



## Zur Dialektik der Karikatur

Karikatur in heutigem Verständnis ist Zeitungs- und Tagespolitische Karikatur, die tagespolitisches Geschehen kommentiert. Als solche ist sie ein ausgesprochenes Spätprodukt der Geschichte. Erst in den 1820er-Jahren wurden Maschinen entwickelt, die in der Lage waren, Bild und Text in einem Vorgang zu drucken. So ist es auch kein Wunder, dass erst zu diesem Zeitpunkt Karikaturenzeitschriften entstanden: Philipons ›La Caricature‹ 1830 und ›Le Charivari‹ 1832. Zuvor war Karikatur Einzelblattkarikatur, vertrieben von auf Karikatur spezialisierten Grafikläden. Doch auch die vervielfältigte Einzelblattkarikatur – zumeist in Radiertechnik, die ein schnelles Zeichnen auf dem Radiergrund zuließ – ist ein Spätling in der Geschichte der Kunstgattungen. Erst am Ende der 1750er-Jahre, sieht man von wenigen Ausnahmen ab, wurden Karikaturen gedruckt und vertrieben, und die Produzenten waren Amateure, die die Umsetzung ihrer Zeichnungen Grafikläden überließen (Abb. 1). Professionelle Karikaturisten gab es erst ab den 1770er- und 1780er-Jahren. Den Amateuren ist die Entstehung der neuzeitlichen Karikatur auch insofern zu verdanken, als sie zwei Gattungen vereinigten, die bis dato strikt getrennt waren. Das karierte, erst seit dem späten 16. Jahrhundert übliche, gezeichnete individuelle Porträt wurde grundsätzlich – wie nachdrücklich zu betonen ist – nicht druckgrafisch reproduziert. Es verblieb im eher privaten Bereich und ging nach 1750 eine Synthese mit der Gattung der Bildsatire ein, die, sieht man von Vorläufern ab, ebenfalls seit dem 16. Jahrhundert existierte. Im Gegensatz zur gezeichneten Karikatur des individuellen Porträts war sie szenisch angelegt, doch kannte die Bildsatire nicht die Karikierung der Züge bestimmter Personen. Zur Kritik an den Protagonisten bediente sich die Bildsatire so gut wie ausschließlich der Allegorese, besonders der Tierallegorese: der Papst als Esel (Abb. 2), Luthers Gegner als

Abb. 5. 136f. > J. Gillray, Political-Dreamings! – Visions of Peace! – Perspective-Horrors!, 1801 (Kat. Nr. 106, Ausschnitt)

Abb. links > T. Rowlandson, Dutch Night-Mare or the Fraternal Hug returned with a Dutch Squeeze, 1813 (Kat. Nr. 77, Ausschnitt)

Katze, Ziegenbock, als Schwein oder Hund, er selbst konnte zum apokalyptischen Tier werden. Reste dieser Form der Charakterisierung halten sich in der neuzeitlichen Karikatur, etwa wenn der englische Politiker Charles James Fox als Fuchs dargestellt wird.

In London gab es zwei Zentren der Karikatur: um St. Paul's herum, damit auch in der Nähe des Zeitungsviertels Fleet Street, und bei Westminster, damit in der Nähe des Parlaments. Die Grafikläden hatten schon im 18. Jahrhundert große Schaufenster, in denen die jeweils neuesten tagespolitischen Karikaturen aushingen, und nicht selten bildeten sich Trauben von Schaulustigen, aber auch von betroffenen Politikern davor. Die Karikatur erwies sich sehr schnell als Waffe im politischen Diskurs. Das konnte sie nur in einem parlamentarischen System mit unterschiedlich ausgerichteten politischen Parteien, in England den Whigs und den Tories. Insofern versuchten die Parteien die einflussreichsten Karikaturisten für sich zu gewinnen, und sei es durch Bestechung. Karikaturen wurden arbeitsteilig verlegt. Der Karikaturist lieferte die Radierung, gedruckt wurde sie beim Verleger in dessen Grafikladen, er beschäftigte Gehilfen, die im Akkord für die Kolorierung sorgten, nicht selten gab es auch Spezialisten für Beschriftung. Nur so konnten Karikaturen von einem Tag auf den anderen entstehen. Die Verleger waren verpflichtet, den Tag der Publikation auf der Grafik zu vermerken. Auf diese Weise ist in den meisten Fällen der tagespolitische Anlass genau zu rekonstruieren. Erstaunlich ist, dass die Karikaturen trotz ihrer Wirkungsmöglichkeiten im politischen Geschäft nicht der Zensur unterlagen – sehr im Gegensatz zu Publikationen von Texten, besonders der Pamphletliteratur. Sie brauchten ein Privileg, das sie zum Druck freigab. Ein ungeschriebenes Gesetz gab es allerdings auch für die Karikatur, und das betraf die Darstellung des Königs, was über Jahrhunderte mit der religiös überformten Bewertung des Porträts zusammenhängt.

Wie sehr die Verzerrung des menschlichen Gesichtes immer noch mit einem Tabu belegt war – ist der Mensch doch Gottes Ebenbild –, wird in den frühen gedruckten englischen Karikaturen ab den 1780er-Jahren deutlich: Weitestgehend weist dort das in

THE RECRUITING SERJEANT OR BRITANNIA'S HAPPY PROSPECT



Abb. 1 > G. Townshend, The Recruiting Serjeant, Radierung, 1757. British Museum, London

politische Auseinandersetzungen verstrickte Personal karikierte Züge auf, ausgenommen ist für einige Zeit noch der König, gilt er doch als ein Gesalbter von Gottes Gnaden. Lebt die Karikierung des politischen Personals von der Übertreibung typischer Züge besonders im Umriss, so weist der porträtierte König in der Binnenzeichnung feine Punktierung auf, die seiner Physiognomie im Detail gerecht zu werden sucht.

Die neuzeitlichen Karikaturisten übernehmen nicht nur die szenische Anlage von der Bildsatire, sondern auch innerbildliche Schriftverweise, sei es als Sprechblase, Spruchband oder bloße Be-

nennung, sie verfügen auch über Bildlegenden, spielen mit dem Wortwitz und der Dialektik von Text und Bild. Da diese Karikaturen dem tagespolitischen Geschäft dienen, sind sie ohne Erläuterung für den heutigen Betrachter zumeist nur schwer verständlich. Doch sollte man den Karikaturen nicht immer nur ihre bloße Mitteilung abziehen wollen, als seien sie damit erschöpft, hätten, wenn man sie denn verstanden hat, ihren Zweck getan. Wir sollten sie vielmehr auch als Kunstwerke eigenen Rechts betrachten. James Gillray und Thomas Rowlandson, die beiden berühmtesten Karikaturisten des englischen 18. und frühen 19. Jahrhunderts, die auch zu den ersten Künstlern gehörten, die Paraphrasen auf Füsslis ›Nachtmahr‹ geliefert haben, sind akademisch ausgebildete Künstler. Sie haben sich ab einem bestimmten Zeitpunkt der Akademie und ihren konventionellen Anforderungen verweigert, um in der Karikatur, die noch lange dem akademischen Verdikt unterlag, künstlerische Eroberungen zu machen, die sonst nicht zu haben waren. Es ging um Urfragen der Kunst: Wie entsteht Ähnlichkeit, wie weit kann man von der Wirklichkeit – was immer das ist – abweichen und dennoch Ähnlichkeit bewahren? Und hatten nicht idealistische Künstler etwas Verwandtes getan, wenn sie eine Person im Porträt geschönt hatten, war es denn nicht auch eine Möglichkeit, sie entsprechend zu verhässlichen? Schon Johann Joachim Winckelmann hatte dies begriffen, wenn er verblüffenderweise in seinem ›Sendschreiben‹ von 1756 die Karikatur als künstlerisches Verfahren rechtfertigt, bezogen auf Gianlorenzo Berninis gezeichnete Porträtkarikaturen.



