁴ Aus diesem Grund wird im 19. Jahrhundert der Höhepunkt und im beginnenden 20. Jahrhundert bereits der Niedergang des Mediums gesehen.⁴⁵

Innerhalb der Karikaturisten treten über die Jahrhunderte ihrer Entwicklung zwei voneinander zu differenzierende Gruppen zutage. Auf der einen Seite stehen diejenigen, die bewusst für ein spezifisches Publikum arbeiten und die Karikatur als Instrument politischen und gesellschaftlichen Ausdrucks nutzen. Von diesen abzugrenzen sind auf der anderen Seite jene, die für sich selbst oder zur Unterhaltung ihres engeren sozialen Umkreises Karikaturen anfertigen. Um die Produkte beider Typen voneinander zu trennen, ist für die Schöpfer dieser nicht-öffentlichen Form der Karikatur die Bezeichnung der „Künstlerkarikatur“⁴⁶ oder „Karikatur der schönen Künste“⁴⁷ vorgeschlagen worden. Allen Künstlern, die in diese Kategorie einzuordnen sind, ist gemein, dass sie neben dieser im Privaten entstandenen Form künstlerischen Ausdrucks, ein eigenständiges (hoch-)künstlerisches Œuvre geschaffen haben. Diese Arbeiten treten besonders stark um 1800 auf und sind von ihrem öffentlichen Pendant dahingehend zu trennen, dass sie häufig als „Instrument des künstlerischen Selbstgesprächs“⁴⁸ Verwendung fanden. Hierzu zählt zu allererst jede Form der Selbstkarikatur, welche beispielsweise von Johan Tobias Sergel (1740–1814), oder aber von Johann Heinrich Füssli (1741–1825), Carl August Ehrensvärd (1745–1800) und Buonaventura Genelli (1798–1868)

⁴² Vgl. HOFMANN 2007 (wie Anm. 11), S. 70 u. 74. Die Arbeiten Goyas, wie der Zyklus *Desastres de la guerra* sind zwar nicht im engeren Sinne Karikatur, wird diese jedoch als „harte und unerbittliche Schonungslosigkeit den Menschen die Augen öffnende Kritik“ verstanden, so sind sie sehr wohl hier einzuordnen, vgl. hierzu auch KOSCHATZKY 1992 (wie Anm. 6), S. 24.

⁴³ Vgl. KOCH, Ursula E.: Zwischen Narrenfreiheit und Zwangsjacke: Das illustrierte französische Satire-Journal 1830–1881, in: AK MAINZ 1992 *Französische Presse und Pressekarikaturen 1789–1992*, hrsg. v. Rolf Reichardt, Universitätsbibliothek, Mainz 1992, S. 32–47, insb. S. 33.

⁴⁴ Vgl. RÖSCH 2000 (wie Anm. 20), S. 236.

⁴⁵ Vgl. HOFMANN, Werner: Ist die Karikatur am Ende?, in: *Der Monat* 128 (11), 1959, S. 54–60, insb. S. 60.

⁴⁶ COLLENBERG-PLOTNIKOV 1998 (wie Anm. 31), S. 9ff.

⁴⁷ MELOT 1975 (wie Anm. 23), S. 36.

⁴⁸ HOFMANN 2007 (wie Anm. 11), S.77.

erhalten sind.⁴⁹ Eine Vielzahl von *Künstlerkarikaturen* entstanden zudem von Künstlern, die der Künstlergemeinschaft der Nazarener nahestanden.⁵⁰ Von diesen haben zum Beispiel der Bildhauer Christian Lotsch (1790–1873) sowie die Maler Philipp Veit (1793–1877), Eduard von Steinle (1810–1886) und Joseph Anton Koch (1768–1839) ein karikaturistisches Œuvre hinterlassen.⁵¹

Dass sich die Karikatur im 19. Jahrhundert, nachdem sie zu Beginn bei den Carraccis nur als „Atelierscherz von Künstlern für Künstler“⁵² titulierte und erst über Karikaturisten wie Bernini einem breiten Publikum zugänglich gemacht worden ist, in diesen öffentlichen und nicht-öffentlichen Bereich spaltet, liegt auch an ihrer neuen Position. Sie wird nun – abgegrenzt als „Dialektisches Gegenstück zur Hochkunst“⁵³ – zu einem Instrument subjektiven Ausdrucksverlangens. Werner Hofmann führt diesen Gedanken weiter und impliziert, dass in dem Abkürzungsverfahren des Karikaturisten eine elementare, reduzierte Formchiffre stecke, welches Ausdrucksmittel eines neuen Kunstwillens sei.⁵⁴ Die Karikatur wird damit als eine *Wegbereiterin* der Moderne verstanden und in dieser Funktion nobilitiert.⁵⁵

⁴⁹ Im Hinblick auf das Thema der Karikatur als Medium künstlerischer Selbstreflexion siehe das ausführliche Kapitel *Die Künstlerkarikatur um 1800 als Reflexionsmedium: Die Reflexion des künstlerischen Selbstverständnisses in der Karikatur* in der Dissertation von COLLENBERG-PLOTNIKOV 1998 (wie Anm. 31), S. 61–126.

⁵⁰ Die Nazarener, deren Gründungsmitglieder – darunter Friedrich Overbeck (1789–1869) und Franz Pferr (1788–1812) – sich 1808 in Wien trafen, ist eine 1810 in Rom, im dortigen Kloster San Isidoro situierte Lukasbruderschaft, die ihre Vorbilder vor allem in den beiden Künstlergrößen der Renaissance Albrecht Dürer und Raffael (=Raffaello Santi, 1483–1520) gesehen hat, vgl. SCHINDLER, Herbert: Nazarener. Romantischer Geist und christliche Kunst im 19. Jahrhundert, Regensburg 1982, S. 18ff.

⁵¹ Zu Lotsch, Veit und von Steinle, vgl. SUHR, Norbert: Christian Lotsch, Philipp Veit und Eduard von Steinle. Zur Künstlerkarikatur des 19. Jahrhunderts (Diss., Univ. Mainz, 1978), Worms 1985. Für Joseph Anton Koch siehe COLLENBERG-PLOTNIKOV 1998 (wie Anm. 31), Abb. 83, 89, 99 u. 128.

⁵² PILTZ 1976 (wie Anm. 32), S. 38.

⁵³ BUSCH, Werner: Die klassizistische Karikatur in Deutschland – Begriff und Gattung, in: *Kunstchronik* 34, 1981, S. 17–18, insb. S. 17.

⁵⁴ Vgl. HOFMANN 2007 (wie Anm. 11), S. 82.

⁵⁵ Diese These greift Wieland Schmied in einem ausführlichen Aufsatz zwei Jahre nach Erscheinen der ersten Ausgabe von Hofmanns *Die Karikatur* noch einmal auf. Anhand der wichtigsten Kunstströmungen der Jahrhundertwende zieht er Parallelen zur Karikatur, vgl. SCHMIED, Wieland: Die Karikatur als Wegbereiterin der Modernen Kunst, in: *Neue Deutsche Hefte* 4, 1957/58, S. 728–735, insb. S. 733ff. Auch Gombrich findet in der Karikatur, im Speziellen in den Lithographien Daumiers, ein Vorbild für die nachfolgende moderne Kunst, vgl. GOMBRICH, Ernst H.: Das Experiment der Karikatur, in: Ders.: Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung, übers. v. Lisbeth Gombrich, Köln 1967, S. 368–397, insb. S. 393. Hannosh konstatiert zudem zusammenfassend: „Caricature, so much a product, at least in France, of the age of revolution, became in the post-revolutionary modern world a model for artistic expression in general“, siehe HANNOOSH, Michele: Baudelaire and Caricature. From the comic to an Art of Modernity, Pennsylvania 1992, S. 309. Die aktuellste Arbeit, die sich dieses Zusammenhangs annimmt ist eine 2005 online publizierte Dissertation, vgl. CHIANCONE-SCHNEIDER, Donatella: Avantgarde und Komik. Zwischen bildenden und darstellenden Künsten (Diss., Univ. Bonn, 2005), *Online*: <http://hss.ulb.uni-bonn.de/2005/0633/0633.pdf> (04.02.2012).

1.2.3 Wissenschaftlicher Diskurs

Bezüglich der umfangreichen existierenden schriftlichen Auseinandersetzung mit dem Thema Karikatur ist zu konstatieren, dass sich lange vor den angeführten Definitionen, bereits in der griechischen und römischen Antike, Literaten und Philosophen wie Homer, Aristoteles, Pythagoras oder Cicero, später im 17. Descartes und Kant, im 18. Schopenhauer oder im 19. Jahrhundert Nietzsche mit Fragen des Witzes, des Lachens, des Humors, der Satire oder der Ironie auseinander gesetzt haben.⁵⁶ Insbesondere diese grundlegenden philosophischen Betrachtungen sind für die später einsetzende Karikaturenforschung von immenser Bedeutung. Denn es ist kaum möglich, eine Kunstgattung, die auf ein Lachen seines Betrachters abzielt, zu untersuchen, ohne die vielfältigen Dimensionen der Komik mit einzubeziehen. Die Begriffe Satire, Komik, Witz, Ironie und Humor jedoch scharf voneinander abzugrenzen, selbst die jeweiligen Worte konkret zu definieren, ist nur schwer realisierbar. Helmut Arntzen wagt diesen Versuch, indem er formuliert:

⁵⁶ Das heute nahezu sprichwörtlich gewordene *Homerische Lachen* oder das *Lachen der Götter* ist auf den Dichter Homer (um 800 v. Chr.) zurückzuführen. Dieser hat, mit der „Komik als Limitation (durch Ver-Lachen jemanden in seinen Grenzen fixieren) oder als Transgression (im Lachen Grenzen überschreiten)“ zwei erste wichtige Komponenten des Komischen erfasst, vgl. *Das Lachen der Götter. Homer*, in: BACHMEIER, Helmut (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Komik*, Stuttgart 2005, S. 9. Aristoteles (384–322 v. Chr.) versteht die Komik als eine Abweichung von der Schönheit und die Komödie, in Folgerung daraus, als „Nachahmung einer Abweichhandlung, mit der ein Mensch sich in einem Gegensatz zu einer Norm bringt und damit ethische Fragen berührt“, vgl. *Das Lächerliche. Aristoteles*, in: BACHMEIER 2005 (wie zuvor), S. 12. Cicero (106–43v.Chr.) beschäftigt sich in *De Oratore* ausführlich mit Nutzen und richtigem Gebrauch des Witzes, arbeitet die beiden unterschiedlichen Formen *la cavillatio* und *la dicacitas* heraus (216–227) und versucht Regeln für eine richtige Anwendung aufzustellen (227–235); auch untersucht er die definitorische Abgrenzung von Situations- und Wortkomik (235–291), siehe das *Argument Analytique. Du Second Livre* in CICERO: *De L’Orateur. Livre Deuxième*, hrsg. u. übers. v. Edmond Courbaud, Paris 1966, S. 1–3, insb. S. 2. In *Die Leidenschaften der Seele* formuliert René Descartes (1596–1650) einige Überlegungen sowohl über die physischen Vorgänge des Lachens als auch seine psychischen Ursachen. Im Artikel 127 konstatiert er (Übersetzung von Klaus Hammacher): „Wenn es [das Lachen] aber natürlich ist, scheint es von der Freude zu kommen, die man darüber hat, daß man nicht beleidigt werden kann durch das Übel, über das man unwillig ist und damit zugleich, daß man sich überrascht findet durch die Neuheit des unvermuteten Ereignisses dieses Übels“, DESCARTES, René: *Die Leidenschaften der Seele*, französisch-deutsch, hrsg. und übers. v. Klaus Hammacher, Hamburg 1996 (Erstausgabe: *Les passions de l’âme*, Paris 1649), S. 193. Das Lachen, so Immanuel Kant (1724–1804) in *Kritik der Urteilskraft*, „ist ein Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung ins Nichts“, vgl. BACHMEIER 2005 (wie zuvor), S. 25. An anderer Stelle vermerkt er: „Der Witz paart heterogene Vorstellung, die oft nach dem Gesetz der Einbildungskraft weit auseinander liegen, und ist ein eigentümliches Vorstellungsvermögen, welches dem Verstande, sofern er die Gegenstände unter Gattungen bringt, angehört“, zitiert nach PREISEDANZ, Wolfgang: *Über den Witz*, Konstanz 1970, S. 11. Arthur Schopenhauer (1788–1860) beschreibt in seinem Werk *Die Welt als Wille und Vorstellung* das Phänomen des Lachens als „die plötzliche Wahrnehmung einer Inkongruenz zwischen [...] dem Abstrakten und dem Anschaulichen“, vgl. BACHMEIER 2005 (wie zuvor), S. 44. Friedrich Nietzsche (1844–1900) konstatiert: „Der Witz ist das Epigramm auf den Tod eines Gefühls“, vgl. NIETZSCHE, Friedrich: *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister*, 2 Bde., Nachw. v. Ralph-Rainer Wuthenow, Frankfurt am Main 1982, Bd. 2 (Vermischte Meinungen und Sprüche), S. 391, Art. 202. Die Angaben zu den Lebensdaten der aufgeführten Philosophen sind dem METZLER PHILOSOPHEN LEXIKON. Von den Vorsokratikern bis zu den Neuen Philosophen, hrsg. v. Bernd Lutz, Stuttgart 1995, entnommen.

„Komik stellt das ‚Verkehrte‘ so dar, daß es Lachen erregt, ohne auf seine Abschaffung zu tendieren [...]. *Witzig* ist das ‚Verkehrte‘, wenn es in einer überraschenden Relation zu ‚Üblichem‘, ‚Normalem‘ erscheint, so daß dadurch ein Mißverhältnis erkennbar wird. Als *ironisch* erscheint etwas, wenn ein Mißverhältnis an ihm allein durch das Dominieren der Darstellung entsteht ohne Rücksicht auf das Semantische, jenseits der Frage, ob es eines sei. *Humoristisch* wirkt etwas dann, wenn ein darin erscheinendes Mißverhältnis geradezu affirmiert, wenn man mit ihm sympathisiert wird. Der größte Gegensatz ist offenbar der von Satire und Humor. Der Humor hat eine grundsätzlich affirmierende, die Satire eine grundsätzlich destruisierende Tendenz⁵⁷, in der Satire erkennt Arntzen unterschiedliche Funktionen, wie die aggressiv-polemische und die moralistische.⁵⁸

Ausgehend von J. P. Malcoms kurzer Überblicksdarstellung zur Entwicklung der Karikatur *An Historical Sketch of the Art of Caricaturing* (London, 1813) sowie Thomas Wrights *History of caricature and grotesque in literature and art* (London, 1864)⁵⁹ und Champfleury's *Histoire de la Caricature* (Paris, 1865)⁶⁰ ist schließlich das Fundament für eine weitgreifende, vor allem historische, Auseinandersetzung mit der Karikatur gelegt worden. Das Verständnis für Karikatur wird durch ihre Einordnung in Karl Rosenkranz' *Ästhetik des Häßlichen* (Königsberg, 1853)⁶¹ und den Essay Charles Baudelaire's *De l'essence du rire* (Paris, 1855)⁶² maßgeblich geprägt. Mit der zweibändigen Monografie *Die Karikatur der europäischen Völker* (Berlin, 1901) wird von Eduard Fuchs eine erste umfangreiche deutschsprachige Publikation vorgelegt.⁶³ Bereichert wird die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Karikatur durch die Psychoanalyse, eine Perspektive, die Sigmund Freud in seinem Essay über den (sprachlichen) *Witz und seine Beziehung zum Unterbewusstsein* (Frankfurt a.M., 1905)⁶⁴ analysiert. Ernst Kris knüpft hieran an und überführt in dem Aufsatz *Psychologie der Karikatur* (Leipzig / Wien, 1934)⁶⁵ die Erkenntnisse Freuds auf Visualisierungen des

⁵⁷ ARNTZEN, Helmut: Satire, in: ÄSTHETISCHE GRUNDBEGRIFFE (=ÄGB). Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, hrsg. v. Karlheinz Barck, 7 Bde., Stuttgart 2000–2005, Bd. 5 (Postmoderne – Synästhesie), Stuttgart 2000, S. 345–364, insb. 347f.

⁵⁸ Vgl. ebd., S. 347f.

⁵⁹ Wright schreibt eine Geschichte der Karikatur, beginnend bei den Ursprüngen in Ägypten, im antiken Griechenland und Rom, über die mittelalterlichen Entwicklungen bis zu den wichtigsten englischen Karikaturisten, deren Bedeutung er besonders herausarbeitet, vgl. WRIGHT, Thomas: A history of caricature and grotesque in literature and art, Hildesheim / New York 1976 (Erstausgabe: London 1864 [Datierung nach dem Vorwort]).

⁶⁰ Der erste Band zur Geschichte der Karikatur fokussiert ihre historischen Ursprünge und erschien vermutlich zeitgleich, oder wenige Monate nach Wrights Band, vgl. CHAMPFLEURY, Jule: Histoire de la Caricature antique, Paris 1885 (Erstausgabe: Paris 1865), *Online*: <http://www.archive.org/stream/3edhistoiredeleca00cham#page/n9/mode/2up> (03.01.2012).

⁶¹ Siehe das Kapitel *Die Karikatur* bei ROSENKRANZ, Karl: Ästhetik des Häßlichen, hrsg. u. Nachw. v. Dieter Kliche, Stuttgart 2007 (Erstausgabe: Königsberg 1853).

⁶² Vgl. BAUDELAIRE 1922 (wie Anm. 3).

⁶³ Vgl. FUCHS, Eduard: Die Karikatur der europäischen Völker vom Altertum bis zur Neuzeit, 2 Bde. (Bd. 1: Vom Altertum bis zum Jahre 1848; Bd. 2: Vom Jahre 1848 bis zur Gegenwart), München 1921 (Erstausgabe: Berlin 1901).

⁶⁴ Vgl. FREUD 2010 (wie Anm. 17).

⁶⁵ Vgl. KRIS, Ernst: Psychologie der Karikatur, in: *Imago* 20, 1934, S. 450–466.

Komischen.⁶⁶ Es folgen weitere Veröffentlichungen, darunter *Principles of Caricature* (London et al., 1938)⁶⁷, die Kris gemeinsam mit Ernst H. Gombrich publiziert. Auch dieser nimmt sich in weiteren Schriften des Themas an, wie Aufsätze zum *Arsenal des Karikaturisten* (North Carolina, 1962) oder zum *Experiment der Karikatur* (London, 1960)⁶⁸ belegen. Während dieser Zeit entsteht zudem die, bis heute in diverse Sprachen übersetzte, Arbeit Werner Hofmanns *Die Karikatur* (Wien, 1956). Ab Mitte des 20. Jahrhunderts steigt die Zahl der wissenschaftlichen Publikationen zur Karikatur rasch an. Immer wieder werden aus unterschiedlichen Perspektiven Versuche unternommen, die Wege ihrer Entstehung und Entwicklung nachzuzeichnen.⁶⁹ Darüber hinaus vervollständigen umfangreiche Sammlungen von Karikaturen, die sich mit einem bestimmten Anlass, zumeist gesellschaftliche oder politische Wendepunkte, oder einer spezifischen Person beschäftigen (bspw. Napoléon Bonaparte) sowie Veröffentlichungen, die einen konkreten Karikaturisten, eine bestimmte Zeit, ein spezielles Medium oder einen markanten geografischen Raum in ihren Fokus stellen, das breite Spektrum von Publikationen.

1.2.4 Karikatur oder Bildwitz? Die Darstellung des Komischen in der humoristischen Satirezeitschrift *Fliegende Blätter*

Nachdem nun ausführlich der Begriff der Karikatur in weitem und engerem Sinne umrissen, ihre historische Entwicklung skizziert, öffentliche von privater Karikatur abgegrenzt, ihre Bedeutung als ein Bezugsmoment für die moderne Kunst sowie die breite, wissenschaftliche Auseinandersetzung innerhalb verschiedener Disziplinen mit diesem Thema abgesteckt worden sind, bleibt die Frage bestehen, in welcher Art und Weise die Darstellungen der *Fliegenden Blätter* hier einzuordnen sind. Die Satirezeitschrift und die meisten ihrer zeitgenössischen Konkurrenten bezeichnen sich selbst zumeist als *humoristisch-satirisch*. Ausgehend von den vorherigen Ausführungen meint das *Humoristische* hierin die bevorzugt unpolitischen, harmlosen, friedlichen Witzeleien, welche schadenfroh über unangenehme Lebensumstände, den Leser unterhalten, ihn jedoch nicht aus der Fassung zu bringen versuchen.⁷⁰ Bestimmt man das *Satirische*, so werden damit üblicherweise politische, in ihrem Ton aggressivere, unbequeme Meinungen kundgetan, die eine beifällige wie auch

⁶⁶ Für Anknüpfungspunkte der Theorien Kris und Freuds, vgl. KRÜGER, Steffen: Die Karikatur als Stereotypfahnder – Ernst Kris’ Kunstpsychologie *revisited*, in: PETERSEN, Thomas / SCHWENDER, Clemens (Hrsg.): Visuelle Stereotype, Köln 2009, S. 174–194.

⁶⁷ Vgl. KRIS / GOMBRICH 1938 (wie Anm. 33).

⁶⁸ Vgl. GOMBRICH 1967 (wie Anm. 55).

⁶⁹ Siehe hierzu in zeitlicher Reihenfolge, ohne inhaltliche Wertung: PILTZ 1976 (wie Anm. 32); MELOT 1975 (wie Anm. 23); GOMBRICH 1973 (wie Anm. 10); AK HANNOVER / DORTMUND / GÖTTINGEN 1984/85 (wie Anm. 15), mit Neuabdruck der Beiträge von Werner Hofmann (Wien, 1956) und Ernst H. Gombrich (North Carolina, 1962); HEINISCH 1988 (wie Anm. 22); LAMMEL 1995 (wie Anm. 8).

⁷⁰ Vgl. HAIBL, Michaela: Zerrbild als Stereotyp. Visuelle Darstellungen von Juden zwischen 1850 und 1900, Berlin 2000, S. 93.

ablehnende Reaktion anstreben.⁷¹ Obgleich dieser allgemeinen Anwendung der humoristisch-satirischen Zuordnung, legen die Zeitschriften ihren Schwerpunkt auf das ein oder andere. Abhängig davon, auf welchen Bereich sie sich konzentriert, erfolgt die Kategorisierung als politisches Tendenzblatt (bspw. *Kladderadatsch*) oder harmloses Familienwitzblatt (bspw. *Fliegenden Blätter*). Die Termini werden erstmals ausführlich von Henriette Moos in ihrer *Soziologie des Witzblattes* voneinander abgegrenzt und von Hannes Haas adäquat zusammengefasst:

„Unter dem Begriff ‚humoristische Zeitschriften‘ werden [...] periodisch erscheinende Printmedien verstanden, die selektiv und beschränkt aktuell zeitgebundene oder überzeitliche politische, wirtschaftliche, gesellschaftliche, religiöse, kulturelle Ereignisse, Zustände oder Entwicklungen mit zeichnerischen, literarischen und journalistischen Mitteln satirisch, polemisch, ironisch, sarkastisch, witzig oder humoristisch für eine durch Tendenz unbegrenzte (gemäßigte Tendenz- und Familienwitzblätter), durch Tendenz begrenzte (Partei-, radikal polemische Tendenzwitzblätter) oder regional begrenzte (Lokalwitzblätter) Zielgruppen kommentieren und darstellen.“⁷²

Während in den politischen Tendenzblättern satirische Überzeichnungen überwiegen, sind die Familienwitzblätter von humoristischen Darstellungen dominiert. Innerhalb der Untersuchungen zur Witzblattpresse werden häufig alle Visualisierungen der Satirezeitschriften undifferenziert als Karikatur betitelt, obwohl ein Teil der Darstellungen nicht mit der oben genannten, engen Definition zu erfassen ist. Einen ersten Definitionsversuch des Begriffs *Bildwitz* unternimmt Michaela Haibl, die ihn als „Mischform aus Karikatur, Satire und herkömmlichem Witz, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sich innerhalb der illustrierten humoristisch-satirischen Blätter zu einer für diese charakteristischen Text- und Bildform entwickelt“⁷³, beschreibt. Dabei folge der Bildwitz formal dem dreigliedrigen Aufbau von Überschrift, Bild und Bildunterschrift frühneuzeitlicher Embleme, welchen die politische Karikatur ebenso nutzt wie die im 18. und 19. Jahrhundert vielfach publizierten Bilderbogen.⁷⁴ Frühe Bildwitze sind inhaltlich wenig politisch und zeitlos, behandeln zumeist einfach strukturierte Witze und sind auch ohne die zugehörige Illustration verständlich.⁷⁵ Die sich daraus ergebende Fokussierung auf die Textbedeutung kann den Bildwitz in diesen Fällen von der Karikatur, die auch ohne textliche Beigabe verständlich sein kann, abgrenzen.⁷⁶ Mit der Etablierung dieser Bild-Text-Form verstärkt sich die Verquickung von Bild und Text jedoch und eine Abgrenzung gegenüber dem klassischen Zerrbild wird zunehmend erschwert.

⁷¹ Ebenda.

⁷² HAAS, Hannes: Die politische und gesellschaftliche Satire der Wiener humoristisch-satirischen Blätter vor dem Zusammenbruch der Monarchie bis zum Justizpalastbrand. 1918–1927 (Diss., Univ. Wien, 1982), Wien 1982, S. 3; Siehe weiterführend zur Terminologie: MOOS, Henriette: Zur Soziologie des Witzblattes, München 1915.

⁷³ HAIBL 2000 (wie Anm. 70), S. 96.

⁷⁴ Vgl. ebd.

⁷⁵ Vgl. ebd., S. 97.

⁷⁶ Vgl. ebd., S. 98.

In den *Fliegenden Blättern* treten humoristische, illustrierte Witze wesentlich häufiger auf, als solche Darstellungen, die – in Abgrenzung hierzu – als *satirische* Karikaturen bezeichnet werden können. Der Begriff des Bildwitzes wird dann unscharf, wenn er sich stilistisch nicht ausschließlich auf das *Illustrieren* beschränkt, sondern auch die Mittel des Karikierens, wie die Übertreibung, Deformierung oder die Gegenüberstellung von Gegensätzen, nutzt. Es wird deutlich, dass eine Grenze zwischen beiden Darstellungsformen mit Blick auf die *Fliegenden Blätter* nicht gezogen werden kann. Allerdings wird sich soweit wie möglich an den entsprechenden Stellen um eine korrekte Terminologie bemüht.

1.3 Die *Fliegenden Blätter*. Zur Genese eines Forschungsgegenstandes

Obwohl die Zeitschrift auf eine Verlagsgeschichte von über 100 Jahren zurückblicken kann, hat sie in der neueren kunsthistorischen Forschung verhältnismäßig wenig Aufmerksamkeit genossen. Von den existierenden Arbeiten ist der Großteil in der Zeit vor 1900, einige vor 1945, nur wenige in der Nachkriegszeit und lediglich Vereinzelte in aktuellerer Zeit entstanden. Neben den *Fliegenden Blättern* selbst und den von derselben Verlagsanstalt herausgegebenen Druckwerken, die hier als Primärquelle dienen, ist der früheste Beitrag, der sich erstmals im Rahmen einer wissenschaftlichen Publikation mit der Zeitschrift beschäftigt, derjenige von Grand-Carteret. In *Les moers et la caricature en Allemagne – en Autriche – en Suisse* (Paris, 1885)⁷⁷ hebt er in einem mehr als fünfzig Seiten umfassenden Passus wichtige karikaturistische Highlights des Blattes heraus und stellt besonders ausführlich wichtige Zeichner, wie Lothar Meggendorfer (1847–1925) oder Adolf Oberländer (1845–1923) als *die „côtés typiques de la caricature allemande“*⁷⁸ vor.

Anlässlich des fünfzigjährigen Bestehens der Zeitschrift erscheinen gleich zwei Aufsätze. Zum einen erörtern in einem Beitrag im US-amerikanischen *The Century* William DeLancy Ellwanger und C.M. Robinson unter dem Titel *A German Comic Paper (Fliegende Blätter)*⁷⁹ die Bedeutung des Blattes und zum anderen publiziert Fred. Walter in *Die Kunst unserer Zeit* eine umfassende *Jubiläums-Studie*⁸⁰. Beide geben zwar keine kritische Reflektion des Blattes – was dem Anlass vielleicht auch nicht entspreche –, liefern aber eine Fülle von Informationen, wie bspw. zur Organisation des Anzeigenwesens von Ellwanger und Robinson oder den technischen und redaktionellen Abläufen von Walter. Beide Aufsätze sind daher für eine Rekonstruktion der Blatthistorie von außerordentlicher Wichtigkeit. Problematische Äußerungen Walters, wie seine immerwährende Betonung des *vaterländischen* und

⁷⁷ Vgl. GRAND-CARTERET, J.: *Les Fliegende Blaetter. La Caricature Humaine*, in: Ders.: *Les Moers et La Caricature en Allemagne – en Autriche – en Suisse*, Vorwort v. De Champfleury, Paris 1885, *Online*: http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/grand_carteret1885/0272 (05.01.2012), S. 231–290.

⁷⁸ Ebenda, S. 252.

⁷⁹ Vgl. ELLWANGER, William DeLancy / ROBINSON, Charles Mulford: *A German comic paper (Fliegende Blätter)*, in: *The Century* 48, 1894, S. 448–456.

⁸⁰ Vgl. WALTER, Fred.: *Fliegende Blätter. Eine Jubiläums-Studie*, in: *Die Kunst unserer Zeit. Eine Chronik des modernen Kunstlebens* 6, 1894, S. 75–118.

(ur-)deutschen, muss zugunsten dieses Vorteils ausgeblendet werden.⁸¹ Vier Jahre nach diesen beiden publizierte Georg Boetticher einen Aufsatz über die Geschichte der *Fliegenden*, der sich intensiver mit ihren literarischen Beiträgen – die von Walter nur am Rande behandelt worden sind – auseinandersetzt.⁸² Aufgrund dieser Schwerpunktsetzung wird er für die vorliegende Arbeit jedoch nur eine untergeordnete Rolle spielen. Der erste kritische Beitrag zu den *Fliegenden Blättern*, der sich allerdings nicht nur auf diese begrenzt, ist 1919 unter dem Titel *Kunst und Künstler in der Karikatur* von Walter Stengel erschienen.⁸³ Besonders bemerkenswert sind seine Ausführungen über die Einflussnahme der Satirezeitschrift, die er nicht, wie seine Vorgänger, als *harmlos* sondern *mitreißend* beschreibt. Ein weiteres Jubiläum, das des 75-jährigen Bestehens, gibt den Impuls zu einer weiteren Schrift. Verfasst wird sie 1920 von A. Dreyer und vervollständigt ein weiteres Vierteljahrhundert Verlagsgeschichte, ergänzt um wichtige Künstler wie auch Literaten.⁸⁴ Motiviert durch den Ankauf eines vollständigen Satzes der *Fliegenden Blätter* durch das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg, erscheinen 1936 im *Germanic Museum Bulletin* zwei weitere knappe Aufsätze zum Thema. Hierin analysieren John A. Walz⁸⁵ und Julius S. Held⁸⁶ die Bedeutung der Satirezeitschrift für Kunst- und Literaturwissenschaft und vervollständigen fehlende Informationen ihrer weiteren Entwicklung bis zum Zeitpunkt des Beitrages. Dabei stimmen sie in die von Grand-Carteret, Ellwanger und Robinson, Walter, Boetticher und Dreyer vorgegebene, durchweg positive Beurteilung des Blattes ein.

Alle bisher genannten Texte müssen als wichtige Quellen für die Rekonstruktion der historischen Vergangenheit der *Fliegenden Blätter* gelten. Sie ermöglichen, zahlreiche Zeichner und Autoren – die nur selten in den Blättern direkt namentlich genannt werden und nur vereinzelt ihre künstlerischen Beiträge signiert haben – zu identifizieren. Allerdings ist zu bemerken, dass sich die Autoren nicht nur im wohlgesinnten Ton, sondern auch im Inhalt in vielfacher Form auf das zuvor publizierte stützen, so dass nur aufgrund der späteren Veröffentlichungen wesentliche Neuerungen hinzukommen.

⁸¹ Walter vermerkt, dass es kaum „etwas Deutscheres im periodischen Schriftthum als die *Fliegenden*, etwas, was so traulich und heimathlich und heimelig anmuthet, wie der Geist der sie beherrscht: goldechter Humor, das ureigenste Erbtheil der germanischen Rasse“ gäbe, vgl. WALTER 1894 (wie Anm. 80), S. 75. Die inflationäre Verwendung von Begrifflichkeiten nationalistischer Betonung sind aus der Zeit heraus zu erklären, eine kritische Abgrenzung zu anderen Blättern der Zeit gelingt ihm durch seine geradezu heroisierende Darstellung nicht.

⁸² Vgl. BOETTICHER, Georg: Die Münchener *Fliegenden Blätter* und ihre Geschichte, in: *Zeitschrift für Bücherfreunde. Monatshefte für Bibliophilie und verwandte Interessen*, Beiblatt 2 (2), 1898, S. 343–362.

⁸³ Vgl. STENDEL, Walter: Kunst und Künstler in der Karikatur. Ein Beitrag zur Psychologie des Laienurtheils, in: *Kunst und Künstler. Illustrierte Monatsschrift für Kunst und Kunstgewerbe* 15, 1916/17, S. 562–576.

⁸⁴ Vgl. DREYER, A.: Die *Fliegenden* zu ihrem 75 jährigen Bestehen, in: *Das Bayerland Illustrierte Halbmonatsschrift für Bayerns Land und Volk* 31 (11), 1920, S. 171–184.

⁸⁵ Vgl. WALZ, John A.: The Literary Contributions of the *Fliegende Blätter*, in: *Germanic Museum Bulletin* 1 (3), 1936, S. 16–20.

⁸⁶ Vgl. HELD, Julius S.: The Illustrations of the *Fliegende Blätter*, in: *Germanic Museum Bulletin* 1 (3), 1936, S. 20–21.

Die Dissertation *Die Fliegenden Blätter als Spiegel ihrer Zeit* von Hanns Dangl, welche 1938 erschienen ist, fasst die Geschichte des Blattes ebenfalls noch einmal zusammen und stellt, ergänzend zu den vorherigen Publikationen, verschiedene zeitgenössische Quellen, vermutlich aufgrund einer Archivsichtung des Autors, zur Verfügung.⁸⁷ Darüber hinaus ist Dangls Arbeit jedoch nur dahingehend nutzbar, um aufzuzeigen, welche Bedeutung die *Fliegenden* als *das* deutsche Satireblatt in den 1930er Jahren für die Nationalsozialisten gehabt hat und wie von dieser Seite die Witze bspw. über Juden oder die moderne Kunst bewertet worden sind. Mit Sicherheit ist er jedoch nicht der bedeutsame „Biograph der *Fliegenden*“⁸⁸ wie ihn Ludwig Hollweck später bezeichnet. Hollweck selbst hat, nachdem die Geisteswissenschaften die *Fliegenden Blätter* nach ihrem Niedergang 1944 für fast drei Jahrzehnte aus den Augen verloren haben, 1973 eine Studie über *Karikaturen – Von den Fliegenden Blättern bis zum Simplicissimus 1844–1914* vorgelegt. Seine Arbeit ist dahingehend hilfreich, da es ihm gelingt, den bayerischen Satirezeitschriftenmarkt in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts achtbar zu beleuchten. Der Arbeit von Hollweck folgt drei Jahre später eine weitere Monografie, die ihren Blick hauptsächlich auf die Visualisierung von Kunst und Künstlern legt. Adelheid Stielau Dissertation vergleicht die in den *Fliegenden* und im Londoner *Punch* jeweilig existierenden Darstellungskonventionen der Künstlerschaft und die Einstellungen der Satireblätter speziell zur modernen Kunst.⁸⁹ Hierin rekurriert sie vor allem auf die Polemik der *Fliegenden* gegen die modernen Stilrichtungen und erarbeitet im Vergleich zwischen den beiden sehr unterschiedlichen Zeitschriften konkrete Künstlertypen. Ihre Arbeit ist damit grundlegend für die hier Vorliegende, die sich auf die erfassten Ergebnisse stützt und einen Teilbereich – den der Künstlerdarstellung – herausgreift und vertiefend bearbeitet. Auch ist Stielaus Ansatz einer inhaltsanalytischen Vorgehensweise zur Untersuchung des Materials zwar Anhaltspunkt für die im vierten Kapitel diskutierte Verfahrensweise, dennoch ist zu bemängeln, dass ihre Arbeit zwar unter der Benennung einer Methode von statten geht, diese aber weder weiter definiert, noch systematisch anwendet.⁹⁰ Manche Passagen ihrer Argumentation lassen sich dadurch nicht gänzlich nachvollziehen und es entsteht zum Teil ein von Willkür geprägter Eindruck. Obgleich sind ihre Überlegungen für die wissenschaftliche Debatte um die *Fliegenden Blätter* immens wichtig, da diese nun endlich – in Abgrenzung zu den bereits vorgestellten, nahezu durchweg urteilslosen Studien – mit einem kritischen Beitrag, der das Blatt aus seiner Tradition als harmloses *Familiennwitzblatt* heraushebt,

⁸⁷ Vgl. DANGL, Hanns: Die Münchener *Fliegenden Blätter* als Spiegel ihrer Zeit (Diss., Univ. München, 1937), München 1938. Eine Archivbesuch ist heute nicht mehr möglich, da, nach Mitteilung des Verlags *Braun & Schneider*, das Archiv im Krieg zerstört worden ist, vgl. STIELAU, Adelheid: Kunst und Künstler im Blickfeld der satirischen Zeitschriften *Fliegende Blätter* und *Punch*. Untersuchungen zur Wirkungsgeschichte der bildenden Kunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (Diss., Univ. Aachen, 1976), Aachen 1976, S. 228, Anm. 21.

⁸⁸ Vgl. HOLLWECK, Ludwig: *Karikaturen. Von den Fliegenden Blättern zum Simplicissimus, 1844–1914*, Herrsching ca. 1973, S. 15.

⁸⁹ Vgl. STIELAU 1976 (wie Anm. 87).

⁹⁰ Vgl. ebd., S. 7.

erweitert wird.⁹¹ Hier knüpft auch Henry Wassermann in seiner umfassenden Analyse *The Fliegenden Blätter as a Source for the Social History of German Jewry*, die 1983 erschienen ist, an.⁹² Dabei stellt er die Visualisierungen von Juden innerhalb der *Fliegenden* in einen historischen Kontext, quantifiziert das Auftreten jüdischer Witze und Illustrationen in der Zeitschrift, wobei er sich vor allem auf die Zeit vor der sogenannten *Machtergreifung* der Nationalsozialisten konzentriert, und diskutiert die Frage, warum gerade die *Fliegenden* mit ihren Darstellungen Vorreiter für die nach 1933 erfolgte Entwicklung gewesen sind. Vor allem, der Umstand, dass Wassermann sich mit einer bestimmten sozialen Gruppe und ihrem Erscheinen innerhalb der *Fliegenden* befasst sowie mögliche Rückschlüsse auf die Meinung von Illustratoren und Lesern diskutiert, macht seinen Beitrag vorbildhaft für die hier vorgelegte Arbeit. Einem *Facsimile Querschnitt* der *Fliegenden* von 1984 werden eine Einleitung von Erich Pfeiffer-Belli und ein Aufsatz zur Geschichte der Satirezeitschrift von Eva Zahn vorangestellt. Während Pfeiffer-Belli, wie er selbst meint, „bitter“ über den Niedergang einer schönen Kindheitserinnerung philosophiert, nimmt Zahn in ihren Ausführungen erstmalig eine Einordnung in einen größeren (zeitungs-)historischen Kontext vor und problematisiert den Zerfall des Blattes nach der Jahrhundertwende.⁹³ Nach dieser Publikation, deren Veröffentlichung inzwischen beinahe dreißig Jahre zurückliegt, haben sich nur noch vereinzelt Forscher dem Themengebiet ausführlich angenommen. Herauszuheben ist die, auf dem Gebiet der Presseforschung renommierte, inzwischen emeritierte Ursula E. Koch, welche diverse europäische Satirezeitschriften des 19. Jahrhunderts untersucht – unter anderem hat sie über die Berliner Presse im 19. Jahrhundert promoviert⁹⁴ – und 2010 den aktuellsten Aufsatz über die *Fliegenden* verfasst hat.⁹⁵ Weitere Publikationen, die auch die hier relevante Zeitschrift tangieren, sind häufig im Kontext mit prägenden Künstlern des Blattes, wie Wilhelm Busch (1832–1910)⁹⁶ oder Franz von Stuck (1863–1928)⁹⁷, oder anderen, besonders häufig behandelten, Themengebieten, wie der Juden-⁹⁸ oder Justizkarikatur⁹⁹, erschienen.

⁹¹ STIELAU 1976 (wie Anm. 87), S. 222.

⁹² Vgl. WASSERMANN, Henry: *The Fliegende Blätter as a Source for the Social History of German Jewry*, in: *Leo Baeck Institute Yearbook* 28 (1), 1983, S. 93–138.

⁹³ Erich PFEIFFER-BELLI: Einleitung, in: ZAHN, Eva (Hrsg.): *Facsimile Querschnitt. Fliegende Blätter*, Einl. v. Erich Pfeiffer-Belli, Bern / München 1984, S. 5–7 und Eva ZAHN: *Die Geschichte der Fliegenden Blätter*, in: Ebd., S. 8–19.

⁹⁴ Vgl. KOCH, Ursula E.: *Berliner Presse und europäisches Geschehen 1871. Eine Untersuchung über die Rezeption der großen Ereignisse im ersten Halbjahr 1871 in den politischen Tageszeitungen der deutschen Reichshauptstadt, mit einem Geleitwort v. Wilhelm Treue* (Diss., Univ. Nanterre, 1973), Berlin 1978.

⁹⁵ Vgl. KOCH, Ursula E.: *Die Münchner Fliegenden Blätter vor, während, und nach der Märzrevolution 1848: „ein deutscher Charivari und Punch“?*, in: FISCHER, Hubertus / VABEN, Florian (Hrsg.): *Politik, Porträt, Physiologie. Facetten der europäischen Karikatur im Vor- und Nachmärz*, Bielefeld 2010.

⁹⁶ Vgl. NEFZGER, Ulrich: *Geschichte und Erscheinungsbild der Fliegenden Blätter*, in: AK TETTENWEIS 2001/02 *Franz von Stuck in den Fliegenden Blättern*, Text v. Ulrich Nefzger, Franz von Stuck Geburtshaus, Tettenweis 2002, S. 9–12.

⁹⁷ Gerson Luís Pomari widmet sich in seiner Dissertation über die Bedeutung Wilhelm Buschs für das brasilianische Literatursystem, in dem einführenden Kapitel *Fliegende Blätter ou A Sociedade alemã*

Abschließend ist festzuhalten, dass, um den Forschungsstand zu den *Fliegenden Blättern* tatsächlich allumfassend zu beleuchten auch kurze Beiträge aus wissenschaftlichen Untersuchungen zur Karikatur, zu wichtigen Karikaturisten des Blattes sowie zur Geschichte des Mediums, der Satirezeitschrift und der Zeitschrift allgemein, als wichtige Quellen zu berücksichtigen sind. Um jedoch klar herausarbeiten zu können, inwiefern sich ein wissenschaftliches Interesse an den *Fliegenden* konkretisiert, sind ausschließlich ausführlichere Aufsätze und Monografien, die ihr Hauptaugenmerk auf die Satirezeitschrift legen, berücksichtigt worden.

2. Ein Münchener Witzblatt: die *Fliegenden Blätter*

2.1 Facts and Figures

Für die Gründung des Verlages, der seinen Sitz am Maximilianplatz hinter dem Schillerdenkmal¹⁰⁰ in München gehabt hat, finden sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die beiden Hauptpersonen Kaspar Braun und Friedrich Schneider zusammen. Braun, 1807 in Aschaffenburg geboren, geht, nach dem Studium der Malerei in München, 1838 nach Paris, um dort bei Henri Brévière die Holzschneidekunst zu erlernen. Nach seiner Rückkehr im Alter von 32 Jahren eröffnet er, gemeinsam mit einem gewissen Hofrath Dessauer, eine xylografische Anstalt. Als sich Dessauer vier Jahre später aus dem Geschäft zurückzieht, erstet Schneider, ein 1815 in Leipzig geborener Buchhändler und Schriftsteller, zum 1. Januar 1843 dessen Anteile. Der Verlag *Braun & Schneider*, unter der administrativen Leitung Schneiders und der künstlerischen Leitung von Braun, wird ins Leben gerufen.¹⁰¹ Nach der Herausgabe einiger kleinerer Druckschriften, wie *Der Bock von Görres* oder *Das Buch für fromme Kinder*, erscheint im Herbst 1844 die erste Einzelnummer der Satirezeitschrift *Fliegende Blätter*.¹⁰² Die Vermutungen, worauf der

em revista, der Satirezeitschrift, vgl. POMARI, Gerson Luís: Vício e Verso. As histórias ilustradas de Wilhelm Busch no systema literário brasileiro (Diss., Univ. São Paulo, 2008), *Online*: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8144/tde-10112009-151153/pt-br.php> (03.02.2012), S. 41–65.

⁹⁸ Eine durch Struktur und Methodik besonders relevante Publikation für die hier entstandene Arbeit ist die von Michaela HAIBL 2000 (wie Anm. 70).

⁹⁹ Bernadette Collenberg-Plotnikov untersucht neben anderen auch solche Justizkarikaturen, die in den *Fliegenden* auftreten, vgl. COLLENBERG-PLOTNIKOV, Bernadette: Zwischen Restauration und Kaiserreich. Die deutsche Justizkarikatur im 19. Jahrhundert, in: AK WETZLAR 2010/11 *Spott und Respekt. Die Justiz in der Kritik*, hrsg. v. Anja Eichler, Eva Fusswinkel, Nadine Löffler u. Nicole Antón, Reichskammergerichtsmuseum Wetzlar, Petersberg 2010, S. 90–101.

¹⁰⁰ Fred. Walter beschreibt den Sitz der Redaktion „hinter dem Schillermonument am Dultplatz in München“, vgl. WALTER 1894 (wie Anm. 80), S. 11. Der Dultplatz ist inzwischen in Maximilianplatz umgetauft worden.

¹⁰¹ Zur Geschichte der *Fliegenden Blätter* siehe WALTER 1894 (wie Anm. 80), S. 78f. für die ersten Jahrzehnte; für die Zeit nach der Jahrhundertwende: WALZ 1936 (wie Anm. 85), S. 18; HELD 1936 (wie Anm. 86), S. 20; DANGL 1938 (wie Anm. 87), S. 5–15 und eine Zusammenfassung bei ZAHN 1984 (wie Anm. 93), S. 10.

¹⁰² Vgl. WALTER 1894 (wie Anm. 80), S. 78.

Titel zurückzuführen ist, sind vielfältig. So wird angenommen, dass er auf die Flugschriften des 16. und 17. Jahrhunderts, als das Medium innerhalb der Reformations- und Gegenreformationszeit von unterschiedlichen Parteien genutzt worden ist, rekuriert.¹⁰³ Möglicherweise sind auch Anknüpfungspunkte zu den Flugschriften zu finden, die gerade während der Freiheitskriege 1813 bis 1815 verstärkt auftreten.¹⁰⁴ Ein anderer Vorschlag ist, dass die Bezeichnung auf die zwei Gedichtbände *Fliegende Blätter* von Ludwig Bechstein d. Ä. und Franz von Kobell verweist, die 1839 und 1841 mit Illustrationen von Graf Franz von Pocci (1807–1876) – einem Freund Kaspar Brauns – erschienen sind.¹⁰⁵ Wo der Titel tatsächlich seinen Ursprung hat, muss ungeklärt bleiben, möglich ist jede dieser Erklärungen.

Die Frage, in welchem Monat des Herbstes 1844 die *Fliegenden* zum ersten Mal vertrieben worden sind, ist weder aus der Zeitschrift selbst – deren Einzel- und Sammelausgaben bis Oktober 1919 undatiert erscheinen –, noch aus der Forschungsliteratur eindeutig zu entnehmen. Die Autoren Walter, Boetticher und Dreyer benennen als erstes Ausgabedatum der *Fliegenden* den 3. Oktober 1844, während John A. Walz den 7. November 1844 als ersten Publikationstag kennzeichnet.¹⁰⁶ Auf Walz beziehen sich in den 1980er Jahren Ludwig Holleck¹⁰⁷ und Eva Zahn¹⁰⁸ sowie 2002 Ulrich Nefzger¹⁰⁹ und 2008 der Brasilianer Pomari, welcher deklariert: „em 07 de novembro de 1844, Kaspar Braun e Friedrich Schneider publicam o primerio número do periódico *Fliegende Blätter*“¹¹⁰. Ellwanger und Robinson, Dangl und Stielau enthalten sich einer Spezifizierung, indem sie nur 1844 – ohne Monat – als erstes Publikationsjahr ausweisen.¹¹¹ Ein Grund, der zu dieser Unsicherheit geführt hat, hängt vermutlich mit dem Umstand zusammen, dass es von der ersten Ausgabe tatsächlich *zwei* Versionen gegeben hat.¹¹² Diese beiden sind

¹⁰³ Vgl. ebd., S. 79.

¹⁰⁴ Vgl. KOCH 2010 (wie Anm. 95), S. 20.

¹⁰⁵ Vgl. HELD 1936 (wie Anm. 86), S. 20.

¹⁰⁶ Fred. Walter formuliert wie folgt: „Im Oktober 1844 erschien dann die erste Nummer der *Fliegenden Blätter*“, siehe WALTER 1894 (wie Anm. 80), S. 79; Georg Boetticher stellt fest: „Sie vereinigten sich – es war im Jahre 1843 – zur Gründung eines humoristischen Blattes. Schon im Oktober des folgenden Jahres kam die erste Nummer unter dem Titel *Fliegende Blätter* heraus“, siehe BOETTICHER 1898 (wie Anm. 82), S. 345; Dr. A. Dreyer konstatiert: „Die erste Nummer [der *Fliegenden Blätter*] erschien am 3. Oktober 1844, acht Seiten stark“, siehe DREYER 1920 (wie Anm. 84), S. 171.

¹⁰⁷ Ludwig Hollweg beginnt seine Ausführungen zu den *Fliegenden* mit den Worten: „Der 7. November 1844 ist in der Geschichte des deutschen Witzblattes ein Markstein. Es erschien die erste Nummer der Zeitschrift *Fliegende Blätter* im Münchener Verlag *Braun & Schneider*“, siehe HOLLWECK ca. 1973 (wie Anm. 88), S. 14.

¹⁰⁸ Vgl. ZAHN 1984 (wie Anm. 93), S. 11.

¹⁰⁹ Vgl. NEFZGER 2002 (wie Anm. 96), S. 9.

¹¹⁰ POMARI 2008 (wie Anm. 97), S. 43.

¹¹¹ „It was in 1844 that the first number of the journal was issued from the Maximilianplatz in Munich“, schreiben ELLWANGER / ROBINSON 1894 (wie Anm. 79), S. 449; Hanns Dangl bemerkt „Und so ein ‚Fliegender Einblattedruck‘ war auch das erste, was der Verlag Braun und Schneider im Jahr 1843 herausbrachte. Ein Jahr später folgte die erste Nummer der *Fliegenden Blätter*“, siehe DANGL 1938 (wie Anm. 87), S. 4 und Adelheid Stielau konstatiert: „[...] von der Gründung des Witzblattes im Jahre 1844 [...]“, STIELAU 1976 (wie Anm. 87), S. 9.

¹¹² Vgl. HOLLWECK ca. 1973 (wie Anm. 88), S. 14 und KOCH 2010 (wie Anm. 95), S. 203.

inhaltlich vollkommen identisch. Der Erzählung über *Das Heidelberger Fass* von Eduard Fentsch, den vier Sprichwörtern (Illustrationen: Kaspar Braun, Text: Friedrich Schneider) und einer *Weltgeschichte* in Bildern von Graf Franz von Poggi sind lediglich unterschiedliche Titelvignetten vorangestellt (Abb. 5 und Abb. 6).¹¹³ Auf der frühesten Ausführung (Abb. 5.1) sieht man, beginnend rechts oben auf dem Spruchband, einen Narren mit Schellenkappe, Marshallstab und Sonnenscheibe, an ihn geklammert ein junges Fräulein mit biedermeierlichem Schutenhut. Diesen schließt sich eine beflügelte Männergestalt an, die mit Sense und Dampflokomotive als Verkörperung der Landwirtschaft und des industriellen Fortschritts identifizierbar ist.¹¹⁴ Es folgt ein dickliches Männlein mit Zipfelmütze, das eine Gliederpuppe mit Perücke hält. Das Symbol der Zipfel-, Nacht- oder Schlafmütze ist, so Ursula E. Koch, in den 1840er Jahren vermehrt in den wichtigsten europäischen Satireblättern anzutreffen gewesen und wird häufig „Träumern, Sonderlingen, Philistern, Angsthasen oder Reaktionären“¹¹⁵ zugeordnet. Zusätzlich zu den Genannten sitzen ein Soldat, der mit seinem Gewehr auf den bereits zerbröselnden Mond¹¹⁶ schießt sowie ein weiterer Zipfelmützenträger, der als Kaspar Braun identifizierbar ist, auf der Banderole.¹¹⁷ Den Schluss bildet ein durch das Geldsäcklein gekennzeichnete sogenannter *Handelsjude*¹¹⁸, der noch versucht sich an die von dannen Schwebenden

¹¹³ Angaben zu den Autoren und Zeichnern der ersten Nummer siehe BOETTICHER 1898 (wie Anm. 82), S. 346.

¹¹⁴ Vgl. KOCH 2010 (wie Anm. 95), S. 203.

¹¹⁵ Ebenda, S. 203f.

¹¹⁶ In der Forschungsliteratur wird einheitlich von einem Mond gesprochen – natürlich könnte es sich rein formal auch um eine Sonnendarstellung handeln. Wahrscheinlich ist dies jedoch nicht, berücksichtigt man, dass verschiedene formelhafte Wendungen existieren, die einen Zusammenhang gerade zwischen Narr und Mond herstellen und die Darstellung des nächtlichen Himmelskörpers in der Vignette nahelegen. Im TPMA wird die Bedeutung des wankelmütigen Narren anhand von *Stultus autem sicut luna mutabitur* (Der Narr aber wird sich ändern wie der Mond, CASSIAN., CONL. 6, 9, 4) oder *Gecken vorwandeln sik als de mane* (Narren wandeln sich wie der Mond, TUNNICUS 1194) belegt, vgl. THESAURUS PROVERBIUM MEDII AEVI (=TPMA). Lexikon der Sprichwörter des romanisch-germanischen Mittelalters, begr. v. Samuel Singer, hrsg. v. Kuratorium Singer der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften, 13 Bde., Berlin / New York 1999, Bd. 8, S. 384 (8.12). In Wanders Sprichwortlexikon findet sich ergänzend hierzu der Ausdruck *Thoren wandeln sich wie der Mond* (PETRI, II, 545), vgl. DEUTSCHES SPRICHWORTLEXIKON, hrsg. v. Karl Friedrich Wilhelm Wander, 1867–1880, *Online*: <http://www.zeno.org/Wander-1867/A/Thor+%28der%29?hl=mond+narr> (13.01.2012).

¹¹⁷ Vgl. KOCH 2010 (wie Anm. 95), S. 204.

¹¹⁸ Begriffe wie Handels- oder Trödeljude, wie sie bspw. in der Beschreibung des Spruchbandes auch bei DANGL 1938 (wie Anm. 87), S. 5, HOLLWECK ca. 1973 (wie Anm. 88), S. 14, oder KOCH 2010 (wie Anm. 95), S. 204, Verwendung finden, haben eine lange Tradition. Der Gebrauch der Bezeichnungen geht bis ins Mittelalter zurück, als Juden – aus dem klassischen Wirtschaftssystem verdrängt – auf den Geldverleih; später auch auf den Trödel- und Hausierhandel beschränkt werden, vgl. SCHOEPS, Julius H. (Hrsg.): Neues Lexikon vom Judentum, München 1992, S. 181 (Handel). Daraus entwickeln sich diverse sprachlich, zumeist mit negativen Eigenschaften besetzte Begriffe, wie bspw. der (jüdische) Wucherer oder der (jüdische) Kapitalist. Gerade in der Mitte des 19. Jahrhunderts gehört die Identifizierung von Juden mit einer kapitalistischen Wirtschafts- und Gesellschaftsordnung zu eben jenen Stereotypen eines säkularisierten, modernen Antisemitismus, vgl. BARKAI, Avraham: Einundzwanzigstes Bild: ‚Der Kapitalist‘, in: SCHOEPS, Julius H. / SCHLÖR, Joachim: Bilder der Judenfeindschaft. Antisemitismus. Vorurteile und Mythen, Augsburg 1999, S. 265–272, insb. S. 265. Das von der Witzblattpresse regelmäßig aufgegriffene Bild des *Handelsjuden* reiht sich in eine Vielzahl variierender Typisierungen des Juden als Händler, Bankier

zu klammern, jedoch von der Figur Brauns daran gehindert zu werden scheint. Die zweite, existierende Version (Abb. 6.1) ist wesentlich reduzierter – sowohl hinsichtlich der landschaftlichen Gestaltung als auch in Bezug auf die Anzahl der dargestellten Personen. Statt so bevölkert wie die erste Variante, sitzt nun auf dem Schriftband der Narr mit seiner Schellenkappe, Seifenblasen machend, gegenüber dem Männlein mit Schlafmütze. Die restlichen Figuren aus der ersten Fassung tauchen hierin nicht mehr auf; ihren Platz übernehmen ein Harfe spielender Jüngling und zwei mittelalterliche Edelfräulein. Auf dem flatternden Endstück des Bandes haben zudem zwei Zwerge, Grimassen schneidend, Position bezogen.

Die Existenz dieser beiden Fassungen der ersten Nummer ist vermutlich damit zu erklären, dass der Verlag zunächst eine „Probenummer“¹¹⁹ herausgegeben hat – vielleicht um das Interesse für eine derartige Satirezeitschrift im Großraum München zu sondieren. Nachdem diejenige mit der ersten, auffälligen Schriftbänderole und dem darunter angebrachten Vermerk „erscheint zwanglos“ (Abb. 5.1) offensichtlich Erfolg gehabt hat, wird die Zeitschrift erneut aufgelegt. Diese Neuauflage erscheint mit identischem Inhalt, diesmal jedoch mit der weniger kontroversen und möglicherweise Anstoß erregenden Titelvignette sowie dem Hinweis „Erscheinen wöchentlich“ (Abb. 6.1). Das Spruchband und diese Notiz bilden demnach die einzigen Unterscheidungskriterien für die beiden ansonsten vollkommen identischen Ausgaben der ersten Nummer der *Fliegenden Blätter*. In dem vom Verlag 1845 herausgegebenen ersten Sammelband ist als erste Nummer nicht die Probenummer, sondern stattdessen die offizielle erste Nummer mit der abgeschwächten Titelvignette publiziert. Abhängig davon, ob den Autoren, die sich innerhalb der letzten 150 Jahre mit dem Witzblatt beschäftigt haben, die erste oder zweite Version der ersten Einzelnummer, oder der Sammelband vorgelegen hat, besprechen sie in ihren Analysen der *Fliegenden* unterschiedliche Spruchbänder. Hieraus ergibt sich auch, dass Eva Zahn und Ludwig Hollweck die Vignette der *Probenummer* publizieren, während die nachfolgenden Faksimile-Ausgaben jenes ersten Bandes, wie die von 1934 und von 1976 oder das Digitalisierungsprojekt der Universitätsbibliothek Heidelberg die offizielle erste Nummer veröffentlichen.¹²⁰ Ob dieses Wissens, dass die erste Nummer zweimal herausgegeben worden ist, lässt sich nun vermuten, weshalb die Daten des ersten Erscheinens mit *Oktober* (Dreyer, 1920) und *November* 1844 (Walz, 1936) variieren. Es ist anzunehmen, dass eben diese beiden Daten

oder Börseaner ein. Michaela Haibl differenziert im Zeichenrepertoire der Judendarstellungen in Witzblättern des 19. Jahrhunderts Primärattribute – physiognomische und körperbezogene Stereotype, Haar-, Barttracht und Kleidung –, und Sekundärattribute, d.h. designative Attribute, vgl. HAIBL 2000 (wie Anm. 70), S. 110 u. 246. In der hier gezeigten Darstellung findet sich als physiognomische Stereotype die große Hakennase; designierte Attribute sind der Zwerchsack über der Schulter und der Geldsack an der Hüfte.

¹¹⁹ Ursula E. Koch verwendet diesen Begriff erstmalig; sie arbeitet auch heraus, dass es zwei Nummern gegeben hat, siehe KOCH 2010 (wie Anm. 95), S. 203.

¹²⁰ O. V.: Anno 48. Revolutionsbilder mit alten Holzschnitten der *Fliegenden Blätter*, München 1919; sowie BERNHARD, Marianne (Hrsg.). *Fliegende Blätter*. Eine Auswahl aus dem 1. Jahrzehnt, Dortmund 1979.

jeweils das Erscheinen der ersten (Oktober) und der zweiten Fassung (November) markieren.

Zur Vervollständigung sei darauf hingewiesen, dass die Titelvignette sich noch ein weiteres Mal ändert. Nachdem die Arbeit der Redaktion der *Fliegenden* mehrfach durch Konfiszierungsaktionen behindert worden ist, wird in den *Protestnummern* Nr. 574 bis 576 aus dem Jahr 1856 damit gedroht, „in die Türkei auszuwandern“ (Abb. 7). Aus diesem Anlass werden sämtliche Figuren des Blattes mit orientalischen Gewändern und kleinen Turbanen ausgestattet und auch die Dargestellten des Spruchbandes dahingehend verändert.¹²¹ Danach verbleibt die Vignette Markenzeichen des Blattes bis sie in den zwanziger Jahren kurzzeitig verändert und schließlich 1925 ins Heftinnere verbannt wird.

Als die beiden Gründer des Blattes, Friedrich Schneider und Kaspar Braun, 1864 und 1879 sterben, übernehmen jeweils ihre beiden Söhne, Julius Schneider (*1845)¹²² und Kaspar Braun jun.¹²³, unterstützt von Hermann Schneider (1846–1918), die redaktionellen Aufgaben.¹²⁴ Als auch diese beiden versterben, tritt der Neffe der Schneiders, Julius Schneider jun.¹²⁵, in den 1920er Jahren das Erbe als Alleininhaber des Verlages an.¹²⁶ Unter seiner Leitung werden die *Fliegenden* zum 1. Januar 1929 mit den, im Münchener Verlag *J.F. Schreiber* erscheinenden, *Meggendorfer Blättern* zusammengelegt.¹²⁷ Am 28. September 1944 werden die *Fliegenden* mit der Nr. 5.174, in ihrem 100. Jahr, aufgrund von Papiermangel endgültig eingestellt – ein Schicksal, das sie mit einigen ihrer Konkurrenten teilen.¹²⁸

Wie bereits am Rande bemerkt, hat der Verlag, neben den anfangs unregelmäßig, später regelmäßig, zwei- bis dreimal monatlich, erscheinenden Einzelnummern, zusätzlich Sammelbände mit ebendiesen einzelnen Nummern herausgegeben. Im gängigen Quartformat (29 x 24 cm) umfassen die Einzelnummern 8–12 zweiseitige Seiten, die Bände lange Zeit 192–196, später bis zu 416 Seiten – abhängig davon, wie viele Einzelnummern pro Halbjahr publiziert worden sind. Die Sammelbände sind mit einem von Kaspar Braun gestalteten Zierumschlag und einem vorangestellten,

¹²¹ Auf die „türkische Titelvignette“ verweisen WALTER 1894 (wie Anm. 80), S. 89f., DREYER 1920 (wie Anm. 84), S. 172, ZAHN 1984 (wie Anm. 93), S. 13. Zudem benennt KOCH 2010 (wie Anm. 95), S. 252, die gezielten Konfiszierungsmaßnahmen, welche der Auslöser für diese *Maßnahme* waren.

¹²² Angaben der Lebensdaten sind nicht vollständig zu klären; Geburtsdatum aus DANGL 1938 (wie Anm. 87), S. 7.

¹²³ Angaben der Lebensdaten sind nicht zu klären.

¹²⁴ Vgl. ZAHN 1984 (wie Anm. 93), S. 15.

¹²⁵ Angaben der Lebensdaten sind nicht zu klären.

¹²⁶ Vgl. ZAHN 1984 (wie Anm. 93), S. 18.

¹²⁷ Vgl. KOCH 2010 (wie Anm. 95), S. 254.

¹²⁸ Die Verleger wenden sich in einem kurzen Anschreiben an die Leser; darin heißt es: „Im Zuge der durch den totalen Krieg bedingten Konzentrationsmaßnahmen auf dem Gebiete der Presse stellt unsere Zeitschrift mit dem 30. September das Erscheinen für die Dauer des Krieges ein. Es werden dabei weitere Kräfte für die Wehrmacht und für die Rüstung frei.“, siehe *Fliegende Blätter*, Bd. 200, Nr. 5.174, Jg. 100, Heft 39, 28. September 1944, S. 147. Der Hinweis des Papiermangels findet sich bei Koch in Bezug auf das Witzblatt *Kladderadatsch*, welches ebenfalls 1944 – aus eben diesem Grund – eingestellt worden ist, vgl. KOCH 2006 (wie Anm. 41), S. 61.

ausführlichen Inhaltsverzeichnis veröffentlicht worden.¹²⁹ Zum Aufbau des einzelnen Heftes lässt sich sagen, dass die ersten drei bis fünf Seiten zumeist eine in Fortsetzung erscheinende, illustrierte Erzählung enthalten. Es folgt eine Zusammenstellungen von Bildern mit Texten, bei denen es sich entweder um auf Hochdeutsch oder als „Dialekt-Humoreske“¹³⁰, wie u.a. Bayerisch, Pfälzisch oder Schwäbisch, präsentierte Gedichte, Balladen, Sprichwörter, Kurzerzählungen, Lieder, fiktive Korrespondenzen, Monologe oder Dialoge handelt.¹³¹ Abhängig davon, ob es achtel-, viertel- oder halbseitige Bildsatiren sind, können bis zu dreißig dieser Art in einem Heft vorkommen. Dabei ist hervorzuheben, dass ab 1870/71 der Anteil literarischer zugunsten visueller Beiträge insgesamt schrumpft.¹³² Den Abschluss bildet zumeist eine ganzseitige Karikatur. Ergänzend zum eigentlichen Heft, ist dem Abonnenten ein Anzeigenteil – separat gebunden – mitgeliefert worden.¹³³

Obwohl Alois Senefelder die Drucktechnik im Allgemeinen und die Herstellung von Zeitschriften und Zeitungen im Speziellen mit der Entwicklung des Tiefdruckverfahrens der Lithografie revolutioniert hat, nutzen die *Fliegenden* die bis dato fast in Vergessenheit geratene Technik des Holzschnidens.¹³⁴ Diese erlebt im 19. Jahrhundert, eingeleitet durch den Engländer Thomas Bewicks eine Renaissance, gelangt über Charles Thompson 1817 nach Frankreich, von wo aus sie mit Adolf Menzel in Berlin und Ludwig Richter in Dresden auch in Deutschland wichtige Anhänger findet.¹³⁵ Kaspar Braun, der eine Marktlücke in Bayern erkennt, beschließt die Kunst in Paris bei Brévière zu erlernen und schließlich mit der xylografische Anstalt, ein auf die Holzschnidekunst spezialisiertes Unternehmen in München zu eröffnen.

Braun vermerkt hinsichtlich seiner Motivation:

¹²⁹ Vgl. KOCH 2010 (wie Anm. 95), S. 206.

¹³⁰ Auf die im Dialekt verfassten Humoresken verweisen BOETTICHER 1898 (wie Anm. 82), S. 358, DREYER 1920 (wie Anm. 84), S. 177 und WALZ 1936 (wie Anm. 85), S. 18.

¹³¹ Koch beschreibt ausführlich den Aufbau des Blattes, vgl. KOCH 2010 (wie Anm. 95), S. 212.

¹³² Vgl. BOETTICHER 1898 (wie Anm. 82), S. 360ff.

¹³³ Der Vermerk hierauf ist dahingehend wichtig, da sich aus den Anzeigen das tatsächliche Einkommen des Blattes generiert und man sich dennoch dagegen entschied die Anzeigen in das Blatt einzufügen. Die Anzeigen erscheinen seit der Nr. 1.642 (Bd. 116, Januar 1877), sind illustriert und enthalten jeweils einen illustrierten Witz in der oberen linken Ecke der ersten Seite eines jeden Blattes. Sie sind vielfältig und inkludieren auch Anzeigen, aus anderen Gebieten Deutschlands, außerhalb Bayerns, sowie aus Frankreich, England und den USA. Die Anzeigen haben bisher nur Ellwanger und Robinson kurz besprochen, vgl. ELLWANGER / ROBINSON (wie Anm. 79), S. 454f. Ursula Koch verweist lediglich darauf, dass der Anzeigenteil von Rudolf Mosse gepachtet worden sei, geht jedoch nicht auf die genaueren Umstände dieser Äußerung ein, vgl. KOCH 2010 (wie Anm. 95), S. 206.

¹³⁴ Alois Senefelder entwickelt 1796–1798 das chemische Verfahren der Lithografie mit dem Ziel einer wirtschaftlicheren Produktion von Musiknoten, vgl. hierzu AK PARIS 1988 *Von Senefelder zu Daumier. Die Anfänge der lithografischen Kunst*, hrsg. v. Michael Henkel, Karlheinz Scher u. Elmar Stolpe (Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur 16), Paris 1988, S. 9. Explizit auf die Bedeutung der Konstruktion einer Steindruckmaschine, die neben dem lithografischen Verfahren für eine Verringerung der Produktionskosten sorgt und, die ebenfalls von Senefelder entwickelt wird, verweist Wilhelm Weber, siehe WEBER, Wilhelm: Aloys Senefelder. Erfinder der Lithografie, Frankfurt am Main 1981, abgedruckt in AK PARIS 1988 (wie zuvor), S. 11–20, insb. S. 11.

¹³⁵ Vgl. HELD 1936 (wie Anm. 86), S. 20.

„Die Holzschneidekunst war im vorigen Jahrhundert, wie die übrigen Künste, in einen so gänzlichen Verfall gerathen, daß sie sogar dem Namen nach beinahe nicht mehr existierte. Wenigstens konnten die letzten Versuche, die man im Holzschneiden machte, durchaus nicht mehr auf den Namen von Kunstwerken Anspruch erheben, wovon die geschmacklosen Anfangsbuchstaben und die schlechten Finalstöcke, die man beinahe als die einzigen Überbleibsel derselben hin und wieder in den Büchern des vorigen Jahrhunderts findet einen traurigen Beweis liefern.“¹³⁶

Aus dem Unternehmen gehen eine Vielzahl wichtiger Holzschneider hervor, darunter auch jene, die für die *Fliegenden* arbeiten.¹³⁷ Vorteile des Holzdruckverfahrens gegenüber dem modernen Verfahren Senefelders sind darin zu sehen, dass man die Bilder gleichzeitig mit der Schrift setzen kann und zum anderen, dass Holzstöcke und Textblöcke beliebig miteinander kombinierbar sind, wodurch eine Zweitverwertung erleichtert wird.¹³⁸ Als nachteilig gilt, dass die Holzschnitte im Vergleich zur originalen Zeichnung zuweilen etwas steif wirken können. Aufgrund dieser Technik ist in den ersten Jahrzehnten, wie Wilhelm Buschs oder von Kaspar Brauns Darstellungen zeigen, bevorzugt mit kräftigen Strichen gezeichnet worden.¹³⁹ Durch die Anwendung des aufwendigeren Holzschnittes braucht der Druck wenigstens acht Tage; insgesamt werden für die Fertigstellung einer Ausgabe drei Wochen benötigt.¹⁴⁰ Bis 1885 bleibt man gänzlich bei diesem klassischen Verfahren, erst ab Mai desselben Jahres werden zur Schonung des Stocks Galvanos beim Drucken verwendet und ab 1894 vermehrt Autotypie und einfache Zinkographie – bei geeigneten Vorbildern – eingesetzt.¹⁴¹ Zur Jahrhundertwende wird der Tonholzschnitt zunehmend bedeutend.¹⁴²

Zusätzlich zu den *Fliegenden*, und inhaltlich in direkten Zusammenhang mit ihnen zu bringen, sind zwei weitere durch den Verlag herausgegebene Publikationsformen. Hierzu gehören einerseits die *Münchener Bilderbogen*, welche jeweils von den Hauskarikaturisten der Zeitschrift gestaltet worden sind und von denen zwischen 1849 und 1898 umfangreiche 1.218 Bögen publiziert werden.¹⁴³ Daneben bringen

¹³⁶ Kaspar Braun, Denkschrift (ohne weitere Angaben), zitiert nach ZAHN 1984 (wie Anm. 93), S. 10.

¹³⁷ Zu den Holzschneidern siehe WALTER 1894 (wie Anm. 80), S. 113.

¹³⁸ Vgl. KOCH 2010 (wie Anm. 95), S. 206.

¹³⁹ Vgl. ZAHN 1984 (wie Anm. 93), S. 14.

¹⁴⁰ Auf die Druckzeit von acht Tagen verweist WALTER 1894 (wie Anm. 80), S. 114, auf den Zeitraum der vollständigen Fertigstellung Kaspar Braun jun. in einem Interview im *Svenska Dagbladet* vom 2. Dezember 1903, zitiert nach DANGL 1938 (wie Anm. 87), S. 10.

¹⁴¹ Vgl. WALTER 1894 (wie Anm. 80), S. 113f. und ZAHN 1984 (wie Anm. 93), S. 14.

¹⁴² Vgl. ZAHN 1984 (wie Anm. 93), S. 14. Zur Definition der genannten Begrifflichkeiten: Autotypie: fototypisches Verfahren für den Druck von Bildern; Galvano: elektrochemisches Verfahren zur Herstellung von Duplikaten; Tonschnitt (=Faksimiledruck): eine Technik die subtiler getönte Arbeiten ermöglicht; Zinkographie (=lithografischer Zinkdruck): Flachdruckverfahren, bei dem eine Zinkplatte verwendet wird, siehe REBEL, Ernst: Druckgrafik. Geschichte – Fachbegriffe, Stuttgart 2003, S. 173 (Autotypie), S. 170 (Galvano), S. 164 (Tonschnitt) u. S. 267 (Zinkografie).

¹⁴³ Vgl. HOLLWECK ca. 1973 (wie Anm. 88), S. 23. Bilderbogen sind zumeist „einseitig auf Papier gedruckte Bilder und Bildfolgen mit oder ohne erläuternden Beitekt“, siehe AK NEUSS 1990 *Münchener Bilderbogen. Volkstümliche Druckgraphik des 19. Jahrhunderts. Neuerwerbungen der Jahre 1985 bis 1990*, Clemens-Sels-Museum Neuss, Kaarst 1990. Weiterführend sei auf die Ausführungen Haibls verwiesen, welche die Münchener und die Neuruppiner Bilderbogen allgemein bespricht, vgl.

Braun & Schneider unregelmäßig kleine Extrabände von Karikaturen aus den *Fliegenden*, anlässlich konkreter Themen, wie der Revolution von 1848 oder zu Ehren eines erfolgreichen Künstlers, heraus.¹⁴⁴

2.2 Verantwortlichkeiten für Text und Bild

„Its contributors are found in every rank – men and women, rich and poor, young and old. None is too wise and none too lowly to send the joke of the day to this paper [...] from every quarter of the globe contributions are apt to come.“¹⁴⁵

Statt sich auf einen festen Mitarbeiterstab zu beschränken, der das Blatt gestaltet, fordern die *Fliegenden Blätter* ihre Leser dazu auf, selbst Vorschläge für Satiren und Humoresken einzusenden.¹⁴⁶ Friedrich Pecht schreibt, dass monatlich bis zu 15.000 Karikaturen, Gedichte und Erzählungen in der Redaktion eintreffen.¹⁴⁷ Diese werden hinsichtlich ihrer Brauchbarkeit sortiert, zur literarischen Weiterverarbeitung an Mitarbeiter gegeben, von einem passenden Karikaturisten illustriert und einem Holzschneider weiterverarbeitet.¹⁴⁸ Natürlich werden, neben den von Lesern aufgenommenen Einsendungen, auch von Künstlern und Schriftstellern, eigens entwickelte Ideen abgedruckt. Insgesamt sind bis in die 1890er Jahre ca. 270 Künstler, zumeist nebenberuflich, für das Münchener Witzblatt tätig.¹⁴⁹ Ein Großteil dieser kommt direkt aus der Münchener Künstlergemeinschaft zur Zeitschrift – immerhin hat der dortige Kunstverein im Jahr 1844 etwa 3.000 Mitglieder.¹⁵⁰

Einer der wichtigsten Mitarbeiter der *Fliegenden* ist Moritz von Schwind (1804–1871), welcher 1827 nach München kommt und zwischen 1847 und 1850 eine ganze Reihe von Darstellungen für das Blatt liefert. Unter anderem ist er für die Visualisierung des *Herrn Winter* (Abb. 8), eine Figur aus Hermann Rollets *Zeitgeschichte*,

HAIBL 2000 (wie Anm. 70), S. 133ff. Allgemein zu Bilderbogen als publizistisches Medium siehe HILSCHER, Elke: Die Bilderbogen im 19. Jahrhundert (Studien zur Publizistik: Bremer Reihe, Dt. Presseforschung 22), München 1977.

¹⁴⁴ Zur Publikation über die Revolution von 1848 in den *Fliegenden* siehe O. V. 1919 (wie Anm. 120). Die Forschungsliteratur erwähnt die Schwind-, Oberländer- und Nagel-Alben, vgl. WALTER 1894 (wie Anm. 80), S. 83, 94 u. 101.

¹⁴⁵ ELLWANGER / ROBINSON 1891 (wie Anm. 79), S. 450f.

¹⁴⁶ Auf diese Vorgehensweise verweisen neben Ellwanger und Robinson auch WALTER 1894 (wie Anm. 80), S. 115 und ZAHN 1984 (wie Anm. 93), S. 14. Der älteste Hinweis darauf, dass dies schon früh in der Verlagsgeschichte in der Form gehandhabt worden ist, stammt von einem ehemaligen Mitarbeiter des Blattes, Carl Emil Döpler (1824–1905), welcher schreibt: „[...] Mittlerweile liefen aus dem ganzen Reiche fortwährend Beiträge für die *Fliegenden Blätter* ein und sammelt sich derart an, daß es eine große Arbeit verursachte, die Stöße von Schriftstücken, Zeichnungen und Skizzen zu sichten, das Verwendbare vom Unbrauchbaren zu sondern und die Korrespondenz mit den Einsendern zu besorgen“, DOEPLER, Carl Emil (d. Ä.): 75 Jahre Leben, Schaffen, Streben. Eines Malerannes letzte Skizze, Berlin / Leipzig 1900, S. 157.

¹⁴⁷ Vgl. PECHT, Friedrich: Geschichte der Münchener Kunst im neunzehnten Jahrhundert, München 1888, S. 462.

¹⁴⁸ Zum redaktionellen Ablauf, von der Post zum Heft, siehe WALTER 1894 (wie Anm. 80), S. 118.

¹⁴⁹ Vgl. ELLWANGER / ROBINSON 1891 (wie Anm. 79), S. 453 und MIRIS, A. von (=Franz Bonn): Von den *Fliegenden Blättern*, in: *Die Kunst für Alle* 6 (3), 1890, S. 18.

¹⁵⁰ Vgl. KOCH 2010 (wie Anm. 95), S. 207.

verantwortlich. Die Gestalt gilt heute als *das* Urbild von Weihnachtsmann, Nikolaus oder Knecht Ruprecht.¹⁵¹ Seit ihrem Bestehen bis 1852 ist Karl Spitzweg (1808–1885) an der Gestaltung der *Fliegenden* beteiligt.¹⁵² Seine darin veröffentlichten Schilderungen des Klein- und Spießbürgerlichen, wie beispielsweise *Der Renegat* (Abb. 9), sind beliebt und zudem häufig Vorstudien zu seinen bekannten, großformatigen Ölgemälden.¹⁵³ Als in der Forschung, mit nahezu 9.000 Illustrationen als produktivster Künstler titulierte, gilt Carl Stauber (1815–1902).¹⁵⁴ Der möglicherweise größte und erfolgreichste Karikaturist des Witzblattes ist jedoch Wilhelm Busch, dessen erster Beitrag 1859 unter dem Titel *Der vergeßliche Stadtschreiber* (Abb. 10) veröffentlicht wird.¹⁵⁵ Nachdem der aus Norddeutschland stammende Künstler in der Zeit um 1860 das Blatt über weite Strecken künstlerisch dominiert, viele seiner bekanntesten Darstellungen auch in den *Münchener Bilderbogen* erscheinen und während seiner Tätigkeit insgesamt 160 Beiträge veröffentlicht werden, kündigt er sein Arbeitsverhältnis 1871 aufgrund eines Zerwürfnisses mit dem Verlag auf.¹⁵⁶ Ein letzter Künstler, der an dieser Stelle genannt werden kann, ist ein Schüler Ferdinand von Pilotys (1828–1895), Adolf Oberländer (1845–1923).¹⁵⁷ Dieser gilt als künstlerisches, süddeutsches Gegenstück zu Busch und ist dem Blatt von Beginn an bis zu seinem Tod verbunden.¹⁵⁸

¹⁵¹ Vgl. BOETTICHER 1898 (wie Anm. 82), S. 347; HOLLWECK ca. 1973 (wie Anm. 88), S. 23; ZAHN 1984 (wie Anm. 93), S. 11 und KOCH 2010 (wie Anm. 95), S. 230.

¹⁵² Vgl. WALTER 1894 (wie Anm. 80), S. 84; HOLLWECK ca. 1973 (wie Anm. 88), S. 20 und ZAHN 1984 (wie Anm. 93), S. 11.

¹⁵³ Vgl. HOLLWECK ca. 1973 (wie Anm. 88), S. 20; ZAHN 1984 (wie Anm. 93), S. 12 und KOCH 2010 (wie Anm. 95), S. 207.

¹⁵⁴ Vgl. WALTER 1894 (wie Anm. 80), S. 86; DREYER 1920 (wie Anm. 84), S. 175 und HOLLWECK ca. 1973 (wie Anm. 88), S. 21.

¹⁵⁵ Hollweck vermerkt, dass im Jahr 1858 mit Busch verabredet worden sei, er solle für die *Fliegenden* zeichnen, vgl. HOLLWECK ca. 1973 (wie Anm. 88), S. 41. Auch Rhia konstatiert, Busch sei ab 1858 bei den *Fliegenden Blättern*, bei den *Münchener Bilderbogen* von 1859 bis 1875, beschäftigt gewesen, vgl. RHIA, Karl: Zwei Bildergeschichten-Erzähler des neunzehnten Jahrhunderts. Wilhelm Busch und Rodolphe Töpffer im Kontrast und Vergleich, in: VOGT, Michael: Die boshafte Heiterkeit des Wilhelm Busch, Bielefeld 1988, S. 185–199, insb. S. 185. Busch selbst schreibt in einem kurzen Essay zu seinem Leben „Es kann 59 gewesen sein, als die *Fliegenden* meinen ersten Beitrag erhielten: zwei Männer auf dem Eise [...]“, siehe NÖLDEKE, Hermann (Hrsg.): Wilhelm Busch. Gesamtausgabe, 6 Bde., München 1909, Bd. 1 (Geleitwort – Was mich betrifft. Künstlervereinigung *Jung-München*. *Fliegende Blätter*. *Münchener Bilderbogen*.), S. 21. Eva Zahn ergänzt – unter Berufung auf Geschäftsbücher von *Braun & Schneider*, dass *Der vergeßliche Stadtschreiber*, zusammen mit den Zeichnungen *Enthusiastischer Huldigung* und *Der harte Winter* bereits im November 1854 dem Verlag vorgelegen hätten (vgl. ZAHN (wie Anm. 93), S. 15) – die Zeitspanne von fünf Jahren zwischen Eingang und Abdruck einer Arbeit, erläutert sie jedoch nicht. Auch die Anmerkung Hanns Dangls, die Mitarbeiterschaft Wilhelm Buschs hätte nur ein Jahr gedauert, wirft nicht zu beantwortende Fragen auf, vgl. DANGL 1938 (wie Anm. 87), S. 19.

¹⁵⁶ Vgl. ZAHN 1984 (wie Anm. 93), S. 16. Zur Analyse und Deutung des Œuvres von Busch siehe auch weiterführend den Beitrag PIETZCKER, Frank: Symbol und Wirklichkeit im Werk Wilhelm Buschs. Die versteckten Aussagen seiner Bildergeschichten (Europäische Hochschulschriften. Reihe I. Deutsche Sprache und Literatur 1.832), Frankfurt am Main 2002.

¹⁵⁷ Vgl. STIELAU 1976 (wie Anm. 87), S. 10

¹⁵⁸ Siehe für eine Gegenüberstellung der Künstler Oberländer und Busch: WALTER 1894 (wie Anm. 80), S. 91; Boetticher 1920 (wie Anm. 82), S. 176 und ZAHN 1984 (wie Anm. 93), S. 15.

Neben diesen hier nur exemplarisch ausgewählten Karikaturisten hat es eine Vielzahl weiterer gegeben, die sowohl hinsichtlich ihrer künstlerischen Form als auch ihres handwerklichen Könnens sehr unterschiedlich einzustufen sind. Sie und die von ihnen geschaffenen Figuren prägen das Gesicht des Blattes. Von diesen geben insbesondere jene dem Witzblatt seine Gestalt, deren Erlebnisse in Serie erzählt werden. Zwei der bekanntesten dieser sogenannten „stehenden Figuren“¹⁵⁹ werden von den Verlagsgründern Kaspar Braun und Friedrich Schneider selbst geschaffen.¹⁶⁰ In der Zeit von 1846 bis 1855 gehen der junge Baron Beisele und sein Hofmeister Dr. Eisele auf ihre Streifzüge durch Deutschland (Abb. 11) und lernen, zumeist nicht zu ihrem Vorteil, die lokalen Eigenheiten der bekanntesten Städte aller einzelnen deutschen Staaten, per Postkutsche oder Dampfloch, kennen.¹⁶¹ Ein anderes Team, das Braun von Band 9 (1848) bis Band 12 (1850) auf Abenteuerreise schickt, sind die Herren Barnabas Wühlhuber und Casimir Heulmaier (Abb. 12). Die, über die politischen Zustände in ihrer Heimat empört, nach Amerika, genauer nach Kalifornien, auswandern, um schließlich dort dem Heimweh zu verfallen und nach Hause zurückzukehren.¹⁶² Es handelt sich um ein zeitgenössisches Thema, da nach der gescheiterten Revolution von 1848 tatsächlich viele Deutsche einen Neuanfang in der Ferne gesucht haben.¹⁶³ Ein letztes einprägsames Geschöpf der *Fliegenden*, das hier benannt werden soll, ist der *Staatsbämorrhoidarius* (Abb. 13). Erschaffen von Graf Pocci – Zeremonienmeister (ab 1830) und Hofmusikintendant (ab 1847) unter drei bayerischen Königen – verkörpert seine Figur den Aktenmenschen und Bürokraten.¹⁶⁴ Der aufgrund seiner unermüdlichen Schreibtischarbeit und dem Mangel an Bewegung, an einem schwer zu kurierenden Darmleiden Erkrankte hat seinen ersten Auftritt 1845 und amüsiert den Leser in 26 Episoden bis 1863.¹⁶⁵

Natürlich sind auch viele Literaten bei den *Fliegenden Blättern* beschäftigt und beteiligen sich durch die Umsetzungen fremder oder eigener Ideen an der Genese

¹⁵⁹ KOCH, Ursula E.: Von A wie *Absinth* bis Z wie *Zickzack*. Die ‚Belle Epoque‘ der Münchener Karikaturen-Journale (1886–1914), in: AK MÜNCHEN 1996/97 *Grobe Wahrheiten – wahre Grobheiten, feine Striche – scharfe Stiche. Jugend, Simplicissimus und andere Karikaturen-Journale der Münchener „Belle Epoque“ als Spiegel und Zerrspiegel der kleinen wie der großen Welt*, hrsg. v. Ursula E. Koch u. Markus Behmer, Institut für Kommunikationswissenschaft (Zeitungswissenschaft) der Ludwig-Maximilians-Universität, München 1996, S. 8–35, insb. S. 9.