Abb. 2 > L. Cranach d. Ä., Der Papstesel, Holzschnitt, 1523. Staatliche Museen zu Berlin

Gerade die Paraphrase, die wir in dieser Ausstellung am Beispiel von Füsslis ›Nachtmahr‹ verfolgen, ist geeignet, die Dialektik von Hochkunst und Karikatur zu erhellen. Füssli selbst hat in seinem ›Nachtmahr‹, aber auch generell in seiner Kunst, die Grenzen ausgelotet, an denen künstlerische Stilisierung, die immer auch eine Übertreibung des Vorgegebenen ist, noch Idealisierung in klassischer Tradition darstellt oder in Karikierung umschlägt. Er spielt mit dieser Grenze. Füssli arbeitet sich an der antiken Figurensprache ab, propagiert als Akademiemitglied ihre Vorbildhaftigkeit, zugleich aber versucht er, das normative antike Figurenideal durch Ausdrucksdimensionen zu überbieten, die seinen eigenen, vor allem psychischen Antrieben entsprechen. Salopp gesagt: Das, was ihn umtreibt, sucht wie bei einem Druckkessel nach einem Ventil und findet es in der Kunst in extremen Pathosgesten, die den Gestaltungsbereich der Kunst zu erweitern suchen. Ebendies haben die Karikaturisten gesehen, und insofern ist Füssli für sie geradezu ein Idealpartner, denn wahrlich gibt es nicht nur auf Füsslis ›Nachtmahr‹ Paraphrasen in der Karikatur. Gillrays zu Recht berühmte Karikatur ›Shakespeare-Sacrificed‹ (Kat. Nr. 102) verarbeitet gleich mehrere Bilder Füsslis, die sich mit den Stoffen Shakespeares beschäftigt haben: Drei Motive stammen aus ›Midsummer Night's Dream‹, die drei Hexen entlehnt Gillray aus ›Macbeth‹ (Abb. 3) oder das Gespenst aus ›Hamlet‹. Füsslis ›Drei Hexen‹ haben es den Karikaturisten ohnedies angetan, sie tauchen in allen möglichen Variationen auf. Die englischen Karikaturen antworten auf viele ›ernste‹ Kunstwerke, und indem sie sie paraphrasieren, stellen sie nicht selten deren Ansprüche in gegenständlicher wie künstlerischer Hinsicht in Frage. Ist die Form dem Gegenstand angemessen, ist der Anspruch, der erhoben wird, angemäßt, handelt es sich um Verbrämung, Vertuschung oder Verfälschung? Indem das Vorbild über sich selbst hinausgetrieben wird, wird seine Fragwürdigkeit offenbar. Karikatur ist eine reflexive Form. Sie misst das Ideal an der Wirklichkeit, indem sie das Ideal entblößt. Der Kaiser in seinen vermeintlich neuen Kleidern erweist sich als nackt. Insofern wird die Karikatur auch zum politischen Instrument.

Das ist das eine. Das andere, die künstlerische Form, ist schwerer zu beschreiben. Dadurch, dass die Karikatur auf den Umriss, die charakterisierende und zugleich übertreibende Linie setzt, erweist sie sich als eine ornamentale Form. Das ist schon bei einem der frühesten Karikaturisten in der Zeichnung der Fall: bei Bernini, der für seine Porträtkarikaturen eine Kürzelsprache entwickelt und diese Kürzel geradezu klappsymmetrisch auf der Fläche anordnet (Abb. 5). Die übertreibende Linie wird vor allem bei Profildarstellungen deutlich, und die Karikatur lebt vom Profilkopf – eine Nase erscheint nur dann wirklich lang, wenn wir im Profil ihre ganze Ausdehnung wahrnehmen können (s. z. B. Kat. Nrn. 69, 71, 78, 81, 107, 113). Aber die Karikatur hat auch eine Neigung zu der neben der Profildarstellung ähnlich flächenbezogenen Enface-Darstellung, sie gibt den Körper gänzlich frontal oder gänzlich



Abb. 3 > J. Gillray, Wierd-Sisters; Ministers of Darkness; Minions of the Moon, 1791 (Kat. Nr. 28)

von hinten. In beiden Fällen wird dadurch eine geradezu ausschneidbare Silhouette gestiftet (s. z. B. Kat. Nrn. 68, 108, 109, 116). Beide Formen lassen uns die Figuration als Flächenfigur erfahren, als ein nicht selten unverwechselbares ornamentales Muster, das zugleich der Physiognomie der Dargestellten entspricht. Auch Füssli nutzt vielfach die gänzliche Frontalität, ja, Achsensymmetrie. Letztlich ist dies eine neoklassizistische Stilierungsform, die um die Mitte des 18. Jahrhunderts entsteht und bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts Wirkung zeitigt und auch die offizielle Kunst dominiert.

In Erweiterung unseres ausführlichen Essays zu Füsslis ›Nachtmahr‹ seien hier noch einmal zwei Karikaturen auf den ›Nachtmahr‹ etwas genauer betrachtet, bei denen wir zwar auch nicht darum herumkommen, die politischen Zusammenhänge zu erhel-

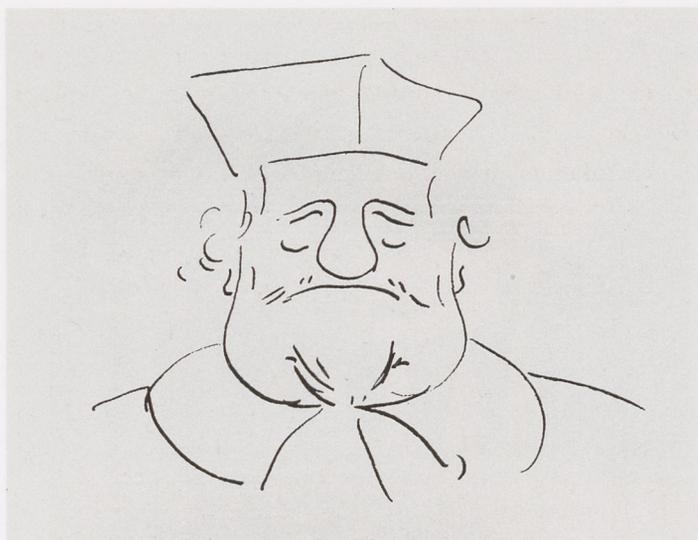
Abb. 4 > J. Boyne, The Night Mare or Hag Riddn Minister, Radierung, 1783. British Museum, London



len, damit wir überhaupt verstehen, worum es geht, doch soll hier vor allem das künstlerische Problem ins Licht gerückt werden. Die erste Karikatur stellt die früheste Reaktion auf Füsslis Skandalbild überhaupt dar (Abb. 4 u. Kat. Nr. 69). Sie ist auf den 4. März 1783 datiert, was das Publikationsdatum markiert, das englische Karikaturen tragen mussten. Sie stammt von John Boyne, der kein hauptberuflicher Karikaturist, sondern Zeichenlehrer war und nur gelegentlich Satirisches produzierte. Man merkt es dem Blatt an, es hat bewusst dilettantische Züge, tritt ausdrücklich noch nicht mit Kunstanspruch auf. Dargestellt ist Lord Shelburne auf einer Art Nagelbett, gebildet aus spitzen Pyramiden, die mit den Artikeln des Friedensvertrages mit den amerikanischen Kolonien beschriftet sind, die Shelburne mit den Interessen Englands im Auge ausgehandelt hatte. Er wird im Schlaf oder einer Ohnmacht von dem revolutionären Politiker Charles James Fox in Gestalt eines Fuchses, aber mit eigenem Gesicht, heimgesucht. Er hockt auf Shelburne und uriniert ihm Erkennung ins Gesicht. Rechts in der Luft schwebt die Büste von Lord North. Wenn Fox den Alp verkörpert, so Lord North offensichtlich die Mähre. In der Tat hatte er sich zu einer Koalition mit Fox, dem Anhänger der Französischen Revolution, bereitgefunden, was ihm der König nie verzieh. Die ungleichen Partner sollten Shelburne bald aus dem Amt vertreiben. Minister John Dunning versucht Lord Shelburne, an dessen Kopfende kniend, mittels einer Riechflasche beizustehen.