¹⁶⁰ Nachdem bereits anderen Künstlern die Entwicklung der beiden Figuren zugeschrieben worden ist, nehmen die beiden Verleger der *Fliegenden Blättern* in der Nr. 82 (1846) Stellung und bekennen sich selbst als ihre Schöpfer.

¹⁶¹ Hierauf verweisen u.a. WALTER 1894 (wie Anm. 80), S. 80; BOETTICHER 1898 (wie Anm. 82), S. 349; Dreyer 1920 (wie Anm. 84), S. 172; HOLLWECK ca. 1973 (wie Anm. 88), S. 17f und KOCH 2010 (wie Anm. 95), S. 228f.

¹⁶² Hierauf verweisen u.a. WALTER 1894 (wie Anm. 80), S.80; BOETTICHER 1898 (wie Anm. 82), S. 350f.; DREYER 1920 (wie Anm. 84), S. 172 und KOCH 2010 (wie Anm. 95), S. 244.

¹⁶³ Vgl. KOCH 2010 (wie Anm. 95), S. 244; In der Zeit von 1840 bis 1850 wandern ca. 570.000, 1851 bis 1860 ca. 900.000, 1861–1870 ca. 870.000 und 1881–1885 ca. 980.000 Deutsche aus, vgl. DROEGE, Georg: *Deutsche Wirtschafts- und Sozialgeschichte*, Frankfurt / Berlin / Wien 1972, S. 147.

¹⁶⁴ Vgl. KOCH 2010 (wie Anm. 95), S. 208, Anm. 42.

¹⁶⁵ Hierauf verweisen u.a. WALTER 1894 (wie Anm. 80), S. 90; BOETTICHER 1898 (wie Anm. 82), S. 3550; DREYER 1920 (wie Anm. 84), S. 173; HOLLWECK ca. 1973 (wie Anm. 88), S. 118ff. und KOCH 2010 (wie Anm. 95), S. 226.

des Blattes. Die wichtigsten werden von Walter, Boetticher und Dreyer innerhalb ihrer Ausführungen genannt.¹⁶⁶ Ohne die schriftstellerische Leistung der Zeitschrift eingehender zu beleuchten, soll doch der für die Literaturgeschichte wichtigste Beitrag der *Fliegenden* erwähnt werden. Im 21. Band (1855) publiziert Ludwig Eichrodt die *Auserlesenen Gedichte von Weiland Gottlieb Biedermaier, Schulmeister in Schwaben*. Grundlage hierfür sind die Verse Samuel Friedrich Sauters, einem Dorfschulmeister aus Flehingen in Baden, die von dem Landarzt Adolf Kußmaul (1822–1902) – einem Studienfreund Eichrodts – entdeckt worden sind.¹⁶⁷ Den rührseligen Gedichten wohnt eine derart unbewusste Komik inne, dass sie Eingang in die *Fliegenden* finden und später mit der Biedermeier-Poesie eine eigene, jedoch ernsthafte, Gattung begründen.¹⁶⁸ Die Illustrationen zu den Biedermeiergedichten erschafft Eduard Ille (=Valentin Joseph Karl, 1823–1900), ein festes Mitglied der Künstlergemeinschaft um die *Fliegenden Blätter*, welcher 1864 sogar in den Redaktionsbeirat des Blattes aufgenommen wird.¹⁶⁹

2.3 Die Leser der *Fliegenden*: Absatzzahlen und Verkaufsgebiete

Um zu ergründen wie viele (und welche) Leser eine Zeitschrift hat, um damit die Größe ihres Einflussgebietes darzulegen, sind die Absatzzahlen die wichtigste Quelle. In Bezug auf die *Fliegenden Blätter* kann der Absatz an den verkauften Abonnements abgelesen werden. Diese konnte der Interessierte bei Buch- und Kunsthandlungen, auf Postämtern oder Zeitungsexpeditionen erwerben.¹⁷⁰ Die vorhandene Forschungsliteratur zu den *Fliegenden*, aber auch zur Münchener oder generell deutschsprachigen Publizistik gibt hier eine Vielzahl von Angaben. Es existiert jedoch keine Quelle, welche die Absatzentwicklung des Witzblattes über ihr gesamtes Bestehen bereitstellt. Um dennoch einen etwaigen Eindruck davon zu gewinnen, ist es notwendig, die gesamte Literatur zu Rate zu ziehen, in der Annahme – auch wenn die Angaben sich manches Mal voneinander unterscheiden –, dass alle gemeinsam ein ungefähres Bild von der Absatzentwicklung geben. Um diese Tendenz zu visualisieren werden alle recherchierten Zahlen, jeweils dem Autor zugeordnet, in einer Grafik zusammengefasst (*Grafik A*).

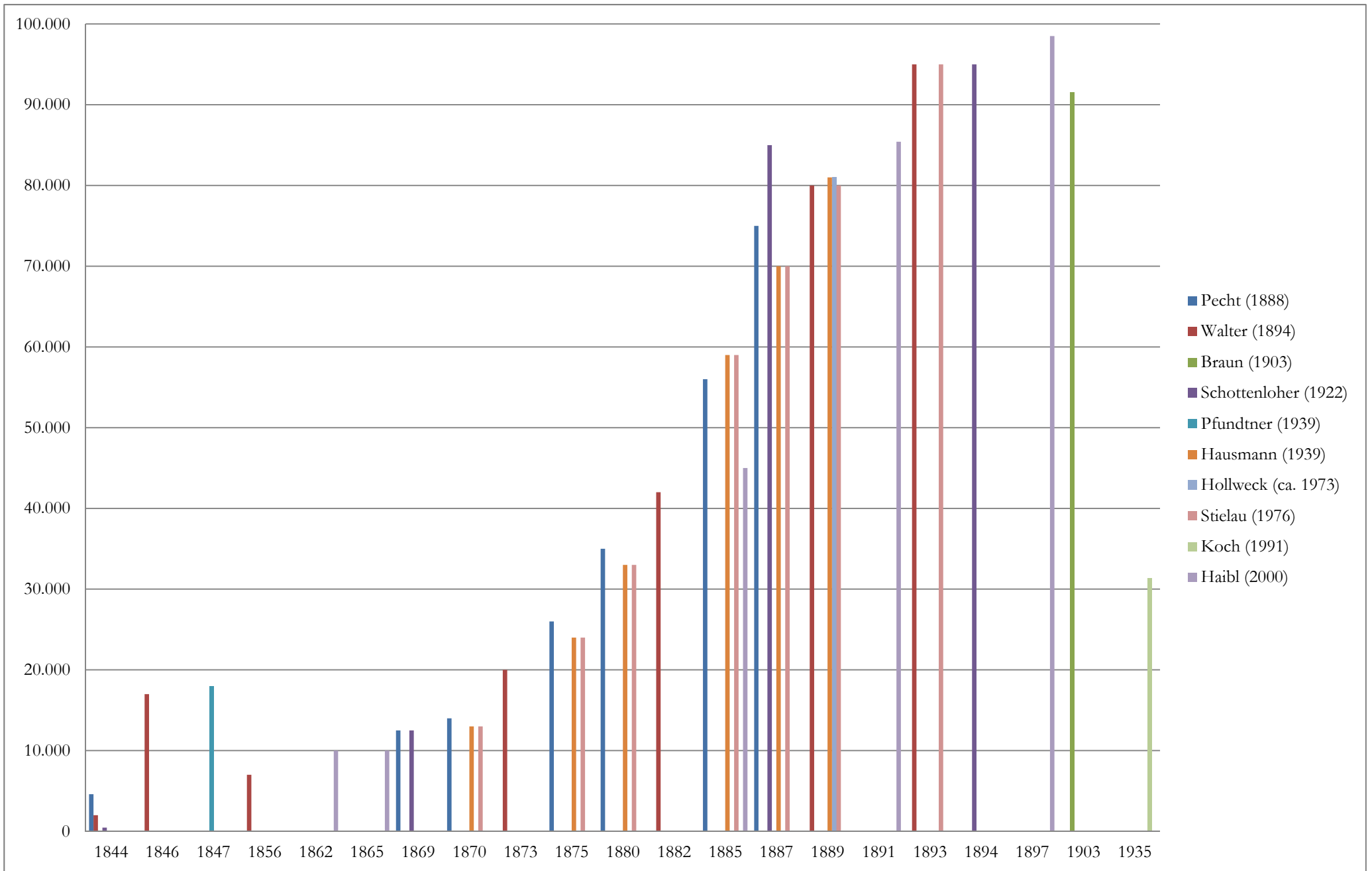
¹⁶⁶ Vgl. WALTER 1894 (wie Anm. 80), S. 115ff. und DREYER (wie Anm. 84), S. 180ff.

¹⁶⁷ Vgl. BOETTICHER 1898 (wie Anm. 82), S. 353; ZAHN (wie Anm. 93), S. 13.

¹⁶⁸ Vgl. GEISMEIER, Willi: Biedermeier. Das Bild vom Biedermeier. Zeit und Kultur des Biedermeier. Kunst und Kunstleben des Biedermeier, Wiesbaden 1988, S. 9ff.

¹⁶⁹ Vgl. KOCH 2010 (wie Anm. 95), S. 208.

¹⁷⁰ Vgl. ebd., S. 206.



Die frühesten Angaben zum Absatz des Blattes, stellt Friedrich Pecht in seiner *Geschichte der Münchner Kunst im neunzehnten Jahrhundert* (München, 1888) zur Verfügung.¹⁷¹ Diese, wie auch die Informationen von Fred. Walter (1894), Fritz Schottenloher (1922), Fritz Pfundtner (1939) und Marianne Hausmann (1939) sind noch vor der endgültigen Einstellung des Blattes niedergeschrieben worden.¹⁷² Einen weiteren wichtigen Hinweis erhält man aus direkter Verlagsquelle, aus einem Interview von Kaspar Braun jun. mit dem *Svenska Dagbladet* aus dem Jahr 1903.¹⁷³ Nachdem die Zeitschrift eingestellt worden ist, ergänzen Hollweck (ca.1973), Stielau (1976) und Koch (1991) Informationen zu weiteren Jahrgängen der *Fliegenden*.¹⁷⁴ Besonders zu berücksichtigen sind darüber hinaus die Angaben Michaela Haibls, die ihre Angaben auf Basis verschiedener Zeitungskataloge – wie zum Beispiel dem von Rudolf Mosse – zusammengestellt hat und die besonders ausführlich sind.¹⁷⁵

¹⁷¹ Von Pecht sind folgende Angaben bekannt: „Während die Auflage sich von der Gründung 1844 an langsam von 4.600 unter mancherlei Schwankungen nur bis 12.500 Ende 1869 hob, erreichte sie Ende 1870 schon 14.000, stieg dann auf 16 – 17 – 20.000, um 1875 schon 26.000 zu erreichen, die 1880 bereits auf 35.000 gestiegen waren. Von da an ging aber das Wachstum rasch auf 38.000, 43.000, 49.000, 56.000 – bis 1885 – dann 67.000 bis 70.000 im Winter, 75.000 im Sommer 1887“, vgl. PECHT 1888 (wie Anm. 147), S. 462. Bei der die Angaben zusammenfassenden Grafik werden jeweils nur die konkret benannten Daten berücksichtigt.

¹⁷² Walter gibt folgende Angaben: 1844 (2.000), 1846 (17.000), 1856 (7–8.000), 1873 (20.000), 1882 (42.000), 1889 (80.000) und 1893 (95.000), vgl. WALTER (wie Anm. 80), S. 118. Der Absatz für das Jahr 1856 wird für die Grafik auf 7.000 bestimmt, da Walters Angabe eindeutig ist. Nach Pfundtner beträgt 1847 der Absatz 18.000, vgl. PFUNDTNER, Fritz: Die Münchener politische Presse im Revolutionsjahr 1848 (Diss., Univ. München, 1939), Würzburg 1939, S. 100. Die Angaben werden von Ursula Koch – ohne weitere Nennung von Gründen – als widersprüchlich und damit wenig vertrauenswürdig eingestuft, vgl. Koch 2010 (wie Anm. 95), S. 231. Für die hier vorliegenden Ausführungen werden jedoch alle gefundenen Angaben als gleichwertig anerkannt, so dass diese Bemerkung keine direkte Rolle spielt. Zumal spricht für Pechts Angabe, dass Walter für 1846 den Absatz mit 17.000 beziffert, die Differenz zu 18.000 im Jahr 1847 wäre demnach nachvollziehbar. Schottenloher stellt für 1844 (460), 1869 (12.500), 1887 (85.000) und 1894 (95.000) Angaben bereit, vgl. SCHOTTENLOHER, Karl: Flugblatt und Zeitung. Ein Wegweiser durch das gedruckte Tageschriftentum, 2. Bde. (Bd. 1: Von den Anfängen bis zum Jahre 1848 [neu hrsg. u. eingel. v. Johannes Binkowski]; Bd. 2: Von 1848 bis zur Gegenwart [neu verfasst u. bis in die Gegenwart fortgeführt v. Johannes Binkowski]), München 1985 (Erstausgabe: Berlin 1922), S. 60. Hausmann legt Zahlen für die Jahre 1870 (13.000), 1875 (24.000), 1880 (33.000), 1885 (59.000), 1887 (70.000), 1889 (81.000) nach Angaben des Verlags *Braun & Schneider*, vor, vgl. HAUSMANN, Marianne: Münchener Zeitschrift von 1870 bis 1890 (Zeitung und Leben 74), Augsburg-Aumühle 1939, S. 146.

¹⁷³ Kaspar Braun jun. bemerkt, der Absatz läge gegenwärtig (1903) bei 91.500 Abonnements, zitiert nach DANGL 1938 (wie Anm. 87), S. 9.

¹⁷⁴ Laut Hollweck ist „mit einer Auflage von 81.000 Exemplaren im Jahre 1889“ der Verkaufserfolg sichergestellt gewesen, vgl. HOLLWECK ca. 1973 (wie Anm. 88), S. 96. Auf der Basis von Walter (1894) und Hausmann (1939) erfasst Stielau die Jahre 1870 (13.000), 1875 (24.000), 1880 (33.000), 1885 (59.000), 1887 (70.000), 1889 (80.000) und 1893 (95.000), vgl. STIELAU 1976 (wie Anm. 87), S. 10f. Weshalb sie die Angaben von Walter nicht vollständig mit einbezieht, begründet die Autorin nicht. Ursula Koch gibt für 1935 die Auflage der *Fliegenden* mit 31.345 Exemplaren an, vgl. KOCH, Ursula E.: Der Teufel in Berlin. Von der Märzrevolution bis zu Bismarcks Entlassung. Illustrierte politische Witzblätter einer Metropole 1848–1890, mit einem Geleitwort v. Kurt Koszyk, Köln 1991, S. 732, Anm. 51.

¹⁷⁵ Die Recherchen Haibls ergaben Absatzzahlen für die Jahre 1862 (10.000), 1865 (10.000), 1885 (45.000), 1891 (85.416) und 1897 (98.500), vgl. HAIBL 2000 (wie Anm. 70), S. 14.

Alle in der Forschung offengelegten Absatzzahlen müssen zweifellos im Kontext ihrer Entstehung gesehen werden. Gerade bei nicht vollständig überwachbaren Abrechnungsvorgängen besteht die Gefahr, dass korrigierende Änderungen zugunsten des Blattes vorgenommen werden. Natürlich ist dies auch grundsätzlich in eine andere Richtung möglich.

Die auf Basis dieser Daten entwickelte Grafik, ermöglicht es nun eine tendenzielle Entwicklung des Absatzes der *Fliegenden* nachzuvollziehen. So ist ablesbar, dass der Absatz innerhalb der ersten drei Jahrzehnte die Marke von 20.000 Abonnements vermutlich nicht überschreitet, während er in der Zeit um die Revolution von 1848 größeren Schwankungen unterliegt. Ab Mitte der 1870er Jahre geht die Entwicklung nur noch aufwärts. Leider gibt es nur einen Hinweis darüber, wie sich das Blatt unter der direkten Konkurrenz des 1896 gegründeten *Simplicissimus* hinsichtlich seines Absatzes entwickelt. Hatte der *Simpl* 1911 noch eine Auflage von mehr als 90.000¹⁷⁶ Exemplaren, sind es Mitte der 1930er Jahre nur noch 17.500¹⁷⁷ gewesen. Die *Fliegenden* hingegen können sich mit 31.345 Abonnements daneben gut stabilisieren.¹⁷⁸ Dennoch bleibt ein starker Einbruch der Zahlen nach der Jahrhundertwende unübersehbar.

Für sämtliche hier vorgestellten Zahlen, wenn sie auch nur einen lückenhaften Zeitraum abdecken, muss gelten, dass *ein* Abonnement nicht unweigerlich *einem* Leser entspricht. Vielmehr müssen die Angaben um ein Vielfaches multipliziert werden. Denn bei den Abonnenten handelt es sich zumeist um Gaststätten, Friseurgeschäfte, Lesezirkel, Clubs und Cafés, in denen die Zeitschrift ausgelegt hat und einer breiten Masse zugänglich gemacht wird.¹⁷⁹ Die Reichweite von Zeitschriften hat sich bereits seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert, das als „Jahrhundert der Leserevolution“¹⁸⁰ beschrieben wird, stark verändert. Ein wesentlicher Faktor hierfür ist die breite Alphabetisierung über alle Bevölkerungsschichten hinweg.

Von wem die Zeitschrift schlussendlich gelesen wird, hängt zum Teil eng mit der aktuellen politischen Situation zusammen. Demnach ist es nachvollziehbar, dass die *Fliegenden* nach dem Deutsch-Französischen Krieg 1870/71, in dessen Folge der Zusammenschluss von Nord- und Süddeutschland steht, nun auch besonders die deutschsprachigen Gebiete nördlich der Mainlinie bedienen.¹⁸¹ Darüber hinaus geht ein Teil der Abonnements in die USA. Kurz nach der Jahrhundertwende machen diese – nach Angaben von Kaspar Braun jun. – immerhin fast elf Prozent der Gesamtauflage aus.¹⁸² Aber auch in die skandinavischen Länder, die Niederlande, Belgien, die Schweiz und nach Frankreich wird die Zeitschrift ausgeliefert. Des

¹⁷⁶ Arthur Holitscher (1869–1941), zitiert nach HOLLWECK ca. 1973 (wie Anm. 88), S. 163.

¹⁷⁷ Vgl. KOCH 1991 (wie Anm. 174), S. 732, Anm. 51.

¹⁷⁸ Vgl. ebd.

¹⁷⁹ Vgl. WASSERMANN 1983 (wie Anm. 92), S. 113.

¹⁸⁰ DUSSEL, Konrad: Deutsche Tagespresse im 19. und 20. Jahrhundert, Münster 2004, S. 15.

¹⁸¹ Vgl. DREYER 1920 (wie Anm. 84), S. 177.

¹⁸² Nach Angaben von Kaspar Braun jun. werden 1903 insgesamt 91.500 Abonnements vertrieben, davon gehen 10.000 nach Amerika, zitiert nach DANGL 1938 (wie Anm. 87), S. 10.

Weiteren gehen Ende der 1880er Jahre 600 Exemplare nach St. Petersburg und 400 werden nach Moskau verschickt.¹⁸³ Der Erste Weltkrieg schließlich zerstört die Verbindung der *Fliegenden* außerhalb Mitteleuropas.¹⁸⁴

2.4 Das Familienwitzblatt *Fliegende Blätter*: harmlos und sympathisch

Liest man die Beschreibungen der ersten Beiträge, die über die *Fliegenden* verfasst worden sind, so herrscht Einigkeit darüber, dass das Blatt mit seinen „mild jokes on the German *Spiessbürger*“¹⁸⁵ und seiner Satire „without personal bitterness“¹⁸⁶ eine familienfreundliche Zeitschrift gewesen sei.¹⁸⁷ Man konnte sie aufschlagen in der Gewissheit, nichts Beunruhigendes, nichts allzu Störend-Kritisches darin zu finden.¹⁸⁸ Allen Äußerungen ist gemein, dass sie den Grundgehalt des Blattes, bis auf wenige Ausnahmen, als harmlos, gutbürgerlich und konservativ beschreiben. Dass dies auch das Ansinnen des Blattes war, bestätigt der ehemalige Mitarbeiter A. von Miris (=Franz Bonn, 1830–1940), welcher schreibt, das Ziel des Blattes sei es gewesen „in Bild und Wort nur jenen Humor [zu pflegen], der allgemein menschlicher Natur ist und sich von allem Religiösen und Politischen“¹⁸⁹ fernhalte. Gleiches findet sich bei Kaspar Braun d. J., der – in Bezug auf die lange Entstehungszeit einer Ausgabe – konstatiert, dass dieses „Verfahren nur [...] dank dem unpolitischen und nicht aktuellen Charakter unserer *Fliegenden*“¹⁹⁰ möglich sei.

Es ist in der Tat so, dass anlässlich eines Urteils des Obersten Gerichtshofes von 1857, in welchem die *Fliegenden* als eine „[politische] Zeitschrift“ eingestuft und damit an die strengeren Richtlinien des Pressegesetzes von 1850 gebunden werden, die Zeitschrift bewusst ihre Beteiligung am politischen Diskurs zurücknimmt und auf kriegerische Auseinandersetzungen (wie 1848, 1866, 1870/71, 1914–1918) beschränkt.¹⁹¹

Doch die Implikation des harmlosen Familienwitzblattes erweist sich bei näherer Betrachtung als falsch und *verharmlosend*. So kann Henry Wassermann in seiner

¹⁸³ Darüber hinaus nennt Pecht noch eine große Zahl weiterer Länder, an welche die *Fliegenden* ausgeliefert worden seien, vgl. PECHT 1888 (wie Anm. 147), S. 462.

¹⁸⁴ Vgl. DREYER 1920 (wie Anm. 84), S. 181.

¹⁸⁵ HELD 1936 (wie Anm. 86), S. 21.

¹⁸⁶ WALZ 1936 (wie Anm. 85), S. 16.

¹⁸⁷ Eine *Ode* an die *Fliegenden* findet sich ganz besonders bei ELLWANGER / ROBINSON 1891 (wie Anm. 79), WALTER 1894 (wie Anm. 80), BOETTICHER 1898 (wie Anm. 82) und DREYER 1920 (wie Anm. 84) und auch bei DANGL 1938 (wie Anm. 87) – dabei wird das Lob auf die Satirezeitschrift in allen Texten kritiklos auf alle Bereiche übertragen.

¹⁸⁸ Vgl. PFEIFFER-BELLI 1984 (wie Anm. 93), S. 7.

¹⁸⁹ MIRIS 1890 (wie Anm. 149), S. 33f.

¹⁹⁰ Kaspar Braun jun., zitiert nach DANGL 1938 (wie Anm. 87), S. 10.

¹⁹¹ Vgl. KOCH 2010 (wie Anm. 95), S. 254. Weiterführend zu politischen Satiren während kriegerischer Auseinandersetzungen im Allgemeinen, siehe WALTER 1894 (wie Anm. 80), S. 87ff. und BOETTICHER 1898 (wie Anm. 82), S. 356; im Speziellen zum Jahr 1848 siehe HOLLWECK ca. 1973 (wie Anm. 88), S. 29–32 und Koch 2010 (wie Anm. 95), S. 233–243; zu den Jahren 1866 und 1871 siehe HOLLWECK ca. 1973 (wie Anm. 88), S. 47–51.

Studie zeigen, dass vor allem in den Karikaturen über Juden – und er bezieht sich hier insbesondere auf die Zeit von 1848 bis zum Ersten Weltkrieg – kein ausschließlich amüsanter, arg- und vor allem zeitloses Bild gezeichnet worden ist.¹⁹² Im Gegenteil, er weist nach, dass gerade die Darstellungen der jüdischen Bevölkerung sehr wohl auf aktuelle Entwicklungen reagiert hat, selbst wenn keine politischen Karikaturen, sondern insbesondere „illustrierte und humoristisch betextete Szenen jüdischen Lebens“¹⁹³ abgedruckt werden. Das dominierende Thema der Judendarstellung geht erst zurück, als sich aus dem zunehmenden Antisemitismus zunächst mit dem *Kikeriki* und später mit dem *Stürmer* eine eigene, antisemitische ‚Unterhaltungspresse‘ entwickelt.¹⁹⁴ Doch auch die frühen antijüdischen Darstellungen in den *Fliegenden* bleiben nicht ohne Folgen. Denn eben jene stellen die Weiche für das Aufkommen typisierter visueller Festschreibungen des *Jüdischen* wie sie später immense Verbreitung finden.¹⁹⁵ Selbstverständlich auch andere Zeitschriften wie der *Kladderadatsch*, der *Simplicissimus* oder der *Wahrer Jacob*, veröffentlichen Judenwitze, aber in der Frühzeit nehmen die *Fliegenden Blätter* „unter diesen unangefochten die Führungsposition ein“¹⁹⁶. Dabei mag es sein, dass die *Fliegenden* nicht direkt antisemitisch gewesen sind oder sein wollten, denn nur selten sollen jüdische Leser des Blattes die Abbildungen beanstandet haben.¹⁹⁷ Doch es ist mitnichten grundlos, dass Hanns Dangl in seiner 1938 erschienenen Publikation gerade den *Fliegenden* zugutehält, sie hätten schon seit ihrem ersten Erscheinen „einen Kampf gegen das Judentum“¹⁹⁸ geführt.

Wenig harmlos, wenn auch auf einen ganz anderen, kulturellen Bereich bezogen, zeigt sich die Darstellung der Moderne, insbesondere der modernen Kunst in den *Fliegenden*. Auch hierfür kann symptomatisch noch einmal Dangl zitiert werden, denn dieser beschreibt die Münchner Zeitschrift als „Verfechter aller echten und wahren Kunst“¹⁹⁹. Tatsächlich stehen zum ausgehenden 19. Jahrhundert gerade die Moderne und ihre Vertreter im Blickpunkt des Spotts, während die Kunst und Künstler der Akademie kein einziges Mal karikiert werden.²⁰⁰ Ihre Polemik gegen die moderne Kunst, so Adelheid Stielau, entwickle sie in ihrer Bevorzugung Alter Meister sowie der Betonung der erzieherischen Funktion durch selbige. Zudem wird in ihr die

¹⁹² Vgl. WASSERMANN 1983 (wie Anm. 92), S. 116.

¹⁹³ HAIBL 2000 (wie Anm. 70), S. 123.

¹⁹⁴ Vgl. DITTMAR, Peter: Die antijüdische Darstellung, in: SCHOEPS, Julius H. / SCHLÖR, Joachim: Bilder der Judenfeindschaft. Antisemitismus. Vorurteile und Mythen, Augsburg 1999, S. 41–53, insb. S. 48.

¹⁹⁵ Vgl. HAIBL, Michaela: Sichtbarkeit und Wirkung: ‚Jüdische‘ Visiotype in humoristischen Zeitschriften des späten 19. Jahrhunderts, in: LIEPACH, Martin / MELISCHEK, Gabriele / SEETHALER, Josef (Hrsg.): Jewish images in the media, Wien 2007, S. 61–84, insb. S. 63. Auf die Konstruktion eines Negativbildes von Juden geht auch Peter Dittmar kurz ein, vgl. DITTMAR 1999 (wie Anm. 194), S. 49f.

¹⁹⁶ DITTMAR 1999 (wie Anm. 194), S. 48.

¹⁹⁷ Vgl. WASSERMANN 1983 (wie Anm. 92), S. 112f.

¹⁹⁸ DANGL 1938 (wie Anm. 87), S. 73.

¹⁹⁹ DANGL 1938 (wie Anm. 87), S. 178f.

²⁰⁰ Vgl. HELD 1936 (wie Anm. 86), S. 21 und STENGEL 1916/17 (wie Anm. 83), S. 564.

Besinnung auf das Völkische, eine Verherrlichung des Deutschtums und damit eine Ablehnung romanischer Völker fokussiert.²⁰¹

Es ist nicht Aufgabe der vorliegenden Arbeit, die historische Bedeutung der *Fliegenden* herauszuarbeiten oder ihre Stellung ausführlich zu werten. Doch die beiden hier aufgeführten Beispiele, die den eindimensionalen Umgang der Zeitschrift einerseits mit Juden und andererseits mit der Moderne skizzieren, vermögen aufzuzeigen, dass die gern verwendete Zuordnung der Adjektive *harmlos* und *sympathisch* nicht uneingeschränkt möglich ist. Die Beschreibung als *Familiennwitzblatt* kann sich auf die unterschiedliche Leserschaft beziehen, aber ein generell untendenziöses Verhalten ist daraus nicht ableitbar. Walter Stengel, einer der frühesten Kritiker, stellt in seinen Ausführungen heraus, dass unter der „Etikette der harmlosen Lektüre [...] dem widerstandslosen Unterbewusstsein der schablonenhafte Begriff von der Unverständlichkeit der Gegenwartswerte und der unbedingten Redlichkeit veralteter Anschauungen eingepflegt“²⁰² werde. Dabei ist noch einmal zu betonen, dass sich Stengel, sowie die von Wassermann und Stielau zu Rate gezogenen Studien, jeweils auf die Zeit vor 1900 beziehen – die sich verschärfenden Entwicklungen nach 1933 sind damit noch nicht einmal einbezogen.

2.5 Die *Fliegenden Blätter* in ihrem publizistischen Umfeld

Während unperiodisch erscheinende Einzelblätter eine wesentlich längere Geschichte vorweisen können, entstehen die ersten periodischen Zeitungen zu Beginn des 17. Jahrhunderts.²⁰³ Erst durch sie wird die Presse als Organ der Informationsvermittlung dauerhaft institutionalisiert.²⁰⁴ In der Entwicklung der Presse spielen die deutschsprachigen Gebiete zunächst eine wichtige Rolle, da sich das Medium dort – im europäischen Vergleich – am schnellsten und reichhaltigsten entwickelt.²⁰⁵ Von Beginn an sind jedoch Unterdrückung und Einschränkung durch machtausübende Instanzen für die freie Entfaltung des Mediums entwicklungshemmend. Zwar kommt es 1789 mit der Französischen Revolution, welche die Pressefreiheit fordert,

²⁰¹ Vgl. STIELAU 1976 (wie Anm. 87), S. 221.

²⁰² STENGEL 1916/17 (wie Anm. 83), S. 563.

²⁰³ Ein erstes, allerdings noch nicht öffentliches, Zeitungssystem wird systematisch durch spätmittelalterliche und frühneuzeitliche Kaufleute, wie beispielsweise die Familie der Fugger, aufgebaut. Erste, öffentlich zugängliche, zeitungartige Publikationen gibt es ab ca. 1500 mit den Flugblättern (erster Beleg: Die *Neue Zeytung von orient und auff gange*, 1502), eine andere Frühform ist die etwas umfangreichere Flugschrift, die vor allem im Zeitalter der Reformation Konjunktur gehabt hat. Daneben existiert die sogenannte *Messrelation*, eine etwa 100 Seiten umfassende Publikation, die halbjährlich oder jährlich in Messestädten erscheint, vgl. DUSSEL 2004 (wie Anm. 180), S. 7ff. Die ersten regelmäßig erscheinenden Zeitungen werden 1609 in Wolfsburg (*Aviso*) und in Straßburg (*Relation*) gegründet, vgl. WILKE, Jürgen: Entwicklung und Rolle der Presse im Verhältnis zwischen Deutschland und Frankreich, in: AK MAINZ 1992 (wie Anm. 43), S. 20–31, insb. S. 20.

²⁰⁴ Vgl. WILKE 1992 (wie Anm. 203), S. 20.

²⁰⁵ Vgl. ebd., S. 20f.; Weiterführend, Ders.: Auslandberichterstattung und internationaler Nachrichtenfluß im Wandel, in: *Publizistik* 31, 1986, S. 53–90.

in Europa zur „Presserevolution“²⁰⁶, doch in den deutschen Staaten des späteren Reichsgebietes sind zunächst vor allem verschärfte Kontrollen die Folge.²⁰⁷ Auch durch die Machtausdehnung Napoleons verbessert sich die Lage nicht.²⁰⁸ In den Befreiungskriegen (1813–1815) gelingt es zwar schlussendlich sich der napoleonischen Herrschaft zu entledigen und auf dem Wiener Kongress (1815) den Deutschen Bund zu bilden, doch bereits durch die Karlsbader Beschlüsse (1819) wird die, sich hieraus kurzzeitig positiv entwickelnde, publizistische Blüte durch Zensur und andere Reglementierungsmaßnahmen wieder gestoppt.²⁰⁹ Während hier, in der Zeit des Vormärzes die Publizistik noch bis 1848 unter strenger amtlicher Vormundschaft stagniert, erkämpft sie sich in Frankreich bereits mit der Julirevolution (1830) vorübergehend größere Freiräume.²¹⁰

Auf Basis dieser politischen und gesellschaftlichen Vorbedingungen sowie auf Grund der bereits angeführten Verbesserung der Produktionstechniken durch Alois Sendefelder und der hieraus folgenden Verminderung der Produktionskosten für größere Auflagenzahlen, entstehen in Frankreich die wichtigsten einer neuen Art von Satirezeitschriften.²¹¹ Nachdem bereits während der Französischen Revolution die satirische Bildpublizistik vermehrt durch Einblattdrucke als Kunst für die Massen hervorgetreten ist, setzt man nun auch in Witzblättern auf das Medium der Karikatur.²¹² Im November 1830 erscheint mit *La Caricature politique, morale et littéraire* die erste illustrierte politisch-satirische Zeitschrift modernen Stils.²¹³ Gegründet von Charles Philipon (1802/06–1862) sind an dieser einige der wichtigsten französischen bildenden und literarischen Künstler beteiligt: Daumier, Grandville, Travès und auch Honoré de Balzac (1799–1850).²¹⁴ Zwei Jahre nach der Gründung, in einer Zeit, in welcher politische Satire auch in Frankreich wieder vermehrt einer staatlichen Reglementierung unterliegt, wird 1832 *Le Charivari* ins Leben gerufen – eine Zeitschrift die in satirischem wie auch ernstem Ton Kunst, Literatur, Mode, generell Kultur und gesellschaftliche Gepflogenheiten bespricht.²¹⁵ Der *Charivari* ist Spiegelbild der künstlerisch einzigartigen französischen Karikatur und darüber hinaus

²⁰⁶ WILKE 1992 (wie Anm. 203), S. 23. Weiterführend zur Entwicklung der Presse unter dem Einfluss der Französischen Revolution siehe RÉTAT, Pierre (Hrsg.): *La Révolution du Journal, 1788–1794*, Paris 1989.

²⁰⁷ Vgl. WILKE 1992 (wie Anm. 203), S. 23.

²⁰⁸ Vgl. ebd.

²⁰⁹ Vgl. ebd., S. 24.

²¹⁰ Vgl. ebd.

²¹¹ Siehe zur satirischen Bildpublizistik bis zur Juli-Monarchie den Tagungsband von RÜTTEN, Raimund / JUNG, Ruth / SCHNEIDER, Gerhard (Hrsg.): *Die Karikatur zwischen Republik und Zensur. Bildsatire in Frankreich 1830 bis 1880 – Eine Sprache des Wandels?* (Kolloquium über den satirischen Bildjournalismus, Universität Frankfurt am Main, 24. bis 27. Mai 1988), Marburg 1991, S. 19–72.

²¹² Vgl. KOCH 1992 (wie Anm. 43), S. 32.

²¹³ Vgl. ebd., S. 33.

²¹⁴ Vgl. ebd.

²¹⁵ Vgl. ebd., S. 35.

Dokument eines fast fünfzig Jahre währenden Kampfes zwischen Satire und Staatsgewalt.²¹⁶

Ausgehend von dem Vorbild Frankreichs verbreiten sich die satirischen Zeitschriften in ganz Europa.²¹⁷ Eine auch für die *Fliegenden* Prägendsten ist der 1841 gegründete, in London wöchentlich erscheinende *Punch – or the London Charivari*, der heute als die bedeutendste satirische Zeitschrift Großbritanniens gilt und mehr als 150 Jahre bestanden hat.²¹⁸ Mr. Punch, die Symbolfigur des Blattes rekuriert auf ein englisches Puppenspiel aus dem späten 17. Jahrhundert und findet sich häufig als Pseudonym bei zumeist unsignierten Karikaturen wieder.²¹⁹

Sowohl *Punch* als auch *Le Charivari* gelten als direkte Inspirationsquelle für die *Fliegenden*, welche in der angespannten politischen Lage kurz vor der Revolution im März 1848 auch in Deutschland die Geschichte der Satirezeitschrift begründen. Zwar gibt es auch Vorläufer des deutschen Witzblattes, doch hatten diese meist nur eine sehr kurze Lebensdauer oder sind noch gänzlich ohne Illustrationen ausgekommen.²²⁰ Neben großen Unterschieden, in Bezug auf Tendenziosität und künstlerische Qualität, bestehen klare formale wie auch inhaltliche Berührungspunkte zu den Vorbildern. So nutzen die *Fliegenden*, ebenso wie der *Punch*, die Technik des Holzschnitts.²²¹ Im *Charivari* findet sich die mit 120 Bildfolgen vorbildhafte *stehende*, also wiederkehrende Figur des *Robert Macaire*, welche von Honoré Daumier erschaffen worden sind (Abb. 14).²²² Darüber hinaus dient das französische Vorbild zweifelsfrei als Vorlage für Erscheinungsbild und Layout des deutschen Pendant.²²³

Im März 1848, als in den deutschsprachigen Gebieten ebenfalls die Forderungen nach „Pressefreiheit, Schwurgerichten, Volksbewaffnung und einem gesamt-deutschen Parlament“²²⁴ immer lauter werden und die süd- und südwestlichen Länder, und einige Zeit später auch Preußen, die Zensurfreiheit ausrufen, entwickelt sich auch hier eine breite, illustrierte satirische Presse, die eine regelrechte

²¹⁶ Vgl. ebd.

²¹⁷ Siehe hierfür beispielsweise die Ausführungen Torellis über die italienische und Santos Lopes über die portugiesische Karikatur, vgl. TORELLI, Ilaria: Die Jahre 1948/49 in den italienischen Satirezeitschriften. Ein Überblick, in: FISCHER, Hubertus / VABEN, Florian (Hrsg.): Politik, Porträt, Physiologie. Facetten der europäischen Karikatur im Vor- und Nachmärz, Bielefeld 2010, S. 257–293 und SANTOS LOPES, Marília dos / HANENBERG, Peter: Portugal. Karikatur und Geschichte. 1807–1850, in: Ebd., S. 295–317.

²¹⁸ Vgl. ausführlich KOCH 2006 (wie Anm. 41), S. 17 und weiterführend zur Geschichte des *Punch* die Monografie von Marion H. SPIELMANN: The History of *Punch*, London et al. 1894, *Online*: <http://www.gutenberg.org/files/23881/23881-h/23881-h.htm> (17.01.2012); zudem, in Bezug auf die Darstellungen von Kunst und Künstler, die Arbeit von STIELAU 1976 (wie Anm. 87) und den aktuellsten Beitrag von William A. COUPE: Worüber die Engländer lachen. Der Humor von *Punch*, in: *Ridiculousa* 7, 2000, S. 231–244.

²¹⁹ Vgl. STIELAU 1976 (wie Anm. 87), S. 14.

²²⁰ Vgl. KOCH 2010 (wie Anm. 95), S. 200.

²²¹ Vgl. ebd., S. 206.

²²² Vgl. HELD 1936 (wie Anm. 86), S. 20; zu *Macaire* siehe KOCH 2006 (wie Anm. 41), S. 34.

²²³ Vgl. HAIBL 2000 (wie Anm. 70), S. 92.

²²⁴ BLUMENAUER, Elke: Journalismus zwischen Pressefreiheit und Zensur. Die Augsburger *Allgemeine Zeitung* im Karlsbader System (1818–1848), Wien 2000, S. 17.

Witzblattflut nach sich zieht. Entstanden in Berlin 35 Titel, wurden in München sogar vierzig direkt während und nach dem Jahr 1848 neu gegründet.²²⁵ Viele von diesen Witzblättern bestehen nur für wenige Ausgaben. Eine derjenigen, die sich in München jedoch direkt neben den *Fliegenden* behaupten kann, ist der 1848 von Martin Schleich (1827–1881) gegründete und ab 1853 illustriert erscheinende *Münchener Punsch*.²²⁶ Der, das große Zeitungssterben im preußischen Norden nach 1848 überstandene und sich zunehmend als „Weltwitzblatt“²²⁷ etablierende, *Kladderadatsch* steht im Deutschen Bund als größter Konkurrent den *Fliegenden Blättern* gegenüber. Die in Berlin gegründete Zeitschrift gilt, durch ihre tendenziöse Satire als „Antipode“²²⁸ zu dem Münchner Blatt – entsprechend formuliert auch Theodor Fontane (1819–1898) 1853 in einem Schreiben an Theodor Storm (1817–1888): „Die Süddeutschen und wir [Berliner] verhalten uns zueinander wie die *Fliegenden Blätter* zum *Kladderadatsch*. Ich glaube, wir sind ihnen eine ganze Pferdelänge vor“²²⁹.

In ihrer Position als etabliertes *Familienwitzblatt* nehmen die *Fliegenden* lange Zeit eine Ausnahme- und auch Monopolstellung ein, die sogar einige Gründungen nach ihrem Vorbild zur Folge hat. Darunter das Pariser *Le journal amusant* (1856–1933) und die von Lothar Meggendorfer (1847–1925) 1889 in Esslingen erstmals publizierten und 1892 nach München verlegten *Meggendorfer Blätter* – mit denen die *Fliegenden* im letzten Abschnitt ihres Bestehens zusammengelegt werden.²³⁰

Erst 1896, mit der Gründung von Georg Hirths (1841–1916) *Jugend* und Albert Langens (1869–1909) *Simplicissimus* erhöhte sich der Konkurrenzdruck in München immens.²³¹ Dabei bezieht sich die Form der Konkurrenz nicht nur auf die Leser, sondern auch auf die Künstler, derer die *Fliegenden* einige, darunter Thomas Theodor Heine (1867–1948) und Olaf Gulbransson (1873–1958), an modernere Zeitschriften, die nicht alles Neue und Schrofne verpönen und jeden Beitrag darauf prüfen, ob er in die bisher erfolgreiche Art hineinpasst, verlieren.²³²

²²⁵ Angaben zu Berlin, vgl. KOCH 1991 (wie Anm. 174), S. 71; Angaben zu München, vgl. KOCH 2010 (wie Anm. 95), S. 234. Weiterführend zur Münchener Presse in dieser Zeit siehe PFUNDTNER 1939 (wie Anm. 172).

²²⁶ Vgl. HOLLWECK ca. 1973 (wie Anm. 88), S. 16; siehe weiterführend zum *Münchener Punsch*, Ebenda, S. 24ff.

²²⁷ KOCH 1991 (wie Anm. 174), S. 17.

²²⁸ WALZ 1936 (wie Anm. 85), S. 16.

²²⁹ Theodor Fontane, Schreiben vom 19.03.1853 an Theodor Storm, zitiert nach KOCH 1991 (wie Anm. 174), S. 98.

²³⁰ Vgl. KOCH 2010 (wie Anm. 95), S. 254; siehe zusammengefasst den Werdegang der *Meggendorfer Blätter* Hollweck ca. 1973 (wie Anm. 88), S. 87–89.

²³¹ Vgl. STENGEL 1916/17 (wie Anm. 83), S. 563.

²³² Vgl. SCHLITTEG, Hermann: Erinnerungen, Hamburg 1947, S. 89.