Boyne bemüht sich nicht, Füsslis Figuration überzeugend zu paraphrasieren, es bleibt bei einer ungefähren Anspielung, es genügt ihm der einschlägige Titel, der mit dem besonderen Bekanntheitsgrad von Füsslis Bild rechnen konnte. Das Verfahren der Sinngebung ist additiv, selbst wenn es über Füssli hinaus eine Anspielung auf die christliche Bildformel der Beweinung Christi geben sollte, bei der sich der Kopf Mariens dem Kopf des toten Sohnes

Abb. 5 > G. Bernini, Karikatur des Kardinals Scipione Borghese, Federzeichnung, um 1650. Vatikanische Bibliothek, Rom



nähert, so wie Dunning seinen Kopf an den von Lord Shelburne anschmiegt. Dass Boyne diese Bildformel geläufig war, ist leicht zu belegen, denn er hatte ein anderes berühmtes zeitgenössisches Bild, Benjamin Wests ›Death of General Wolfe‹, das im Detail der christlichen Würdeformel nachgebildet ist, ebenfalls in einer Karikatur paraphrasiert. Dennoch: Wirklich zu befriedigen vermag das Blatt in künstlerischer Hinsicht nicht.

Anders die zweite zu betrachtende aquarellierte Radierung, die von dem wohl bedeutendsten Karikaturisten der zweiten Generation nach Gillray und Rowlandson stammt und zwar von George Cruikshank aus dem Jahr 1816. Sie trägt den Titel ›Night Mayor‹, auf dem Blatt deutlich sichtbar korrigiert in ›Night Mare‹ (Abb. 6 u. Kat. Nr. 78). Auf einer stämmigen, im Alkohodelirium auf einem einfach gezimmerten Bett liegenden Prostituierten, deren Arm wie bei Füsslis eleganter Schönen vom Bett herabhängt und deren Hand noch ein zerbrochenes Ginglas hält mit der auslaufenden Flasche daneben, hockt der Londoner Bürgermeister Matthew Wood mit seinem Amtsstab in der Hand und schaut gierigen Blicks auf die Besinnungslose. Parodiert wird damit seine nachdrückliche Kampagne gegen die Prostitution. Hinter einem knappen Vorhang stiert der sogenannte City Recorder (der Stadtrichter) ins kärgliche Gemach und vermerkt in biblischem Ton: ›Thy deeds shall be Recordeded‹ (Abb. 6; auf späteren Abzügen wie Kat. Nr. 78 korrigiert in »Recorded!!«) →»Deine Taten werden aufgezeichnet!!«. Er tritt an die Stelle von Füsslis Mähre, hat die entsprechenden glosenden blinden Augen. Der Stadtrichter Sir John Silvester war berüchtigt für seine strenge und reaktionäre Auffassung von Kriminalität und Bestrafung. Der Kommentar ist eindeutig: So riesig seine Augen sind, die Wahrheit sieht er nicht. Auf dem Nachttischchen stehen eine Arzneiflasche und eine Pillendose. In der Tradition von William Hogarths ›A Harlot's Progress‹ (›Lebenslauf einer Buhlerin‹) von 1732 und von ›Marriage-à-la-Mode‹ (›Heirat nach der Mode‹) von 1745 weiß man, wofür das einsteht: für die Bekämpfung von Syphilis – und in der Tat, die trunkene Hure hat einen schwarzen Fleck im Gesicht, untrügliches Zeichen für diese Geschlechtskrankheit. An der Wand der traurigen Herberge hängen zwei Bilder, die ebenfalls die Kriminalitätsbekämpfung des Lord Mayor kommentieren. Und beide Male handelt es sich um zusätzliche Paraphrasen auf Füsslis ›Nachtmahr‹. Auf dem linken Bild hockt ein nackter Alp mit einer Birkenrute in der rechten und einer Geißel in der linken Hand, beide zum Schlag erhoben, auf einem Mann, der zwischen zwei Frauen im Bett liegt, offenbar im Bordell. Und auf dem rechten Bild hockt ein erneut nackter Alp, wieder in beträchtlicher Größe, auf einem ebenfalls Nackten in einem Kerker. Das Opfer ist mit Eisen gefesselt, der Alp leuchtet mit einer Laterne und hat in der Linken offenbar Folterinstrumente. Der nackte Alp sitzt auch noch mit gespreizten Beinen frontal zum Betrachter auf dem hilflosen nackten Opfer – das hat perverse Züge, und erneut wird indirekt die Scheinmoral des Bürgermeisters betont.

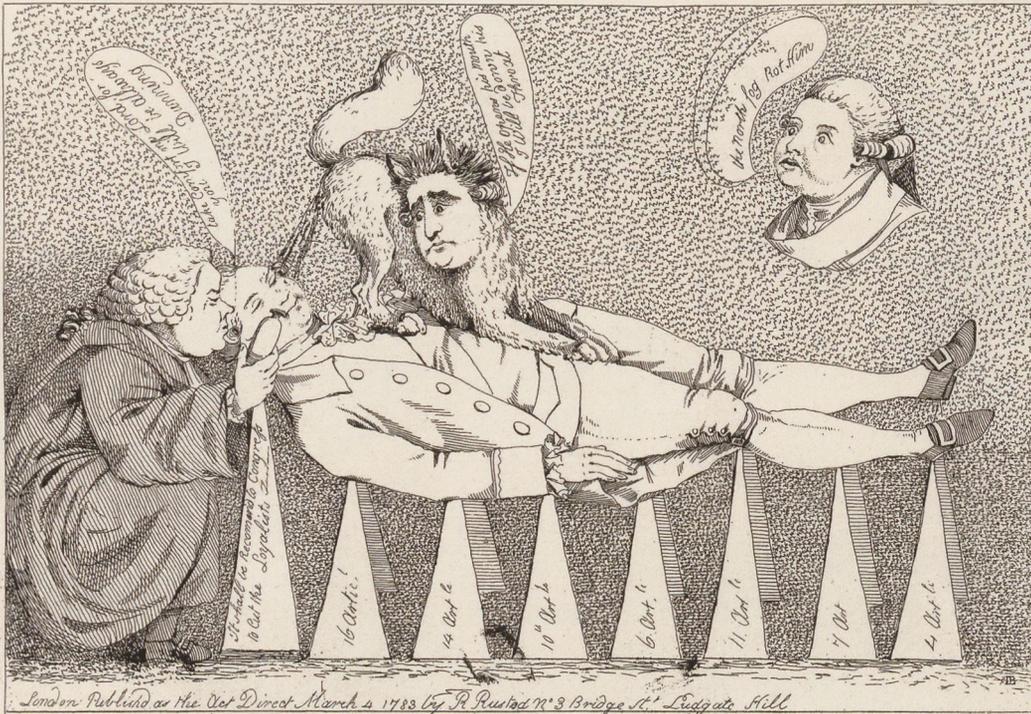


Abb. 6 > G. Cruikshank, The Night Mayor, Radierung, koloriert, 1816. British Museum, London

Statt mit seinem Namen hat Cruikshank unten links unter dem Bildfeld mit »Painted by Fuzely« signiert. Links und rechts vom Titel des Blattes finden sich je zwei Verse. Sie lauten: »The Night Mayor flitting thro' the Evening fogs / Traverses Alleys, Streets [sic!, das fehlende »t« wird auf späteren Abzügen hinzugefügt; s. Kat. Nr. 78] Courts Lanes & Bogs / Seeking some Love bewilder'd Maid by Gin oppres'd / Alights – & Ogling sits upon her her [sic!, das zweite »her« ist in späteren Abzügen gelöscht; s. Kat. Nr. 78] downy Breast«, was man wie folgt übersetzen könnte: »Der Stadtrichter flitzt durch den Abendnebel / Überquert Alleen, Straßen, Höfe, Gassen und Moore. / Er sucht nach einem von der Liebe verwirrten und vom Gin bedrängten Mädchen / Lässt sich auf ihr nieder und sitzt liebäugelnd auf ihrer weichen Brust«. Die bisherigen Kommentatoren des Blattes haben übersehen, dass es sich bei diesem Vierzeiler um eine Umdichtung von Erasmus Darwins auf Füsslis »Nachtmahr« bezogene Verse aus »The Botanic Garden«, Teil 2, handelt (s. Beitrag Busch, S. 17–20, und Weisheit, S. 65–67). Die leichten Verschiebungen sind bezeichnend. Statt übers Land saust der Lord Mayor in Säuberungsabsicht durch die Londoner Straßen. Er sucht nicht eigentlich eine Liebeskranke, sondern eine Prostituierte, und er grinst sie nicht nur böse an, sondern »liebäugelt« mit ihr, was seinen mo-

ralischen Drang als vorgeblich erweist. In der Tat ist damit auch Füsslis Darstellung auf ihren eigentlichen, nicht eingestandenen Kern zurückgeführt – und das gleich in drei Varianten.