3. Systematisierung der Künstlerdarstellungen in den *Fliegenden Blättern*

3.1 Eingrenzung des Untersuchungszeitraums und der Materialgrundlage

Innerhalb der 100 Jahre *Fliegende Blätter* sind 200 Bände mit insgesamt 5.174 (häufig) wöchentlich erschienenen Einzelnummern, von denen jede jeweils 8 bis 12 Seiten umfasst, herausgegeben worden. Bei einer durchschnittlichen Seitenzahl von zehn ergibt dies in etwa 51.740 Seiten. Es ist daher kaum überraschend, dass eine vollständige Untersuchung der Zeitschrift im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht möglich gewesen ist. Für die zu untersuchende Fragestellung erscheint dies jedoch auch nicht zwangsweise erforderlich, da auch eine überzeugend gewählte Stichprobe genügend Informationen für einen Erkenntnisgewinn bereithalten kann.

Für den Beginn der Untersuchung wird das Datum der ersten Nummer festgelegt, welche vermutlich im Oktober 1844 veröffentlicht worden ist. Es wäre nun naheliegend, den Endpunkt einer überschaubaren Bearbeitung auf das Jahr 1900 – als Begrenzung eines Jahrhunderts – festzulegen. Da die Forschung jedoch zumeist von einem langen 19. Jahrhundert spricht und es auf die Zeit von 1789 bis 1917 ausdehnt, ist diese Markierung nicht plausibel.²³³ Eine überzeugende Alternative bildet jedoch das Jahr der Reichsgründung, 1871. Als eine historisch, politisch und gesellschaftlich greifbare Markierung kennzeichnet es, nach der Revolution von 1848 und den kriegerischen Auseinandersetzungen 1866, den Abschluss des Einigungsprozesses. Mit dem Tod von Moritz von Schwind am 1. Februar 1871²³⁴ und dem Austritt Wilhelm Buschs aus den *Fliegenden*²³⁵ ist es auch redaktionell ein bedeutendes Jahr gewesen. Doch noch ein weiterer Grund legt den Einschnitt in diesem Jahrzehnt nahe. Gerade hiernach rückt das Thema Kunst und Künstler immer mehr in den Fokus einzelner Ausgaben der *Fliegenden*. Dahingehend hat Adelheid Stielau in ihrer Studie, die in einem Zeitraum von 1851 bis 1900 1.244 Untersuchungseinheiten umfasst, feststellen können, dass der Anteil an diesen vor 1871 bei etwa 9,4 Prozent (in den 50er Jahren) bzw. 9,9 Prozent (in den 60er Jahren) gelegen hat (*Tabelle 1*).

²³³ Beide Daten sind nicht als punktuelle, isolierte Wendepunkte zu verstehen, sondern jeweils in ein „Großereignis eingebettet, das den Übergang zwischen zwei Epochen markiert. Wie die Französische Revolution so ist auch der Erste Weltkrieg das Produkt von Tendenzen, die schon seit Jahren, wenn nicht seit Jahrzehnten, auf dem Weg waren“, siehe BAUER, Franz J.: *Das lange 19. Jahrhundert (1789–1917). Profil einer Epoche*, Stuttgart 2010, S. 15. Das lange 19. Jahrhundert kann in ideen- und kulturgeschichtlicher Hinsicht nicht als Einheit verstanden werden, es ist vielmehr ein „Zeitalter der Bewegung und des Wandels, und seine Eigenart besteht gerade in der Dynamik der historischen Veränderungsprozesse“, siehe Ebd., S. 30.

²³⁴ Vgl. WALTER 1894 (wie Anm. 80), S. 83.

²³⁵ Vgl. KOCH 2010 (wie Anm. 95), S. 254.

Zum Ende des 19. Jahrhunderts, so die quantitativen Ergebnisse Stielaus, steigt er auf 43,1 Prozent (in den 1890er Jahren).²³⁶

Zeitraum	Darstellungen von Kunst und Künstlern im jeweiligen Zeitraum am Anteil von 1.244 Untersuchungseinheiten
1851 – 1860	9,4 %
1861 – 1870	9,9 %
1871 – 1880	10,5 %
1881 – 1890	27,1 %
1891 – 1900	43,1 %

Table 1: Eigene Erstellung, in Anlehnung an STIELAU 1976 (wie Anm. 87), S. 15.

Stengel vermerkt diesbezüglich trocken, dass fremde Leser der *Fliegenden Blätter* „fast zu der Meinung gelangen könn[t]en, es gäbe in deutschen Landen wirklich mehr Maler als Leutnants und Schwiegermütter“²³⁷. Dass Künstlern in dieser Zeit derartig große Aufmerksamkeit zukommt, hängt auch damit zusammen, dass sie generell im gesellschaftlichen Leben eine immer größere Rolle gespielt haben. Immerhin hat es 1895 in Deutschland 6.400 Künstler gegeben, die hauptberuflich in ihrem Beruf aktiv gewesen sind.²³⁸ Diese Dynamik und die zu vermutende Änderung des Images vom Künstler, gerade unter dem Eindruck der vielschichtigen Strömungen moderner Kunst, werden hier nicht untersucht. Auch deshalb, weil Stielau hier bereits einige Ergebnisse vorlegen konnte. Stattdessen erfolgt eine Fokussierung auf die Brückenphase zwischen Märzrevolution und Reichsgründung, einen Bereich, der zwar weniger ergiebig ist, als es die letzten beiden Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts sein mögen, der aber auch weniger starken Änderungen unterworfen ist. Es ist die Annahme zu treffen, dass eben diese Konstanz die Ableitung potentiell schlüssigerer Ergebnisse ermöglicht. Zudem umfassen die 33 Jahre mit insgesamt lediglich 55 Sammelbänden bzw. 1.380 Einzelnummern einen überschaubareren Arbeitsbereich.

Grundlage der Bearbeitung sind die digitalisierten Sammelbände, die von der Universitätsbibliothek Heidelberg im Sondersammelgebiet (SSG) *Mittlere und Neuere Kunstgeschichte bis 1945 und Allgemeine Kunstwissenschaft* zur Verfügung gestellt worden sind. Das von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) geförderte Projekt des kooperativen Systems der überregionalen Literaturversorgung hat das Ziel, Medien dieses Fachgebietes zu sammeln.²³⁹ In diesem Zusammenhang werden illustrierten Kunst- und Satirezeitschriften des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts digitalisiert und der Forschungsgemeinschaft und anderen Interessierten zur Verfügung gestellt.

²³⁶ Vgl. STIELAU 1976 (wie Anm. 87), S. 15.

²³⁷ STENGEL 1916/17 (wie Anm. 83), S. 572.

²³⁸ Vgl. LAMMEL 1995 (wie Anm. 8), S. 305, Anm. 71.

²³⁹ Zum von der DFG geförderten Projekt siehe *Online*:

<http://www.ub.uni-heidelberg.de/helios/fachinfo/www/kunst/wwwkunst.htm> (18.01.2012).

Neben den *Fliegenden* finden sich hier auch der *Kladderadatsch*, die *Meggendorfer Blätter*, die *Jugend* oder der *Simpl* sowie viele Weitere.²⁴⁰ Da eine Verschlagwortung des Projektes aufgrund seines Umfangs zum Zeitpunkt der Arbeit noch nicht gänzlich abgeschlossen war, ist dennoch eine eigenhändige Durchsicht der digitalen Bände nach Künstlerdarstellungen von Nöten gewesen.

3.2 Sichtung und Beschreibung des Materials

Bei einer ersten Untersuchung des Materials werden zunächst alle mit den Themen Kunst und Künstler korrespondierenden Karikaturen bestimmt. Zudem werden die Abbildungen, welche Fotografen und Fotografie thematisieren, in dieser ersten Sichtung registriert. Dabei finden ausschließlich jene Themenbehandlungen im Blatt Aufmerksamkeit, die tatsächlich illustriert sind; Texte zum Thema ohne Illustrationen werden nicht berücksichtigt.

Es mag zunächst verwundern, dass die Fotografie in diesem ersten Schritt mit einbezogen wird. Doch da die Technik, die ihren Durchbruch Joseph N. Niépce (1765–1833), Louis J. M. Daguerre (1787–1851), William H. Fox Talbot (1800–1877) und auch Hippolyte Bayard (1801–1887) zu verdanken hat, in dieser Zeit in direkte Konkurrenz mit der Malerei getreten ist, sind Überschneidungen in den Darstellungen von Fotografen und Malern zu vermuten.²⁴¹ Wie schnell sich diese Hypothese bestätigen lässt, zeigt der zweiteilige Bildwitz *Der Photograph als Maler* (Abb. 15). In diesem wendet sich der Fotograf zunächst an eine Kundin mit den Worten: „Gestatten Sie mir, mein Fräulein, durch ein paar kühne Züge mit Stiefelwachs, Ihren zarten Augenbrauen eine bestimmtere Form zugeben!“ In einer zweiten Darstellung meint Derselbe zu einem zu Porträtierenden: „Ihre Nase ist so roth, daß sie in der Photographie ganz Schwarz kommen würde; die müssen wir ein wenig pudern!“ Beide Bildwitze verweisen einerseits auf den noch unsicheren Umgang mit der Technik und andererseits auf das Verhalten des Fotografen als Künstler, der sein Modell für die Abbildung zu perfektionieren sucht. Viele andere Darstellungen nehmen die Unerfahrenheit des Fotografierten mit der Technik zum Anlass für Witzeleien, wie sich bei einer Dame zeigt, die das lange Stillsitzen nicht aushielt (Abb. 16).

Weniger erstaunt die Einbeziehung des Rezipienten, deren Visualisierungen oft, ohne Künstler und in Betrachtung eines Kunstwerkes, zu finden sind. Es fällt auf, dass besonders *stehende* Figuren in einen Dialog mit künstlerischen Ausdrucksformen treten. Ein unterhaltendes Beispiel ist das von Carl Stauber konzipierte Ehepaar Blaumaier, das auf einer seiner Reisen, die in Gotha, vermutlich auf dem Schloss

²⁴⁰ Zum Digitalisierungsprojekt der Satirezeitschriften siehe Online: <http://artjournals.uni-hd.de/> (18.01. 2012). Zur Beschreibung des Projektes siehe Online: <http://www.ub.uni-heidelberg.de/helios/fachinfo/www/kunst/digilit/artjournals/projekt.html> (18.01.2012).

²⁴¹ Vgl. hierzu das Kapitel *Die Erfindung der Photographie* bei KOSCHATZKY, Walter: Die Kunst der Photographie. Technik, Geschichte, Meisterwerke, Salzburg / Wien 1984, S. 47–60, insb. S. 47.

Friedenstein, befindliche Gemäldesammlung besucht und sich mit der dortigen *barocken* Hängung schwer tut (Abb. 17). Um die Bilder – die nach dieser Form der Inszenierung auch weit oben oder unten positioniert werden – von Nahem aus zu betrachten, behelfen sie sich, indem sie sich auf den blanken Boden legen oder gegenseitig hochheben. Aber auch die hier bereits vorgestellten *Beisele und Eisele* kommen in den Genuss eines Ausstellungsbesuches (Abb. 18 u. 19). Eine ihrer vielen Reisen führt den Baron und seinen Hofmeister nach Dresden, wo sie die berühmte Gemäldegalerie besichtigen. Auch sie mühen sich damit, die richtige Position für die Betrachtung der Bilder zu finden, haben jedoch weniger ein Problem mit den zu hoch oder zu niedrig gehängten Gemälden, sondern damit, dass sie durch die Verglasung nur schwer einsehbar sind. Neben diesen, zumeist etwas ausführlicher gestalteten Geschichten, karikieren auch kürzere Bildwitze die Beziehung zwischen Kunst, Künstler und Publikum. Ein Beispiel ist *Effectmalerei* (Abb. 20). Hierin hindert ein Hellebardier, in diesem Fall ein mit einer Hellebarde bewaffneter Galeriemitarbeiter, die Kunstbetrachter daran, zu nah an ein Gemälde zu treten. Er kommentiert hierzu: „Zurrück da! So ein Bild schaut man nicht in der Näh’ an, das ist auf Effect gemalt; Alls zurück, noch weiter zurück! Je weiter, je besser!“. Die Auseinandersetzung gerade mit moderner Kunst, die hier angedeutet wird, ist neben den Präsentationsformen alter Kunst ein häufig dargestelltes Thema.

Im Ergebnis dieser ersten Recherche stehen für den Zeitraum von 1844 bis 1871 insgesamt 138 Bilder, welche bildende Künstler und ihr Umfeld zeigen; 44 thematisieren den Kunstrezipienten (ohne den Künstler abzubilden) und 48 rücken das das Thema der Fotografie in den Blickpunkt.

Es ist zu festzustellen, dass die Beziehung von Kunstkonsument und Künstler bzw. Kunst im Allgemeinen für das Verständnis einer öffentlichen Wahrnehmung von Kunstschaffenden maßgeblich ist und auch die Berührungspunkte von bildendem Künstler und Fotografen zu einem Erkenntnisgewinn beitragen können. Dennoch stehen beide Aspekte nicht im Zentrum der Untersuchung. Stattdessen sind ausschließlich diejenigen Bilder in den *Fliegenden* von Relevanz, in denen der Künstler sichtbar als Protagonist agiert.

Die 138 Bildfunde, auf welche diese Definition zutrifft, teilen sich in 31 einzelne Bildwitze (A), 10 Bildgeschichten mit exakt zwei Bildern (B) und 19 längere Erzählungen mit mehr als zwei Bildern (C). Bei letzteren handelt es sich zum Teil um längere Darstellungen, in denen der Künstler nur eine untergeordnete Aufgabe spielt, aber illustrierend einmal vorkommt sowie jene, in denen ihm eine Schlüsselrolle eingeräumt und er mehrfach abgebildet wird. Ginge man pauschal davon aus, dass von den untersuchten 13.800 Seiten (Ø 10 Seiten / Ausgabe) etwa ein Viertel²⁴² bebildert sei, entsprächen die 138 Bilder einem Anteil von 4,0 Prozent. Damit ein Bild bei dieser Zählung berücksichtigt wird, ist die Darstellung des Künstlers

²⁴² Michaela Haibl nimmt im Rahmen ihrer Untersuchung zur Judendarstellung in deutschsprachigen Satirezeitschriften einen gesamten Bildanteil von 25 Prozent an. Dieser wird als plausibel bewertet und auch hier zugrunde gelegt, vgl. HAIBL 2000 (wie Anm. 70), S. 128.

zwingende Voraussetzung; Bilder die zur Geschichte gehörten und auf die dies nicht zutrifft, sind nicht einbezogen worden. Die Einordnung der identifizierten Künstlerdarstellungen in die entsprechenden Hauptkategorien wird nachfolgend zusammengefasst (Tabelle 2).

Kategorie	Anteil an den 138 Künstlerdarstellungen	
(A) Bilder einzelner Bildwitze (exakt 1 Bild)	31	22,46 %
(B) Bilder in Kurzgeschichten (exakt 2 Bilder)	20 (=10 Kurzgeschichten)	14,49 %
(C) Bilder in Erzählungen (mehr als 2 Bilder)	87 (=19 Erzählungen)	63,05 %
<i>davon:</i> 1 Künstlerdarstellung in der Erzählung (Künstler in einer Nebenrolle)	6	6,89 %
<i>davon:</i> mehr als 1 Künstlerdarstellung in der Erzählung (Künstler in einer Hauptrolle)	81 (=13 Erzählungen)	93,10 %

Tabelle 2: Eigene Erstellung, Künstlerdarstellungen in den *Fliegenden* von 1844 bis 1871.

Zu den Kurzgeschichten mit zwei Bildern (B) gehört beispielsweise die Visualisierung des *Künstlers Erdenwallen* (Abb. 21 u. 22). Hierin wird ein aktuelles Thema der Zeit umgesetzt, das auf den verhängnisvollen Kunstmarkt rekurriert und das Schöne und Tragische am Künstlerdasein in zwei Darstellungen gegenüberstellt.²⁴³ Das Motiv findet sich schon vor dieser Zeit, wie die Illustrationen Adolf Menzels von 1834 belegen.²⁴⁴ Eine andere Zwei-Bilder-Geschichte, *Das verdorbene Modell* (Abb. 23), berichtet über die missliche Lage, in die sich ein Maler manövriert, als er seinem Modell anrät, sich doch einmal zu waschen und sauber zu kleiden. Der ein wenig verwahrloste, bärtige Mann nimmt sich den Rat zu Herzen und erscheint zur nächsten Sitzung gewaschen und in frischem Hemd – vor allem aber *bartlos*. Diese nur mit wenigen Worten kommentierten Abbildungen stehen anderen Kurzgeschichten gegenüber, die einen längeren Text illustrieren. Hierzu gehört die Geschichte *Was thut ein guter hauswirth nicht Alles für seine Miethleute?*²⁴⁵, in welcher ein Maler als trickreich und tückisch gegenüber seinen Mitmenschen – in diesem Fall seinem Vermieter – beschrieben wird. Eine andere ist *Die Wiedererkennung*²⁴⁶, eine Erzählung über einen Maler des 17. Jahrhunderts, Frans Hals (1580/81–1666), und seine Haarlemer Künstlerkollegen.

Die längeren Erzählungen mit mehr als zwei Bildern können zusätzlich spezifiziert werden. Demnach werden hierunter diejenigen Bilder zusammengefasst, in denen Künstler – wie auch bei (B) – auf mehreren Bildern eine wichtige Rolle innerhalb einer Erzählung spielen. Beispielhaft sei hier auf die in Serie auftretenden, von dem Leipziger A. Brendel geschaffenen, Figuren des Herrn Grafen und seines

²⁴³ Vgl. STENGEL 1916/17 (wie Anm. 83), S. 572.

²⁴⁴ MENZEL, Adolph: *Künstlers Erdenwallen*, hrsg. v. L. Sachse, Berlin 1834, *Online*: <http://www.archive.org/stream/kunstlerserdenwa00menz#page/n0/mode/2up> (19.01.2012).

²⁴⁵ *Fliegende Blätter* 36.1862, Nr. 874, S. 105–107 u. 119.

²⁴⁶ *Fliegende Blätter* 19.1854, Nr. 454 u. 455, S. 169–172 u. 177–180.

Malermeisters Kohle verwiesen.²⁴⁷ Bei der Erstellung künstlerischer Aufträge während ihrer Reisen werden die beiden Protagonisten in die unterschiedlichsten Abenteuer verwickelt (siehe exemplarisch Abb. 24 u. 25). Andere über viele Abbildungen hinweg erzählte Geschichten sind die von *Markus Engelhard*²⁴⁸ oder *Das Vermächtnis des Malers*²⁴⁹. Diese, jeweils im Rahmen eines ausführlichen Textes (siehe Angaben in Klammern) platzierten Bilder, sind von solchen längeren Erzählungen zu unterscheiden, in denen der Künstler ohne viele Worte gezeigt wird. Ein Beispiel hierfür ist die Bildergeschichte *Der Morgen im Atelier des Malers* (Abb. 26), in welcher einem Künstler durch verschiedene Missgeschicke der Tag beschwerlich gestaltet wird. Ein anderes zeigt vier Künstler unterschiedlicher Herkunft (Abb. 27), die jeweils durch andere Charakteristika ausgezeichnet werden: Während der *Italiener* mit schnellem Strich und ohne langwieriges Studium arbeitet, erfasst der *Deutsche* detailliert und mit großer Ausführlichkeit die Natur. Der *Franzose* malt, wie es ihm in den Sinn kommt, derweil der *Engländer* viel reist, um möglichst spektakuläre Bilder auf die Leinwand zu bringen. Als zweite Unterordnung werden unter (C) auch diejenigen Geschichten, die nur am Rande die Abbildung eines Künstlers fordern, eingeschlossen. Demgemäß wird beispielsweise die Geschichte vom *Geldbrocken*²⁵⁰ geschildert. Über zwei Nummern hinweg wird hierin über den Lebensverlauf eines Kindes aus gutem Haus berichtet (Abb. 28). Eine dieser beschriebenen Lebensstationen ist der Moment, in dem sich der *Geldbrock* als junger Mann von einem Künstler porträtieren lässt (Abb. 29). Aber auch in wesentlich kürzeren Geschichten besteht die Möglichkeit eines solchen ‚Gastauftrittes‘. Beispielhaft sei hier die abstrahierte Darstellung eines Malers genannt, der, bestehend aus Palette, Staffelei und Baret, beim Wirt – dargestellt als Fass und schäumendes Bierglas – einkehrt. In *Lichtbilder* (Abb. 30 u. 31) spielt diese Darstellung des Malers nur eine Nebenrolle. Er reiht sich ein in verschiedene weitere, wissenschaftliche Disziplinen (Chemie, Astronomie), Handwerksdarstellungen (Schneider, Schuster, Gärtner, Uhrmacher, Barbier), Personifikationen emotionaler Zustände (die Liebenden) und eben Künste (Dichter, Maler).

Der Einblick in die Daten aus (B) und (C) macht vor allem eines deutlich: Eine konkrete, thematische Kategorisierung ist nur bedingt möglich, denn es besteht die grundsätzliche Gefahr, dass eine Beschreibung des Kunstschaffenden auf mehr als ein Bild ausgedehnt wird (Bsp.: es werden die beiden unterschiedlichen Seiten des Künstlerlebens beschrieben, Abb. 21 u. 22) oder in einem anderen als dem genuin künstlerischen Kontext gesehen werden muss (Bsp.: der Künstler spielt in einer Geschichte lediglich eine Nebenrolle, Abb. 29). Dadurch wird eine eindeutige Kategorisierung erschwert und verallgemeinernde Schlussfolgerungen verbieten sich. Auch aus diesem Grund erfolgt die Zuordnung zu Unterkategorien ausschließlich am Beispiel des Bilddatensatzes (A).

²⁴⁷ Vgl. BOETTICHER 1898 (wie Anm. 82), S. 352.

²⁴⁸ *Fliegende Blätter* 54.1871, Nr. 1.340–1.341, S. 89–91 u. 98–99.

²⁴⁹ *Fliegende Blätter* 52.1870, Nr. 1.283–1.284, S. 49–51 u. 57–59.

²⁵⁰ *Fliegende Blätter*, 2.1846, Nr. 30–32, S. 46–47, S. 54 u. 61.

3.3 Kategorisierung der Künstlerdarstellungen

Damit die Einordnung der gefundenen Künstlerdarstellungen unter optimalen Bedingungen erfolgen kann, ist das vorliegende, sortierte Material aufbereitet und, um weitere Angaben, wie Titel, Texttranskription und Standort ergänzt, tabellarisch zusammengefasst worden (*Tabelle A*). Eine Identifizierung einzelner Künstler ist hierin nur eingeschränkt möglich gewesen, da „nach der Gewohnheit der Verleger von Einblattgedrucken des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts [...] Braun und Schneider in den älteren Jahrgängen die Signatur des Illustrators im Titel zu tilgen“²⁵¹ pflegten. Da diese „älteren Jahrgänge“ gerade die hier Relevanten sind, fehlt für eine Klärung der Urheberschaft häufig eine (eindeutige) Signatur. Um dennoch Hinweise auf den Zeichner bei vorhandenem, aber abgekürztem Namenszug zu erhalten, sind vor allem die ältesten Aufsätze – von Grand-Carteret, Walter und Boetticher – über die *Fliegenden* zu Rate gezogen worden. Die Tabelle befindet sich, vor allem zur formalen Veranschaulichung der im Folgenden näher dargelegten Einordnung des Materials im Anhang, chronologisch sortiert.

Die im Folgenden am Datensatz *Einzelne Bildwitzze (A)* durchgeführte Kategorisierung der Künstlerdarstellungen wird jeweils mit ausgewählten Beispielen illustriert. Die vom Karikaturisten herausgearbeiteten, optischen oder charakterlichen Merkmale der Künstler in den einzelnen Abbildungen werden zum besseren Verständnis an gegebener Stelle direkt kommentiert, auch wenn der Fokus der Auswertung in dem sich anschließenden Kapitel liegt.

3.3.1 Kategorie 1: Einzeldarstellungen von Künstlern

Die erste zu bildende Kategorie ist die der *Einzeldarstellung von Künstlern*, in welche alle diejenigen Darstellungen eingeordnet werden, die den Künstler allein, ohne dass er in einen Austausch mit seiner Umgebung tritt, zeigen. In diesen Abbildungen werden die optischen Merkmale eines Künstlers besonders ausführlich ausgestaltet. Dies zeigt sich in der Karikatur eines Malers mit Namen Lollini (Abb. 32), eine von sieben auf die jene Einzelkategorie zutrifft.²⁵² Der Künstler – unter dem linken Arm trägt er ein gemaltes Porträt und mit der anderen Hand hält er eine Mappe mit Zeichnungen – schreitet mit weit ausgreifendem Schritt auf einer Straße entlang. Sein wehendes, den Rücken hinunterreichendes Haar umgibt ihn und verdeckt weite Teile seiner Kleidung – einen dunklen Mantel mit hellem Hemd und einer großen, breiten Schleife vor der Brust. Seinen Kopf hat er erhoben, die Nase zeigt schwungvoll gen Himmel, das Kinn ist nach vorne gereckt, beides wird durch Schnauz- und Kinnbart betont. Ein breitkrepmpiger Hut mit Feder bedeckt sein Haupt. Den Auftritt des jungen Mannes, so der Subtext, kommentieren umstehende Passanten. Ein Herr

²⁵¹ STENGEL 1916/17 (wie Anm. 83), S. 570.

²⁵² In den einschlägigen biografischen Nachschlagewerken kann kein Künstler solchen Namens identifiziert werden. Aufgrund dessen wird davon ausgegangen, dass es sich um einen Fantasienamen handelt, der vielleicht durch seine Klangart einen italienischen Maler im Blick hat.

spricht „Das ist der junge Lollini, der von München kommt, er ist Künstler geworden!“, worauf hin eine Dame klagt: „Ein Künstler! und seine Eltern waren so solide Leute!“. In einer anderen Abbildung konzentriert sich die Beschreibung des hier im Mittelpunkt Stehenden vor allem auf ein Merkmal: *den Hut* (Abb. 33). Dieser sitzt auf dem Kopf eines Malers mit Namen Pepi Spachtel und ragt derart weit in die Wolkendecke, dass es an seinem Ende schon zu schneien begonnen hat.²⁵³ Passenderweise steckt am Hutband ein kleines Edelweiß, welches den Vergleich mit einem Berg noch naheliegender erscheinen lässt. Sein Haar lugt zerzaust unter dem Hut hervor. Auch seine weitere Kleidung setzt sich mit der gestreiften Hose und der am Arm geflickten Jacke von der Darstellung anderer Zeitgenossen ab. Als Künstler für den Leser identifizierbar ist er an einer Zeichenmappe unter dem linken Arm und einer Palette, die er in den Händen trägt. Weniger durch seine Kleidung, als durch die dem Künstler in Textform in den Mund gelegten Worte, fällt eine andere Karikatur auf (Abb. 34). Ein Maler betrachtet, den Arm nachdenklich in Rodin'scher *Denkerpose* erhoben, ein Gemälde mit einer Genreszene: Vor einen Karren mit einem großen Ballen Stroh sind zwei Ochsen gespannt, obenauf thront eine Figur, möglicherweise ein Bauer. Mit den Worten „Das Stroh bring' ich halt mit hin, wie ich's im Kopf hab“ kommentiert der Künstler das Dargestellte. Die kurze, in alle Richtung abstehende helle Haarpracht des Mannes sieht dem Stroh auf seinem Bild zum Verwechseln ähnlich. Zusätzlich durch das Gesicht mit den dunklen Knopfaugen, dem rundlichen Profil und dem schmalen Oberlippenbart wird der Künstler als einfältig charakterisiert. Ein weiterer Bildwitz knüpft hier an und zeigt einen unbeholfenen Maler, der zum Studium antiker Plastiken aus Begeisterung so nah an eine Aphrodite tritt, bis sie auf ihn nieder fällt (Abb. 35). Konzentriert man sich auch hier auf die Kleidung, so ist diese – im Gegensatz zu den vorher Genannten – elegant und sticht durch keine besonderen Extravaganzen hervor, auch fehlen die in Wiederholung auftretenden Künstlerutensilien. Durchweg dem Gegenteil entspricht eine weitere Zeichnung aus dem Jahr 1856 (Abb. 36). Mit großem Turban, gerüschter Bluse, weiter Jacke mit ausgestellten Ärmeln, einer pludrigen Kniehose und spitz zulaufenden, mit kleinen Ornamenten verzierten Schuhen fällt dieses Bildnis gänzlich aus der Reihe. Doch was auf den ersten Blick unverständlich scheint, klärt sich, blickt man auf die Entstehungszeit. Das Bild wurde in der Nummer 576 – einer der drei *Protestnummern*, in deren ersten Ausgabe die Verleger damit drohen, in die Türkei auszuwandern und sämtliche Figuren in orientalische Gewänder stecken, abgedruckt.²⁵⁴ Aus diesem Grund sollte man in diesem speziellen Fall der Kleidung weniger Bedeutung beimessen. Doch es bleiben Gesicht, Frisur, Gestik und zugeordneter Text, um Aufschluss über die dem Künstler zugeordneten Eigenschaften zu erhalten. Wie auch in den Vorherigen sind die über die Schultern fallenden Haare sowie der Bart auffällig, allerdings auf eine Art und Weise. Im

²⁵³ In den einschlägigen biografischen Nachschlagewerken kann kein Künstler solchen Namens identifiziert werden. Aufgrund dessen wird davon ausgegangen, dass es sich um einen Fantasienamen handelt, der tatsächlich auf das Malerutensil des Spachtels rekurriert.

²⁵⁴ In dieser Arbeit, *Kapitel 2.1*, S. 27.

Gegensatz zu den bisher betrachteten struppigen, zotteligen Mähnen, sind diese zwar lang, aber dennoch gepflegt. Der Text unter dem Bild lautet: „Ist das nicht zum Ver zweifeln, jetzt war ich sechs Jahre lang auf der Akademie, war in München, Rom und Venedig, zeichne mit einer und mit zwei Kreiden, habe lange Haare und einen Sammtrock und kann – keine Aktien zeichnen!“. Der Inhalt greift zugleich verschiedene Aspekte des Künstlerlebens, über die sich an dieser Stelle amüsiert wird, auf. Die Pointe erklärt sich in der „Homonymie des Wortes ‚zeichnen‘, das einmal im Sinne einer künstlerischen Tätigkeit, zum anderen im Sinne von ‚kaufen‘ verwendet wird“²⁵⁵ und rekurriert auf den zu dieser Zeit unter dem Eindruck des großen Aufschwungs der deutschen Wirtschaft stetig wachsenden Aktienmarkt. Der Wunsch „Aktien zeichnen“ zu können spielt vermutlich auf die mangelnde Liquidität eines Künstlers an, die sich aus seiner geringen Bedeutung auf dem Kunstmarkt ergibt. So kann er doch lediglich mit zwei Kreiden arbeiten, ein Umstand, der kaum eine große künstlerische Leistung belegt. Eine weitere Einzeldarstellung zeigt den Künstler mit schütterem, ein wenig fransigem Haar, kleiner Brille, einer großen knolligen Nase und einer buckligen Figur (Abb. 37). An Kragen und Ärmelsaum ist an seinem Mantel ein Pelzbesatz angedeutet. Sowohl in der linken wie auch in der rechten Hand hält er einen Stift oder eine Feder mit der er sich gleich an zwei Zeichnungen zu schaffen macht; gleichzeitig spielt er dazu mit Lippen und Zähnen ein Instrument. Der untenstehende Text gibt Aufschluss darüber, um welches es sich handelt: „Ihr redet immer von Vernet, Delaroché, Kaulbach, Cornelius und wie die Leute alle heißen, da müßt Ihr einmal zu uns kommen, wenn Ihr einen großen Künstler sehen wollt; unser alter Pöpelmaier der zeichnet zu gleicher Zeit mit der einen Hand den Napoleon, mit der andern eine Katze, und spielt noch die Maultrommel dazu!“. Es ist offensichtlich, dass durch die Visualisierung dieses *Generalgenies* die im Text genannten Künstler, bei denen es sich vermutlich um Horace Vernet (1789–1863), Hippolyte Delaroché (1797–1896), Joseph Anton Kaulbach (1805–1874) und Peter Cornelius (1783–1867) handelt, veralbert werden sollen.

3.3.2 Kategorie 2: Künstler-Kunde-Beziehung

Neben dieser ersten Kategorie der Einzeldarstellung des Künstlers, die den Künstler alleine zeigt, werden nachfolgend diejenigen zusammengefasst, welche die Beziehung des Künstlers im Kontext seiner Umgebung, in Relation zu anderen Personen thematisieren.

Eine von diesen ist die Beziehung zwischen Künstler und Kunde. Mit insgesamt zehn Bildern macht die Kategorie *Künstler-Kunde* den mit Abstand größten Anteil an dem hier untersuchten Datensatz aus. Innerhalb der Kategorien werden sehr unterschiedliche Perspektiven eingenommen und auch der Klient kann im Mittelpunkt des Spottes stehen. In dieser Art wird der Kunde mehrfach als naive und

²⁵⁵ STIELAU 1976 (wie Anm. 87), S. 127.

unwissende Figur geschildert, so wie in einer Abbildung von 1866, in der er einen Maler um eine Preisanfrage ersucht (Abb. 38). Als dem Kunden die 200 Florin für ein Ölgemälde zu viel erscheinen, fragt er unbefangen: „Wissen Sie was, Herr Maler, ich brauch’ das Bild nur für meinen Salon, ich bitte Sie, da schauen’s die Leut’, die ich zum Essen einlad’, nicht so genau an, vielleicht malen Sie mir’s mit Petroleum, da kommt es mir billiger“. Wenn auch der Maler in diesem Fall keinen direkten Witzeleien ausgesetzt ist, liefert die Darstellung dennoch Erkenntnisse über das Image des Künstlers, der hier mit übergeschlagenen Beinen in schlichter Kleidung sitzt und durch Staffelei, Pinsel und Gemälde als Maler zu identifizieren ist. Der zurückwippende Stuhl und der Gesichtsausdruck belegen die entsetzte Reaktion des Künstlers auf die Anfrage seines Kunden. Neben den zuzuordnenden Utensilien trägt er zudem einen langen, zotteligen Bart und eine kleine, runde Brille – eine Visualisierung, welche sich den *Einzeldarstellungen* anschließt. Ein anderes Bild in dieser Kategorie, das ebenfalls vor allem den Kunden zum Gespött macht, ist der Bildwitz des *Brustbildes* (Abb. 39). Darin präsentiert ein Maler einem Baron – möglicherweise ein künftiger Kunde – seine bisherigen Werke. Neben dem beendeten Bildnis eines Grafen Mühlford und dessen Frau begutachten die beiden das Gemälde eines russischen Grafen, welches der Künstler jedoch als „noch nicht vollendet“ beschreibt. Auf diese Einschränkung reagiert der Baron wissend: „Ja, ich sehe wohl, es fehlen noch die Füße“. Die Charakterisierung des Künstlers, die hier inhaltlich nicht von großer Bedeutung ist, tritt auch visuell in den Hintergrund. Der an Malstock, Palette und Pinsel erkennbare Maler ist einfach gekleidet. Lediglich ein breitkrepiger Hut mit Feder auf einem Hocker im Vordergrund gesteht ihm eine gewisse Extravaganz zu. Interessant ist noch der Einblick, der dem Betrachter in das Atelier gewährt wird. In diesem sind, neben dem fertigen Doppelporträt und dem begonnenen Brustbild, auf einer Ablagefläche im rechten Bildabschnitt diverse Vasen, Pfauenfedern, Gussabdrücke einer Venusdarstellung und verschiedene Büsten zu entdecken. Häufiger noch, als eine Karikierung des unwissenden Kunden, spielen die Bildwitze dieser Kategorie auf die vom Maler geschaffene tatsächliche oder angebliche Diskrepanz zwischen Abbild und Realität bei Porträtbildnissen an. So wird in einem Beispiel das Unvermögen eines Malers zeitnah ein spezifisches Thema zum Abschluss zu bringen, belacht (Abb. 40). Das Gemälde des Künstlers, der einen Jungen – mit Daumen im Mund und Spielschwert um die Hüften –, auf einem gegenüber positionierten Stuhl malen soll, zeigt, an Stelle des zu erwartenden Abbildes, einen Erwachsenen in Uniform. Auf die ungläubige Nachfrage seines Auftraggebers antwortet der Künstler: „Bis das Portrait fertig gemalt ist, hat er schon einen Schnurrbart und ist auch schon Lieutenant“. Der Maler ist, wie viele seiner Standesgenossen, anhand der ihm beigelegten Utensilien zu erkennen. Das in der Abbildung herausgearbeitete lange, strähnige Haar, der große Ohrring, die etwas eingesunkene, dürre Gestalt und zwei verkorkte Flaschen Wein in seinem Koffer zeichnen eine ungepflegte Erscheinung. Der, unnötigerweise zur Einschätzung des zu porträtierenden Gesichtes, erhobene Daumen, führt die Anfertigung *ad absurdum*. Häufig ist es auch die eigene Wahrnehmung des oder der Porträtierten, die mit einer

zu realitätsnahen Abbildung des Künstlers kollidiert. So fragt eine Dame in einem Bildwitz von 1858 entsetzt „Was haben Sie gethan? Ich habe ja im Bilde ganz das Gesicht meines Mopses!“ (Abb. 41). Der Maler, der sich, obgleich der Wahrheit dieser Bemerkung, geschickt aus der Affäre zu ziehen versucht, antwortet daraufhin abwehrend: „Ich bin unschuldig, ich habe Sie sprechend getroffen, auch sehen Sie durchaus nicht Ihrem Mopse ähnlich, der Mops hat nur die Ehre Ihnen ähnlich zu sehen“. Anders komisch ist die Situation als eine Kundin, mit dem Wunsch sich anlässlich des Geburtstages ihres Mannes porträtieren zu lassen, an einen Künstler herantritt und den Wunsch äußert, es möge doch so gefertigt sein, dass ihr Gatte sie nicht gleich erkennen möge (Abb. 42). Daraufhin erwidert der Maler zu der griesgrämig die Stirn runzelnden Frau: „Mit Vergnügen, dann bitte ich, haben Sie nur die Gewogenheit, mich ein wenig freundlich anzusehen“. Auch dieser Künstler ist durch die zuvor benannten Utensilien kenntlich gemacht, trägt langes Haar und zu seiner etwas ausgeleierten Jacke, eine gestreifte, weite Hose.

3.3.3 Kategorie 3: Künstler-Modell-Beziehung

Eine andere wichtige Beziehung, die eine eigene Kategorie erfordert, ist die zwischen *Künstler und Modell*. Dabei ist zunächst zu bemerken, dass im Rahmen dieser Kategorisierung eine Unterscheidung zwischen *Kunden* und *Modellen* erforderlich ist. Demnach werden unter *Kunden* diejenigen subsummiert, die aktiv an einen Künstler für ein Portrait ihrer Person herantreten und ihn für seine Leistung zahlen. *Modelle* hingegen werden vom Künstler dafür bezahlt, dass sie ihm ein motivisches Vorbild für Bilder unterschiedlicher Themen sind. In dem hier untersuchten Bearbeitungsrahmen trifft diese Definition zwei Mal zu. Eine der beiden Darstellungen ist 1848 unter dem Titel *Curiose Anfrage* erschienen (Abb. 43). Hierin fragt eine ältliche Dame mit Haube, geflickten Kleidern, einem breitem Tuch um die Schultern und im Arm einen Korb mit Einkäufen, einen Maler, ob er denn nicht Arbeit für sie als Modell hätte. Es gibt nun verschiedene Hinweise darauf, weshalb diese Erkundigung vom Leser als widersprüchlich entschlüsselt werden soll: Zunächst entsprechen die körperlichen Formen der um Arbeit Suchenden, gegenübergestellt den drei gemalten Grazien auf einem begonnenen Gemälde, nicht den dort dargestellten schlanken Körpern. Den glatten Gesichtern werden die tiefen Falten, den zarten Gliedmaßen die sehnigen Arme der Anfragenden entgegengesetzt. Der Künstler, mit Pfeife im Mund und Barett auf dem Kopf, kann hierüber – ganz in Zeux'scher Tradition – nur schmunzeln. Neben diesem offensichtlichen Kontrast von Jung und Alt, der ihre Anfrage schon an sich als abwegig darstellen soll, ist es auch die Physiognomie der Dame, ihre vollen, überzeichneten Lippen, ihre langen Ohrläppchen, die einen weiteres Gegensatzpaar vermuten lassen. Auch wenn es nicht ganz klar visualisiert wird, ist es doch möglich, dass Schwarz und Weiß miteinander verglichen werden. Ist diese Annahme korrekt, wäre die Darstellung, in einer Zeit in der das klassische, weiße Schönheitsideal als Maßstab gegolten hat, dem Leser sicherlich noch absonderlicher vorgekommen. Diesem Bild, das vor allem das

Modell in Frage stellt, steht die zweite Arbeit in dieser Kategorie gegenüber. In *Zu theuer* wird dem Künstler indirekt ein sittliches Fehlverhalten vorgeworfen (Abb. 44). Die Szene zeigt einen Maler mit Pfeife, Pinsel und Palette vor einer Staffelei und ein junges Mädchen, welches vermutlich gerade das Geschirr abgeräumt hat. Diese, durch Besen und Schürze als Dienstmagd gekennzeichnet, meint – so ist dem herunterstehenden Text zu entnehmen –, „Einmal müssen’s mich auch malen, aber sagen sollen Sie mir, was es kost’t!“²⁵⁶. Daraufhin antwortet der Künstler gönnerhaft: „Dich, schönes Kind, male ich umsonst!“. Das Mädchen, welches bei einem derartigen Angebot nichts Gutes ahnt, lässt sich hierauf nicht ein und antwortet: „So? – na’. Das ist mir zu theuer!“. Das hier als mögliches Modell vorgestellte Mädchen steht im Kontrast zu dem des zuvor Genannten (Abb. 43). Sie ist jung, schlank, weiß, blond und entspricht überhaupt ganz und gar dem gern gezeichneten Bild des schönen Modells an der Seite des Malers. Adelheid Stielau verweist darauf, dass der „Prototyp der blauäugigen, blonden Malerfreundin“²⁵⁶ in den *Fliegenden Blättern* auffallend häufig auftritt.

3.3.4 Kategorie 4: Künstler-Familie-Beziehung

Ganz anders als die, häufig als Mätresse verrufene, Muse des Künstlers wird seine Ehefrau dargestellt. Visualisierungen, die sich mit ihr und mit anderen Themen, die das Familienleben des Künstlers betreffen auseinandersetzen, sind in der Kategorie *Familie-Künstler-Beziehung* zusammengefasst. Ein Beispiel ist eine rundliche Dame, die, den einen Arm in die Hüften gestemmt, ihren Ehegatten – einen Maler religiöser Kunst, wie die Ausgestaltung des Hintergrunds zeigt – mit einer Bratpfanne, in der anderen Hand, bedroht (Abb. 45). Dieser versucht, seine ihm Angetraute zu beruhigen:

„Ein alberner frommer Hauch,/ Der thut zu jagen belieben,/ Man muß sein Mädchen auch/ Nur um Gottes willen lieben.// Ich liebe dich, weil du’s bist,/ Deinen Leib und deine Seele./ Was an dir Leibliches ist,/ Und all’ deine Mängel und Fehle.// Und all’ deine Fehle und Mängel, –/ Wär’ deine scharmante Person/ Ein qualifizirter Engel,/ Ich liefе noch heute davon.“

Daneben findet sich in dieser Kategorie auch die Perspektive der Eltern, welche in dem Umstand, dass ihr Kind sich der Malerei zuwendet, zumeist eine große Belastung sehen. Über diese *Last* berichtet der Bildwitz *Das rechte Kreuz* aus dem Jahr 1851 (Abb. 46). Darin sieht man in einem Wohnzimmer eine Familie, Vater und Mutter, bei Tisch. Zu ihnen hat sich ein weiterer Herr gesellt, in einer Ecke steht mit gesenktem Kopf eine Magd. Durch eine offene Tür, kann man im Hintergrund einen jungen Mann im Malerrock an einer Staffelei stehen sehen. Auf diesen mit der Hand deutend, wendet sich die Mutter an ihren Gast und sagt: „Ja, sehn Sie, Herr Doctor, das ist halt a rechtes Kreuz; seh’n Sie unser Pepi war sonst immer so ein ordentlicher Mensch und hat so gut gelernt und war so brav und so solid und jetzt – jetzt

²⁵⁶ STIELAU 1976 (wie Anm. 87), S. 179.

gewöhnt sich der Mensch das Malen an“. Es ist möglich, dass hier der gleiche *Pepi* gemeint ist, der zuvor (Abb. 33) als Pepi Spachtel benannt worden ist.

3.3.5 Kategorie 5: Künstler-Rezipient-Beziehung

Eine weitere Kategorie, die sich aufmachen lässt, ist der direkte Austausch zwischen *Künstler und Rezipient*, wie er an drei Stellen thematisiert wird und der von den allein visualisierten, zuvor benannten Betrachterdarstellungen abzugrenzen ist. Beispielhaft sei eine in den frühen Jahren des Witzblattes entstandene Zeichnung genannt, welche einen Maler, auf einem Hocker an einer Staffelei inmitten der Natur sitzend, zeigt (Abb. 47). Als ein Mann des Weges kommt, fragt ihn der Künstler: „Nun guter Freund! Was/ meint Ihr dazu? Gefällt Euch das/ Bild? Könnt Ihr’s erkennen?“. Ob der Ähnlichkeit des Farbenspiels auf Palette und Staffelei, sieht der Betrachter sich daraufhin genötigt zu fragen, welches der beiden denn gemeint sei. Andere Beispiele rekurrieren auf das Infrage stellen traditionellen Kopierens, als einen Abschnitt in der Ausbildung von Malern, durch den Rezipienten. Beispielhaft sei hier auf die Bildwitze *Ein Berliner in der Gemäldegalerie* (Abb. 48) oder *Feine Unterscheidung* (Abb. 49).

3.3.6 Kategorie 6: Künstler in der Ausbildung

Die letzte Kategorie, in die sich die Bilder des Datensatzes (A) einordnen lassen, ist die der *Künstlerausbildung*. Innerhalb dieser werden die Schwierigkeiten des künstlerischen Lernens thematisiert und die Beziehung zwischen Schülern und Lehrern analysiert. Darin wird gerne die sprichwörtliche Zerstreutheit von Professoren angespielt, wie in einer Klasse, die sich zum Studium antiker Büsten zusammengefunden hat (Abb. 50). Die Gipsabdrücke sind auf Stelen in der Mitte des Raumes aufgestellt, im Hintergrund sitzt ein Student mit seinem Zeichenbrett auf dem Boden und an einer Staffelei, rechts im Bild, steht ein weiterer Kommilitone. Vor einer zweiten Staffelei diskutieren ein Student und ein Professor, erkennbar an einer Mütze und weitem Malerkittel, über das Gemälde. Dem Subtext ist zu entnehmen, wie der Lehrer zunächst entrüstet feststellt: „Aber um’s Himmelswillen, was machst Du denn da? Du hast den Kopf ganz verfehlt, die Nase hast du zu lang, den Bart gar nicht hergemacht!“. Die Antwort des Schülers „Ich zeichne ja den Junokopf, nicht den des Sokrates!“ löst das Missverständnis auf. Ein letzter Bildwitz, der ebenfalls unter diese Zuordnung fällt, verweist auf die Diskrepanz zwischen den Generationen (Abb. 51). Auch die 1847 von Adolf Oberländer gefertigte Vorlage zu diesem Druck, hält einen Moment des kritischen Diskurses über das künstlerische Schaffen des Schülers fest. Der Professor vermerkt hierin „Um Gotteswillen, was machen Sie? Auf welche Irrwege gerathen Sie mir? Wenn Sie so fortfahren – enden Sie dereinst als ein – Rembrandt!“. Mit dieser Äußerung spielt der Dozent auf Zweierlei an. Zum einen auf das Spätwerk des Amsterdamer Künstlers, das sich

durch seine „raue Malweise“²⁵⁷ auszeichnet, und zum anderen auf die, seit den 1840er Jahren zunehmende, Verehrung Rembrandt Harmensz van Rijns (1606–1669).²⁵⁸ Gerade letztere fand jedoch nicht nur Anhänger, vor allem da die Verehrung Rembrandts mit dem Aufkommen der Moderne im Zusammenhang zusammengebracht wird.²⁵⁹ Kritiker moderner Kunstströmungen haben entsprechend wenig mit der Verherrlichung des Künstlers anfangen können. Einer der größten Gegner dieser Entwicklungen ist Jacob Burckhardt gewesen, welcher vor allem die „Verselbständigung der künstlerischen“²⁶⁰ Mittel in Rembrandts (späterem) Werk bemängelt.

3.4 Häufigkeitsverteilung der Kategorien

Für die Kategorien *Einzeldarstellung von Künstlern*, *Künstler-Kunde-Beziehung*, *Künstler-Modell-Beziehung*, *Künstler-Familie-Beziehung*, *Künstler-Rezipient-Beziehung* und *Künstleraus-bildung* sind jeweils die Anteile an der gesamten Untersuchungseinheit bestimmt worden (Tabelle 3). Darin sticht, neben den regulären Darstellungen einzelner Künstler (22,58 Prozent), besonders eine Konzentration im Bereich des Verhältnisses von Rezipienten und selbigem (32,26 Prozent) hervor. Die anderen Abbildungen verteilen sich in etwa gleichmäßig auf die verbleibenden Rubriken. Das Ergebnis des Datensatzes (A) kann nur eingeschränkt repräsentativ für die Grundgesamtheit, die auch (B) und (C) inkludiert, angenommen werden.²⁶¹ Dennoch ist zu bedenken, dass der Datensatz (A) nur 31 Bilder aufweist. Dies entspricht lediglich einem Anteil von 22,46 Prozent von eigentlich 138 Einheiten, welche Künstler in dem untersuchten Zeitrahmen in den *Fliegenden* dokumentieren.

	Kategorie	Anteil an der Gesamtanzahl
1	Einzeldarstellung von Künstlern	22,58 %
2	Künstler-Kunde-Beziehung	32,26 %
3	Künstler-Modell-Beziehung	6,45 %
4	Künstler-Familie-Beziehung	9,67 %
5	Künstler-Rezipient-Beziehung	12,90 %
6	Künstler in der Ausbildung	16,13 %

Tabelle 3: Eigene Erstellung, Kategorisierung des Datensatzes *Einzelne Bildwitze* (A)

²⁵⁷ VAN DE WETERING, Ernst: Rembrandt als suchender Künstler, in: AK BERLIN 2006 *Rembrandt Genie auf der Suche*, Konzeption v. Ernst van de Wetering u. Jan Kelch, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Köln / Berlin S. 65–103, insb. S. 98.

²⁵⁸ Vgl. TÜMPEL, Christian: Rembrandt, Hamburg 1977, S. 131.

²⁵⁹ Vgl. STÜCKELBERGER, Johannes: Rembrandt und die Moderne. Der Dialog mit Rembrandt in der deutschen Kunst um 1900 (Diss., Univ. Basel, 1992), München 1996, S. 232.

²⁶⁰ Ebenda, S. 237.

²⁶¹ Mit Grundgesamtheit wird die „Menge aller statistischen Einheiten bezeichnet, über die man Aussagen gewinnen will“, vgl. FAHRMEIR, Ludwig / KÜNSTLER, Rita / PIGEOT, Iris / TUTZ, Gerhard: Statistik. Der Weg zur Datenanalyse, Berlin / Heidelberg 2004, S. 14.

4. Methodologische Bearbeitung der Künstlerdarstellungen in den *Fliegenden Blättern*

4.1 Typen und Stereotypen: Die Eignung der *Fliegenden* als Meinungsbarometer

Mit der durchgeführten Kategorisierung, die das gesamte Spektrum der Künstlerdarstellungen in den *Fliegenden Blättern* – wenn auch nur exemplarisch – belegt, ist nun die eingangs gestellte These, in den Visualisierungen der Satirezeitschrift könne ein spezifisches Image der Kunstschaffenden im 19. Jahrhundert abgelesen werden, wieder aufzugreifen. Um aus den hier im Fokus stehenden Bildwitzen und Zerrbildern ein Charakterbild des Künstlers in dieser Zeit zu eruieren, ist zunächst die Frage zu stellen, weshalb Karikaturen im Allgemeinen und Karikaturen des Witzblattes der *Fliegenden* im Besonderen Rückschlüsse auf eine, von großen Teilen des wahrnehmenden Publikums vertretene, Meinung über eine spezifische Personengruppe wie die der Künstler zulassen.

Dass es zulässig sein kann, aus einer Karikatur – und in diesem speziellen Fall auch aus Bildwitzen – auf die Meinung seiner Konsumenten zu schließen, lässt sich mit einer These Hifzi Topuz' legitimieren. Dieser versteht die Karikatur als Kommunikationsbotschaft oder Nachricht, die zwischen Sender (=Karikaturist) und Empfänger (=Rezipient) auf den existierenden Übertragungswegen, wie dem Satiremagazin, vermittelt wird.²⁶² Bei der Konzeption einer Karikatur fließen durch den Karikaturisten, neben redaktionellen Vorgaben, auch dessen persönliche Absichten, Fähigkeiten und politische oder gesellschaftliche Überzeugungen – beeinflusst durch sein soziales Umfeld – mit ein.²⁶³ Die vom Sender formulierte Nachricht, folglich die vom Karikaturisten entwickelte Karikatur, enthält ihrerseits verschiedene Ebenen, die in ihrer Gesamtheit auf den Empfänger einwirken. Topuz zählt hierzu – visuell sichtbar und einordbar – Form und Stil, aber auch den zugehörigen Text, die verwendeten Symbole und Codes sowie – aus diesen ableitbar – den vom Rezipienten zu entschlüsselnden Inhalt und zu erkennenden Witz einer Darstellung.²⁶⁴ Der Empfänger, mithin die Leserschaft, nimmt die Botschaft der Karikatur wahr, rezipiert sie und reagiert unterschiedlich stark auf sie. Hierbei erscheint die große Zahl an Rezipienten keineswegs gänzlich abstrakt. Im Gegenteil, die Meinung der Masse muss sich nicht von der Einstellung des Karikaturisten unterscheiden. Karikaturist und Publikum können grundsätzlich die gleichen Anschauungen teilen – denn „ces gens ont souvent les mêmes intérêts de classe, les mêmes traditions, les mêmes goûts, la même culture [et] les mêmes tendances politiques“²⁶⁵. Daraus lässt sich ableiten, dass der – für eine Zeitschrift professionell arbeitende – Karikaturist seine Arbeiten speziell *für* ein real existierendes,

²⁶² Vgl. TOPUZ, Hifzi: *Caricature et société*, Vorwort v. Abraham A. Moles, Paris 1974, S. 18ff.

²⁶³ Vgl. ebd., S. 21.

²⁶⁴ Vgl. ebd., S. 18ff.

²⁶⁵ Ebenda, S. 82.

ökonomisch beschreibbares, infolgedessen kein fiktives Publikum anfertigt und dies mit der Absicht tut, eben von dieser Seite Zuspruch zu erfahren und damit den Absatz zu fördern.

Im Fall der *Fliegenden Blätter* ist die Sachlage etwas diffiziler. Denn hier ist die Einflussnahme auf den Karikaturisten durch die Einsendungen der Leserschaft, im Sinne einer konkreten Vorgabe oder als unpräzise Inspirationsquelle, ein elementarer und von Beginn an ein gewünschter Bestandteil.²⁶⁶ In dessen Folge steht jedoch eine eindeutige Trennung von Künstlerinvention und Leservorschlag. Berücksichtigt man nun, dass es sich bei vielen, mit dem Fortschreiten der Blattgeschichte sogar bei der Mehrzahl der eingesandten Vorschläge, um abgeschriebene oder gar durchgepauste Bildwitze handelt, dann kann von einem reziproken Austausch zwischen Karikaturist und Rezipient gesprochen werden.²⁶⁷ Es ist somit die These zu formulieren, dass eben diese Wechselwirkung es erlaubt, Rückschlüsse auf einen öffentlichen Konsens über Personengruppen wie den Künstler, zu ziehen – auch wenn sich diese *Öffentlichkeit* natürlich auf die Leser der *Fliegenden Blätter* beschränkt. Der Karikaturist schafft eine Karikatur mit *den* Charakteristika, die der Rezipient als korrekt empfindet, über die er zustimmend lachen kann. Dass dieser, als Durchschnittsleser zu Bezeichnende, einer spezifischen Darstellung somit zustimmt, wird nicht nur in steigenden Absatzzahlen ablesbar, sondern auch in eben diesen neuen Einsendungen, die ähnliche oder gar identische Merkmale zu zuvor Abgedrucktem aufweisen. Im Grunde ist die Aufforderung an ihre Leser, eigene Vorschläge einzusenden, für das Blatt die beste Möglichkeit, seinen spezifischen Markt zu erkunden und entsprechend langfristig auf Stimmungen zu reagieren. Dabei ist natürlich zu berücksichtigen, dass die Redaktion nachhaltig Einfluss auf die Auswahl nimmt und aus einem großen Pool von Einsendungen schöpft – die teilweise sicherlich auch kontrovers zum Blattkonsens gestanden haben mögen.

Neben dem Transfer zwischen Karikaturist und Publikum ist es ein anderer, inhaltlicher Schwerpunkt, der die Eignung der Analyse von Künstlerdarstellungen in den *Fliegenden Blättern* als besonders heraushebt. Dabei handelt es sich um eine spezifische Konstruktion von Typenkarikaturen, die in dem Blatt an Stelle von personalisierten Bildwitzen dominierend auftreten. Während im *Punch* in dem Zeitraum von 1851 bis 1900 1.200 Künstler namentlich erwähnt werden, sind es in derselben Zeit in den *Fliegenden* lediglich 70.²⁶⁸ Der hier untersuchte Zeitraum von 1844 bis 1871 weist mit sechs lediglich einen Bruchteil davon aus.²⁶⁹ Die

²⁶⁶ Siehe hierzu in dieser Arbeit, *Kapitel 2.2*, S. 31.

²⁶⁷ Vgl. ELLWANGER / ROBINSON 1891 (wie Anm. 79), S. 451.

²⁶⁸ Vgl. STIELAU 1976 (wie Anm. 87), S. 18.

²⁶⁹ Benannt werden Künstler älterer Generation, Rembrandt und Frans Hals, sowie die zeitgenössischen Kunstschaffenden Horace Vernet, Hippolyte Delaroche, Joseph Anton Kaulbach und Peter Cornelius. Allerdings handelt es sich dabei lediglich um Namensnennungen im Rahmen von Bildmaterialien; Adelheid Stielau hat in ihrer Studie, die hier vergleichend hinzugezogen wird, auch die ausschließlich in Texten erwähnten Künstler mit einbezogen. Geht man von der Annahme aus, dass in dem hier untersuchten Zeitraum auch in Texten (ohne Bilder) Künstler erwähnt werden, kann sich die hier erwähnte Angabe von sechs noch verändern.

Karikaturisten des Blattes orientieren sich bei ihren Darstellungen demnach nicht an real existierenden Personen, sondern versuchen ein allgemeingültiges Bild – im doppelten Verständnis von visuellem und charakterlichem Bild – zu entwerfen. Typendarstellungen finden sich von Gesellschaftsschichten wie Adel, Bürger, Bauern und Proletariat, aber auch Brot- und Liebhaberberufe werden in dieser Form abgebildet. Ob der zerstreute Professor, der das Geld seiner Eltern verprassende Student, der trinkende Pfarrer, der hochmütige Offizier, die ihre Dienstherrn nacheifernden Küchenmägde und Stallungen oder junge, der neuesten Mode nacheifernde Frauen – sie alle prägen das Bild des Blattes.²⁷⁰ Hinzu kommen Typisierungen der verschiedenen deutschen Volksgruppen, wie den südlichen Bayern, den im Osten ansässigen Sachsen, den im Norden lebenden Preußen oder den in der Pfalz Heimischen. Doch auch die verschiedenen Nationalitäten, Weltanschauungen und Religionen – wie am Beispiel der Juden bereits belegt – fanden auf diese Art ihre Visualisierung.²⁷¹ Die sich stets wiederholenden visualisierten und imaginierten, nicht personalisierten Charakteristika wirken für den Rezipienten als Identifizierungsmerkmale einer Gruppe, denn die Kennzeichnungen greifen zumeist auf bestehende Vorstellungen zurück. Neben der Herausarbeitung dieser Typen besteht potentiell die Möglichkeit der Konstruktion von Stereotypen, wobei die Annahme zu treffen ist, dass Stereotype als spezifische Form von Typen (bzw. Typisierung) zu verstehen sind und sich gegenüber diesen abgrenzen lassen.²⁷² Ausgehend von Lippmanns (*Public Opinion*, New York, 1922)²⁷³ ersten Versuchen das Phänomen des Stereotyps als *Bilder im Kopf* zu fassen, kann es heute als eine Art *Bottom-Up-Konzept* der Wirklichkeitskonstruktion verstanden werden, bei dem „individuelle Typisierungsprozesse [...] durch Wiederholungen gespeichert und durch Erfahrung bestätigt“²⁷⁴ werden. Im Gegensatz dazu lässt der gewöhnliche Typus keine Verwechslung der Charakterisierung mit der lebendigen Person zu und ermöglicht prinzipiell eine korrigierende Wahrnehmung, er ist sozusagen eine „Verstehenshilfe auf Widerruf“²⁷⁵. Haimo Handl, welcher der Karikatur eine besondere Nähe zum Stereotyp bescheinigt, bemerkt diesbezüglich in einem Aufsatz von 1990:

²⁷⁰ Vgl. WASSERMANN 1983 (wie Anm. 92), S. 113f.

²⁷¹ Vgl. KOCH 2010 (wie Anm. 95), S. 222. Zu den Judendarstellungen in den *Fliegenden* siehe diese Arbeit, Kapitel 2.4, S. 39.

²⁷² Vgl. ZIFONUN, Dariuš: Stereotype der Interkulturalität. Geteiltes Wissen über ethnische Differenzen, in: REHBERG, Karl-Siegbert (Hrsg.): Soziale Ungleichheit – Kulturelle Unterschiede (Verhandlungen des 32. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in München 2004), Frankfurt a. M. / New York 2006, S. 3137–3145, insb. 3140.

²⁷³ Vgl. LIPPMANN, Walter: Die öffentliche Meinung (Bochumer Studien zur Publizistik und Kommunikationswissenschaft 63), mit einem Beitr. v. Elisabeth Noelle-Neumann, Bochum 1990 (Erstausgabe: *Public Opinion*, New York 1922), insb. S. 68.

²⁷⁴ Vgl. TRÜLTZSCH, Sascha: Kontextualisierte Medieninhaltsanalyse. Mit einem Beispiel zum Frauenbild in DDR-Familienserien (Diss., Martin-Luther-Univ. Halle-Wittenberg, 2008), Wiesbaden 2009, S. 145.

²⁷⁵ Vgl. ZIFONUN 2006 (wie Anm. 272), S. 3140.

„Stereotypie in der Typisierung ist dann gegeben, wenn eine Visualisierung für einen bestimmten Typ nicht als Einzelfall auftritt, sondern regelmäßig zur Typisierung einer Gruppe bzw. eines Gruppenangehörigen eingesetzt wird, wobei es gleichgültig ist, ob dies mittels Betonung physischer (Gesichtszüge, Leibumfang bzw. Körpergröße und -statur) oder anderer Merkmale geschieht (z.B. Kleidung, Kopfbedeckung). Die Kennzeichnung kann auch unter Nutzung von Emblemen und Symbolen erfolgen.“²⁷⁶

Im Gegensatz zur umgangssprachlichen Nutzung des Begriffs, die ihn zumeist ausschließlich negativ besetzt sieht, kann ein Stereotyp auch positive oder neutrale Ausprägung annehmen, denn es ist eigentlich nur ein „Ordnungs- und Kategorisierungsprinzip, welches dem Einzelnen dabei hilft, die höchst differenzierte und mehrdeutige Realität überschaubar zu machen“²⁷⁷. Dabei gibt es nicht nur sprachliche, sondern auch visuelle Stereotypen, eine Begrifflichkeit, die auf die vorliegenden Darstellungen anwendbar ist. Das *Visiotyp* beschreibt den Typus einer sich standardisierenden Visualisierung und entsteht, da „trotz zunehmender Anzahl von medialen Bildern *allgemein* nicht notwendigerweise auch die Vielfalt der Bilder zur Darstellung eines *spezifischen* Phänomens steigt, wodurch standardisierte, kanonische Darstellungs- und in der Folge Wahrnehmungsformen ermöglicht werden“²⁷⁸. Begleitet werden Visiotypen durch die in den Medien vermittelten Möglichkeiten der Dechiffrierungen ihres Inhaltes, welche derart markant und beeinflussend sein können, dass alternative Lesarten in den Hintergrund rücken.²⁷⁹ Im Rückschluss auf die Satirezeitschrift die *Fliegenden Blätter* impliziert dies, dass die durch die Karikaturen und Bildwitze vermittelte stereotype Sichtweise auf bestimmte Personen(-gruppen) meinungsbildend wirken kann.²⁸⁰ Dabei darf der Wirkungsmacht der Karikatur bzw.

²⁷⁶ HANDL, Haimo L.: Stereotypie in der Massenkommunikation am Beispiel von Karikaturen, in: *Angewandte Sozialforschung* 16 (1/2), 1990/91, S. 101–107, insb. S. 101.

²⁷⁷ LOBINGER, Katharina: Visuelle Stereotype. Resultate besonderer Bild-Text-Interaktionen, in: PETERSEN, Thomas / SCHWENDER, Clemens (Hrsg.): *Visuelle Stereotype*, Köln 2009, S. 109–122, insb. S. 110.

²⁷⁸ Ebenda, S. 110.

²⁷⁹ Vgl. ebd., S. 111. Siehe erweiternd die Überlegungen zu visuellen Festschreibungen des Jüdischen in humoristischen Zeitschriften des 19. Jahrhunderts von Michaela Haibl, die hier als vergleichendes Beispiel hinzugezogen werden kann, vgl. HAIBL 2007 (wie Anm. 70).

²⁸⁰ Einer „meinungsbildenden“ Funktion liegt die Annahme zugrunde, es gäbe eine Meinung, auf die durch die Darstellungen eingewirkt werden kann. Eine definitorische Abgrenzung dieser *öffentlichen* Meinung ist vielschichtig und schwer fassbar. Im Allgemeinen kann öffentliche Meinung als „Gesamtheit mannigfacher, oft sich widersprechender Ansichten, Wünsche und Absichten der Mitglieder einer Gesellschaft“ verstanden werden, vgl. FUCHS-HEINRITZ, Werner et al. (Hrsg.): *Lexikon zur Soziologie*, Wiesbaden 2011, S. 434. Aus sozialpsychologischer Perspektive umfasst sie, innerhalb von Sozialgebilden, Normen und Wertevorstellungen, zu denen sich Mitglieder eines Kollektivs, unter Ausübung sozialen Drucks, bekennen müssen. Dem gegenüber steht die gesellschaftstheoretische Sichtweise, welche die öffentliche Meinung als funktionalen Bestandteil eines politischen Systems versteht, in der sie als Ausdruck des Volkswillens von den herrschenden Machtinstanzen als Entscheidungselement – grundsätzlich – zu berücksichtigen ist, vgl. HUNZIGER, Peter: *Medien, Kommunikation und Gesellschaft. Einführung in die Soziologie der Massenkommunikation*, Darmstadt 1988, S. 111f. Aus letzterem generiert sich auch die *Meinungsbildung* von Massenmedien, ein Phänomen das in den Medienwissenschaften untersucht wird. Medien sollen, indem sie Meinungen und Problemstellungen unterschiedlichster gesellschaftlicher Positionen übermitteln und artikulieren, den Bürger unterstützen, sich eine eigene Meinung zu bilden. Aufgrund der Vielzahl unterschiedlichster Einstellungen, müssen

des Bildwitzes, die sich empirisch nicht endgültig nachweisen lässt, natürlich nicht zu viel Bedeutung beigemessen werden.²⁸¹

4.2 Künstler oder Karikaturist?

Bevor nun die Frage nach der Methode erörtert werden kann, ist eine weitere Überlegung voranzustellen. Der Gedanke, ob ein Karikaturist auch gleichermaßen ein Künstler sei, ist dahingehend wichtig, problematisiert man die hier im Mittelpunkt stehenden Darstellungen. Denn es ist ein Unterschied, ob der Karikaturist als Journalist einen Künstler abbildet und ihn als unabhängiger Beobachter beschreibt oder, ob er dies aus der Perspektive eines Künstlers tut. Die Frage, ob letzteres zutrifft, findet in der Forschung immer wieder Diskussionsbedarf. Mal wird der Karikaturist als verunglückter Künstler „mit hassendem Herzen“²⁸² beschrieben, mal seine Arbeit als „graphischer Journalismus“²⁸³ kategorisiert und ihm selbst nur der Status des Künstlers zuerkannt, wenn seine Karikatur im musealen Kontext Aufmerksamkeit erhält.²⁸⁴ Andere, wie die Autorin Angelika Plum, legen in ihren Ausführungen – allerdings mit dem Blick auf die zeitgenössische Karikaturisten Ende des 20. Jahrhunderts – dar, dass es notwendig ist, jene auch außerhalb möglicher musealer Rahmenbedingungen als Kunstschaffende zu verstehen, denn selbst unter konkreten inhaltlichen redaktionellen Vorgaben, sei die Bearbeitung des Stoffs in der Karikatur „von der Bildidee bis zur technischen Ausführung“²⁸⁵ originär künstlerisch.

Medien eine Auswahl treffen, vgl. EISENSTEIN, Cornelia: Meinungsbildung in der Mediengesellschaft. Eine theoretische und empirische Analyse zum *Multi-Step Flow of Communication* (Studien zur Kommunikationswissenschaft 1), Opladen 1994, S. 33 u. 35.

²⁸¹ Bernhard Fulda stellt die eingeschränkte Wirkungsmacht von Karikaturen mit Blick auf ihren politischen Teilbereich heraus, ein Aspekt, der aber auch auf die harmloseren (unpolitischen) Karikaturen oder Bildwitze der *Fliegenden Blätter* anzuwenden ist, vgl. FULDA, Bernhard: Die vielen Gesichter des Hans Schweitzer. Politische Karikaturen als historische Quelle, in: PAUL, Gerhard (Hrsg.): *Visual History. Ein Studienbuch*, Göttingen 2006, S. 206–224, insb. S. 213.

²⁸² Emil Lucka konstatiert in einem kurzen Aufsatz wie folgt: „Am Karikaturisten, der die Wirklichkeit einseitig und verzerrt sieht, haften noch Elemente des Künstlers, er ist ein Künstler mit hassendem Herzen, könnte man sagen, oft genug auch ein verunglückter Künstler oder Dichter, einer der nicht zugereicht hat, aus sich selbst Gestalt zu schöpfen und dessen Ressentiment sich in der Verunglimpfung geschaffener Gestalten auslebt“, siehe LUCKA 1927/28 (wie Anm. 7), S. 128–131, insb. S. 129f.

²⁸³ Heuss bemerkt: „Die Karikatur, das Wort nun enger gefaßt, hat den gesellschaftlichen Zweck der Kritik. Sie gehört zum Journalismus, vgl. HEUSS, Theodor: Zur Ästhetik der Karikatur, in: BOHNE, Friedrich (Hrsg.): *Der Deutsche in seiner Karikatur. Hundert Jahre Selbstkritik*, Stuttgart 1964, S. 169–190, insb. S. 174. Auch Gombrich verwendet den Begriff des „graphischen Journalismus“, vgl. GOMBRICH 1973 (wie Anm. 10), S. 223.

²⁸⁴ Grünewald konstatiert: „Im pragmatischen Zusammenhang (Plakat, Tageszeitung) wird sie [die Karikatur] weniger unter den Aspekten des künstlerischen betrachtet, als das in einer Karikaturenausstellung im Museum geschieht“, vgl. GRÜNEWALD, Dietrich: *Karikatur im Unterricht. Geschichte, Analysen, Schulpraxis*, Weinheim / Basel 1979, S. 120.

²⁸⁵ PLUM, Angelika: *Die Karikatur im Spannungsfeld von Kunstgeschichte und Politikwissenschaft. Eine ikonologische Untersuchung zu Feindbildern in Karikaturen* (Diss., Techn. Hochsch. Aachen, 1997), Aachen 1998, *Online*.

Wird der Karikaturist der *Fliegenden* als Künstler begriffen, hat dies zur Folge, dass sich Bildwitz oder Karikatur mit dem Thema *Künstler* zu einer selbstreflexiven Visualisierung, wie im Fall der Künstler(selbst)karikatur beschrieben, formieren könnten.²⁸⁶ Dass der Karikaturist sich selbst als Künstler sieht, dafür spricht sein Ausbildungsweg, der ihn in dieser Zeit zumeist über die (Münchener) Kunstakademie führt.²⁸⁷ Es ist zwar grundsätzlich möglich, dass eine selbstreflexive und selbstironische Sichtweise die Gestaltungsweise des Karikaturisten, mithin Künstlers, der *Fliegenden*, beeinflusst, wahrscheinlicher ist jedoch, dass er sich seinen Darstellungen gegenüber distanzierend positioniert. Eine derartige Distanzierung kann zum Beispiel durch die Einsendungen erfolgen, die ihm die Autorität über seine, sonst möglicherweise freiere, Konzeption nehmen. Vielleicht grenzt sich der Karikaturist / Künstler aber auch von den Dargestellten ab, indem er sich nicht selbst und seine eigenen Standesgenossen in ihnen erkennt, sondern *andere* Künstlertypen. Mit diesen *anderen* sind diejenigen Künstler gemeint, die sich gegen die akademische Ausbildung stellen und damit von den akademischen Künstlern – wie sich der Karikaturist gesehen haben mag – abgrenzen. Die Annahme wird dadurch gestützt, dass sowohl Julius S. Held als auch W. Stengel darauf verweisen, dass die *Fliegenden* nie die Akademie, aber dafür häufig anti-akademische, moderne Kunstströmungen mit ihrem Spott bedachten.²⁸⁸ Es wäre demnach zu vermuten, dass gerade Vertreter moderner Tendenzen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Vorbild für die Künstlerdarstellungen sind. Doch ein Blick in den hier untersuchten Datensatz (A) kann diesbezüglich keine Präferenz offenbaren. Von den Künstlerdarstellungen spielt lediglich eine explizit auf eine moderne Malweise an. Gemeint ist der Bildwitz *Was gilt?* (Abb. 47), welche mit dem Künstler, der auf einem Schemel inmitten der Landschaft sitzt, einerseits auf die *Plein-air-Malerei*, die sich im 19. Jahrhundert ausgehend von England auf dem europäischen Festland verbreitet, anspielt und gleichermaßen – durch den Vergleich von Palette und Gemälde – auf die Malweise der Impressionisten rekurriert.²⁸⁹ Die vielen anderen Darstellungen zeigen eine große Brandbreite von Künstlern: Schlachten- (*Aehnlichkeit*, Abb. 52), Tier- (*Der angehende Thiermaler*, Abb. 53), Porträtmaler (Abb. 39–42) oder Maler religiöser (Abb. 45) oder mythologischer Kunst (Abb. 43) – alle werden ohne Rücksicht auf ihre spezifische Malweise verspottet.

http://darwin.bth.rwth-aachen.de/opus/volltexte/1999/9/pdf/Plum_Angelika.pdf (02.03.2012), S. 65.

²⁸⁶ Zu den Künstlerkarikaturen siehe in dieser Arbeit, *Kapitel 1.2*, S. 12.

²⁸⁷ Zur Autorenschaft siehe in dieser Arbeit, *Kapitel 2.2*, S. 32.

²⁸⁸ HELD 1936 (wie Anm. 86), S. 21 und STENGEL 1916/17 (wie Anm. 83), S. 564.

²⁸⁹ Die Freilichtmalerei ist ab 1830 durch die Schule von Barbizon, einer französischen Künstlerkolonie in den Wäldern von Fontainebleau, als neue Form der Landschaftsmalerei verbreitet worden. Ihre Art, die Erscheinungsformen der Natur subjektiv wahrzunehmen und abzubilden, bildet die Grundlage für die künstlerische Gestaltung der Impressionisten, vgl. AK KÖLN / FLORENZ 2008 *Impressionismus. Wie das Licht auf die Leinwand kam*, hrsg. v. Iris Schäfer, Caroline von Saint-George u. Katja Luwerez, Wallraf-Richartz-Museum & Foundation Courboud Köln / Palazzo Strozzi Florenz, Mailand 2008, S. 71ff.

Berücksichtigt man die angeführten Beobachtungen, lässt sich resümieren, dass der Karikaturist, der sich, bedingt durch seine Ausbildung, sicherlich als Künstler versteht, in den Visualisierung des Künstlers – wenigsten in dem betrachteten Zeitraum – diese vermutlich wie jede andere Typendarstellung behandelt. Seine Aufgabe besteht darin, die Witze und Karikaturen nach zum Teil konkreten, redaktionellen Vorstellungen – die ihrerseits durch die Einsendungen beeinflusst werden – zu realisieren.

4.3 Methodische Möglichkeiten der Auswertung

Nachdem nun dargelegt worden ist, inwiefern – im Allgemeinen und im Speziellen – die Darstellungen der *Fliegenden Blätter* als besonders geeignet erscheinen, Rückschlüsse auf das Bild des Künstlers im 19. Jahrhundert zu erlauben, und die Problematik, ob ein Karikaturist auch Künstler ist, erörtert worden ist, bleibt die Frage bestehen, wie eine systematische Auswertung eines derart umfangreichen Korpus, wie er hier vorgestellt und kategorisiert worden ist, zweckmäßig und angemessen erfolgen kann. Hierfür ist zunächst zu konstatieren, dass, wie bereits im Laufe der bisherigen Untersuchung mehrfach herausgestellt worden ist, *zwei* Ebenen in der Darstellung des Künstlers zu differenzieren sind – zum einen das optisch wahrnehmbare und zum anderen das implizierte charakterliche, beim Betrachter evozierte Bild. Auf der einen Seite steht demnach die karikierende oder illustrierende Arbeit, die in der Tradition vergangener Darstellungen zu sehen ist und auf der anderen, die daraus abzuleitende Auffassung über die Figur des Künstlers – sein Image und Status –, ein Aspekt, der (sozial-)geschichtlichen Änderungen unterworfen ist.²⁹⁰ Beide Ebenen sind nicht klar voneinander zu trennen, bedingen und beeinflussen sich gegenseitig und werden durch den realen Habitus des Künstlers sowie die Perspektive des Karikaturisten bestimmt.²⁹¹ Darüber hinaus ist

²⁹⁰ Die Bezeichnungen *Image* und *sozialer Status* werden hier einander ergänzend genutzt und lassen sich wie folgt definieren. Ein *Image* kann, so Reinhold Bergler, ein Vorstellungsbild oder „Quasi-Urteil“ über alle Arten wahrnehmbarer, erlebbarer und denkbarer Gegenstände sein. Sie bilden nicht im fotografischen Sinn die Realität ab, sondern leiten aus wenigen Schlüsselreizen ihre Schlussfolgerungen her, vgl. BERGLER, Reinhold: Standort als Imagefaktor, in: DEUTSCHE PUBLICRELATIONS GESELLSCHAFT e.V. (Hrsg.): Führung und Kommunikation. Erfolg durch Partnerschaft. Standort als Imagefaktor (DPRG-Jahrestagung, 9. bis 11. Mai 1991), Bonn 1991, S. 47–64, insb. S. 47. Der *soziale Status* weist einer Person eine „Position in der Sozialstruktur einer Gruppe, Organisation oder Gesellschaft“ zu, siehe JOAS, Hans: Lehrbuch der Soziologie, Frankfurt am Main 2007, S. 123. Der soziale Status ist zwar keine numerisch fassbare Größe, kann aber im Zusammenspiel mit dem „als Image kommunizierten ästhetischen wie kulturellen Wert vorhandener Statusvergleichsgrößen“ skalier- und messbar werden, vgl. FEIST, Thomas: Kritik der sozialen Vernunft. Kulturelle Orientierungsmuster in der Postmodernen Gesellschaft (Friedensauer Schriftenreihe. Reihe C. Musik – Kirche – Kultur 12), Frankfurt am Main 2009, S. 149.

²⁹¹ Der Begriff des *Habitus* wird nach Pierre Bourdieu als „System der organischen und mentalen Dispositionen und der unbewußten Denk-, Wahrnehmungs- und Handlungsschemata“ beschrieben, BOURDIEU, Pierre: Zur Soziologie der symbolischen Formen, Frankfurt am Main 1991, S. 40. Zur Anwendung des Begriffs als Künstlerhabitus siehe ausführlich RUPPERT, Wolfgang: Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert, Frankfurt am Main 1998, S. 27f.

zu bedenken, dass Stereotype bzw. Visiotype wechselseitig auf die Meinungsbildung des Rezipienten und eben auch auf das Verhalten des Künstlers wirken können. Letzteres meint, dass der Künstler die auf den Künstlerstatus projizierte soziale Rolle übernimmt und sie zum individuellen Habitus internalisieren kann, eben weil er meint, als Künstler *so sein zu müssen*.²⁹² Soll das Ziel eine vollständige Erfassung und Reflektion des Künstlerbildes im 19. Jahrhundert unter Berücksichtigung dieser Differenzierung sein, muss demnach die Wahl des methodischen Instrumentariums entsprechend daran angepasst werden.

Ausgehend von einer kulturwissenschaftlichen Perspektive, wobei diese als traditionelle geisteswissenschaftliche Disziplinen einbeziehender, fächerübergreifender Bezugsrahmen definiert wird, steht hierfür ein breiteres Methodenspektrum zur Verfügung.²⁹³ Die Karikatur erhält als visuelles Statement, als Bild, unter Berücksichtigung differierender Interessenschwerpunkte, in vielen verschiedenen Geisteswissenschaften Aufmerksamkeit: Politik- und Geschichtswissenschaft nutzen sie als Quelle von zu belegenden politischen und historischen Sachverhalten, die Literaturwissenschaft untersucht beispielsweise die ihr inhärente intensive Beziehung von Bild und Text, Bild- und Medienwissenschaft registrieren sie als eine von verschiedenen Arten massenhaft auftretender Medien und die Kunstgeschichte analysiert sie (bestenfalls) als Kunstwerk. Eine systematisch, Karikaturen auf eine sozialpsychologische Fragestellung hin untersuchende Methode, die auch das Einzelbild nicht aus dem Blick verliert, bietet keine der genannten Disziplinen. Wenn man eine Methode jedoch als Werkzeug versteht, das mit Blick auf das Werkstück auszuwählen ist, ist eine solche umfassende Methode weder möglich noch erforderlich.²⁹⁴ Denn eine mehrschichtige Fragestellung, wie sie hier vorliegt, die – will man es sich bildlich vor Augen führen – aus unterschiedlichen Werkstoffen besteht, erfordert für jeden Teilbereich ein individuelles Instrument.

²⁹² Vgl. MÜLLER-JENTSCH, Walther: Die Kunst in der Gesellschaft, Wiesbaden 2011, S. 89.

²⁹³ Vgl. für eine allgemeine Definition des Begriffs Kulturwissenschaft NÜNNING, Ansgar: Kulturwissenschaft, in: METZLER LEXIKON LITERATUR- UND KULTURTHEORIE. Ansätze – Personen – Grundbegriffe, hrsg. v. Ansgar Nünning, Stuttgart 2008, S. 405–408, insb. S. 405. Die Kulturwissenschaft etabliert sich Ende des 20. Jahrhunderts als eine Art Leitdisziplin und interdisziplinäre Gesprächsplattform für die Vertreter unterschiedlichster geisteswissenschaftlicher Fächer, vgl. für eine Erörterung des Begriffs aus der Sicht unterschiedlicher wissenschaftlicher Disziplinen, wie der Soziologie, Geschichtswissenschaft, aber auch den Gender- und Postcolonial Studies, der Medizin und Medizingeschichte, jedoch unter gänzlicher Aussparung der Kunstwissenschaft den Sammelband von Klaus STIERSDORFER und Laurenz VOLKMANN, Kulturwissenschaft interdisziplinär, Tübingen 2005. Ihre Wurzeln lassen sich bis um 1900 zurückverfolgen und sind untrennbar mit Georg Simmel, Max Weber, Ernst Cassirer, Ernst Troeltsch, Karl Mannheim und Aby Warburg verbunden, vgl. OEXLE, Otto Gerhard: Historische Kulturwissenschaft heute. Wissen, Wissenschaft und Wissenschaftstreit in der europäischen Kultur, in: HABERMAS, Rebekka / MALLINCKRODT, Rebekka v. (Hrsg.): Interkultureller Transfer und nationaler Eigensinn. Europäische und anglo-amerikanische Positionen der Kulturwissenschaft, Göttingen 2004, S. 25–52, insb. S. 28.

²⁹⁴ Vgl. BOEHM, Gottfried: Was heißt: Interpretation? Anmerkungen zur Rekonstruktion eines Problems, in: FRUH, Clemens / ROSENBERG, Raphael / ROSINSKI, Hans-Peter (Hrsg.): Kunstgeschichte – aber wie? Zehn Themen und Beispiele, Berlin 1989, S. 13–26, insb. S. 14.

Um diese Vielschichtigkeit erfassen zu können, wird an dieser Stelle das Bild eines mehrere Ebenen umfassenden Modells bemüht. Beschreibt man die einzelnen Segmente des Problems von innen nach außen, von der einzelnen Komponente zum übergeordneten Gesamtkonzept, dann kennzeichnet die unterste Ebene, gewissermaßen als Basis, die einzelne Darstellung der Künstler. Zu dieser gehört nicht nur die zeichnerische Visualisierung, sondern auch seine zugehörige schriftliche Fixierung – in Überschrift und beigeordnetem Text. Auf die Gestaltung von Bild und Text haben der Karikaturist, ggfs. ein davon unabhängiger Texter, die Redaktion und eben auch – wie mehrfach herausgearbeitet – der Leser direkten oder indirekten ihren Einfluss. Die Abbildungen variieren alle in Form und Inhalt und sind begründbar in eine stil- und typengeschichtliche Tradition einzuordnen – der Maler, sein Verhalten, seine Kleidung, sein Handwerkszeug und die Umgebung, in der er auftritt. Gleichmaßen sind die mit ihm illustrierten Personen, wie Auftraggeber, Kunde, Rezipient, Modell, Familienangehörige oder Lehrer in ihrer Beziehung zu dem Künstler ebenfalls einer Darstellungstradition verpflichtet. Die zweite Ebene umfasst alle Künstlerdarstellungen – ihre individuellen Abbildung und ihre individuellen Bedeutung eingeschlossen –, die in den *Fliegenden Blättern* in dem untersuchten Zeitraum erschienen sind. Innerhalb dieses Pools zahlreicher Darstellungen sind mögliche Muster auszumachen, welche die originären Visualisierungsstrategien für die Darstellung von Künstlern in dem Münchener Witzblatt miteinander verknüpfen. Im Gegensatz hierzu fokussiert die dritte Ebene die Frage nach dem nicht-visuellen Bild des Künstlers, in der Art, dass nun die gesellschaftliche Position und das Image des Künstlers im 19. Jahrhundert erörtert werden. Da Status und Image nicht aus sich heraus einfach existieren – genauso wenig wie die hier im Mittelpunkt stehenden Bilder ohne visuelle und literarische Referenzen bestehen –, ist es notwendig, den Weg dorthin, unter Berücksichtigung sozialgeschichtlicher Änderungen, zu untersuchen und auch für diesen Teil des Bearbeitungsmodells ein systematisierendes Konzept zu erstellen.

Dem sozialgeschichtlichen Wissen über die Situation des Künstlers im 19. Jahrhundert, das in der dritten Ebene zusammengestellt wird, können schließlich die ersten beiden Ebenen, in denen das über die *Fliegenden Blätter* vermittelte Image und das visuelle Bild des Künstler erfasst worden ist, gegenübergestellt werden. Eine derartige Gegenüberstellung zeigt auf, ob beide *Bilder* miteinander vereinbar sind und inwiefern spezifische Strategien der Darstellung sich aus dem Sozialprestige des Künstlers erklären lassen. Mit Hilfe dieser Herangehensweise, die für jede Ebene ein eigenes methodisches Instrument fordert, sollte es möglich sein, den größtmöglichen Erkenntnisgewinn bezüglich der Fragestellung zu erhalten. Nachfolgend werden für die einzelnen, hier als Ebenen beschriebenen Teilbereiche verschiedene Überlegungen angestellt, um schließlich das Rüstzeug für ein derartiges Konzept bereit zu stellen. Es ist jedoch darauf hinzuweisen, dass alle hier erörterten Überlegungen aus dem Umstand eines fehlenden Gesamtinstrumentariums heraus entstanden sind. Die

hier vorgestellte Vorgehensweise ist demgemäß lediglich als Vorschlag zu verstehen, welcher sich der Problematik zu nähern sucht.