Alp und Mähre haben Stellvertreter gefunden, die sowohl dem Ausdruckscharakter von Füsslis Darstellung gerecht werden als auch den neuen ihnen vom Künstler zugewiesenen Sinn überzeugend transportieren. Dass Füsslis Idealschöne von einer groben, gänzlich trunkenen Prostituierten abgelöst werden kann und damit die größtmögliche Spannweite ein und derselben Figuration aufgemacht wird, zeigt die künstlerische Souveränität des Karikaturisten. Er verschafft zugleich denjenigen, die intensiver die politischen Zusammenhänge zu durchdringen vermögen, ein ausgeprägt intellektuelles Vergnügen, indem er alles und jedes aus Füsslis Bilderfindung auf eine gänzlich konträre Ebene transferiert. So reflektiert er am tagespolitischen Beispiel generell über die Kunst und ihre Sprachmöglichkeiten, auch insofern, als er durch die dreifache Adaption von Füsslis Bild sowohl auf dessen Rezeptiongeschichte als auch auf dessen besonderes Anwendungspotenzial hinweist. Die Karikatur als Gattung ist in besonderem Maße in der Lage, derartige Möglichkeiten zu reflektieren, vor allem aber eine künstlerische Form dafür zu finden.



**THE NIGHT MARE** or  
*Hag Riddn* MINISTER.

69

**John Boyne (1750?–1810)**

**The Night Mare or Hag Riddn Minister**

[Der Nachtmahr oder der vom Alp gerittene Minister]

4. März 1783 bei R. Rusted, London

Radierung und Kupferstich; 21,4 x 27,4 cm

Andrew Edmunds, London

BM 6184

Lord Shelburne liegt auf einer Art Nagelbett in Gestalt spitziger Pyramiden, beschriftet mit den Artikeln des Friedensvertrages mit den amerikanischen Kolonien. Für ihre bloß vermittelnde Position wurden sie von der politischen Linken drastisch kritisiert. Deren Sprachrohr, der Whig-Politiker Charles James Fox, nach dem Sturz des Shelburne-Pitt-Kabinetts mit Lord North in einer Koalitionsregierung und späterer Oppositionsführer, sitzt in Gestalt eines Fuchses als Alp auf Shelburne und uriniert ihm ins Gesicht. Lord North, der mit ihm koalierte, erscheint rechts in der Luft anstelle von Füsslis Mähre. Minister John Dunning versucht Shelburne am Kopfende beizustehen (s. ausführlich Beitrag Busch, S. 142).

W. B.

70

**Thomas Rowlandson (1756–1827)**

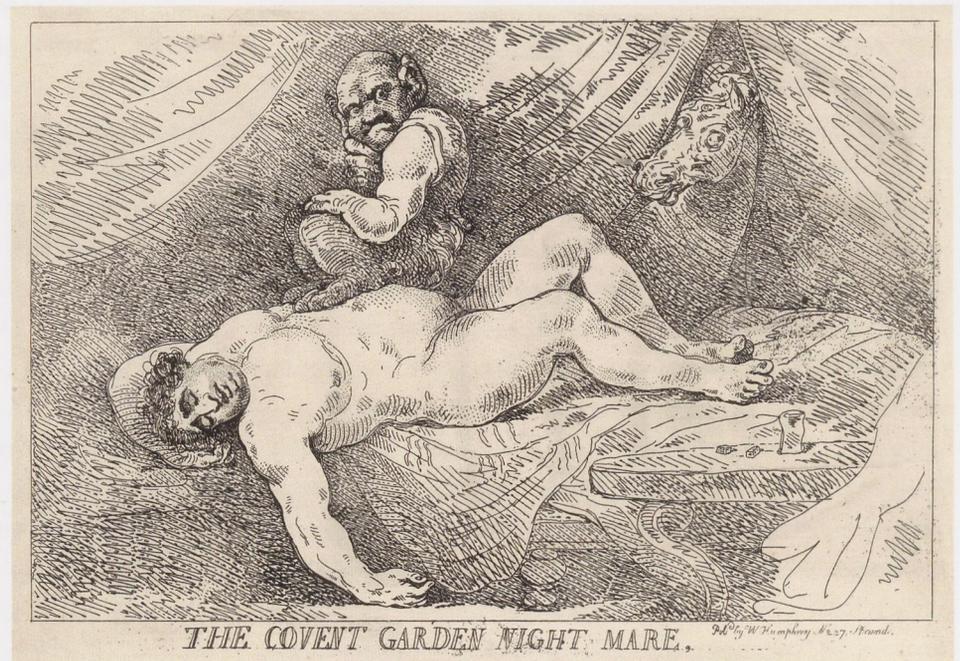
**The Covent Garden Night Mare**

April 1784 bei William Humphrey, London

Radierung; 24,8 x 35,3 cm

Andrew Edmunds, London

BM 6543



**THE COVENT GARDEN NIGHT MARE.**

Rowlandsons Paraphrase ist die erste Karikatur auf Füsslis ›Nachtmahr‹, und dies in ausgeprägter Wortwörtlichkeit. Der Zusammenhang sollte unmittelbar einsichtig sein. Der Alp hockt nicht auf einer Schönen, sondern auf dem hässlichen nackten Politiker Charles James Fox. Dieser wird auf zweierlei Weise gequält: von den Gedanken an die bevorstehende Covent-Garden-Wahl und von den Gedanken an seine Spiel-schulden – der Würfelbecher steht statt der Schminkutensilien auf dem Nachttischchen (s. ausführlich Beitrag Busch, S. 26f.). W. B.

71

**James Gillray (1757–1815)**

**Tom Paine's Nightly Pest**

[Tom Paines nächtliche Qualen]

10. Dezember 1792 bei Hannah Humphrey, London

Radierung (Nachdruck: Wright/Evans 1851, Nr. 91); 29,7 x 37,0 cm

MWB

BM 8137; Wright/Evans 1968 A), Nr. 91

Tom Paine, entschiedenster Anhänger der Französischen Revolution, hatte im Februar 1792 den zweiten Teil von ›The Rights of Man‹ mit einem Generalangriff auf die englische Konstitution publiziert. Dafür sollte ihm am 18. Dezember 1792 der Prozess gemacht werden. Paine floh nach Frankreich, saß dort in



71

der Nationalversammlung, bis er im ›Terreur‹ zum Tode verurteilt wurde, durch Zufall jedoch entkommen konnte. Hier wird das Ergebnis des Prozesses vorweggenommen: Paine wird im Gefängnis auf einem ärmlichen Strohbett von Alpträumen heimgesucht. Der Alp flieht durch das Fenster, die Gerichtsvision und ihre Folgen mit Pranger und Hinrichtungsgalgen verfolgen den Schlafenden. Drei leere Richterperücken versammeln auf Schriftbändern die Anklagepunkte. Vor ihm auf seinem Bett liegt sein berühmtes Traktat. W. B.

schen Dimension keine Rede. Dafür findet sich als ästhetischer Kommentar zu Füssli hier eine ausgeprägte groteske Überzeichnung. Das Groteske ist wie das Sentimentalische eine reflexive Form, die eine in der Sache angelegte Dimension freilegt, im Falle des Grotesken aber durchaus auch ängstigen kann (s. ausführlich Beitrag Busch, S. 25f.). W. B.