4.3.1 Analyse einzelner Künstlerdarstellungen

Um in dem zuvor als *erste Ebene* titulierten Abschnitt die einzelnen Bildwerke in den Blickpunkt zu nehmen, erscheint es opportun, sich zu diesem Zweck an jenes Fach zu wenden, dessen längste Erfahrung mit derlei Fragestellungen sich bereits in einer Vielzahl, von dieser Seite erstmalig vorgestellten, Instrumenten manifestiert.²⁹⁵ Die Karikatur selbst hat formal, zumal dann wenn es sich um keine Künstlerkarikatur handelt, in der Kunstgeschichte zwar keinen leichten Stand und wird dort noch immer stiefmütterlich behandelt, dennoch ermöglicht die Methodik des Fachs eine sinnvolle Analyse von Zerrbildern.²⁹⁶ Bei der für die Disziplin noch immer richtungsweisenden, von Erwin Panofsky entwickelten, dreistufigen ikonografisch-ikonologischen Methode – deren Wurzeln in den Ideen Aby Warburgs und Karl Mannheims zu sehen sind –, handelt es sich um einen prozessualen Vorgang, der über *vor-ikonografische Beschreibung*, *ikonografische Analyse* und *ikonologische Interpretation* die, historischen Änderungen unterworfen, aber in ihrer Zeit allgemein verbindlichen symbolische Formen – im Sinne von Ernst Cassirer –, folglich die eigentliche Bedeutung des Dargestellten, zu entschlüsseln sucht.²⁹⁷ Für eine erste Analyse des einzelnen Bildes ist die Trennung verschiedener Sinnebenen, welche im Rahmen des Interpretationsprozesses sukzessive aufgegriffen werden, zweckmäßig.²⁹⁸ Betrachtet man die *vor-ikonografische Beschreibung* streng als die Identifikation der „Objekte und Ereignisse, deren Darstellung durch Linien, Farben und Volumen die Motivwelt“²⁹⁹

²⁹⁵ Vgl. SCHULZ, Martin: Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft, München 2005, S. 22.

²⁹⁶ Vgl. zur problematischen Position der Karikatur in der Kunstgeschichte das Kapitel *Karikatur und Kunstgeschichte: Weiterhin ein schwieriges Verhältnis* in der Dissertation von Angelika PLUM 1998 (wie Anm. 285), S. 49–76.

²⁹⁷ Aby Warburg verwendet die Bezeichnung der „ikonologischen Analyse“ in einem Vortrag von 1912, in dem er die Freskendarstellungen des Palazzo Schifanoia in Ferrara als astrologische Visualisierungen identifiziert, siehe hierzu WARBURG, Aby: Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara (1912), in: Ders.: Gesammelte Schriften, Band 1, Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance, hrsg. v. Gertrud Bing, Nendeln / Liechtenstein 1969, S. 459–481. Erwin Panofsky entwickelt schließlich, auf Grundlage von Warburg und Anderen die bekannte ikonografisch-ikonologische Methode, vgl. PANOFSKY, Erwin: Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst (Erstausgabe: Tübingen 1932), in: KAEMMERLING, Ekkehard (Hrsg.): Ikonographie und Ikonologie. Theorie – Entwicklung – Probleme. Bildende Kunst als Zeichensystem. Band 1, Köln 1991, S. 185–206, insb. S. 203 und weiter ausgebaut bei PANOFSKY, Erwin: Ikonographie und Ikonologie (Erstausgabe: *Studies in Iconology*, New York 1939), in: KAEMMERLING 1991 (wie zuvor), S. 207–225, insb. S. 214ff.). Zur Reflektion von Panofskys Methode, vgl. EBERLEIN, Johann Konrad: Inhalt und Gestalt. Die ikonografisch-ikonologische Methode, in: BELTING, Hans et al. (Hrsg.): Kunstgeschichte. Eine Einführung, Berlin 1996, S. 169–191, insb. S. 175.

²⁹⁸ Zum Kernpunkt des methodologischen Konzeptes Panofskys, vgl. BRECKNER, Roswitha: Sozialtheorie des Bildes. Zur interpretativen Analyse von Bildern und Fotografien, Bielefeld 2010, S. 186.

²⁹⁹ PANOFSKY 1939 / 1991 (wie Anm. 297), S. 214.

bildet, die also durch nicht vertiefende „praktische Erfahrung“³⁰⁰ zu erfassen ist, dann gehört hierzu streng genommen lediglich das Erkennen von Menschen, Tieren oder Pflanzen. Sobald die Figuren genauer identifiziert werden, und das geschah in der vorliegenden Arbeit in dem Moment, als die 3.450 Abbildungen der Zeitschrift danach kategorisiert wurden, ob auf ihnen Bildende Künstler, Fotografen, Rezipienten oder aber andere nicht weiter signifikante Figuren zu sehen sind, dann agiert der Kunstwissenschaftler auf der Bedeutungsebene.³⁰¹ Will man die Dargestellten näher bestimmen, wie beispielsweise in *Was gilt?* (Abb. 47), hilft die gewählte Visualisierungsform, aber auch Gestik, Sachdetails und Hintergrund. Alle Elemente enthalten „Hinweise auf Profession, sozialen Status und Ansprüche des Porträtierten“³⁰². Besonders Attribute mit einer langen Darstellungstradition, wie Palette, Malstock und Pinsel, machen die Identifizierung einer Figur als Maler besonders einfach. Bis weit in die Vergangenheit sind diese drei Elemente in der Ikonografie des Künstlers zurückzuverfolgen. Ob auf den Altartafeln der Deutschen Hinrik Bornemann (1464/68–1499) und Absalom Stumme (1483–ca.1510) von 1499 (Abb. 54) sowie Derick Baegert (ca.1440–nach1502) von um 1470 (Abb. 55), auf den Gemälden der Niederländer Maarten van Heemskerck (1498–1574) aus dem Jahr 1532 (Abb. 56) oder auf der Arbeit des Franzosen Pierre Mignard (1612/16–1695) von 1695 (Abb. 58) – alle Hauptfiguren halten die drei Werkzeuge in den Händen, auch die Handhaltung ist mit der des Malers auf *Was gilt?* nahezu identisch (Abb. 47.1, 54.1–57.1).³⁰³ Das vorgetragene Beispiel ist zwar wenig komplex, zeigt aber die Möglichkeiten, die bei einer derartigen Methode, für jedes Darstellungsmoment zur Verfügung stehen. Vor einer vertiefenden Untersuchung solcher Sachdetails steht bei Karikaturen und Bildwitzen zu allererst das Verständnis dessen, was durch den Karikaturist als *komisch* intendiert ist und was durch den Rezipient eben auch so verstanden werden soll. Die *ikonografische Analyse* macht derartige spezifische Sinnzusammenhänge begreifbar.³⁰⁴ Auch dieser Schritt ist bereits in dem vorherigen dritten Kapitel verschiedentlich exemplifiziert worden. Abhängig von der – nach heutigem Maßstab – Komplexität des Witzes ist hierzu eine unterschiedliche

³⁰⁰ Ebenda, S. 214.

³⁰¹ Zugrunde gelegt werden die in *Kapitel 3.2.2* getroffenen Annahmen von 25 Prozent Bildanteil an 13.800 Seiten, in dem untersuchten Zeitraum von 1848 bis 1871, vgl. in dieser Arbeit, *Kapitel 3.2*, S. 49.

³⁰² LUCKHARDT, Jochen: Vorwort, in: AK BRAUNSCHWEIG 2002 *Künstlerbilder – Künstlermythen. Graphik und Zeichnung des 16. bis 18. Jahrhunderts*, Konzeption v. Mila Horký, Vorwort v. Jochen Luckhardt, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 2002, S. 7.

³⁰³ Das Beispiel des Malerpatrons Lukas, die Madonna malend – Thema aller hier genannten Bildnisse –, erscheint durch seine häufig nicht individualisierte Visualisierung an dieser Stelle besonders zweckmäßig. Zudem wird traditionell das Motiv „immer wieder zum Gefäß von Innovationen im Rahmen der malerischen Aufgabe“, das heißt es wird immer dann aufgegriffen um die Malerei bei Neuformierungen durch die Reflexion der eigenen Tradition zu formieren, siehe KRAUT, Gisela: Lukas malt die Madonna. Zeugnisse zum künstlerischen Selbstverständnis in der Malerei (Diss., Univ. Marburg, 1983), Worms 1986. Die frühesten Formen des malenden Lukas finden sich im Miniatur- und Ikonenbild des 13. und 14. Jahrhunderts – wobei der Apostel jedoch zunächst nur allein mit dem Madonnenbild dargestellt wird, vgl. KLEIN, Dorothee: St. Lukas als Maler der Maria. Ikonographie der Lukas-Madonna (Diss., Univ. Berlin, 1933), Berlin 1933, S. 18ff.

³⁰⁴ Vgl. BRECKNER 2010 (wie Anm. 298), S. 277.

Intensität der Analyse notwendig. Denn, dass *Der Hut* in Abb. 33 den Betrachter allein mit seinen schier unglaublichen Ausmaßen – bis in die schneebedeckten Wipfel – erheitern kann, liegt eher auf der Hand, als der Grund, weshalb ein mit zwei Kreiden zeichnender Künstler frustriert sein sollte (Abb. 36). Für die ikonografische Entschlüsselung des Dargestellten, müssen weitere, auch zeitgenössische Quellen hinzugezogen werden. Erst dann kann geklärt werden, dass das Wort *zeichnen* nicht nur auf die künstlerische Tätigkeit, sondern auch am Aktienmarkt Verwendung findet, dass der im Freien aktive Künstler auf die, sich zu dieser Zeit etablierende, Freilichtmalerei rekurriert (Abb. 47) oder, dass es nicht überrascht, wenn sich ein Lehrer entsetzt gibt, als er in der künstlerischen Schöpfung seines Schülers das (Spätwerk) Rembrandts (Abb. 51) entdeckt – eine Malweise, die von anti-modern eingestellter Seite kritisch beurteilt worden ist. Die Ermittlung des intendierten Sinns mit Hilfe der Ikonografie funktioniert bei Bildwitzen und Karikaturen, wie den hier vorliegenden, auch deshalb ausgezeichnet, weil der zugehörige Text direkt mitgeliefert wird. Damit führt die ikonografische Analyse, nach den beiden von Oskar Bätschmann vorausgesetzten Bedingungen – der, dass der Text identifizierbar sein müsse, auf den sich die bildliche Darstellung beziehe und der intendierte Sinn aus der Textreferenz nachweisbar zu sein habe –, zu einem eindeutigen Ergebnis.³⁰⁵ Während die ersten beiden Stufen der ikonografisch-ikonologischen Methode das Kunstwerk als Monument auffassen und das *Explanandum* liefern, beschäftigt sich die Ikonologie mit ihm als Dokument, was in diesem deduktiv-nomologischen Modell dem *Explanans* entspricht.³⁰⁶ Die *ikonologische Interpretation* geht über das reine Verständnis dessen, was dargestellt ist hinaus und gibt die Möglichkeit, die Visualisierung in Beziehung mit jenen Ideen zu setzen, die zur Zeit ihrer Entstehung Gesellschaft, Kunst und Kultur geprägt haben.³⁰⁷ Demzufolge kann auf dieser Ebene aus der einzelnen Darstellung, die damit transportierte Meinung über den Künstler oder die Künstlergruppe extrahiert werden. Dennoch besteht bei den zum Teil sehr simpel konzipierten Karikaturen und Bildwitzen die Gefahr, dass, wenn die einzelne Visualisierung lediglich singulär als „Verband von Bildzeichen“³⁰⁸ dechiffriert wird, sie in ihrer jeweiligen Bedeutung überstrapaziert werden kann. Dem soll durch die nachfolgende, inhaltsanalytische Untersuchungsphase entgegengewirkt werden.

4.3.2 Analyse einer größeren Zahl von Künstlerdarstellungen

Die hermeneutische – also auslegende – Einzelbildanalyse, welche in der *ersten* Ebene durch Ikonografie und Ikonologie zunächst abgedeckt worden ist, kann durch eine Methode zur Untersuchung von Medieninhalten in der *zweiten* Ebene ergänzt und

³⁰⁵ Vgl. BÄTSCHMANN, Oskar: Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern, Darmstadt 2009 (Erstausgabe: Darmstadt 1984), S. 65.

³⁰⁶ Vgl. ebd., S. 71f.

³⁰⁷ Vgl. BRECKNER 2010 (wie Anm. 298), S. 277.

³⁰⁸ PÄCHT, Otto: Kritik der Ikonologie, in: KAEMMERLING, Ekkehard (Hrsg.): Ikonographie und Ikonologie. Theorie – Entwicklung – Probleme. Bildende Kunst als Zeichensystem. Band 1, Köln 1991, S. 353–376, insb. S. 354.

möglicherweise in Kombination mit ihr genutzt werden. Zur Illustration der Zweckmäßigkeit des Konzepts wird der Datensatz (A), der durch seine überschaubare Größe von 31, nicht kontextualisierten, Abbildungen geeigneter ist als die Datensätze (B) und (C), auf eine einfache Fragestellung hin exemplarisch ausgewertet. Der knapp erörterte technische Ablauf wird um verschiedene theoretische Anmerkungen ergänzt und anschließend seine Tauglichkeit bei komplexeren Anwendungen problematisiert.

Werner Früh definiert die Inhaltsanalyse als „empirische Methode zur systematischen, intersubjektiv nachvollziehbaren Beschreibung inhaltlicher und formaler Merkmale von Mitteilungen, meist mit dem Ziel einer darauf gestützten interpretativen Inferenz auf mitteilungsexterne Sachverhalte“³⁰⁹. Mit der Methode wird eine große Zahl vergleichbarer Botschaften, unter Rückstellung der eingehenden Interpretation Einzelner, nach Mustern durchsucht, mit der Intention, aus der Mannigfaltigkeit der Objekte wichtige Tendenzen herauszulösen und allgemeingültige Aussagen zu treffen.³¹⁰ Sie wird häufig zur Erforschung von Stereotypen eingesetzt.³¹¹ Inhaltsanalytische Messungen stellen in ihrem Ergebnis gemeinhin einfache Daten zur Verfügung, die anschließend – zumeist deskriptiv – ausgewertet werden.³¹² Generell sind *vor* der Untersuchung des Materials mit einer standardisierten Inhaltsanalyse eine Reihe wichtiger Kriterien festzulegen – dies steht im Kontrast zu interpretativen Verfahren, die das Material zum Ausgangspunkt ihrer Aussagen machen.³¹³ Die Methode ist in den Medien- und Kommunikationswissenschaften für die Analyse von Texten entwickelt worden, wobei diese „nach bestimmten Wörtern durchsucht und die ermittelten Häufigkeiten statistisch ausgewertet und interpretiert“³¹⁴ werden. Analysen von bewegten oder statischen Bildern finden nur selten intensivere Aufmerksamkeit.³¹⁵ Der hier präsentierte

³⁰⁹ FRÜH, Werner: Inhaltsanalyse. Theorie und Praxis, Konstanz / München 2011 (Erstausgabe: München 1981), S. 19. Empirie umfasst „die systematische, intersubjektiv nachprüfbare Sammlung, Kontrolle und Kritik von Erfahrungen“, Ebenda, S. 19. Zwei der wichtigsten und meistzitierten Publikationen, die sich neben Früh der Inhaltsanalyse auf theoretischer Ebene nähern sind die von Bernard Berelson und Klaus Merten, siehe BERELSON, Bernard R.: Content Analysis in communication research, New York 1971 (Erstausgabe: Glencoe 1952) und MERTEN, Klaus: Einführung in Theorie, Methode und Praxis, Opladen 1995 (Erstausgabe: Opladen 1983). Darüber hinaus gibt es natürlich zahlreiche Arbeiten, die sich der Methode als Instrument zur Bearbeitung spezifischer Fragestellungen bedienen. Ein Überblick zu dem breiten Anwendungsfeld findet sich in KRIPPENDORFF, Klaus / BOCK, Mary Angela (Hrsg.): The Content Analysis Reader, London et al. 2009.

³¹⁰ Die Betonung des Empirischen ist an dieser Stelle dahingehend relevant, da sie den Unterschied zu auslegenden (Bild-)Inhaltsanalysen offenbart, vgl. TRÜLTZSCH 2009 (wie Anm. 274), S. 155.

³¹¹ Vgl. SILBERMANN, Alphons: Systematische Inhaltsanalyse, in: KÖNIG, René (Hrsg.): Handbuch der Empirischen Sozialforschung, 4 Bde., Stuttgart 1974, Bd. 4 (Komplexe Forschungsansätze), S. 253–339, insb. S. 273.

³¹² Vgl. RÖSSLER, Patrick: Inhaltsanalyse, Konstanz 2010, S. 21.

³¹³ Vgl. ebd., S. 19.

³¹⁴ TRÜLTZSCH 2009 (wie Anm. 274), S. 158f.

³¹⁵ Vorbildhafte Studien, in denen die Inhaltsanalyse bei nicht ausschließlich textlichen Medien Anwendung findet, sind die Arbeit von BALLENSIEFEN, Moritz: Bilder machen Sieger – Sieger machen Bilder. Die Funktion von Pressefotos im Bundeswahlkampf 2005 (Diss., Univ. Duisburg,

Vorschlag, die Inhaltsanalyse zur Auswertung von Karikaturen und Bildwitzen zu nutzen, ist auch aus diesem Grund nur unter Vorbehalt anwendbar.

Grundsätzlich werden quantitative und qualitative Inhaltsanalyse unterschieden. Dabei werden in der qualitativen Analyseform solche Größen untersucht, die endlich viele Ausprägungen besitzen, während in einer quantitativen Untersuchung die in unterschiedlicher Intensität und Ausmaß auftretenden Merkmale im Fokus stehen.³¹⁶ Dadurch, dass in dem vorliegenden, exemplarisch untersuchten Fall alle Merkmale eine endliche Anzahl von Ausprägungen besitzen und die Kriterien somit nominalskaliert sind, handelt es sich um eine qualitative Inhaltsanalyse.³¹⁷

Am Beginn der Inhaltsanalyse steht, wie bei allen Instrumenten der empirischen Sozialforschung, die Formulierung des Erkenntnisinteresses.³¹⁸ Ausgangspunkt ist dementsprechend die hier generell im Zentrum der Aufmerksamkeit stehende Frage, wie – zunächst einmal ausschließlich visuell – der Künstler in den Karikaturen und Bildwitzen der *Fliegenden Blätter* dargestellt wird. Damit sind die Auswahlinheit, also das Material, das es inhaltsanalytisch zu untersuchen gilt, und die Analyseeinheit, jene Elemente, für die im Rahmen der Codierung jeweils eine Klassifikation vorgenommen wird, festgelegt.³¹⁹ Entsprechend der Auswahlinheit wird das Material auf die Münchener Zeitschrift im Zeitraum von 1844 bis 1871 und bezüglich der Analyseeinheit, auf alle Darstellungen, die einen Künstler – allein oder in Gesellschaft – abbilden, beschränkt. Bedingung ist, dass es sich um Einzeldarstellungen, das heißt von längeren Texten losgelöste, singuläre Bilder handelt. Zwar existiert bereits ikonografisches Wissen über Künstlerdarstellungen, dennoch muss, aufgrund fehlender theoretischer medieninhaltsanalytischer Vorlagen, die Untersuchung induktiv durchgeführt werden, so dass erst aus den Ergebnissen tentativ Hypothesen abzuleiten sind.³²⁰ Die Frage nach der Visualisierung des Künstlers im Blick, wird das *Codebuch* mit einzelnen *Codiersheets* als Regelwerk der *Codierung* konzipiert. In dessen Ergebnis stehen *Codes*, also durch Zahlenwerte verschlüsselte Informationen, die für die Fragestellung relevant sind. Kategorien, das heißt, die an das Untersuchungsmaterial angelegten formalen und inhaltlichen Kriterien, bilden die Ausprägungen der Codes – alle Kategorien gemeinsam bilden das Kategoriensystem.³²¹ *Formale* Kategorien betreffen in der vorliegenden Analyse physikalisch eindeutige Angaben, wie Erscheinungsdatum, Utensilien, Kleidung,

2008), Wiesbaden 2009; GRITTMANN, Elke: Das politische Bild. Fotojournalismus und Pressefotografie in der Theorie und Empirie, Köln 2007 und TRÜLTZSCH 2009 (wie Anm. 274).

³¹⁶ Vgl. FAHRMEIR et al. 2004 (wie Anm. 261), S. 19.

³¹⁷ Vgl. MAYRING, Philipp: Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken, Weinheim / Basel 2010 (Erstausgabe: Basel / Weinheim 1982), S. 18.

³¹⁸ Die hier vorgeschlagene Vorgehensweise orientiert sich an RÖSSLER 2010 (wie Anm. 312), S. 37–51, vergleichend hinzugezogen werden, können MERTEN 1995 (wie Anm. 309), S. 314–332 oder FRÜH 2011 (wie Anm. 309), S. 147–210.

³¹⁹ Vgl. RÖSSLER 2010 (wie Anm. 312), S. 41.

³²⁰ Vgl. MERTEN 1995 (wie Anm. 312), S. 316.

³²¹ Vgl. RÖSSLER 2010 (wie Anm. 312), S. 21.

Gestik.³²² *Inhaltliche* Kategorien sind eine von der Ausgangsfrage abhängige Bedeutungsdimension, zu deren Klassifikation bei der Codierung Schlussfolgerungen erfolgen müssen; hierzu gehört beispielsweise die Zuordnung zu Künstler-Beziehungs-Kategorien, wie sie im vorhergehenden Kapitel, zum Zwecke der Übersichtlichkeit, bereits vorgezogen erfolgt ist.³²³ Diese Art der Codierung nominalskaliertes Merkmale ist der einfachste, mögliche Messvorgang, wobei Messen als die „systematische Zuordnung einer Menge von Zahlen oder Symbolen zu den Ausprägungen einer Variable“³²⁴ verstanden wird.³²⁵

Anhand eines *Codiersheets* zum Bildwitz *Aehnlichkeit* (Tab. Nr. A.1; Abb. 52) wird nun demonstriert, wie eine derartige Codierung ablaufen kann (*Tabelle B*). Hierzu werden zunächst alle die Abbildung betreffenden Aussagen erfasst, um auf Grundlage der daraus zu generierenden Häufigkeiten Schlussfolgerungen zu ziehen. Dabei kann es sich um eine simple Codierung wie dem Jahr handeln, das der Einfachheit halber direkt als Codiernummer übernommen wird. Sind Ja-Nein-Aussagen zu codieren – wie in Bezug auf die Identifizierung des Karikaturisten –, dann erfolgt die Codierung anhand eines zweiteiligen Codes, wobei die Variablennummer den ersten Teil bildet, die Nummer 1 für *Ja* oder die Nummer 2 für *Nein* den zweiten Teil umfasst. Lautet die Variablennummer, d.h. die durchlaufend zugeordnete Nummer aller untersuchten Aussagen, wie im vorliegenden Beispiel 3, und geht es darum, ob eine Identifizierung des Künstlers möglich ist – durch Informationen aus der Literatur oder eine Signatur am Blatt –, dann bejaht dies der Code 32. Kann hingegen, wie in dem untersuchten Beispiel *Aehnlichkeit* (Tab. Nr. A.1), der Karikaturist nicht identifiziert werden, dann wird diese Angabe mit der Zahl 31 ausgedrückt. Will der Codierer der Darstellung einen konkreten Karikaturisten zuordnen, dann wird jedem möglichen Karikaturisten – in dem vorliegenden Fall allen in den 31 Datensätzen identifizierten – eine Nummer gegeben. Ist das Künstlerbildnis von Oberländer, wird dies mit 43 verschlüsselt, ist Rostovsky ihr Inventor so erfolgt die Zuordnung über 45, Bechstein hat die Nummer 42, Watter wird mit 44 codiert. In dieser Art werden Aussagen über Umgebung, Kleidung, zugeordnete Utensilien, Haar- und Bartracht oder Physiognomie zusammengetragen. Während die Frage danach, ob auf der Darstellung Werkzeuge abgebildet sind und wenn ja, welche, unproblematisch – weil nicht wertend – ist, stellt die Sammlung von Aussagen über Kleidung oder Haare ein komplizierteres Unterfangen dar. Für beide wird die Frage nach dem *Außergewöhnlichen* gestellt, denn erst dann ist ihre Codierung relevant. Doch, ob der Künstler *von der Norm abweichende* Kleidung oder eine – für diese Zeit – ungewöhnliche Frisur trägt, dafür muss konkret definiert werden, welche *Norm* hierfür eigentlich angesetzt wird. Um dies näher beschreiben zu können, wurden im Bereich Kleidung Unterkategorien gebildet, in denen Kopfbedeckung, Schuhe, Oberbekleidung und Bekleider näher untersucht werden und gefragt wird, ob diese

³²² Zur Bildung von formalen Kategorien vgl. ebd., S. 113ff.

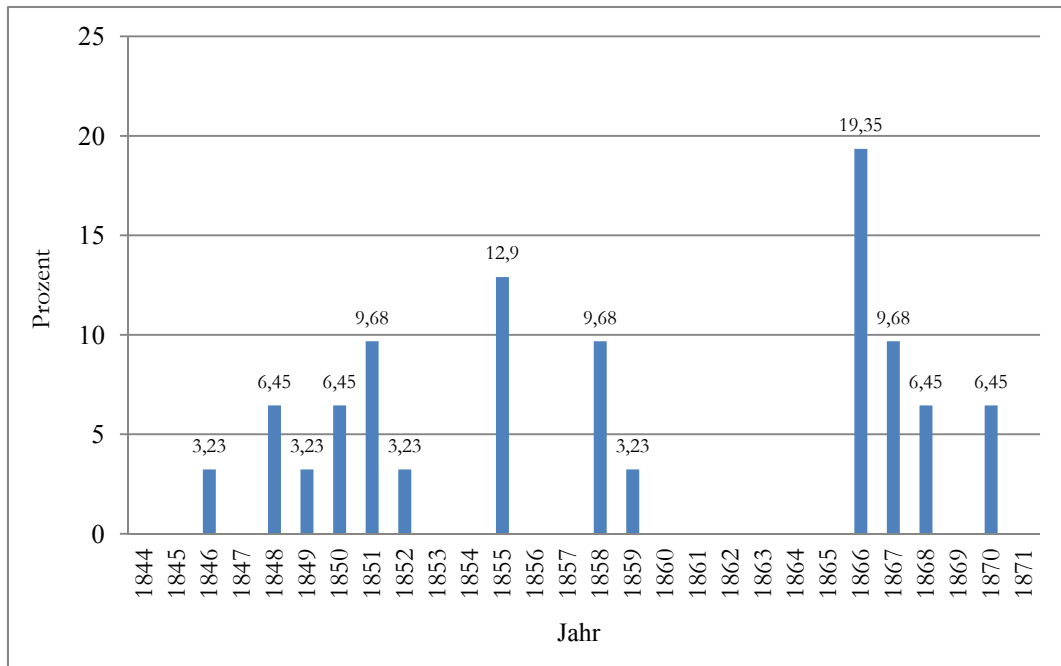
³²³ Zur Bildung von inhaltlichen Kategorien vgl. ebd.

³²⁴ FRIEDRICH, Jürgen: Methoden empirischer Sozialforschung, Reinbek 1973, S. 97.

³²⁵ Vgl. FAHRMEIR et al. 2004 (wie Anm. 261), S. 17f.

Teilbereiche als ungewöhnlich herausstechen. Damit die Kleidung als ungewöhnlich, also von der *Norm abweichend* tituiert werden kann, muss eines dieser Kriterien positiv beantwortet werden. Um jedoch zu definieren, ob eines dieser Teile der Norm entspricht oder von ihr abweicht, sind andere Darstellungen der Satirezeitschrift und Erfahrungswerte über die Kleidung des 19. Jahrhunderts vergleichend hinzugezogen und Annahmen getroffen worden. Hieraus hat sich ergeben, dass besonders große Hüte, Hüte mit Federn, Mützen mit Bommel, Turbane, stark gemusterte Ober- oder Beinbekleidung, zottelige Haare oder ein struppiger Bart als irregulär und damit von der Norm abweichend kategorisiert werden. Eine derartige Vorgehensweise ist für die Bearbeitung dieses kleineren Datensatzes zunächst ausreichend. Für eine größere Anzahl von Bildern – mit einer breiteren Darstellungsvariation – ist jedoch ein detaillierter Normenkatalog von Nöten.

Diese zum gesamten Datensatz zusammengetragenen Angaben aus dem Codebuch werden schließlich bezüglich ihrer Häufigkeiten – bei besonders hohen Datenmengen bevorzugt mit Hilfe eines passenden Statistikprogramms (wie von *SPSS*) – ausgewertet (*Tabelle C*). Aus der hier durchgeführten Codierung ergeben sich einige kleinere Erkenntnisse. So zum Beispiel die Häufigkeitsverteilung von Darstellungen pro Jahr (*Grafik 1*). Während sich die 31 Einzelvisualisierungen auf die ersten Jahre des Blattes nahezu gleichmäßig verteilen – es erscheinen maximal 1 oder 2 (3,23 oder 6,45 Prozent) Bildnisse –, steigt die Häufigkeit pro Jahr nach 1850 zunehmend an. In der Zeit zwischen 1860 und 1865 werden keine einzelnen Darstellungen abgedruckt, erst 1866 steigen die Darstellungen auf 6 (19,35 Prozent). Das heißt jedoch nur, dass in dieser Zwischenzeit lediglich diejenigen nicht erschienen sind, auf die die einschränkende Definition des Datensatzes (A) zutrifft. Künstlerwitz und -karikaturen mit zwei oder mehr Abbildungen werden sehr wohl publiziert. Eine weitere Information, die sich aus den Ergebnissen der *Tabelle C* ablesen lässt, ist, dass nahezu alle Künstler, immerhin 93,5 Prozent, anhand ihres künstlerbezogenen Werkzeuges, wie Staffelei, Malstock, Palette, Kunstwerk, Pinsel oder Stift, identifizierbar sind. Damit wird eine Vermutung, die in der ersten Ebene aufgestellt und mit historischen Vergleichsbeispielen illustriert worden ist, für ein größeres Kontingent an Darstellungen verifiziert. Interessant ist auch, dass mehr als die Hälfte (58,1 Prozent) aller Bildwitze und Karikaturen im Atelier situiert sind, während sich wesentlich weniger, nämlich 16,1 Prozent, im Außenbereich abspielen. Obgleich der Vermutung, dass Künstler besonders durch ihre Kleidung und Haar- oder Barttracht auffallen würden, trifft dies doch nur auf einen Bruchteil der Darstellungen zu. Lediglich fünf der visualisierten Künstler stechen durch ihren Bart heraus; immerhin bei zwölf von 31 Frisuren steht im Ergebnis der Codierung die Prägung *ungewöhnlich*. Die Überlegung, dass sich der Karikaturist bei der Visualisierung von Künstlern besonders auf die Herausarbeitung spezifischer Physiognomien stützt, ist nur bedingt, anhand von drei Fällen, belegt worden. Generell ist für die Ergebnisse festzustellen – wie bereits bemerkt in der zuvor durchgeführten Kategorisierung bemerkt –, dass sie aufgrund ihrer kleinen Zahl nur eingeschränkt Rückschlüsse auf die Grundgesamtheit zulassen.



Grafik 1: Künstlerdarstellungen aus dem Datensatz (A), im Zeitverlauf

Mit diesen Untersuchungen, die vor allem zur Illustration der inhaltsanalytischen Vorgehensweise in den Fokus gerückt worden sind, ist lediglich die Frage nach dem *Bild* des Künstlers nur bruchstückhaft geklärt. Erst eine tiefergehende Modellmodellierung kann den hieraus abzuleitenden Erkenntnisbereich erweitern. Dabei sollte jedoch dem Phänomen ‚Bild‘ eingehender Rechnung getragen werden. Dieses wird bisher innerhalb der Kategorien zwar ausführlich – verbal – beschrieben, dennoch ist es mit derlei Ausführungen nicht möglich die visuelle Komplexität gänzlich zu erfassen. Dem könnte durch die Konstruktion eines ikonografischen Codebuches, in dem das Wissen aus der ersten Ebene bebildert verarbeitet wird, entgegen gekommen werden.³²⁶ Nimmt man beispielhaft das Phänomen der häufig im Zusammenhang auftretenden Utensilien Palette-Pinsel-Malstock, so könnte eben dieses Bild als eine Art visuelle Aussage codiert werden. Damit könnte man auch der Problematik einer Klassifizierung von *Norm* oder *von der Norm abweichend* ein Lösungskonzept entgegensetzen. Würde man das Abbild eines zerzausten Haarschopfes in das Codiersheet einfügen, wäre eine Verbalisierung dessen, was mit einem „zerzausten Haarschopf“ gemeint ist, überflüssig. Auch diskursanalytische Ansätze, wie die Kollektivsymbolik, die ebenfalls für die Analyse von Texten entwickelt worden ist, können für die Auswertung von Karikaturen, gerade zur Aufdeckung von Stereotypen in der Bildsprache, ergänzend genutzt werden.³²⁷

³²⁶ Vgl. RÖSSLER 2010 (wie Anm. 312), S. 84 u. 89.

³²⁷ Die Diskursanalyse untersucht Texte nach den in ihnen vermittelten Inhalten mit Blick auf ihren Realitätsgehalt, die vermittelte ideologische Motivik und die durch sie angestrebte Wirkung beim Rezipienten, vgl. JÄGER, Siegfried: Text- und Diskursanalyse. Eine Anleitung zur Analyse politischer Texte (DISS Texte 16), Duisburg 1991, S. 14. Die im Diskurs genutzten Symbole,

Aber auch die Auswertung des Textes, der bisher vollständig außen vor lag, ist höchst relevant und kann von der Methode geleistet werden. Schließlich vervollständigt erst die Verbindung visueller Darstellungen mit den ihnen zugeordneten Verschriftlichungen das *Bild*.³²⁸ Gerade die Eigenschaften des Künstlers, die auf beiden Kanälen an den Rezipienten offen oder implizierend herangetragen werden oder aber die Beziehung des Künstlers gegenüber den ihn umgebenden Personen, wie Ehefrau, Kinder, Modell, Kunde oder Rezipient sollten berücksichtigt werden. Zu diesem Zweck kann – wie eigentlich von der medienwissenschaftlichen Inhaltsanalyse vorgesehen – der Text nach Schlüsselwörtern systematisch durchsucht und auf Grundlage der ermittelten Häufigkeiten, Rückschlüsse auf die vermittelte Meinung gezogen werden.³²⁹

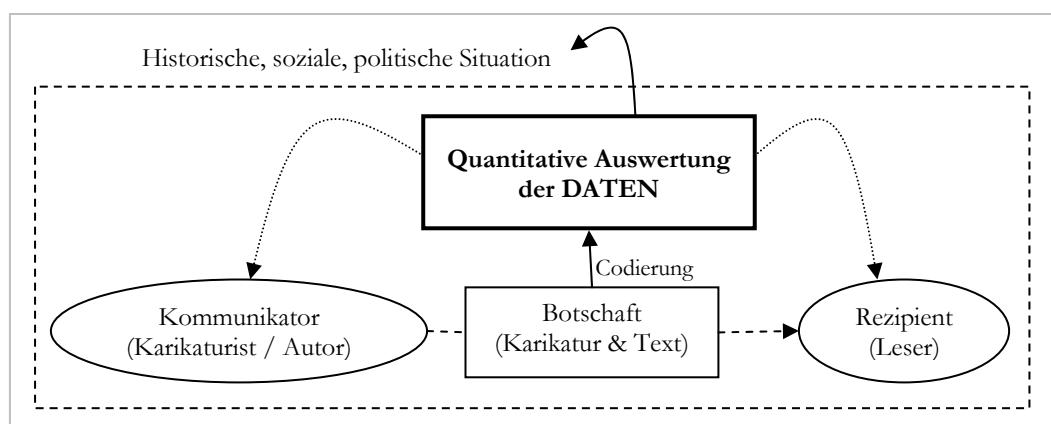
Neben derlei rein deskriptiven Auswertungen sind natürlich die darüber hinausgehenden Zielvorstellungen von größerem Interesse. Stellt man beispielsweise die Hypothese auf, dass der Künstler in den *Fliegenden* maßgeblich anders dargestellt wird, als im *Simplizissimus*, so kann eine vergleichende inhaltsanalytische Quellenauswertung interessante Ergebnisse bereithalten. Ist die Vermutung zu klären, dass sich die Künstlerdarstellung der *Fliegenden* im Zeitverlauf verändert, dann kann dies in Bezug auf die quantitative Mehrung der Bildnisse, in der Wahl der gestalterischen Mittel, der Zuordnung von Attributen sowie der Ausgestaltung des künstlerischen Verhaltensrepertoires geprüft werden. Ziel einer Untersuchung können jedoch auch spezifische Inferenzen, das heißt interpretative Schlüsse von Mitteilungsmerkmalen auf externe Sachverhalte, sein. Hierzu zählt ganz klar, die Überlegung, inwiefern die Darstellung des Künstlers in den *Fliegenden Blättern* mit der realen, sozialen Situation des Künstlers übereinstimmt – wobei die Analyse dieser gesellschaftlichen Situierung

Metaphern oder *Bilder* dienen als verbindende Elemente (vgl. ebd., S. 37) und werden als *Kollektivsymbole* bezeichnet. Denn – in Anlehnung an Ikonologie, Rhetorik oder Emblemik – kann die Annahme getroffen werden, dass die meisten Symbole kulturelle Stereotypen darstellen, die kollektiv tradiert und genutzt werden, vgl. DREWS, Axel / GERHARD, Ute / LINK, Jürgen: *Moderne Kollektivsymbolik. Ein diskurstheoretisch orientierte Einführung mit Auswahlbibliographie*, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, 1985, 1. Sonderheft Forschungsreferate, S. 256–375, insb. S. 265. In jeder Kultur gibt es ein synchrones System von derartigen Symbolen, an die jeweils Aussagen geknüpft sind (vgl. ebd., S. 266f.). Auch Karikaturen und Bildwitze verwendeten Motive, die über Symbole codiert sind und durch den Rezipienten decodiert werden müssen. Durch eine Ergänzung der inhaltsanalytischen um eine diskursanalytische Vorgehensweise, kann ein Beitrag zum besseren Verständnis des Materials beigesteuert werden. Dass dies möglich ist, zeigt die Arbeit von Sascha Trültzsch am Frauenbild in DDR-Familienserien. Durch die Einbeziehung verschiedener Diskursebenen wertet er die Daten aus einer Inhaltsanalyse intersubjektiv nachvollziehbar und prüfbar aus, vgl. TRÜLTZSCH 2009 (wie Anm. 274), S. 327.

³²⁸ Die Karikatur ist häufig und der Bildwitz nahezu ausschließlich eine Kombination von Bild und Text. Dabei kann sich der Text zum Bild „narrative“ oder / und „explicative“ verhalten, vgl. TOPUZ 1974 (wie Anm. 262), S. 49. Bild und Text besitzen einander verschiedene Zeichenstrukturen, die auf jeweils unterschiedlichem Weg zu decodieren sind und wechselseitiger Beziehung zueinander stehen. Der Bildtext kann die Wirkung einer Darstellung „in ihren Denotationen und konkreten Konnotationen durch den Betrachter“ verändern oder erst ermöglichen, vgl. HAIBL 2000 (wie Anm. 70), S. 287.

³²⁹ Vgl. TRÜLTZSCH 2009 (wie Anm. 274), S. 158f.

in Ebene drei ausführlicher thematisiert wird. Auch Rückschlüsse auf Karikaturisten oder Leser sind prinzipiell möglich (*Grafik 2*).³³⁰



Grafik 2: Eigene Erstellung in Anlehnung an RÖSSLER 2010 (wie Anm. 312), S. 32.

Abschließend lässt sich konstatieren, dass eine ausschließlich über Messverfahren ausgerichtete Analyse für die Auswertung von Karikaturen und Bildwitzen nur eingeschränkt geeignet ist. Jedoch kann eine Kombination mit anderen Verfahren sehr wohl begründete Tendenzen offenlegen. Die Qualität der Ergebnisse einer Inhaltsanalyse hängt jedenfalls stark von der Modellierung des Kategoriensystems sowie einer äußerst exakten Codierung ab.

4.3.3 Analyse der Entwicklung eines Künstlerimages

Die Analyse von Künstlerdarstellungen, die innerhalb der ersten beiden Ebenen in theoretischer Form realisiert worden ist, kann erst zu Inferenzen führen, wenn die Ergebnisse selbiger den realen Bedingungen des Künstlerdaseins in der entsprechenden Epoche sinnvoll gegenübergestellt werden. Dabei ist es nicht möglich, die soziale Situation und das Image des Künstlers einzig in der Zeit des untersuchten Zeitraumes (1848 bis 1871) zu betrachten. Stattdessen ist es notwendig, das Künstlerkonzept als ein wandelbares zu verstehen, das auch im 19. Jahrhundert nicht auf einmal, zu einem fixen Zeitpunkt, bestimmte Ausprägungen – wie der *Künstler als Bohème* oder der *Künstler als Genie* – angenommen hat.³³¹ In Anbetracht

³³⁰ Vgl. RÖSSLER 2010 (wie Anm. 312), S. 32.

³³¹ *Bohème* ist ein kultursoziologischer Begriff, der sich aus dem französischen Wort für *bohémien* (frz. *Zigeuner*) ableitet und ein charakterisierendes Repertoire von Verhaltensmustern innerhalb des Künstlermilieus bezeichnet. Die Verwendung der Terminus tritt in verschiedenen Variationen auf, konzentriert sich aber vor allem auf von der gesellschaftlichen Norm abweichende Verhaltensmuster, vgl. JOACHIMIDES, Alexis: Bohème, in: *ÄGB*, Bd. 1 (Absenz – Darstellung), Stuttgart 2000, S. 728–750, insb. 728f. Entscheidende Bedeutung für die Begriffsbildung im 19. Jahrhundert hin zur Beschreibung der künstlerischen Subkultur kommt dem Roman Henri Murgers *Les scènes de la vie de bohème* (Paris, 1853) zu (vgl. ebd., S. 735). In der deutschen Kulturpublizistik konstituiert sich der Begriff erst Ende des 19. Jahrhunderts, erst um 1900 tritt er in den allgemeinen Sprachgebrauch über, Bohemezirkel bilden sich jedoch bereits früher aus, so in Berlin oder

dieser Annahme ist es zweckmäßig, ein Konstrukt zur Wissenssystematisierung zur Verfügung zu stellen, welches epochenübergreifend anwendbar ist, so dass bei Rückgriffen in die weitere Vergangenheit nur die entsprechenden Variablen verschoben, aber nicht das Argumentationssystem verändert werden muss. In der dritten Ebene soll nun, mit Rücksicht auf bestehende Untersuchungen, der Versuch unternommen werden, ein derartiges System zu modellieren.