73

**Anonym**  
**The Night Mare**

13. August 1795 bei Samuel William Fores  
Radierung und Kupferstich; 25,2 x 35,5 cm  
Andrew Edmunds, London  
BM 8671

Bei dieser Karikatur ist die Paraphrase auf Füsslis ›Nachtmahr‹ nicht nur durch den Titel eindeutig. Anstelle der Schönen liegt nun John Bull, die Verkörperung des national gesonnenen Durchschnittsengländers, im Bett, sein Name findet sich auf dem Nachttopf darunter. Er wird von einem dünnen Alp mit riesigem Kopf und zu Berge stehenden Haaren gequält, der eindeutig die Züge des Premierministers William Pitt d. J. trägt. Auf seinem Zopf steht das Wort »taxes«; er hat einen Laib Brot in der Hand, der mit »13 Pence« beschriftet ist. Die politische Aussage ist gemäßig: Es geht um die drückende Last der Teuerung aufgrund der kriegerischen Auseinandersetzungen mit dem revolutionären Frankreich. Der eigentliche Verursacher des Alptraums jedoch schaut durchs Fenster, er tritt an die Stelle von Füsslis Mähre. Es ist ein Sansculotte mit ›bonnet rouge‹ und aufgesteckter Kokarde mit riesigen leeren Augen in abgekehrtem Gesicht,

72

**Richard Newton (1777–1798)**  
**A Night Mare**

26. Oktober 1794 bei William Holland, London  
Radierung, koloriert; 26,8 x 32,6 cm  
Andrew Edmunds, London  
BM 8555

Ein Paar im Bett wird von einem Alp heimgesucht, der auf der extrem fetten Frau sitzt. Der Alp erleuchtet ihre Gesichter mit einer Laterne, durchs Fenster glotzt, vom Mond hinterfangen, die Nachtmähre. Die Unterschrift lautet schlicht: »A Night Mare«. Und um etwas anderes geht es auch nicht, von einer in der englischen Karikatur sonst üblichen politi-



72



**THE NIGHT MARE**  
*Pub. Aug. 13 1795, by SW's orcs N°50 Precededly the Corner of Blackville St. Folios of caricatures lent out for the Evening*

73

die Zähne gefletscht. Um den Hals hängt ihm eine Miniaturausgabe der Guillotine. Neben dem Fensterrahmen als seine Beischrift findet sich »Republic War and Famine for Ever«. Die Behauptung vom dauerhaften Hunger der Franzosen hat eine längere Darstellungstradition, sie gehört aus englischer Sicht zur nation-

alen Topik. Von Hogarths Froschschengel bratenden Franzosen in »The Invasion« von 1756 bis zu Gillrays Antithese »French Liberty/British Slavery« von 1792, wo der freie Franzose allein noch an einer Lauchstange nagen kann und Schnecken in einem Topf gesammelt hat, während der vermeintlich unfreie

74



*The Night Mare.*

*N.B. the greatest variety in Europe constantly on sale.*

Engländer voller Vergnügen riesige Scheiben von einem gewaltigen Roastbeef absäbelt (Donald 1996, S. 151, Abb. 161; Kat. Hannover 1986, Kat. Nr. 40). Das Klischee von dem dar- benden Franzosen taugte als Argument im Kampf gegen den politischen Feind. So ist hier die Konstellation paradox: Der von Natur aus lange und extrem dünne Pitt sitzt auf dem wohlgenährten John Bull und hält das Brot über dessen im Schlaf weit geöffneten Mund. Vielleicht hat John Bull das Brot gerochen und möchte es verschlingen. Trotz der Steuererhö- hungen und der hohen Teuerungsrate scheint es ihm nicht so schlecht zu gehen, jedenfalls nicht so schlecht wie den Franzosen, und ein dürrer Alp übt auch nicht allzu viel Druck aus.

W. B.

74

Anonym

**The Night Mare, wohl Ende 1798**

Radierung und Kupferstich; 24,3 x 34,1 cm (beschnitten)

Andrew Edmunds, London

Nicht bei BM; Weinglass 1994, 69 I

Die Autorschaft und die Datierung des Blat- tes sind nicht gesichert. Der Londoner Kari- katurenhändler und -spezialist Andrew Ed- munds hält das Blatt für irisch und datiert es auf circa 1810. Es bezieht sich allerdings auf Ereignisse von Ende 1798. Lord Nelson, 1797 zum Admiral ernannt, hockt als ani- mierter Inkubus verkehrt herum auf der las- ziv mit durchsichtigem Gewand bekleideten Lady Hamilton, die in der Pose von Füsslis Opfer erscheint, und zieht vorsichtig das durchsichtige Gewand von ihrer Scham. Unter dem Bett steht ein mit »Source of [the] Nile« beschrifteter Nachttopf, auf dem Stuhl liegt ein Buch, von dessen Titel man die Worte »Bruce's Travels & c« lesen kann. Da- mit ist James Bruces Werk »Travels to Discover the Source of the Nile«, London 1790, ge- meint. Um die Quellen des Nils rankten sich seit Jahrhunderten Mythen, die zu verschie- denen Entdeckungsreisen Anlass gaben – und auf »Entdeckungsreise« befindet sich auch Lord Nelson.

Die Schlacht bei Abukir fand am 1. August 1798 vor dem Nildelta statt, durch Nelsons



75

Sieg wurde den französischen Truppen der Rückzug abgeschnitten. Nach der Schlacht landete Nelson am 22. September 1798 in Neapel an. Lady Hamilton, die Ehefrau des englischen Gesandten Sir William Hamilton, bei dem Nelson Logis nahm, umsorgte den verletzten und erschöpften Admiral in jeder Hinsicht. Ihre Affäre begann unmittelbar. Am 29. September wurde zu Ehren Nelsons ein riesiges Fest mit mehr als 1700 Gästen veranstaltet – und auf diesem Fest kam es zum Skandal: Der Stiefsohn von Nelson warf diesem öffentlich Ehebruch vor. Der Vorgang wurde unverzüglich nach England vermeldet, die Presse und die Karikaturisten stürzten sich auf den Fall. So dürfte sich das Blatt auf diese Ereignisse beziehen.

Die Karikatur als Gattung ist auch auf Erotika spezialisiert (Gatrell 2006), doch wichtiger für uns ist die Tatsache, dass die Karikatur eine Dimension freilegt, die Füsslis ›Nachtmahr‹-Bild trotz der vielen Anspielungen letztlich mit einem klassischen Deckmäntel-

chen verhüllt. Insofern ist die Verwendung der Figuration in der Karikatur auch immer eine Aufhebung des Ideals, um der Wirklichkeit mit den Mitteln der Übertreibung zu ihrem Recht zu verhelfen.

W. B.

75

### James Gillray (1757–1815) Duke William's Ghost

7. Mai 1799 bei Hannah Humphrey, London  
Radierung (Nachdruck: Wright/Evans, S. P.,  
1851, Nr. 39); 26,1 x 36,5 cm

MWB

BM 9381; Wright/Evans 1968 B), Nr. 39

Nach reichlichem Genuss von Alkohol ist der Prince of Wales in einen tiefen Schlaf gefallen und wird im Traum vom Geist seines Onkels, des 1765 verstorbenen William Augustus, Duke of Cumberland, heimgesucht. In einer theatralischen Inszenierung lässt Gillray William Augustus fast nackt – abgesehen von

Zweispitz und umgeschnalltem Säbel – aus dunklen Rauchwolken aufsteigen und dem Betrachter in grotesker Überzeichnung sein ausladendes Hinterteil zukehren. Seine Botschaft an den in unmittelbarer Anlehnung an Füsslis Gemälde ›Der Nachtmahr‹ ausgestreckt auf seinem zerwühlten Bett liegenden Prince of Wales ist eine deutliche Warnung: Sollte dieser seinen Lebenswandel nicht ändern, wird sein Stundenglas bald leer sein. Der nur 44 Jahre alt gewordene Herzog weiß, wovon er spricht – der weitgehend glücklose Heerführer ob im Österreichischen Erbfolgekrieg oder im Siebenjährigen Krieg war bekannt für seine Mätressenwirtschaft und seinen kräftigen Durst. Sein Neffe stand ihm in diesen beiden Leidenschaften in nichts nach.

W. B.



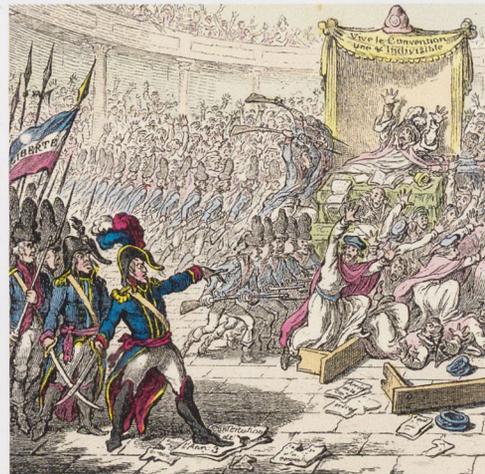
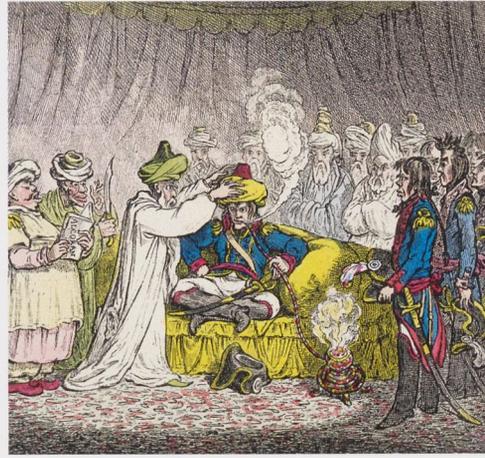
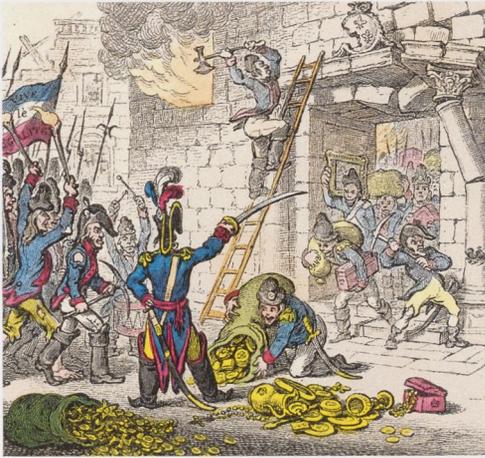
76

**James Gillray (1757–1815)**  
**Democracy; – or – A Sketch of the Life of Buonaparte**

12. Mai 1800 bei Hannah Humphrey, London  
 Radierung, koloriert; zerschnitten in acht Einzelblätter; je ca. 13,0 x 11,5 cm  
 MWB. Dauerleihgabe der Stiftung Niedersachsen BM 9534; Wright/Evans 1968 A), Nr. 252

In acht Szenen schildert Gillray den Werdegang Napoleons bis zum Jahr 1800 unter dem irritierenden Titel ›Democracy‹, denn nichts weniger als das wird verfolgt: Napoleons Weg zur autokratischen Herrschaft. Die letzte Szene ›Democratic Consolations‹ zeigt, dass Napoleon von den Opfern seiner Politik heimgesucht wird und eine Ahnung davon bekommt, dass dieser Gang der Dinge nicht gut enden kann. Seine Opfer drohen, ihn zu ermorden, die Guillotine ist nicht fern, der Tod kommt unter seinem Bett hervor, im Endeffekt wird er zu bezahlen haben. Sein Gewissen plagt ihn in Gestalt einer Alptraumwolke, sein Arm hängt herab – Füssli lässt grüßen.

W. B.



77

**Thomas Rowlandson (1756–1827)**  
**Dutch Night-Mare or the Fraternal Hug returned with a Dutch Squeese**

[Holländischer Alptraum, oder: Die brüderliche Umarmung mit holländischem Druck erwidert]  
 29. November 1813 bei Rudolph Ackermann, London

Radierung, koloriert; 34,7 x 24,4 cm  
 MWB. Dauerleihgabe der Stiftung Niedersachsen BM 12105  
 Abb. s. auch S. 138

In der Völkerschlacht bei Leipzig vom 16. bis 19. Oktober 1813 kam es zur entscheidenden Niederlage für Napoleon. Die deutschen Lande, Oberitalien und Holland wurden befreit. Letzteres war für England am wichtigsten, drohte doch durch die französische Besetzung Hollands permanent die Invasion Englands durch Napoleon. Am 2. November wurde ›Orange Boom‹ in England gefeiert. Am 16. November beim Abzug der



76



78

Franzosen revoltierte Amsterdam, und schon ab dem 25. November schuf Rowlandson eine Reihe von Karikaturen, in denen die Holländer gefeiert wurden. Der dicke Holländer in braunem Rock nimmt Napoleon in die Zange, raubt ihm als Alp die Luft und bläst

ihm den Qualm seiner Pfeife ins Gesicht, da helfen auch alle Insignien des französischen Kaisers nicht.

W. B.

78

**George Cruikshank (1792–1878)**  
**The Night Mayor (korrigiert in:  
 The Night Mare)**

25. November 1816 bei Samuel William Fores, London

Radierung, koloriert; 23,3 x 34,8 cm (beschnitten)

Andrew Edmunds, London

BM 12817

Der Lord Mayor, der Bürgermeister von London, hockt auf einer Prostituierten, eine Anspielung auf seine Kampagne gegen die Prostitution. Doch statt moralisch zu agieren, schaut er sie gierig an. Sie ist trunken, hält in der herabgesunkenen Hand noch das Ginglas. Durch den Vorhang als genaue Paraphrase auf Füssli's Mähre schaut, ebenfalls mit blinden Augen, der Stadtrichter, ein höchst strenger

Jurist, dessen Blindheit nicht auf die Objektivität der Justitia verweist, sondern im Gegenteil auf seine falsche Wahrnehmung der Verhältnisse. An der Wand finden sich gleich zwei weitere Paraphrasen auf den »Nachtmahr«, als gelte es, den Zusammenhang unausweichlich werden zu lassen (s. ausführlich Beitrag Busch, S. 142f.).

W. B.

79

**Robert Cruikshank (1789–1856)**  
**Louis the Fat troubled with the Night  
 Mare and Dreams of Terror!!!**

[Ludwig der Fette vom Nachtmahr und Schreckensträumen gequält]

Mai 1823 bei John Fairburn, London

Radierung, koloriert; 25,0 x 35,1 cm

Andrew Edmunds, London

BM 14521

Die Gebrüder Cruikshank haben verschiedene Alpträume von Ludwig XVIII. in der Karikatur kommentiert, zuerst 1816. In der Kari-



77



*Louis the Fat troubled with the Night Mare and Dreams of Terror.!!! — A Hint to the Bourbons, 1823.*

79

katur von Robert Cruikshank aus dem Jahr 1823 drückt der Alp auf Ludwigs gewaltigen Bauch. Ludwig XVIII. war nach Napoleons Abdankung 1814 bis zu seinem Tod 1824 französischer König, allerdings unter einer konstitutionellen Verfassung, und dennoch

stand er permanent unter dem Eindruck der Französischen Revolution mit der Hinrichtung seines Bruders Ludwig XVI. und wurde von der Furcht vor der napoleonischen Tradition, den Bonapartisten, verfolgt. Nach der Ermordung des Duc de Berry 1820 setzten sich

80



*When this unfortunate Gent. (having nothing to keep him awake) retires after a hearty meal to sleep he always dreams of one or more of these terrific Specters sometimes of all together.*

die Ultraroyalisten durch, die Bonapartisten wurden verfolgt und ermordet. Hier erscheint Ludwig XVIII. in Wolken Napoleon, der seinen einzigen legitimen Sohn Napoleon II., König von Rom, präsentiert. Er wurde nach dem Tod Napoleons 1821 dreimal von den Bonapartisten zum Kaiser ausgerufen. In der Furcht vor dieser Forderung steht Ludwig XVIII. auch hier. W. B.

80

**Robert Seymour (1798–1836)**  
**John Bull's Night Mare**

Wohl Ende Januar 1828 bei Thomas McLean, London  
Radierung, koloriert; 25,1 x 34,8 cm  
Andrew Edmunds, London  
BM 15497

Die Karikatur ist hochgradig aufgeladen. John Bull, der Inbegriff des gutmütigen, naiven Engländers, wird von schrecklichen Visionen heimgesucht. Der Alp auf seiner Brust, ein sonderbares Gebilde, stellt einen Sack dar, der auf die immensen Staatsschulden hinweist, die John Bull drücken. Zu seinen Füßen riesige Säcke mit Vorhangschlossern versehen, einer der Säcke beinhaltet »Foreign Corn«: um die englische Landwirtschaft zu schützen, soll der Kornimport verhindert werden. Unter anderem sorgt dafür, ganz in Schwarz gekleidet, Lord Eldon, der Lord Chancellor, der dem House of Lords vorsah. Die Figur rechts neben ihm, allein aus hohen Stiefeln und Zweispitz bestehend, stellt die in der Karikatur geläufige Abkürzung des Duke of Wellington dar. Wellington hatte 1827 Premierminister werden wollen, war jedoch Lord Canning, dem gemäßigten Kandidaten, unterlegen. Links in der Luft mit einer Lanze bewaffnet dringt ein großer Hut auf den delirierenden John Bull ein, der, wie die Verse unter dem Blatt verdeutlichen, zu viel gegessen hat, was bei ihm Alpträume auslöst. Der Hut ist »Radical Reform« beschriftet, ein Verweis auf Henry Hunt, den radikalen Redner und Reformer, der nach den Peterloo-Unruhen vom 16. August 1819 für längere Zeit ins Gefängnis wanderte, was ihn nicht daran hinderte,

eine Resolution nach der anderen zu formulieren. Neben und vor dem Hunt-Hut eine Tiara, beschriftet »Popery«, getragen von einem Kopf, der fast nur aus einem weit und drohend aufgerissenen Maul besteht. Er scheint in seiner Inszenierung auf Canning's Katholizismus zu verweisen, gegen den Hunt 1827 Sturm lief.