Eine Untersuchung des – historischen Änderungen unterworfenen – Charakterbildes setzt demnach eine kritische Auseinandersetzung mit der Geschichte des Künstlers im Allgemeinen voraus. Dabei sollte diese, nicht individualisierte, Künstlergeschichte den Künstler in seinem sozialen Umfeld beleuchten, da davon auszugehen ist, dass nicht nur er allein, sondern gerade sein Agieren in der Öffentlichkeit sein Image maßgeblich prägt. Eine hierfür zugrunde zu legende möglichst wertneutrale, allumfassende, Wandlungen aufzeigende Künstlersozialgeschichte, unter Berücksichtigung des sich wandelnden Habitus, liegt in der geisteswissenschaftlichen Forschung, obgleich verschiedener Versuche wie der Publikation *Born under Saturn* (London, 1963) von Rudolf und Margot Wittkower oder dem von Emma Barker, Nick Webber und Kim Woods herausgegebenen Sammelband *The changing status of the artist* (London, 1999), bisher noch nicht überzeugend vor.³³²

Weitergehende Erkenntnisse erlauben jene Darstellungen, welche sich der Legendenbildung um den Künstler und in der Fortentwicklung seiner Pathologisierung

München (vgl. ebd., S. 741). Wichtig ist noch anzumerken, dass die Avantgarde – trotz ihrer formalästhetischen Außenseiterrolle – nicht, wie zu erwarten wäre, grundsätzlich bohemtypische Provokationsstrategien in ihre eigene Lebensweise übernehmen (vgl. ebd., S. 744). Die Boheme versteht sich als Gegenpart zum Juste-Milieu und verhält sich ihr gegenüber bis in Details wie Haare oder Kleidung antikonventionell, bestimmende Züge sind „programmatischer Individualismus und Opposition gegen die Geldwirtschaft“, KREUZER, Helmut: Boheme, in: RDL, Bd. 2 (H-O), Berlin et al. 2000, S. 241 – 245, insb. 243.

Der Begriff des *Genie* beschreibt, im modernen Sinn, das „innovative Potential“ des Künstlers oder Denkers und bezeichnet damit eine Person, die in künstlerischer, wissenschaftlicher oder technischer Hinsicht Disziplin Herausragendes vollbracht hat, vgl. ORTLAND, Eberhard: Genie, in: ÄGB, Bd. 2 (Dekadent – Grotesk), Stuttgart 2000, S. 661–709, insb. S. 661. Damit werden demnach „the creative powers and outstanding originality of uncommonly endowed exalted individuals“ bezeichnet, siehe WITTKOWER, Rudolf: Genius. Individualism in art and artists, in: DICTIONARY OF THE HISTORY OF IDEAS. Studies of selected pivotal ideas, 4 Bde., hrsg. v. Philip P. Wiener, New York 1973, Bd. 2 (Depotism – Law, Common), S. 297–312, insb. S. 297. Gerade im 19. Jahrhundert ist der Sinn für das schöpferische Individuum geschärft, aber auch seine Verehrung ins Unermessliche gesteigert worden. Das bezieht sich zum einen, rückwärtsgewandt, auf Künstler vergangener Epochen, zum anderen aber auch die neue Künstlergeneration sich selbst vermehrt als auserwählte Genies gesehen hat, vgl. SUCKALE, Robert: Geschichte der Kunst in Deutschland. Von Karl dem Großen bis Heute, Köln 2005, 522f.

³³² Die Arbeit der Wittkowers ist dahingehend schwierig, da sie ein neuzeitliches Künstlerimage des 20. Jahrhunderts zugrunde legt und dieses, zum Teil schwer begründbar, dem historischen Künstlerbild überstülpt, siehe WITTKOWER, Rudolf / WITTKOWER, Margot: Künstler. Außenseiter der Gesellschaft, Stuttgart et al. 1965. Die Publikation von Bakker, Webb und Woods fühlt der Frage – obschon ihres verheißungsvollen Titels – nur in Ansätzen nach und vermittelt seine Thesen lediglich an singulären Beispielen, vgl. BARKER, Emma / WEBB, Nick / WOODS, Kim (Hrsg.): *The changing status of the artist* (Art and its Histories 2), New Haven / London 1999.

widmen.³³³ Darüber hinaus finden sich ertragreiche, punktuelle Untersuchungen, welche die Lebens- und Arbeitsumstände von Künstlern, ihre Beziehung zu Auftraggeber oder Rezipient, ihre Position zwischen Stadt und Hof, ihr Verhältnis zu Zunft und Akademie, ihre Organisation in Bruderschaften oder ihren Bezug zum Modell, zumeist unter geografischer und zeitlicher Einschränkung, analysieren.³³⁴ Diese, sich aus der Komplexität der einzelnen Themenbereiche erklärenden, heterogenen Studien über den Künstler in unterschiedlichen europäischen Regionen und Zeiten, die Untersuchungen zur Mythenbildung und auch die Arbeiten von Wittkower und Barker et al. ermöglichen einen Einblick in das gesellschaftliche Umfeld, in welchem Künstler Kunst produzieren, durch welches sich ihr Status manifestiert und schließlich ein ihnen zugeschriebenes (oder tatsächliches) Charakterbild geformt wird. Sie alle können – so die These – als Beitrag zu einer Künstlersozialgeschichte verstanden werden, setzt man voraus, dass eben jene, als die sich wandelnden Beziehungen und Prozesse, die der Künstler in seinem sozialen Umkreis unterliegt, vereinfachend definiert wird und trifft man die Annahme, im nord- und südalpinen Raum existieren strukturelle Überschneidungen.

³³³ Zur Legendenbildung vergleiche die maßgebliche Publikation *Legende vom Künstler* von Kris und Kurz, in welcher die Autoren ausführlich die stereotype Verwendung von Anekdoten und Legenden in Künstlerbiografien aufarbeiten, vgl. KRIS, Ernst / KURZ, Otto: Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch, Vorwort v. Ernst H. Gombrich, Frankfurt am Main 1995 (Erstausgabe: *Legend, myth, and magic in the image of the artist. A historical experiment*, New Haven 1934). Bezüglich der pathologisierenden Geniedebatte seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die an Kris und Kurz anknüpft, siehe die Darlegung von GOCKEL, Bettina: Die Pathologisierung des Künstlers. Künstlerlegenden der Moderne, Berlin 2010.

³³⁴ Beispielhaft sei für die Arbeitssituation des Künstlers (in der italienischen Renaissance) auf Michelle O'Malley verwiesen, vgl. O'MALLEY, Michelle: *The Business of Art. Contracts and the Commissioning Process in Renaissance Italy*, London 2005 und COLE, Bruce: *The artist at work. From Pisano to Titian*, New York / London / Sydney 1983. Zur Beziehung von Maler und Auftraggeber (im italienischen Barock) siehe die richtungsweisende Arbeit von HASKELL, Francis: *Maler und Auftraggeber. Kunst und Gesellschaft im italienischen Barock*, Nachw. v. Werner Busch, übers. v. Alexander Sahn, Köln 1996 (Erstausgabe: *Patrons and Painters. A Study in the relations between Italian art and society in the age of Barock*, London 1980). Für einen Einblick in die (gesellschaftliche und wirtschaftliche) Situation des Künstlers (in den Niederlanden, im 17. Jahrhundert) siehe NORTH, Michael: *Das goldene Zeitalter. Kunst und Kommerz in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhundert*, Köln et al. 2001. Zur künstlerischen Ausbildung an der Kunstakademie (in Deutschland, im 19. Jahrhundert) sei beispielhaft MAI, Ekkehard: *Die deutschen Kunstakademien im 19. Jahrhundert. Künstlerausbildung zwischen Tradition und Avantgarde*, Köln / Weimar / Wien 2010, benannt. Mit der Beziehung von Künstler und Modell (geografisch übergreifend, 15. bis 17. Jahrhundert) und mit Fokussierung auf die Darstellungstradition dieser Beziehung, beschäftigt sich KÖLTZSCH, Georg-Wilhelm: *Der Maler und sein Modell. Geschichte und Deutung eines Bildthemas* (Diss., Univ. Saarbrücken, 1969/70), Köln 2000. Geografisch und zeitlich bedingt gebunden ist das kunsthistorische Standardwerk zum *Hofkünstler* von Martin Warnke, welches die Debatte um den Künstler um wesentliche Erkenntnisse über seinen Status – in diesem Fall bei Hofe –, seine Beziehungen, seine Freiheiten und Abhängigkeiten ergänzt, vgl. WARNKE, Martin: *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers* (Habil., Münster, 1969), Köln 1985. Davon abzugrenzen, mit dem Anspruch eines geografisch und zeitlich ungebundenen Untersuchungsspektrums, analysiert das kürzlich gestartete Forschungsprojekt *artifex*, eingegliedert in den Forschungsverbund *Trierer Arbeitsstelle für Künstlersozialgeschichte*, insbesondere die – in Zünften organisierte – Künstlerausbildung, vgl. hierzu TACKE, Andreas: *Projektskizze zu artifex – Entgrenzungen. Künstlerausbildung der Gilden in Zentraleuropa bis zur Auflösung des Heiligen Römischen Reiches*, *Online*: http://www.uni-trier.de/fileadmin/fb3/prof/KUN/FNE/artifex_dt.pdf (11.02.2012).

Doch erst eine übergreifende Systematik, die Kunst und Künstler in ihrem sozialen Umfeld beschreibt, hält weitergehende Erkenntnisse bereit. Impulse für ein derartiges Konstrukt finden sich beispielsweise in Michael Baxandalls Publikation *Ursachen der Bilder* (London, 1985).³³⁵ Darin beschreibt der Autor Künstler als Akteure eines Marktes, welcher Produzent und Konsument zum Warentransfer zusammenführe.³³⁶ Da dieser Markt als Modell für die reziproke Beziehung des Malers und seiner Kultur nicht ausschließlich Geld- und Warenströme umfasse, sich im Gegenteil wesentlich komplexer gestalte, führt Baxandall – die Beziehung weiterfassend – den Begriff *troc* (frz. *Tausch / Tauschhandel*) ein, der, so seine Überlegung, auch vielgestaltigere *Zahlungsmittel*, wie Anerkennung, intellektuelle Förderung oder die Artikulation von Ideen einbeziehe.³³⁷ Dieser einfach und flüssig erfolgende Tauschhandel könne zudem durch seine Position in einem sich nur langsam ändernden, institutionellen Rahmen behindert oder beeinflusst werden.³³⁸ Als ebenfalls an ökonomische Konzepte anknüpfend gestaltet sich der Ansatz, den Held und Schneider in ihrer einführenden Publikation zu den *Grundzügen der Kunstwissenschaft* (Köln, 2007) vorstellen.³³⁹ Ihr „soziales System der Kunst“³⁴⁰ verortet das Kunstwerk in einen funktionalen Zusammenhang von Produktions-, Distributions- und Rezeptionsprozessen. Dabei umfasst der Produktionsprozess die künstlerische Arbeit selbst, die sie zu erzeugenden technischen Realisierbarkeiten, aber auch die Organisation der künstlerischen Produktion – hierarchische Abläufe oder mögliche Kooperationen – sowie die dem Künstler eigenen Fähigkeiten und Fertigkeiten.³⁴¹ Die Produktion steht, nach den Überlegungen der Autoren, unter dem Eindruck von Institutionen und Organisationsformen – wie Bauhütten, Zünften oder Akademien –, die für die Bewahrung kollektiver Interessen eintreten.³⁴² Unter der Bezeichnung Distributionsprozesse verstehen die Autoren die *ökonomische* (durch Kunsthändler oder -agenten) und *ideelle* (durch Kunstkritik, -wissenschaft oder -erziehung) Vermittlung zwischen Künstler und Rezipienten, wobei die Rezeption des Kunstwerkes als ideelle, kognitive oder emotionale Decodierung durch den Betrachter definiert wird.³⁴³ Beide Publikationen haben gemein, dass ihnen ein vom Kunstwerk ausgehender Blickwinkel zu Grunde gelegt wird. Wobei Baxandall das Thema der Analyse von Künstlerbeziehungen als logische Konsequenz seiner Forschungsfrage über die Ursachen und Entstehungszusammenhänge von Bildern tangiert, während die Konzeption von Held und Schneider, die lediglich einen

³³⁵ Vgl. BAXANDALL, Michael: *Ursachen der Bilder. Über das historische Erklären von Kunst*, Einf. v. Oskar Bätschmann, übers. v. Reinhard Kaiser [Erstausgabe: *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*], Berlin 1990, S. 23.

³³⁶ Vgl. ebd., S. 88.

³³⁷ Vgl. BAXANDALL 1990 (wie Anm. 335), S. 88f.

³³⁸ Vgl. ebd., S. 91.

³³⁹ Vgl. HELD, Jutta / SCHNEIDER, Norbert: *Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche – Institutionen – Problemfelder*, Köln 2007.

³⁴⁰ Ebenda, S. 165–249.

³⁴¹ Vgl. ebd., S. 166.

³⁴² Vgl. ebd., S. 167.

³⁴³ Pierre Bordieu, zitiert nach HELD / SCHNEIDER 2007 (wie Anm. 339), S. 165f.

kleinen Teil einer umfassenderen Publikation ausmacht, zwar formal vom Kunstwerk ausgeht, dieses aber innerhalb der Argumentation als ästhetisches Produkt eines künstlerisch aktiven Inventors gänzlich vernachlässigt. Neben den beiden hier exemplarisch herausgegriffenen Perspektiven bieten insbesondere die mit Mitteln der Empirie Erscheinungen, Formen, Entwicklungen und Mechanismen der Gesellschaft analysierenden (kunst-)soziologischen Beiträge theoretische und systematisierende Anhaltspunkte.³⁴⁴ Im Hinblick auf die Hauptfrage zur Entwicklung des Künstlerprestiges sei an dieser Stelle exemplarisch auf die Arbeiten Arnold Hausers zur *Soziologie der Kunst* (München, 1974) oder Wolfgang Rupperts *Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte* (Frankfurt a.M., 1998) verwiesen; beide berühren in ihren Ausführungen die Entwicklung des Künstlerbildes.³⁴⁵

Die Idee für das vorliegende drei-Ebenen-System ist es, die wichtigsten, den Künstler – konkret den Maler – und sein Kunstwerk, betreffenden, immer wieder verbalisierten Faktoren neu zu systematisieren. Innerhalb des hier vorgeschlagenen und in *Grafik B* visualisierten Konstrukts bietet es sich an, drei Bereiche zu differenzieren: das Zentrum bilden Künstler und Kunstwerk, daran schließlich sich sein näheres soziales Umfeld an und davon ist als drittes das weitere Umfeld zu unterscheiden. Um zu starke Bedingtheiten zu vermeiden, wurde in der konzipierten Grafik auf die Verwendung von Pfeilen – zur Illustration von Einflüssen der Person / des Bereichs x auf die Person / den Bereich y – verzichtet. Damit wird Baxandalls Forderung Rechnung getragen, dem Begriff *Einfluss* nicht zu viel Bedeutung beizumessen, da dieser „eine grammatische Voreingenommenheit in der Frage, wer der Handelnde sei und wer der Behandelte“³⁴⁶ voraussetze – stattdessen werden vor allem Zusammenhänge aufgezeigt. Um nicht Gefahr zu laufen, der Person des Künstlers oder dem Gebilde Kunstwerk zu viel oder zu wenig Bedeutung beizumessen, werden beide als gleichwertig deklariert. Was der Künstler an theoretischer Ausbildung mitbringt, sein künstlerisches Können und schließlich sein *invenzione* (ital. *Erfindung*) – worunter der von Leone Battista Alberti in die Kunsttheorie eingeführte Begriff verstanden wird und der hier als besonders passend erscheint –, formiert sich in der formalen Ausarbeitung, in der zugeordneten Funktion und schließlich in der vermittelten Botschaft des Kunstwerkes.³⁴⁷ Im direkten sozialen Umfeld des Künstlers agieren

³⁴⁴ Eine einheitliche Definition von *Soziologie* gibt es nicht, eine der wichtigsten und verbreitetsten ist jedoch die von Max Weber, welcher Soziologie als Wissenschaft definiert, die soziales Handeln zu deuten und in seinem Ablauf und seinen Wirkungen ursächlich zu erklären sucht, vgl. MÜLLER, Hans-Peter: Max Weber, Köln / Weimar / Wien 2007, S. 110. Die wichtigsten Soziologen, die zur Entwicklung einer Kunstsoziologie ihren Beitrag geleistet haben, stellt Alphons Silbermann in einer von ihm 1979 herausgegebenen Publikation zusammen. Darin werden, neben dem eben erwähnten, Max Weber, auch Georg Simmel, Ernst Cassirer und Lenin – unter Beeinflussung von Marx und Engels – eine maßgebliche Bedeutung beigemessen. Auch Erwin Panofsky, Arnold Hauser und Theodor W. Adorno finden hierin eine kritische Berücksichtigung, vgl. SILBERMANN, Alphons: *Klassiker der Kunstsoziologie*, München 1979.

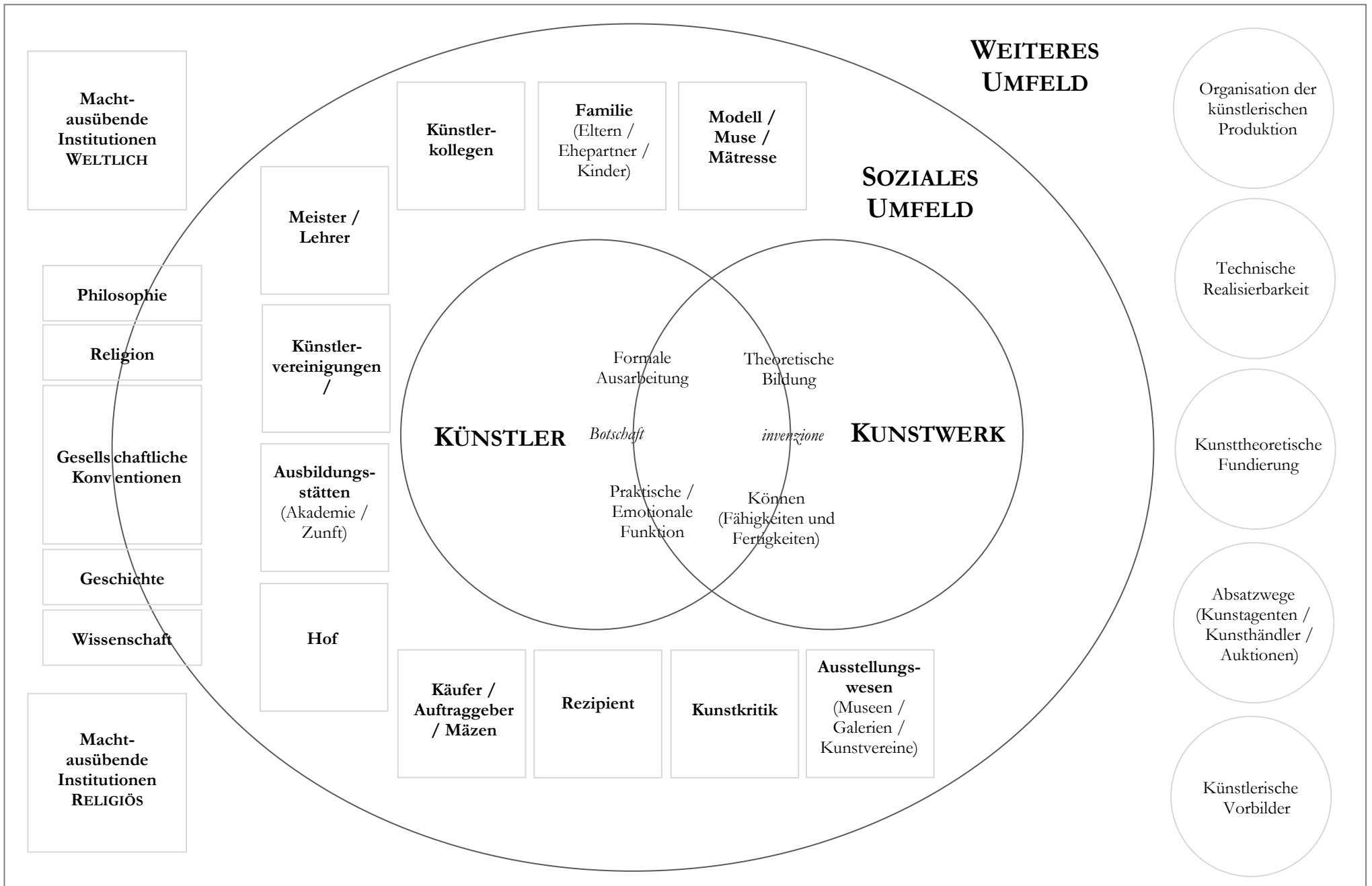
³⁴⁵ Vgl. HAUSER, Arnold: *Soziologie der Kunst*, München 1978 und RUPPERT 1998 (wie Anm. 291).

³⁴⁶ Vgl. BAXANDALL 1990 (wie Anm. 335), S. 102ff.

³⁴⁷ Vgl. ALBERTI, Leon Battista: *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*, hrsg. / übers. / komm. v. Oskar Bätschmann u. Christoph Schäublin, Darmstadt 2000, S. 82f.

konkrete Personen wie Familie, Modell, Meister, Künstlerkollegen, Rezipienten, Auftraggeber, Kunstkritiker, aber auch Organisationen wie Zunft, Akademie, Bruderschaften, Hof oder andere mehr. Prinzipiell sind innerhalb dieser auch Rollen doppelt besetzt; der Auftraggeber als Modell, der Kunstkritiker als Rezipient oder der Meister als Kollege. Alle Personen können auch innerhalb des einen oder anderen organisatorischen Rahmens tätig sein. Des Weiteren müssen die einzelnen Akteure innerhalb ihrer Darstellung stets differenziert betrachtet werden. So ist es ein Unterschied, ob der Käufer als anonymer Marktteilnehmer ein Kunstwerk erwirbt, als Auftraggeber aktiv an den Künstler herantritt oder selbigen – in der Funktion des Mäzens – über einen längeren Zeitraum fördert. Ein anderes Beispiel ist das Modell, welches lediglich Vorbild für das anzufertigende Werk sein kann, aber möglicherweise auch als Muse die Inspiration des Künstlers befördern oder als Mätresse sein privates Leben beeinflussen kann. Alle Akteure in diesem System unterliegen – vereinfachend formuliert – gesellschaftlichen Konventionen und müssen sich in gewissem Umfang den, von machtausübenden, weltlichen wie auch religiösen, Institutionen vorgegebenen, Regularien unterwerfen. Zudem nehmen Aspekte wie Religion, Geschichte, Philosophie oder Wissenschaft bedeutenden Einfluss auf die Arbeit des Künstlers und somit auf sein Kunstwerk. Weitere relevante Faktoren für die Aktivitäten der einzelnen Akteure in diesem Konstrukt sind die Organisation der künstlerischen Produktion, ihre technische Realisierbarkeit, aber auch die kunsttheoretische Fundierung, die Möglichkeiten der Absatzwege über Kunstagenten, Kunsthändler und Auktionen und natürlich die Präsenz künstlerischer Vorbilder. Es erklärt sich von selbst, dass einzelnen Akteuren im Zeitverlauf mehr oder weniger Bedeutung zugesprochen wird oder sie gänzlich aus dem Konstrukt austreten. Hinzu kommt, dass sich die Position mancher relevanter Handelnder, durch die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit ihnen, verändern kann. Möglicherweise wird ihnen mehr Bedeutung beigemessen, als sie *de facto* gehabt haben.

Alles in allem soll auch dieses Gebilde keineswegs als fertig oder absolut verstanden werden, stattdessen ist es ein Vorschlag, die Komplexität jener Aspekte, die schlussendlich auf die Manifestation des Künstler-Images einwirken, zu visualisieren und zu systematisieren. Beschreibt man das Künstlerbild im 19. Jahrhundert innerhalb dieses Gefüges, erleichtert dies schließlich auch einen Abgleich mit dem durch die Darstellungen in den *Fliegenden* vermittelten Bild. Dadurch kann geklärt werden, inwiefern existierende Visualisierungsstrategien diesem folgen oder sich von ihm abgrenzen.



5. Fazit

Das Thema der Darstellung, insbesondere der Selbstdarstellung und -inszenierung des Künstlers hat im Fach Kunstgeschichte seit seinem Bestehen große Prachtwerke und umfassende theoretische Ausführungen hervorgebracht. Mit dieser Fokussierung war bzw. ist es vorrangiges Ansinnen des Kunstwissenschaftlers, mehr über den Künstler, seine Methoden, Mittel und Formen der Selbstdarstellung, sein künstlerisches und persönliches Selbstverständnis, aber auch – mit Blick auf die andere Seite und auf die Nicht-Selbstdarstellungen – seine Bedeutung und Wahrnehmung innerhalb der Gesellschaft zu erfahren. Eher unscheinbare Visualisierungsformen wie die der Karikatur oder des Bildwitzes standen und stehen hierbei schon lange im Hintergrund. Dies ist verwunderlich, handelt es sich doch um besonders nahsichtige und wenig manierierte Darstellungsformen, so dass vielleicht gerade erst durch sie ein Blick hinter die glänzende Fassade möglich wird. Denn wer eine Karikatur schafft, will nicht unbedingt ein Kunstwerk schaffen, obgleich er sicherlich künstlerischen Anspruch in der Ausführung seines Mediums hegt, sondern er möchte zu allererst eine Meinung, ein Statement in konzentrierter Form transportieren – und dies im besten Falle auf witzigem Wege. Vor allem aus diesem Grund ist es naheliegend, sich den karikierenden Künstlerdarstellungen zuzuwenden.

Die vorliegende Arbeit hat sich dieser Aufgabe gestellt und gleichermaßen, mit den *Fliegenden Blättern*, eine lange ins Vergessen geratene Zeitschrift neu in den Fokus gerückt. Dabei ist der Versuch unternommen worden, ein neues methodisches Konzept zu entwickeln, mit dem es möglich sein kann, sich der vor allem in Vielzahl auftretenden, sehr heterogenen und zum Teil sehr komplexen Karikaturen zu nähern. Ausgangspunkt bildet hierbei, eine Analyse der einzelnen Karikatur als künstlerische Ausdrucksform mit einer dementsprechenden kunsthistorischen Methode; in diesem Fall einem ikonografisch-ikonologischen Verfahren. Da jedoch nur in der Kombination der einzelnen Darstellungen ein umfassenderes Künstler*bild* der Entstehungszeit der Karikaturen – in diesem Fall des 19. Jahrhunderts – ausgemacht werden kann, ist es von Nöten, hieran anschließend, eine Medieninhaltsanalyse durchzuführen. Dabei sollten langfristig diskursanalytische Konzepte einbezogen und vor allem aber, um dem visuellen Problem gerecht zu werden, ein ikonografisches Codebuch integriert werden. Doch erst wenn dieses weitestgehend klar umrissene Künstler*bild* in eine Entwicklungsgeschichte eingeordnet und zu vorhergehenden und späteren Künstler*bildern* abgegrenzt und vergleichend gegenübergestellt wird, lassen sich möglich Neuerungen oder Rückschritte bzw. Fortführungen von Darstellungs- und Meinungstraditionen identifizieren und bewerten.

In Zuge der stichprobenartigen Untersuchungen wurde festgestellt, dass die ersten beiden Ebenen weitestgehend problemlos zu realisieren sind. Eine Einordnung des Künstler*bildes* in seine Geschichte hingegen stellt sich ausgesprochen schwierig dar.

Grund hierfür ist auch, dass bis heute keine umfassende Künstlersozialgeschichte existiert, ein Fachgebiet, von dem die Untersuchung des Images oder *Bildes* einen Teilbereich bilden müsste bzw. aus deren einzelnen Strängen, ein Künstlerbild entwickelt werden könnte. Hierzu ist es notwendig, das Wissen über den Künstler in seiner Zeit zu kanalisieren und Variablen für einen Vergleich zu entwickeln, wobei stets zu berücksichtigen ist, dass die Bildung eines Images nicht *ad hoc* von statten geht. Zu diesem Zweck ist ein Modell entworfen worden, das den Künstler mit den ihn tangierenden Variablen fixiert. Weiß man, fundiert durch dieses Konstrukt, um die Situation und das Image des Künstlers, lässt sich schlussfolgern, ob ähnliches oder anderes über den Künstler auch auf anderen medialen Kanälen vermittelt wird. Denn letztendlich ist es erforderlich auch weitere, zeitgleich entstandene Visualisierungen – sicherlich auch in anderen Zeitschriften – oder schriftliche Fixierungen mit einzubeziehen. Erst mit Hilfe einer größeren Zahl schriftlicher und bildlicher Dokumente zum und über den Künstler lässt sich schlussendlich ein umfassendes Bild zeichnen, auf Grundlage dessen auch weiterführende als die hier vorliegend formulierten Fragestellungen zu entschlüsseln sind. Beispielhaft sei hier die Position der Bildenden Künstler in Bezug auf andere Kunstschaffende, wie Musiker, Schauspieler oder Literaten, genannt. Aber auch die Bedeutung einer immer moderneren und technisierteren Gesellschaft sollte – neben vielem anderen – unbedingt in den Blickpunkt rücken.

Literaturverzeichnis

- AK AMSTERDAM 1986 *Art before the Iconoclasm. Northern Netherlandish Art 1525–1580*, hrsg. v. Annemarie Vels Heijn, Rijksmuseum, Amsterdam 1986.
- AK BERLIN 2006 *Rembrandt Genie auf der Suche*, Konzeption v. Ernst van de Wetering u. Jan Kelch, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Köln / Berlin.
- AK BRAUNSCHWEIG 1985 *Stadt im Wandel. Kunst und Kultur des Bürgertums in Norddeutschland*, 4 Bde., hrsg. v. Cord Meckseper, Braunschweigisches Landesmuseum (Vieweghaus) / Herzog Anton Ulrich Museum Braunschweig, Stuttgart 1985.
- AK BRAUNSCHWEIG 2002 *Künstlerbilder – Künstlermythen. Graphik und Zeichnung des 16. bis 18. Jahrhunderts*, Konzeption v. Mila Horký, Vorwort v. Jochen Luckhardt, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 2002.
- AK HANNOVER / DORTMUND / GÖTTINGEN 1984/85 *Bild als Waffe. Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten*, hrsg. v. Gerhard Langemeyer, Monika Arndt u. Jürgen Döring, Wilhelm-Busch-Museum Hannover / Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund / Kunstsammlung Universität und Kunstverein Göttingen, Münchner Stadtmuseum, München 1984.
- AK KÖLN / FLORENZ 2008 *Impressionismus. Wie das Licht auf die Leinwand kam*, hrsg. v. Iris Schäfer, Caroline von Saint-George u. Katja Lewerentz, Wallraf-Richartz-Museum & Foundation Courboud Köln / Palazzo Strozzi Florenz, Mailand 2008.
- AK MAINZ 1992 *Französische Presse und Pressekarikaturen 1789–1992*, hrsg. v. Rolf Reichardt, Universitätsbibliothek, Mainz 1992.
- AK MÜNCHEN / KÖLN 2002 *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, hrsg. von Ekkehard Mai / Kurt Wettengel, Haus der Kunst München / Wallraf-Richartz-Museum Köln, München / Köln / Wolfratshausen 2002.
- AK NEUSS 1990 *Münchener Bilderbogen. Volkstümliche Druckgraphik des 19. Jahrhunderts. Neuerwerbungen der Jahre 1985 bis 1990*, Clemens-Sels-Museum Neuss, Kaarst 1990.
- AK PARIS 1988 *Von Senefelder zu Daumier. Die Anfänge der lithografischen Kunst*, hrsg. v. Michael Henkel, Karlheinz Scher u. Elmar Stolpe (Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur 16), Paris 1988.
- AK TETTENWEIS 2001/02 *Franz von Stuck in den Fliegenden Blättern*, Text v. Ulrich Nefzger, Franz von Stuck Geburtshaus, Tettenweis 2002.
- AK WETZLAR 2010/11 *Spott und Respekt. Die Justiz in der Kritik*, hrsg. v. Anja Eichler, Eva Fusswinkel, Nadine Löffler u. Nicole Antón, Reichskammergerichtsmuseum Wetzlar, Petersberg 2010.
- AK WIEN / HANNOVER 1992 *Karikatur und Satire. Fünf Jahrhunderte Zeitkritik*, hrsg. v. Walter Koschatzky, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München / KunstHaus Wien / Wilhelm Busch Museum Hannover, München 1992.
- AK MÜNCHEN 1996/97 *Grobe Wahrheiten – wahre Grobheiten, feine Striche – scharfe Stiche. Jugend, Simplicissimus und andere Karikaturen-Journale der Münchener „Belle Epoque“ als Spiegel und Zerrspiegel der kleinen wie der großen Welt*, hrsg. v. Ursula E. Koch u. Markus Behmer, Institut für Kommunikationswissenschaft (Zeitungswissenschaft) der Ludwig-Maximilians-Universität, München 1996.

- ALBERTI, Leon Battista: Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei, hrsg. / übers. / komm. v. Oskar Bätschmann u. Christoph Schäublin, Darmstadt 2000.
- ALLGEMEINES KÜNSTLERLEXIKON. Bio-bibliographischer Index, A – Z, 10 Bde., begr. u. mithrsg. v. Günter Meißner, München / Leipzig 2000.
- ALLGEMEINES LEXIKON DER BILDENDEN KÜNSTLER. Von der Antike bis zur Gegenwart, begr. v. Ulrich Thieme u. Felix Becker, 37 Bde., Leipzig 1907–1950.
- ARNTZEN, Helmut: Satire, in: ÄSTHETISCHE GRUNDBEGRIFFE (=ÄGB). Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, hrsg. v. Karlheinz Barck, 7 Bde., Stuttgart 2000–2005, Bd. 5 (Postmoderne – Synästhesie), Stuttgart 2000, S. 345–364.
- ÄSTHETISCHE GRUNDBEGRIFFE (=ÄGB). Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, hrsg. v. Karlheinz Barck, 7 Bde., Stuttgart 2000–2005.
- BACHMEIER, Helmut (Hrsg.): Texte zur Theorie der Komik, Stuttgart 2005.
- BALLENSIEFEN, Moritz: Bilder machen Sieger – Sieger machen Bilder. Die Funktion von Pressefotos im Bundeswahlkampf 2005 (Diss., Univ. Duisburg, 2008), Wiesbaden 2009.
- BARKAI, Avraham: Einundzwanzigstes Bild: ‚Der Kapitalist‘, in: SCHOEPS, Julius H. / SCHLÖR, Joachim: Bilder der Judenfeindschaft. Antisemitismus. Vorurteile und Mythen, Augsburg 1999, S. 265–272.
- BARKER, Emma / WEBB, Nick / WOODS, Kim (Hrsg.): The changing status of the artist (Art and its Histories 2), New Haven / London 1999.
- BÄTSCHMANN, Oskar: Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern, Darmstadt 2009 (Erstausgabe: Darmstadt 1984).
- BAUDELAIRE, Charles: Vom Wesen des Lachens, übers. und hrsg. v. Wilhelm Fraenger, München / Leipzig 1922 (Erstausgabe: *De l'essence du rire. Et généralement du comique dans les arts plastiques*, Paris 1855).
- BAUER, Franz J.: Das *lange* 19. Jahrhundert (1789–1917). Profil einer Epoche, Stuttgart 2010.
- BAXANDALL, Michael: Ursachen der Bilder. Über das historische Erklären von Kunst, Einf. v. Oskar Bätschmann, übers. v. Reinhard Kaiser, Berlin 1990.
- BELTING, Hans et al. (Hrsg.): Kunstgeschichte. Eine Einführung, Berlin 1996.
- BERELSON, Bernard R.: Content Analysis in communication research, New York 1971 (Erstausgabe: Glencoe 1952).
- BERGLER, Reinhold: Standort als Imagefaktor, in: DEUTSCHE PUBLICRELATIONS GESELLSCHAFT e.V. (Hrsg.): Führung und Kommunikation. Erfolg durch Partnerschaft. Standort als Imagefaktor (DPRG-Jahrestagung, 9.–11.05.1991), Bonn 1991, S. 47–64.
- BERNHARD, Marianne (Hrsg.). *Fliegende Blätter*. Eine Auswahl aus dem 1. Jahrzehnt, Dortmund 1979.
- BLUMENAUER, Elke: Journalismus zwischen Pressefreiheit und Zensur. Die Augsburger *Allgemeine Zeitung* im Karlsbader System (1818–1848), Wien 2000.
- BOEHM, Gottfried: Was heißt: Interpretation? Anmerkungen zur Rekonstruktion eines Problems, in: FRUH, Clemens / ROSENBERG, Raphael / ROSINSKI, Hans-Peter (Hrsg.): Kunstgeschichte – aber wie? Zehn Themen und Beispiele, Berlin 1989, S. 13–26.

- BOETTICHER, Georg: Die Münchener *Fliegenden Blätter* und ihre Geschichte, in: *Zeitschrift für Buchfreunde. Monatshefte für Bibliophilie und verwandte Interessen*, Beiblatt 2 (2), 1898, S. 343–362.
- BOURDIEU, Pierre: Zur Soziologie der symbolischen Formen, Frankfurt am Main 1991.
- BRAUER, Heinrich / WITTKOWER, Rudolf (Hrsg.): Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana 9), 2 Bde., Berlin 1931.
- BRECKNER, Roswitha: Sozialtheorie des Bildes. Zur interpretativen Analyse von Bildern und Fotografien, Bielefeld 2010.
- BRUCK, Robert (Hrsg.): Das Skizzenbuch von Albrecht Dürer in der königl. öffentl. Bibliothek zu Dresden, Strassburg 1905, Tafel 119.(92.), *Online*: <http://www.archive.org/stream/dasskizzenbuchv00brucgoog#page/n4/mode/2up> (04.01.2012).
- BUSCH, Werner: Die klassizistische Karikatur in Deutschland – Begriff und Gattung, in: *Kunstchronik* 34, 1981, S. 17–18.
- CHAMPFLEURY, Jule: Histoire de la Caricature antique, Paris 1885 (Erstausgabe: Paris 1865), *Online*: <http://www.archive.org/stream/3edhistoiredelaca00cham#page/n9/mode/2up> (03.01.2012).
- CHIANCONE-SCHNEIDER, Donatella: Avantgarde und Komik. Zwischen bildenden und darstellenden Künsten (Diss., Univ. Bonn, 2005), *Online*: <http://hss.ulb.uni-bonn.de/2005/0633/0633.pdf> (04.02.2012).
- CICERO: De L'Orateur. Livre Deuxième, hrsg. u. übers. v. Edmond Courbaud, Paris 1966.
- COLE, Bruce: The artist at work. From Pisano to Titian, New York / London / Sydney 1983.
- COLLENBERG-PLOTNIKOV, Bernadette: Klassizismus und Karikatur. Eine Konstellation der Kunst am Beginn der Moderne (Diss., Freie Univ. Berlin, 1996), Berlin 1998.
- COLLENBERG-PLOTNIKOV, Bernadette: Zwischen Restauration und Kaiserreich. Die deutsche Justizkarikatur im 19. Jahrhundert, in: AK WETZLAR 2010/11 *Spott und Respekt. Die Justiz in der Kritik*, hrsg. v. Anja Eichler, Eva Fusswinkel, Nadine Löffler u. Nicole Antón, Reichskammergerichtsmuseum Wetzlar, Petersberg 2010, S. 90–101.
- COUPE, William A.: Worüber die Engländer lachen. Der Humor von *Punch*, in: *Ridiculous* 7, 2000, S. 231–244.
- DANGL, Hanns: Die Münchener *Fliegenden Blätter* als Spiegel ihrer Zeit (Diss., Univ. München, 1937), München 1938.
- DESCARTES, René: Die Leidenschaften der Seele, französisch-deutsch, hrsg. und übers. v. Klaus Hammacher, Hamburg 1996 (Erstausgabe: *Les passions de l'âme*, Paris 1649).
- DEUTSCHE PUBLICRELATIONS GESELLSCHAFT e.V. (Hrsg.): Führung und Kommunikation. Erfolg durch Partnerschaft. Standort als Imagefaktor (DPRG-Jahrestagung, 9. bis 11. Mai 1991), Bonn 1991.

- DEUTSCHES SPRICHWORTLEXIKON, hrsg. v. Karl Friedrich Wilhelm Wander, 1867–1880, *Online*:
<http://www.zeno.org/Wander-1867/A/Thor+%28der%29?hl=mond+narr>
 (13.01.2012).
- DICIONARY OF THE HISTORY OF IDEAS. Studies of selected pivotal ideas, 4 Bde., hrsg. v. Philip P. Wiener, New York 1973.
- DITTMAR, Peter: Die antijüdische Darstellung, in: SCHOEPS, Julius H. / SCHLÖR, Joachim: Bilder der Judenfeindschaft. Antisemitismus. Vorurteile und Mythen, Augsburg 1999, S. 41–53.
- DOEPLER, Carl Emil (d. Ä.): 75 Jahre Leben, Schaffen, Streben. Eines Malermannes letzte Skizze, Berlin / Leipzig 1900.
- DREWS, Axel / GERHARD, Ute / LINK, Jürgen: Moderne Kollektivsymbolik. Ein diskurstheoretisch orientierte Einführung mit Auswahlbibliographie, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, 1985, 1. Sonderheft Forschungsreferate, S. 256–375.
- DREYER, A.: Die *Fliegenden* zu ihrem 75 jährigen Bestehen, in: *Das Bayerland Illustrierte Halbmonatschrift für Bayerns Land und Volk* 31 (11), 1920, S. 171–184.
- DROEGE, Georg: Deutsche Wirtschafts- und Sozialgeschichte, Frankfurt / Berlin / Wien 1972.
- DUSSEL, Konrad: Deutsche Tagespresse im 19. und 20. Jahrhundert, Münster 2004.
- EBERLEIN, Johann Konrad: Inhalt und Gestalt. Die ikonografisch-ikonologische Methode, in: BELTING, Hans et al. (Hrsg.): Kunstgeschichte. Eine Einführung, Berlin 1996, S. 169–191.
- EISENSTEIN, Cornelia: Meinungsbildung in der Mediengesellschaft. Eine theoretische und empirische Analyse zum *Multi-Step Flow of Communication* (Studien zur Kommunikationswissenschaft 1), Opladen 1994.
- ELLWANGER, William DeLancy / ROBINSON, Charles Mulford: A German comic paper (*Fliegende Blätter*), in: *The Century* 48, 1894, S. 448–456.
- FAHRMEIR, Ludwig / KÜNSTLER, Rita / PIGEOT, Iris / TUTZ, Gerhard: Statistik. Der Weg zur Datenanalyse, Berlin / Heidelberg 2004.
- FEIST, Thomas: Kritik der sozialen Vernunft. Kulturelle Orientierungsmuster in der Postmodernen Gesellschaft (Friedensauer Schriftenreihe. Reihe C. Musik – Kirche – Kultur 12), Frankfurt am Main 2009.
- FISCHER, Hubertus / VABEN, Florian (Hrsg.): Europäische Karikaturen im Vor- und Nachmärz (Jahrbuch / FVF, Forum Vormärz Forschung 11), Bielefeld 2006.
- FLICK, Uwe et al. (Hrsg.): Handbuch Qualitative Sozialforschung. Grundlagen, Konzepte, Methoden und Anwendungen, Weinheim 1995.
- FORT, Bernadette / ROSENTHAL, Angela (Hrsg.): The Other Hogarth. Aesthetics of Difference, Princeton / Oxford 2001.
- FREUD, Sigmund: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. Der Humor, Vorwort v. Peter Gay, Frankfurt am Main / Hamburg 2010 (Erstausgabe: *Der Witz. Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, 1905; *Der Humor*, 1927).
- FRIEDRICHS, Jürgen: Methoden empirischer Sozialforschung, Reinbek 1973.
- FRÜH, Werner: Inhaltsanalyse. Theorie und Praxis, Konstanz / München 2011 (Erstausgabe: München 1981).