So wird in der Karikatur die Bedrohung des Staates als von links und von rechts kommend dargestellt, wie auch weitere Hinweise deutlich machen. Noch vor dem Riesenmaul taucht ein pechschwarzes Skelett mit glühenden Augen auf, das eine Schrift von Tom Paine drohend vorweist: Er steht für Radikalismus und Republikanismus. Hinter John Bull, am Kopfende seines Bettes, tauchen zwei Arme aus den Wolken auf, die Hände umklammern einen »Bankruptcy Hammer«. Er mag den unmittelbar tagespolitischen Anlass für diese Karikatur gebildet haben. Der Schriftsteller und Pamphletist William Cobbett publizierte am 19. Januar 1828 in seiner Wochenzeitung »Political Register« einen seiner berühmten Brandartikel, in dem er den unmittelbar bevorstehenden Staatsbankrott prophezeite. Die Nähe der Figuration zu Füsslis »Nachtmah« ist unverkennbar. W. B.

81

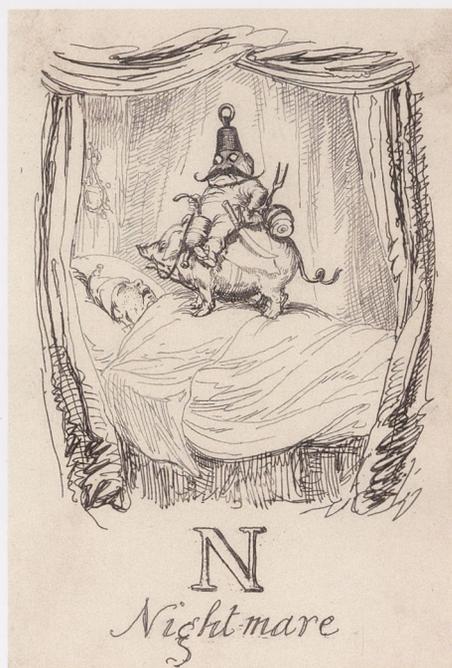
**Monogrammist M G**  
**Fatal Effects of Gluttony / A Lord Mayor's Day Night Mare**

[Die fatalen Wirkungen der Gefräßigkeit / Eines Londoner Bürgermeisters Nachtmah am Tage]  
 4. November 1830 bei Thomas McLean, London  
 Lithografie; 27,4 x 35,4 cm  
 Andrew Edmunds, London  
 BM 16429

Ein Londoner Bürgermeister, wohl der gegen die Regeln wiedergewählte John Key, wird von einer Fülle von Tieren bedrängt, die seinen Alp verkörpern, weil er sich bei ihrem Verzehr völlig übernommen hat. Auf der beigefügten Speiserechnung werden sie alle genannt. Das Blatt ist am 4. November 1830 publiziert worden. Am 29. September wird der jeweilige Lord Mayor gewählt, am 8. November wird er vereidigt, am 9. findet die Parade



zu seinen Ehren statt mit einem großen Dinner am Ende. Das Dinner 1830 wurde tagelang vorbereitet und überschlug sich an Opulenz, offenbar wollte John Key auf diese Weise seine Wiederwahl rechtfertigen. Als sich dies abzeichnete, war deutlich, dass eine derartige Prasserei dem Lord Mayor in verschiedener Hinsicht nicht bekommen würde. W. B.



82

82

**George Cruikshank (1792–1878)**  
**N – Night-mare**

In: A Comic Alphabet. Designed Etched & Published by George Cruikshank No. 23 Myddelton Terrace, Pentonville 1836  
 Tusche, Feder; 12,3 x 8,4 cm  
 MWB

Cruikshank's Karikatur rekuriert offenbar auf Kat. Nr. 81 »Fatal Effects of Gluttony« des Monogrammisten M G, denn auch hier geht es, simpel gesagt, um ein extremes Völlegefühl nach zu reichlicher Mahlzeit, die zu Alpträumen im Schlaf führt. Comic Alphabets haben eine lange Tradition, das »N«, das hier für Nightmare steht, zeigt einen Alkoven, und auf dem fetten Schwein hockt ein sonderbarer Alp mit gezückter Gabel. Cruikshank hat eine Fülle von Variationen auf Füsslis Bildprägung entworfen. W. B.



The Folly of Crime.



**George Cruikshank (1792–1878)**  
**The Folly of Crime**

[Die Torheit des Verbrechens]

In: George Cruikshank's Table-Book. Edited by Gilbert Abbott à Beckett. Illustrated by George Cruikshank. London: Published at the Punch Office, 92, Fleet Street; and Sold by all Booksellers 1845 (vor S. 45)

Stahlstich; 23,3 x 16,0 cm

Bibliothek Monica & Ronald Searle im MWB  
 Abb. S. 152

Der späte George Cruikshank verschreibt sich im 1837 beginnenden viktorianischen Zeitalter immer mehr einem ausgeprägten Moralprogramm, das nur in Grenzen zur Karikatur passt. Hier wird die Torheit des Verbrechens berufen. Oben in der Mitte wird in einem von Vorhängen gerahmten Bett ein schlafender Verbrecher von seinem Gewissen in Gestalt eines schweren Gewichts bedrängt. Schlangen der Rache züngeln um sein Haupt. In die Wolken seines Alptraums ragen ein Flammenschwert und die Waage der Gerechtigkeit. Noch hier wird der Bezug zu Füsslis ›Nachtmahr‹ durch das Gewicht, das den Alptraum auslöst, und durch den herabhängenden Arm greifbar. Die Suche nach einer Form

der Darstellung des Gewissens ist ein für das 19. Jahrhundert typisches Thema. Wie kann man nicht Sichtbares sichtbar machen? Man denke nur an Pierre-Paul Prud'hons ›Gerechtigkeit und göttliche Rache verfolgen das Verbrechen‹ von 1808 im Louvre, Alfred Rethels ›Nemesis, den Mörder verfolgend‹ von 1837 oder an Wilhelm Kaulbachs von Furien verfolgten Ahasver als Verkörperung des ewigen Juden in seiner ›Zerstörung Jerusalems‹ von 1851, ehemals im Treppenhaus des Neuen Museums in Berlin. W. B.

84

**George Cruikshank (1792–1878)**  
**The Triumph of Cupid. A Reverie.**

[Der Triumph Amors. Eine Träumerei]

In: George Cruikshank's Table-Book. Edited by Gilbert Abbott à Beckett. Illustrated by George Cruikshank. London: Published at the Punch Office, 92, Fleet Street; and Sold by all Booksellers 1845 (vor S. 1)

Stahlstich; 23,3 x 16,0 cm

Bibliothek Monica & Ronald Searle im MWB  
 Abb. S. 153

Cruikshanks Träumerei als Frontispiz des 1. Bandes des ›Table-Book‹ von 1845 zeigt den Künst-

ler mit einer langen Pfeife im Mund. Der ausgestoßene Rauch verwandelt sich in seiner Imagination in ein spiralförmiges Meer von Gestalten, die ihn umzingeln. Die Fantasiegebilde scheinen ihn wegzuschwemmen, sie gipfeln im Triumph des Cupido, oben zentral in einem Triumphwagen. Das ganze Menschengeschlecht scheint versammelt, keiner ist Cupido gewachsen. Selbst der starke Boxer geht zu Boden, auch der Blinde wird nicht verschont, schließlich wird gar der Zeitengott Chronos von Cupido besiegt, die verwundeten Herzen werden getröstet, alle haben sich in Cupidos Reigen einzureihen, an ein Entkommen ist nicht zu denken. Der Traum hebt die Wirklichkeitsordnung auf, und zutage tritt das Reich der Imagination. W. B.