- FRUH, Clemens / ROSENBERG, Raphael / ROSINSKI, Hans-Peter (Hrsg.): Kunstgeschichte – aber wie? Zehn Themen und Beispiele, Berlin 1989.
- FUCHS, Eduard: Die Karikatur der europäischen Völker vom Altertum bis zur Neuzeit, 2 Bde. (Bd. 1: Vom Altertum bis zum Jahre 1848; Bd. 2: Vom Jahre 1848 bis zur Gegenwart), München 1921 (Erstausgabe: Berlin 1901).
- FUCHS-HEINRITZ, Werner et al. (Hrsg.): Lexikon zur Soziologie, Wiesbaden 2011.
- FULDA, Bernhard: Die vielen Gesichter des Hans Schweitzer. Politische Karikaturen als historische Quelle, in: PAUL, Gerhard (Hrsg.): Visual History. Ein Studienbuch, Göttingen 2006, S. 206–224.
- GEISMEIER, Willi: Biedermeier. Das Bild vom Biedermeier. Zeit und Kultur des Biedermeier. Kunst und Kunstleben des Biedermeier, Wiesbaden 1988.
- GOCKEL, Bettina: Die Pathologisierung des Künstlers. Künstlerlegenden der Moderne, Berlin 2010.
- GOMBRICH, Ernst H.: Das Experiment der Karikatur, in: Ders.: Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung, übers. v. Lisbeth Gombrich, Köln 1967, S. 368–397.
- GOMBRICH, Ernst H.: Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung, übers. v. Lisbeth Gombrich, Köln 1967.
- GOMBRICH, Ernst H.: Das Arsenal der Karikaturisten. Ein Vortrag, gehalten an der Duke University, North Carolina, am 22. März 1962, in: Ders.: Meditationen über ein Steckenpferd. Von den Wurzeln und Grenzen der Kunst, übers. v. Lisbeth Gombrich, Wien 1973 (Erstausgabe: *Meditation on a Hobby Horse*, London / New York 1963), S. 223–248.
- GOMBRICH, Ernst H.: Meditationen über ein Steckenpferd. Von den Wurzeln und Grenzen der Kunst, übers. v. Lisbeth Gombrich, Wien 1973 (Erstausgabe: *Meditation on a Hobby Horse*, London / New York 1963).
- GRAND-CARTERET, J.: Les Moers et La Caricature en Allemagne – en Autriche – en Suisse, Vorwort v. De Champfleury, Paris 1885, *Online*: http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/grand_carteret1885/0272 (05.01.2012).
- GRITTMANN, Elke: Das politische Bild. Fotojournalismus und Pressefotografie in der Theorie und Empirie, Köln 2007.
- GRÜNEWALD, Dietrich: Karikatur im Unterricht. Geschichte, Analysen, Schulpraxis, Weinheim / Basel 1979.
- HAAS, Hannes: Die politische und gesellschaftliche Satire der Wiener humoristisch-satirischen Blätter vor dem Zusammenbruch der Monarchie bis zum Justizpalastbrand. 1918–1927 (Diss., Univ. Wien, 1982), Wien 1982.
- HABERMAS, Rebekka / MALLINCKRODT, Rebekka v. (Hrsg.): Interkultureller Transfer und nationaler Eigensinn. Europäische und anglo-amerikanische Positionen der Kulturwissenschaft, Göttingen 2004.
- HAIBL, Michaela: Sichtbarkeit und Wirkung: ‚Jüdische‘ Visiotype in humoristischen Zeitschriften des späten 19. Jahrhunderts, in: LIEPACH, Martin / MELISCHEK, Gabriele / SEETHALER, Josef (Hrsg.): Jewish images in the media, Wien 2007, S. 61–84.
- HAIBL, Michaela: Zerrbild als Stereotyp. Visuelle Darstellungen von Juden zwischen 1850 und 1900, Berlin 2000.

- HANDL, Haimo L.: Stereotypie in der Massenkommunikation am Beispiel von Karikaturen, in: *Angewandte Sozialforschung* 16 (1/2), 1990/91, S. 101–107.
- HANNOOSH, Michele: Baudelaire and Caricature. From the comic to an Art of Modernity, Pennsylvania 1992.
- HASKELL, Francis: Maler und Auftraggeber. Kunst und Gesellschaft im italienischen Barock, Nachw. v. Werner Busch, übers. v. Alexander Sahn, Köln 1996 (Erstausgabe: *Patrons and Painters. A Study in the relations between Italian art and society in the age of Barock*, London 1980).
- HAUSER, Arnold: Soziologie der Kunst, München 1978.
- HAUSMANN, Marianne: Münchener Zeitschrift von 1870 bis 1890 (Zeitung und Leben 74), Augsburg-Aumühle 1939.
- HEERS, Jacques: Vom Mummenschanz zum Machttheater. Europäische Festkultur im Mittelalter, übers. v. Grete Osterwald, Frankfurt am Main 1986.
- HEINISCH, Severin: Die Karikatur. Über das Irrationale im Zeitalter der Vernunft, Wien 1988.
- HELD, Julius S.: The Illustrations of the *Fliegende Blätter*, in: *Germanic Museum Bulletin* 1 (3), 1936, S. 20–21.
- HELD, Jutta / SCHNEIDER, Norbert: Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche – Institutionen – Problemfelder, Köln 2007.
- HERMANN, Georg: Die deutsche Karikatur im 19. Jahrhundert, Bielefeld / Leipzig 1900.
- HEUSS, Theodor: Zur Ästhetik der Karikatur, in: BOHNE, Friedrich (Hrsg.): *Der Deutsche in seiner Karikatur. Hundert Jahre Selbstkritik*, Stuttgart 1964, S. 169–190.
- HILSCHER, Elke: Die Bilderbogen im 19. Jahrhundert (Studien zur Publizistik: Bremer Reihe, Dt. Presseforschung 22), München 1977.
- HOFMANN, Werner: Die Karikatur. Von Leonardo bis Picasso, Vorwort v. Giovanni Gurisatti, Hamburg 2007 (Erstausgabe: Wien 1956).
- HOFMANN, Werner: Ist die Karikatur am Ende?, in: *Der Monat* 128 (11), 1959, S. 54–60.
- HOGARTH, William: The analysis of beauty. Written with a view of fixing the fluctuating ideas of taste, London 1753, *Online*: <http://find.galegroup.com/ecco/infomark.do?&source=gale&prodId=ECCO&userGroupName=trier&tabID=T001&docId=CW106100145&type=multipage&contentSet=ECCOArticles&version=1.0&docLevel=FASCIMILE> (Gale, Zugang über Universität Trier, 02.01.2012).
- HOLLWECK, Ludwig: Karikaturen. Von den *Fliegenden Blättern* zum *Simplicissimus*, 1844–1914, Herrsching ca.1973.
- HUNZIGER, Peter: Medien, Kommunikation und Gesellschaft. Einführung in die Soziologie der Massenkommunikation, Darmstadt 1988.
- JÄGER, Siegfried: Text- und Diskursanalyse. Eine Anleitung zur Analyse politischer Texte (DISS Texte 16), Duisburg 1991.
- JOACHIMIDES, Alexis: Boheme, in: *ÄSTHETISCHE GRUNDBEGRIFFE (=ÄGB)*. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, hrsg. v. Karlheinz Barck, 7 Bde., Stuttgart 2000–2005, Bd. 1 (Absenz – Darstellung), Stuttgart 2000, S. 728–750.

- JOAS, Hans: Lehrbuch der Soziologie, Frankfurt am Main 2007.
- KAEMMERLING, Ekkehard (Hrsg.): Ikonographie und Ikonologie. Theorie – Entwicklung – Probleme. Bildende Kunst als Zeichensystem. Band 1, Köln 1991.
- KANZ, Roland (Hrsg.): Das Komische in der Kunst, Köln 2007.
- KANZ, Roland: Sedimente des Komischen in der Kunst der frühen Neuzeit, in: Ders. (Hrsg.): Das Komische in der Kunst, Köln 2007, S. 26–58.
- KAYSER, Wolfgang: das Grotteske in Malerei und Dichtung, Oldenburg 1960.
- KLEIN, Dorothee: St. Lukas als Maler der Maria. Ikonographie der Lukas-Madonna (Diss., Univ. Berlin, 1933), Berlin 1933.
- KOCH, Ursula E.: Berliner Presse und europäisches Geschehen 1871. Eine Untersuchung über die Rezeption der großen Ereignisse im ersten Halbjahr 1871 in den politischen Tageszeitungen der deutschen Reichshauptstadt, mit einem Geleitwort v. Wilhelm Treue (Diss., Univ. Nanterre, 1973), Berlin 1978.
- KOCH, Ursula E.: Der Teufel in Berlin. Von der Märzrevolution bis zu Bismarcks Entlassung. Illustrierte politische Witzblätter einer Metropole 1848–1890, mit einem Geleitwort v. Kurt Koszyk, Köln 1991.
- KOCH, Ursula E.: Zwischen Narrenfreiheit und Zwangsjacke: Das illustrierte französische Satire-Journal 1830–1881, in: AK MAINZ 1992 *Französische Presse und Pressekarikaturen 1789–1992*, hrsg. v. Rolf Reichardt, Universitätsbibliothek, Mainz 1992, S. 32–47.
- KOCH, Ursula E.: Von A wie *Absinth* bis Z wie *Zickzack*. Die ‚Belle Epoque‘ der Münchener Karikaturen-Journale (1886–1914), in: AK MÜNCHEN 1996/97 *Grobe Wahrheiten – wahre Grobheiten, feine Striche – scharfe Stiche. Jugend, Simplicissimus und andere Karikaturen-Journale der Münchener „Belle Epoque“ als Spiegel und Zerrspiegel der kleinen wie der großen Welt*, hrsg. v. Ursula E. Koch u. Markus Behmer, Institut für Kommunikationswissenschaft (Zeitungswissenschaft) der Ludwig-Maximilians-Universität, München 1996, S. 8–35.
- KOCH, Ursula E.: *Le Charivari* (Paris), *Punch* (London) und *Kladderadatsch* (Berlin). Drei Satire-Journale zwischen Kunst und Journalismus, in: FISCHER, Hubertus / VABEN, Florian (Hrsg.): Europäische Karikaturen im Vor- und Nachmärz (Jahrbuch / FVF, Forum Vormärz Forschung 11), Bielefeld 2006, S. 17–61.
- KOCH, Ursula E.: Die Münchner *Fliegenden Blätter* vor, während, und nach der Märzrevolution 1848: „ein deutscher *Charivari* und *Punch*“?, in: FISCHER, Hubertus / VABEN, Florian (Hrsg.): Politik, Porträt, Physiologie. Facetten der europäischen Karikatur im Vor- und Nachmärz, Bielefeld 2010.
- KÖLTZSCH, Georg-Wilhelm: Der Maler und sein Modell. Geschichte und Deutung eines Bildthemas (Diss., Univ. Saarbrücken, 1969/70), Köln 2000.
- KÖNIG, René (Hrsg.): Handbuch der Empirischen Sozialforschung, 4 Bde., Stuttgart 1974.
- KOSCHATZKY, Walter: Die Kunst der Karikatur, in: AK WIEN / HANNOVER 1992 *Karikatur und Satire. Fünf Jahrhunderte Zeitkritik*, hrsg. v. Walter Koschatzky, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München / KunstHaus Wien / Wilhelm Busch Museum Hannover, München 1992, S. 11–27.
- KOSCHATZKY, Walter: Die Kunst der Photographie. Technik, Geschichte, Meisterwerke, Salzburg / Wien 1984.

- KRAUT, Gisela: Lukas malt die Madonna. Zeugnisse zum künstlerischen Selbstverständnis in der Malerei (Diss., Univ. Marburg, 1983), Worms 1986.
- KREUZER, Helmut: Boheme, in: REALLEXIKON DER LITERATURWISSENSCHAFT (=RDL), hrsg. v. Klaus Weimar, 3 Bde., Berlin et al. 1997–2003, Bd. 2 (H–O), Berlin et al. 2000, S. 241–245.
- KRIPPENDORFF, Klaus / BOCK, Mary Angela (Hrsg.): The Content Analysis Reader, London et al. 2009.
- KRIS, Ernst / KURZ, Otto: Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch, Vorwort v. Ernst H. Gombrich, Frankfurt am Main 1995 (Erstausgabe: *Legend, myth, and magic in the image of the artist. A historical experiment*, New Haven 1934).
- KRIS, Ernst: Psychologie der Karikatur, in: *Imago* 20, 1934, S. 450–466.
- KRIS, Ernst / GOMBRICH, Ernst H.: The principles of caricature, in: *British Journal of Medical Psychology* 17, 1938, S. 319–342.
- KRÜGER, Steffen: Die Karikatur als Stereotypfahnder – Ernst Kris' Kunstpsychologie *revisited*, in: PETERSEN, Thomas / SCHWENDER, Clemens (Hrsg.): Visuelle Stereotype, Köln 2009, S. 174–194.
- LAIRESSE, Gérard de: The principles of drawing: or, an easy and familiar method whereby youth are directed in the practice of that useful art [...], London 1752 (Erstausgabe: *Grondlegginge der teekenkonst* 1701, Amsterdam), *Online*: <http://find.galegroup.com/ecco/infomark.do?&source=gale&prodId=ECCO&userGroupName=trier&tabID=T001&docId=CW116982442&type=multipage&contentSet=ECCOArticles&version=1.0&docLevel=FASCIMILE> (Gale, Zugang über Universität Trier, 02.01.2012).
- LAMMEL, Gisold: Deutsche Karikaturen. Vom Mittelalter bis heute, Stuttgart 1995.
- LANGEMEYER Gerhard: Einleitung, in: AK HANNOVER / DORTMUND / GÖTTINGEN 1984/85 *Bild als Waffe. Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten*, hrsg. v. Gerhard Langemeyer, Monika Arndt u. Jürgen Döring, Wilhelm-Busch-Museum Hannover / Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund / Kunstsammlung Universität und Kunstverein Göttingen, Münchner Stadtmuseum, München 1984, S. 7–12.
- LIEPACH, Martin / MELISCHEK, Gabriele / SEETHALER, Josef (Hrsg.): Jewish images in the media, Wien 2007.
- LIPPMANN, Walter: Die öffentliche Meinung (Bochumer Studien zur Publizistik und Kommunikationswissenschaft 63), mit Beitr. v. Elisabeth Noelle-Neumann, Bochum 1990 (Erstausgabe: *Public Opinion*, New York 1922).
- LOBINGER, Katharina: Visuelle Stereotype. Resultate besonderer Bild-Text-Interaktionen, in: PETERSEN, Thomas / SCHWENDER, Clemens (Hrsg.): Visuelle Stereotype, Köln 2009, S. 109–122.
- LUCKA, Emil: Karikatur und Parodie, in: *Die Literatur. Monatschrift für Literaturfreunde* 30, 1927/28, S. 128–131.
- MAI, Ekkehard: Die deutschen Kunstakademien im 19. Jahrhundert. Künstlerausbildung zwischen Tradition und Avantgarde, Köln / Weimar / Wien 2010.
- MAYRING, Philipp: Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken, Weinheim / Basel 2010 (Erstausgabe: Basel / Weinheim 1982).
- MELOT, Michel: Die Karikatur. Das Komische in der Kunst, Stuttgart et al. 1975.

- MENZEL, Adolph: Künstlers Erdenwallen, hrsg. v. L. Sachse, Berlin 1834, *Online*: <http://www.archive.org/stream/kunstlerserdenwa00menz#page/n0/mode/2p> (19.01.2012).
- MERTEN, Klaus: Einführung in Theorie, Methode und Praxis, Opladen 1995 (Erstausgabe: Opladen 1983).
- METZLER LEXIKON LITERATUR- UND KULTURTHEORIE. Ansätze – Personen – Grundbegriffe, hrsg. v. Ansgar Nünning, Stuttgart 2008.
- METZLER LEXIKON WELTLITERATUR. 1.000 Autoren von der Antike bis zur Gegenwart, 3 Bde., hrsg. v. Axel Ruckaberle, Stuttgart 2006.
- METZLER PHILOSOPHEN LEXIKON. Von den Vorsokratikern bis zu den Neuen Philosophen, hrsg. v. Bernd Lutz, Stuttgart 1995.
- MOOS, Henriette: Zur Soziologie des Witzblattes, München 1915.
- MÜLLER, Hans-Peter: Max Weber, Köln et al. 2007.
- MÜLLER-JENTSCH, Walther: Die Kunst in der Gesellschaft, Wiesbaden 2011.
- NEFZGER, Ulrich: Geschichte und Erscheinungsbild der *Fliegenden Blätter*, in: AK TETTENWEIS 2001/02 *Franz von Stuck in den Fliegenden Blättern*, Text v. Ulrich Nefzger, Franz von Stuck Geburtshaus, Tettenweis 2002, S. 9–12.
- NIETZSCHE, Friedrich: Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister, 2 Bde., Nachw. v. Ralph-Rainer Wuthenow, Frankfurt am Main 1982.
- Nöldeke, Hermann (Hrsg.): Wilhelm Busch. Gesamtausgabe, 6 Bde., München 1909.
- North, Michael: Das goldene Zeitalter. Kunst und Kommerz in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhundert, Köln et al. 2001.
- NÜNNING, Ansgar: Kulturwissenschaft, in: METZLER LEXIKON LITERATUR- UND KULTURTHEORIE. Ansätze – Personen – Grundbegriffe, hrsg. v. Ansgar Nünning, Stuttgart 2008, S. 405–408.
- O. V.: Anno 48. Revolutionsbilder mit alten Holzschnitten der *Fliegenden Blätter*, München 1919.
- O'MALLEY, Michelle: The Business of Art. Contracts and the Commissioning Process in Renaissance Italy, London 2005.
- OEXLE, Otto Gerhard: Historische Kulturwissenschaft heute. Wissen, Wissenschaft und Wissenschaftsstreit in der europäischen Kultur, in: HABERMAS, Rebekka / MALLINCKRODT, Rebekka v. (Hrsg.): Interkultureller Transfer und nationaler Eigensinn. Europäische und anglo-amerikanische Positionen der Kulturwissenschaft, Göttingen 2004, S. 25–52.
- ORTLAND, Eberhard: Genie, in: ÄSTHETISCHE GRUNDBEGRIFFE (=ÄGB). Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, hrsg. v. Karlheinz Barck, 7 Bde., Stuttgart 2000–2005, Bd. 2 (Dekadent – Grotesk), Stuttgart 2000, S. 661–709.
- PÄCHT, Otto: Kritik der Ikonologie, in: KAEMMERLING, Ekkehard (Hrsg.): Ikonographie und Ikonologie. Theorie – Entwicklung – Probleme. Bildende Kunst als Zeichensystem. Band 1, Köln 1991, S. 353–37.
- PANOFSKY, Erwin: Ikonographie und Ikonologie (Erstausgabe: *Studies in Iconology*, New York 1939), in: KAEMMERLING, Ekkehard (Hrsg.): Ikonographie und Ikonologie. Theorie – Entwicklung – Probleme. Bildende Kunst als Zeichensystem. Band 1, Köln 1991, S. 207–225.

- PANOFSKY, Erwin: Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst (Erstausgabe: Tübingen 1932), in: KAEMMERLING, Ekkehard (Hrsg.): Ikonographie und Ikonologie. Theorie – Entwicklung – Probleme. Bildende Kunst als Zeichensystem. Band 1, Köln 1991, S. 185–206.
- PAUL, Gerhard (Hrsg.): Visual History. Ein Studienbuch, Göttingen 2006.
- PECHT, Friedrich: Geschichte der Münchener Kunst im neunzehnten Jahrhundert, München 1888.
- PETERSEN, Thomas / SCHWENDER, Clemens (Hrsg.): Visuelle Stereotype, Köln 2009.
- PFUNDTNER, Fritz: Die Münchener politische Presse im Revolutionsjahr 1848 (Diss., Univ. München, 1939), Würzburg 1939.
- PIETZCKER, Frank: Symbol und Wirklichkeit im Werk Wilhelm Buschs. Die versteckten AUSSAGEN seiner Bildergeschichten (Europäische Hochschulschriften. Reihe I. Deutsche Sprache und Literatur 1.832), Frankfurt am Main 2002.
- PILTZ, Georg: Geschichte der europäischen Karikatur, Berlin 1976.
- PLUM, Angelika: Die Karikatur im Spannungsfeld von Kunstgeschichte und Politikwissenschaft. Eine ikonologische Untersuchung zu Feindbildern in Karikaturen (Diss., Techn. Hochsch. Aachen, 1997), Aachen 1998, *Online*: http://darwin.bth.rwth-aachen.de/opus/volltexte/1999/9/pdf/Plum_Angelika.pdf (02.03.2012).
- POMARI, Gerson Luís: Vício e Verso. As histórias ilustradas de Wilhelm Busch no systema literário brasileiro (Diss., Univ. São Paulo, 2008), *Online*: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8144/tde-10112009-151153/pt-br.php> (03.02.2012).
- PREISEDANZ, Wolfgang: Über den Witz, Konstanz 1970.
- REALLEXIKON DER LITERATURWISSENSCHAFT (=RDL), hrsg. v. Klaus Weimar, 3 Bde., Berlin et al. 1997–2003.
- REBEL, Ernst: Druckgrafik. Geschichte – Fachbegriffe, Stuttgart 2003.
- REHBERG, Karl-Siegbert (Hrsg.): Soziale Ungleichheit – Kulturelle Unterschiede (Verhandlungen des 32. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in München 2004), Frankfurt a. M. / New York 2006.
- REIBER, Ulrich: Physiognomik und Ausdruckstheorie der Renaissance. Der Einfluß charakterologischer Lehren auf Kunst und Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts (Beiträge zur Kunstwissenschaft 69; Diss., Univ. München, 1994), München 1997.
- RÉTAT, Pierre (Hrsg.): La Révolution du Journal, 1788–1794, Paris 1989.
- RHIA, Karl: Zwei Bildergeschichten-Erzähler des neunzehnten Jahrhunderts. Wilhelm Busch und Rodolphe Töpffer im Kontrast und Vergleich, in: VOGT, Michael: Die boshafte Heiterkeit des Wilhelm Busch, Bielefeld 1988, S. 185–199.
- ROBERTSON, Clare: The invention of Annibale Carracci (Studi della Bibliotheca Hertziana 4), Mailand 2008.
- Rösch, Gertrud M.: Karikatur, in: REALLEXIKON DER LITERATURWISSENSCHAFT (=RDL), hrsg. v. Klaus Weimar, 3 Bde., Berlin et al. 1997–2003, Bd. 2 (H–O), Berlin et al. 2000, S. 233–237.

- ROSENKRANZ, Karl: Ästhetik des Häßlichen, hrsg. u. Nachw. v. Dieter Kliche, Stuttgart 2007 (Erstausgabe: Königsberg 1853).
- RÖSSLER, Patrick: Inhaltsanalyse, Konstanz 2010.
- RÜTTEN, Raimund / JUNG, Ruth / SCHNEIDER, Gerhard (Hrsg.): Die Karikatur zwischen Republik und Zensur. Bildsatire in Frankreich 1830 bis 1880 – Eine Sprache des Wandels? (Kolloquium, Universität Frankfurt am Main, 24. bis 27. Mai 1988), Marburg 1991.
- RUPPERT, Wolfgang: Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert, Frankfurt am Main 1998.
- SANTOS LOPES, Marília dos / HANENBERG, Peter: Portugal. Karikatur und Geschichte. 1807–1850, in: FISCHER, Hubertus / VABEN, Florian (Hrsg.): Politik, Porträt, Physiologie. Facetten der europäischen Karikatur im Vor- und Nachmärz, Bielefeld 2010, S. 295–317.
- SCHINDLER, Herbert: Nazarener. Romantischer Geist und christliche Kunst im 19. Jahrhundert, Regensburg 1982.
- SCHLITZGEN, Hermann: Erinnerungen, Hamburg 1947.
- SCHMIED, Wieland: Die Karikatur als Wegbereiterin der Modernen Kunst, in: *Neue Deutsche Hefte* 4, 1957/58, S. 728–735.
- SCHOEPS, Julius H. (Hrsg.): Neues Lexikon vom Judentum, München 1992.
- SCHOEPS, Julius H. / SCHLÖR, Joachim: Bilder der Judenfeindschaft. Antisemitismus. Vorurteile und Mythen, Augsburg 1999.
- SCHOTTENLOHER, Karl: Flugblatt und Zeitung. Ein Wegweiser durch das gedruckte Tageschriftentum, 2. Bde. (Bd. 1: Von den Anfängen bis zum Jahre 1848 [neu hrsg. u. eingel. v. Johannes Binkowski]; Bd. 2: Von 1848 bis zur Gegenwart [neu verfasst u. bis in die Gegenwart fortgeführt v. Johannes Binkowski]), München 1985 (Erstausgabe: Berlin 1922).
- SCHULZ, Martin: Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft, München 2005.
- SILBERMANN, Alphons: Systematische Inhaltsanalyse, in: KÖNIG, René (Hrsg.): Handbuch der Empirischen Sozialforschung, 4 Bde., Stuttgart 1974, Bd. 4 (Komplexe Forschungsansätze), S. 253–339
- SILBERMANN, Alphons: Klassiker der Kunstsoziologie, München 1979.
- SPIELMANN, Marion H.: The History of *Punch*, London et al. 1894, *Online*: <http://www.gutenberg.org/files/23881/23881-h/23881-h.htm> (17.01.2012).
- STENGEL, Walter: Kunst und Künstler in der Karikatur. Ein Beitrag zur Psychologie des Laienurteils, in: *Kunst und Künstler. Illustrierte Monatsschrift für Kunst und Kunstgewerbe* 15, 1916/17, S. 562–576.
- STIELAU, Adelheid: Kunst und Künstler im Blickfeld der satirischen Zeitschriften *Fliegende Blätter* und *Punch*. Untersuchungen zur Wirkungsgeschichte der bildenden Kunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (Diss., Univ. Aachen, 1976), Aachen 1976.
- STIERSDORFER, Klaus / VOLKMANN, Laurenz: Kulturwissenschaft interdisziplinär, Tübingen 2005.

- STÜCKELBERGER, Johannes: Rembrandt und die Moderne. Der Dialog mit Rembrandt in der deutschen Kunst um 1900 (Diss., Univ. Basel, 1992), München 1996.
- SUCKALE, Robert: Geschichte der Kunst in Deutschland. Von Karl dem Großen bis Heute, Köln 2005.
- SUHR, Norbert: Christian Lotsch, Philipp Veit und Eduard von Steinle. Zur Künstlerkarikatur des 19. Jahrhunderts (Diss., Univ. Mainz, 1978), Worms 1985.
- TACKE, Andreas: Projektskizze zu *artifex* – Entgrenzungen. Künstleraus- bildung der Gilden in Zentraleuropa bis zur Auflösung des Heiligen Römischen Reiches, *Online*:
http://www.uni-trier.de/fileadmin/fb3/prof/KUN/FNE/artifex_dt.pdf
 (11.02.2012).
- THESAURUS PROVERBIUM MEDII AEVI (=TPMA). Lexikon der Sprichwörter des romanisch-germanischen Mittelalters, begr. v. Samuel Singer, hrsg. v. Kuratorium Singer der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften, 13 Bde., Berlin / New York 1999.
- THÜRLEMANN, Felix: Robert Campin, Eine Monographie mit Werkkatalog, München et al. 2003.
- TOEPFFER, Rodolphe: Essai de Physiognomie – Essay zur Physiognomie, übers. v. W. u. D. Drost, Nachw. v. W. Drost u. K. Rhia (MuK 7), Siegen 1980, (Erstausgabe: *Essai de Physiognomie*, Genf 1845).
- TOPUZ, Hifzi: Caricature et société, Vorwort v. Abraham A. Moles, Paris 1974.
- TORELLI, Ilaria: Die Jahre 1948/49 in den italienischen Satirezeitschriften. Ein Überblick, in: FISCHER, Hubertus / VABEN, Florian (Hrsg.): Politik, Porträt, Physiologie. Facetten der europäischen Karikatur im Vor- und Nachmärz, Bielefeld 2010, S. 257–293.
- TRÜLTZSCH, Sascha: Kontextualisierte Medieninhaltsanalyse. Mit einem Beispiel zum Frauenbild in DDR-Familienserien (Diss., Martin-Luther-Univ. Halle-Wittenberg, 2008), Wiesbaden 2009.
- TÜMPEL, Christian: Rembrandt, Hamburg 1977.
- UNVERFEHRT, Gerd: Karikatur – Zur Geschichte eines Begriffs, in: AK HANNOVER / DORTMUND / GÖTTINGEN 1984/85 *Bild als Waffe. Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten*, hrsg. v. Gerhard Langemeyer, Monika Arndt u. Jürgen Döring, Wilhelm-Busch-Museum Hannover / Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund / Kunstsammlung Universität und Kunstverein Göttingen, Münchner Stadtmuseum, München 1984, S. 345–354.
- VAN DE WETERING, Ernst: Rembrandt als suchender Künstler, in: AK BERLIN 2006 *Rembrandt Genie auf der Suche*, Konzeption v. Ernst van de Wetering u. Jan Kelch, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Köln / Berlin S. 65–103.
- VOGT, Michael: Die boshafte Heiterkeit des Wilhelm Busch, Bielefeld 1988.
- WALTER, Fred.: *Fliegende Blätter*. Eine Jubiläums-Studie, in: *Die Kunst unserer Zeit. Eine Chronik des modernen Kunstlebens* 6, 1894, S. 75–118.
- WALZ, John A.: The Literary Contributions of the *Fliegende Blätter*, in: *Germanic Museum Bulletin* 1 (3), 1936, S. 16–20.

- WARBURG, Aby: Gesammelte Schriften, Band 1, Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance, hrsg. v. Gertrud Bing, Nendeln / Liechtenstein 1969.
- WARBURG, Aby: Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara (1912), in: Ders.: Gesammelte Schriften, Band 1, Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance, hrsg. v. Gertrud Bing, Nendeln / Liechtenstein 1969, S. 459–481.
- WARNKE, Martin: Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers (Habil., Münster, 1969), Köln 1985.
- WASSERMANN, Henry: The *Fliegende Blätter* as a Source for the Social History of German Jewry, in: *Leo Baeck Institute Yearbook* 28 (1), 1983, S. 93–138.
- WEBER, Wilhelm: Aloys Senefelder. Erfinder der Lithografie, Frankfurt am Main 1981, in: AK PARIS 1988 *Von Senefelder zu Daumier. Die Anfänge der lithografischen Kunst*, hrsg. v. Michael Henkel, Karlheinz Scher u. Elmar Stolpe (Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur 16), Paris 1988, S. 11–20.
- WILKE, Jürgen: Auslandberichterstattung und internationaler Nachrichtenfluß im Wandel, in: *Publizistik* 31, 1986, S. 53–90.
- WILKE, Jürgen: Entwicklung und Rolle der Presse im Verhältnis zwischen Deutschland und Frankreich, in: AK MAINZ 1992 *Französische Presse und Pressekarikaturen 1789–1992*, hrsg. v. Rolf Reichardt, Universitätsbibliothek, Mainz 1992, S. 20–31.
- WITTKOWER, Rudolf / WITTKOWER, Margot: Künstler. Außenseiter der Gesellschaft, Stuttgart et al. 1965.
- WITTKOWER, Rudolf: Genius. Individualism in art and artists, in: *DICIONARY OF THE HISTORY OF IDEAS. Studies of selected pivotal ideas*, 4 Bde., hrsg. v. Philip P. Wiener, New York 1973, Bd. 2 (Depotism – Law, Common), S. 297–312.
- WRIGHT, Thomas: A history of caricature and grotesque in literature and art, Hildesheim / New York 1976 (Erstausgabe: London 1864).
- ZAHN, Eva (Hrsg.): Facsimile Querschnitt. *Fliegende Blätter*, Einl. v. Erich Pfeiffer-Belli, Bern / München 1984.
- ZIFONUN, Dariuš: Stereotype der Interkulturalität. Geteiltes Wissen über ethnische Differenzen, in: REHBERG, Karl-Siegbert (Hrsg.): Soziale Ungleichheit – Kulturelle Unterschiede (Verhandlungen des 32. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in München 2004), Frankfurt a. M. / New York 2006, S. 3137–3145.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: *Klassifikation*, Bildnachweis: *Fliegende Blätter*, 22.1855, Nr. 523, S. 152, (Tab. Nr. A.14). Alle die *Fliegenden Blätter* betreffenden Abbildungen sind in der Bilderschließung der Universitätsbibliothek Heidelberg online verfügbar: <http://fliegendeblaetter.uni-hd.de> (17.01.2012).
- Abb. 2: Leonardo da Vinci, *Fünf Grotteskenköpfe*, um 1494, Zeichnung, Windsor Castle, Royal Library, Bildnachweis: KANZ, Roland: *Sedimente des Komischen in der Kunst der frühen Neuzeit*, in: Ders. (Hrsg.): *Das Komische in der Kunst*, Köln 2007, S. 26–58, insb. S. 38 (Abb. 7).
- Abb. 3: Albrecht Dürer, *Gekrizeltes Selbstportrait*, 8. September 1506, Randzeichnung in einem Brief, Bildnachweis: KANZ, Roland: *Sedimente des Komischen in der Kunst der frühen Neuzeit*, in: Ders. (Hrsg.): *Das Komische in der Kunst*, Köln 2007, S. 26–58, insb. S. 37 (Abb. 6).
- Abb. 4: Albrecht Dürer, *Karikierte Gesichtsbildungen*, Bildnachweis: BRUCK, Robert (Hrsg.): *Das Skizzenbuch von Albrecht Dürer in der königl. öffentl. Bibliothek zu Dresden*, Strassburg 1905, Tafel 119.(92.), *Online*: <http://www.archive.org/stream/dasskizzenbuchv00brucgoog#page/n4/mode/2up> (04.01.2012).
- Abb. 5: Kaspar Braun, *Version 1 der Titelvignette*, Bildnachweis: *Fliegende Blätter*, 1.1844, Nr. 1, S. 1, in: ZAHN, Eva: *Facsimile Querschnitt. Fliegende Blätter*, Bern / München 1984, S. 33 (Detail: Abb. 5.1).
- Abb. 6: Kaspar Braun, *Version 2 der Titelvignette*, Bildnachweis: *Fliegende Blätter*, 1.1844, Nr. 574, S. 1 (Detail: Abb. 6.1).
- Abb. 7: Kaspar Braun, *Das kranke Büble*, Bildnachweis: *Fliegende Blätter*, 24.1856, Nr. 574, S. 169.
- Abb. 8: Moritz von Schwind, *Herr Winter*, Illustration zu Hermann Rollets „Eine Zeitgeschichte“, Bildnachweis: *Fliegende Blätter*, 6.1847, Nr. 124, S. 27.
- Abb. 9: Carl Spitzweg, *Der Renegat*, Bildnachweis: *Fliegende Blätter*, 1.1845, Nr. 6, S. 47.
- Abb. 10: Wilhelm Busch, *Der vergeßliche Stadtschreiber*, Bildnachweis: *Fliegende Blätter*, 30.1859, Nr. 705, S. 7.
- Abb. 11: Kaspar Braun und Friedrich Schneider, *Des Baron Beisele und seines Hofmeisters Dr. Eisele neue Kreuz- und Querzüge durch Deutschland / Frankfurt am Main / Bedeutungsvolle Träume über Deutschland*, Bildnachweis: *Fliegende Blätter*, 8.1848, Nr. 185, S. 136.

- Abb. 12: Kaspar Braun, *Die Auswanderer, oder wunderbare Fahrten und Abenteuer der Herren Barnabas Wühlhuber und Casimir Heulmaier in Amerika*, Bildnachweis: *Fliegende Blätter*, 9.1848, Nr. 204, S. 96.
- Abb. 13: Graf Franz von Pocci, *Der Staatshämmorrhoidarius*, Bildnachweis: *Fliegende Blätter*, 1.1845, Nr. 8, S. 62.
- Abb. 14: Honoré Daumier, *L'artiste Robert-Macaire*, Bildnachweis: Album Caricaturana (Les Robert Macaires), 1838; erstmals publiziert in *Le Charivari*, 26.03.1838, The Daumier Register, Online: <http://www.daumier-register.org/werkview.php?key=432> (07.02.2012).
- Abb. 15: *Der Photograph als Maler*, Bildnachweis: *Fliegende Blätter*, 46.1867, Nr. 1.143, S. 182.
- Abb. 16: *Photographirtes Portrait*, Bildnachweis: *Fliegende Blätter*, 28.1858, Nr. 657, S. 37.
- Abb. 17: Carl Stauber, *Pläsir-Reise des Herrn Blaumaier und seiner Frau Nanni / Gotha*, Bildnachweis: *Fliegende Blätter*, 15.1852, Nr. 342, S. 45
- Abb. 18: Kaspar Braun und Friedrich Schneider, *Doctor Eisele und Baron Beisele in der Dresdener Gemälde-Gallerie*, Bildnachweis: *Fliegende Blätter*, 17.1853, Nr. 393, S. 68.
- Abb. 19: Kaspar Braun und Friedrich Schneider, *Doctor Eisele und Baron Beisele in der Dresdener Gemälde-Gallerie*, Bildnachweis: *Fliegende Blätter*, 17.1853, Nr. 394, S. 80.
- Abb. 20: Joseph Watter, *Effectmalerei*, Bildnachweis: *Fliegende Blätter*, 46.1867, Nr. 1.133, S. 103.
- Abb. 21: *Künstlers Erdenwallen*, Bildnachweis: *Fliegende Blätter*, 12.1850, Nr. 284, S. 156.
- Abb. 22: *Künstlers Erdenwallen*, Bildnachweis: *Fliegende Blätter*, 12.1850, Nr. 284, S. 157.
- Abb. 23: *Das verdorbene Modell*, Bildnachweis: *Fliegende Blätter*, 20.1854, Nr. 477, S. 168.
- Abb. 24: Carl Stauber, *Herrn Graf's Tagebuch während seines Besuches in Berlin*, Bildnachweis: *Fliegende Blätter*, 22.1855, Nr. 505, S. 1.
- Abb. 25: Carl Stauber, *Herrn Graf's Tagebuch während seines Besuches in Berlin*, Bildnachweis: *Fliegende Blätter*, 22.1855, Nr. 513, S. 65.
- Abb. 26: *Der Morgen im Atelier des Malers*, Bildnachweis: *Fliegende Blätter*, 52.1870, Nr. 1.282, S. 47.
- Abb. 27: *Die Künstler*, Bildnachweis: *Fliegende Blätter*, 1.1844, Nr. 10, S. 77.

- Abb. 28: *Das Leben eines Geldbrozen*, Details: als Kleinkind und Jugendlicher, Bildnachweis: *Fliegende Blätter*, 2.1846, Nr. 30, S. 46f.
- Abb. 29: *Das Leben eines Geldbrozen*, Detail: Anfertigen eines Porträts, Bildnachweis: *Fliegende Blätter*, 2.1846, Nr. 32, S. 61.
- Abb. 30: *Lichtbilder*, Bildnachweis: *Fliegende Blätter*, 2.1846, Nr. 43, S. 151.
- Abb. 31: *Lichtbilder*, Bildnachweis: *Fliegende Blätter*, 2.1846, Nr. 44, S. 157.
- Abb. 32: *Eigene Kunstansicht*, Bildnachweis: *Fliegende Blätter*, 21.1855, Nr. 493, S. 101 (Tabelle A, Nr. 11).
- Abb. 33: *Der Hut*, Bildnachweis: *Fliegende Blätter*, 48.1868, Nr. 1191, S. 152 (Tab. Nr. A.29).
- Abb. 34: *Verlegenheit*, Bildnachweis: *Fliegende Blätter*, 48.1868, Nr. 1.176, S. 29 (Tab. Nr. A.28).
- Abb. 35: Ludwig Bechstein, *Die Macht der Schönheit*, Bildnachweis: *Fliegende Blätter*, 47.1867, Nr. 1.158, S. 94 (Tab. Nr. A.26).
- Abb. 36: *Alle Kunst ist Stückwerk*, Bildnachweis: *Fliegende Blätter*, 24.1856, Nr. 576, S. 189 (Tab. Nr. A.15).
- Abb. 37: *Der größte Künstler*, Bildnachweis: *Fliegende Blätter*, 22.1855, Nr. 519, S. 117 (Tab. Nr. A.13).
- Abb. 38: Joseph Watter, *Billiger*, Bildnachweis: *Fliegende Blätter*, 45.1866, Nr. 1.096, S. 16 (Tab. Nr. A.23).
- Abb. 39: *Das Brustbild*, Bildnachweis: *Fliegende Blätter*, 31.1859, Nr. 746, S. 128 (Tab. Nr. A.19).
- Abb. 40: *Portrait der Zukunft*, Bildnachweis: *Fliegende Blätter*, 45.1866, Nr. 1.107, S. 104 (Tab. Nr. A.24).
- Abb. 41: *Das verfehlte Portrait*, Bildnachweis: *Fliegende Blätter*, 28.1858, Nr. 678, S. 207 (Tab. Nr. A.17).
- Abb. 42: *Nichts leichter als das*, Bildnachweis: *Fliegende Blätter* 11.1850, Nr. 263, S. 180 (Tab. Nr. A.6).
- Abb. 43: *Curiose Anfrage*, Bildnachweis: *Fliegende Blätter*, 9.1848, Nr. 213, S. 164 (Tab. Nr. A.3).
- Abb. 44: *Zu theuer*, Bildnachweis: *Fliegende Blätter*, 13.1851, Nr. 294, S. 45 (Tab. Nr. A.7).
- Abb. 45: Carl Stauber, *Unumwundene Erklärung*, Bildnachweis: *Fliegende Blätter*, 11.1850, Nr. 246, S. 45 (Tab. Nr. A.5).
- Abb. 46: *Das rechte Kreuz*, Bildnachweis: *Fliegende Blätter*, 13.1851, Nr. 305, S. 133 (Tab. Nr. A.9).

- Abb. 47: *Was gilt?*, Bildnachweis: *Fliegende Blätter*, 9.1848, Nr. 207, S. 119 (Tab. Nr. A.2; Detail: 42.1).
- Abb. 48: *Ein Berliner in der Gemäldegalerie*, Bildnachweis: *Fliegende Blätter*, 44.1866, Nr. 1.069, S. 4 (Tab. Nr. A.21).
- Abb. 49: Karl Oswald Rostosky, *Feine Unterscheidung*, Bildnachweis: *Fliegende Blätter* 47.1867, Nr. 1.159, S. 102 (Tab. Nr. A.27).
- Abb. 50: *Die Verwechslung*, Bildnachweis: *Fliegende Blätter*, 21.1855, Nr. 493, S. 101 (Tab. Nr. A.12).
- Abb. 51: Adolf Oberländer, *Schreckliche Befürchtung*, Bildnachweis: *Fliegende Blätter*, 46.1867, Nr. 1.130, S. 80 (Tab. Nr. A.25).
- Abb. 52: *Aehnlichkeit*, Bildnachweis: *Fliegende Blätter*, 4.1846, Nr. 94, S. 173 (Tab. Nr. A.1).
- Abb. 53: *Der angehende Thiermaler*, Bildnachweis: *Fliegende Blätter*, 13.1851, Nr. 292, S. 31 (Tab. Nr. A.8).
- Abb. 54: Hinrik Bornemann und Absalom Stumme, *Lukas malt die Madonna*, 1499, Öltempera auf Eiche, 163 x 65 cm, Flügelaußenseiten, Lukasaltar, Hamburg, St. Jacobi, Bildnachweis: AK BRAUNSCHWEIG 1985 *Stadt im Wandel. Kunst und Kultur des Bürgertums in Norddeutschland*, 4 Bde., hrsg. v. Cord Meckseper, Braunschweigisches Landesmuseum (Vieweghaus) / Herzog Anton Ulrich Museum Braunschweig, Stuttgart 1985, Bd. 2, S. 773, Kat. Nr. 683 (Detail: Abb. 48.1).
- Abb. 55: Derick Baegert, *Lukas malt die Madonna*, um 1470 (?) oder 1490, Öl auf Eichenholz, Münster, Westfälisches Landesmuseum (Dauerleihgabe des Westphälischen Kunstvereins), Bildnachweis: THÜRLEMANN, Felix: Robert Campin, Eine Monographie mit Werkkatalog, München et al. 2003, S. 103, Kat. Nr. 89 (Detail: Abb. 49.1).
- Abb. 56: Maarten van Heemskerck, *Lukas malt die Madonna*, 1532, Öl auf Eichenholz, 168 x 235 cm, Haarlem, Frans-Hals-Museum, Bildnachweis: AK AMSTERDAM 1986 *Art before the Iconoclasm. Northern Netherlandish Art 1525–1580*, hrsg. v. Annemarie Vels Heijn, Rijksmuseum, Amsterdam 1986, S. 31, Kat. Nr. 70, Abb. 39 (Detail: Abb. 48.1).
- Abb. 57: Pierre Mignard, *Lukas malt die Madonna*, 1695, Öl auf Leinwand, 122 cm x 102 cm, Troyes, Musée des Beaux-Arts, Bildnachweis: AK MÜNCHEN / KÖLN 2002 *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, hrsg. von Ekkehard Mai / Kurt Wettengel, Haus der Kunst München / Wallraf-Richartz-Museum Köln, München / Köln / Wolfratshausen 2002, S. 243, Kat. Nr. 48 (Detail: Abb. 50.1).