85

**Anonym**

**Lord Brougham's Railway Nightmare**

In: Punch, or the London Charivari, Bd. 8, 1. Juni 1845, S. 207

Holzstich; 27,0 x 21,5 cm

MWB

Im Juni 1845, als der ›Punch‹ die Karikatur von Lord Broughams Eisenbahn-Alptraum abdruckte, trieben Spekulationen um Eisenbahn-



LORD BROUGHAM'S RAILWAY NIGHTMARE.



PALMERSTON'S NIGHTMARE.



**DISTRESSING INFANT NIGHTMARE,**  
FOUNDED ON THE LEGEND OF "BANBURY CROSS."

87



**LONDON'S NIGHTMARE.**

88

aktien auf ihren Höhepunkt zu. Lord Broughams Alptraum, der seine Pläne zu durchkreuzen versucht, hat einen Namen: Lord Dalhousie, Präsident der Handelskammer. Der Schlagabtausch zwischen diesen beiden lieferte Gazetten wie dem »Railway Chronicle« reichlich Stoff – bis 1846 die Spekulationsblase platzte.

G. V.-L.

den. Die Schwäche des Osmanischen Reiches machte ihm Sorgen bis hin zu Alpträumen, hier ausgelöst durch eine geflügelte Sphinx, allerdings nicht wie üblich mit Löwenklauen, sondern mit Hufen, die dem Heimgesuchten mit bösem Blick auf die Brust gesetzt sind. Dieses von der Sphinx gestellte politische Rätsel vermochte Palmerston nicht zu lösen, insofern besteht der Alptraum fort.

W. B.

Cross« lautet. Die Verse haben bei dem schlafenden Kind Alpträume ausgelöst, es imaginiert eine dunkle Mischung aus Pferd und Huhn auf dem Weg zum Banbury-Kreuz. Es geht um die Freilegung der surrealen Dimensionen des Traumes, die in der Absurdität der »Nursery«-Reime gespiegelt erscheinen. W. B.

86

Anonym

### Palmerston's Nightmare

In: Punch, or the London Charivari, Bd. 28,

19. Mai 1855, S. 202

Holzstich; 27,0 x 21,5 cm

MWB

Henry Temple, 3. Viscount Palmerston, britischer Premierminister, setzte sich früh für den Eintritt Großbritanniens in den Krimkrieg ein. 1855 war er in den indischen Aufstand verwickelt, befürchtete den Verlust des britischen Einflusses, sah Russlands Erfolge in Transkaukasien. Er unterstützte das Osmanische Reich, um Russlands Großmachtstreben zu unterbin-

87

Monogrammist D M

### Distressing Infant Nightmare, founded on the Legend of »Banbury Cross«

[Alptraum eines Kindes, ausgelöst durch das Kinderlied von »Banbury Cross«]

In: Punch, or the London Charivari, Bd. 49,

7. September 1865, S. 132

Holzstich; 27,0 x 21,5 cm

MWB

Die Legende von Banbury Cross beruht auf einem in vielen Varianten tradierten Kinderlied, dessen erste Zeile »Ride a cockhorse to Banbury

88

John Tenniel (1820–1914)

### London's Nightmare

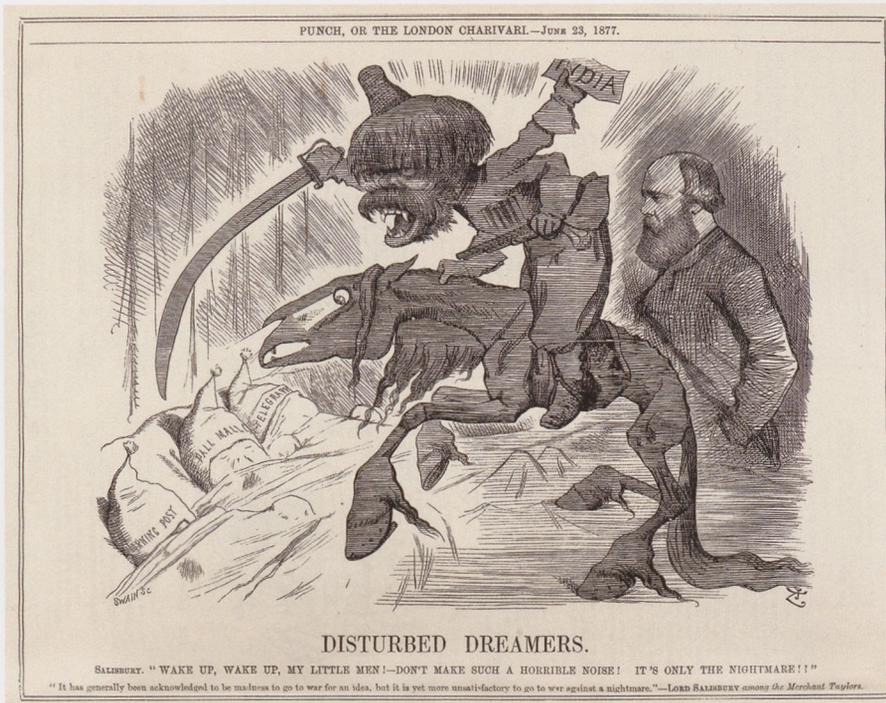
In: Punch, or the London Charivari, Bd. 50,

10. März 1866, S. 101

Holzstich; 27,0 x 21,5 cm

MWB

Sir John Tenniel ist einer der Hauptbeiträge des »Punch«, mehr als 2000 Cartoons hat er für die Karikatur-Zeitschrift gezeichnet. Auf »London's Nightmare« ist Bumble als Alp gezeigt, er ist der herzlose und korrupte Kirchendiener aus Charles Dickens' »Oliver Twist«. Er hockt als Inkubus auf Brust und Leib der Verkörperung von London.



89



90

Ohne einen Kommentar im ›Punch‹ wäre die genauere Bedeutung nicht zu erschließen. In ›Punch's Essence of Parliament‹ auf Seite 81 des Bandes wird Bezug genommen auf eine Rede von Lord Robert Montagu, in der er von angemaßter Rechtsprechung von Parlamentariern spricht, die die City durch vollständige Missregierung ins Chaos stürzen. Sie sind, wie die Standarte deutlich macht, ›bumble-artig‹.

W. B.

89

**John Tenniel (1820–1914)**  
**Disturbed Dreamers, 1877**

In: Punch, or the London Charivari, Bd. 72,  
23. Juni 1877, S. 283

Holzstich; 27,0 x 21,5 cm

MWB

Robert Gascoyne-Cecil, 3. Marquess of Salisbury, zweimaliger Indienminister in den 1860er- und 1870er-Jahren, erscheint dreien im Bett liegenden Kindern als Vertreter aus der Gilde der Zeitungen, um sie darauf hinzuweisen, dass die wilde, auf einem mageren Klepper heranstürmende indische Alpfigur, die sie ängstigt und offenbar zu Kriegsgelüsten treibt, bloße Einbildung sei. Salisbury, der 1876/77 die britische Delegation bei den Verhandlungen in Konstantinopel leitete, gelang es vorläufig, das Osmanische Reich zu sichern, das russische Expansionsstreben zu bremsen und die britische Einflussphäre in Indien – ohne Krieg – zu bewahren. Wieder sind Alp und Mähre kombiniert. W. B.

90

**George du Maurier (1834–1896)**  
**Vers nonsensiques, à l'usage des familles anglaises (Par Anatole de Lester-Scouère)**

[Nonsens-Verse zum Gebrauch für englische Familien]

In: Punch, or the London Charivari, Bd. 72,  
19. Mai 1877, S. 218

Holzstich; 27,0 x 21,5 cm

MWB

1877 veröffentlichte du Maurier im ›Punch‹ einen surrealen Alptraum, in dem das Füssli-

sche Pferd den Schlafenden als Alp bedrängt. Die Zeichnung – »zum Gebrauch für englische Familien« – wird von Nonsens-Versen begleitet, die zusammengefasst unter dem Titel »A Legend of Camelot« erschienen und sich als Satire auf die Bewegung der Präraffaeliten mit Dante Gabriel Rossetti als einem ihrer führenden Köpfe verstanden. G. V.-L.

91

Alexandre-Gabriel Decamps  
(1803–1860)

**Le cauchemar de la poire (Caricatures politiques No. 45)**

In: Le Charivari, 2. Jg., Nr. 163, 12. Mai 1833  
Kreide-Lithografie; 28,5 x 21,9 cm  
MWB

Marianne, Allegorie der Französischen Republik, sucht Louis-Philippe als Alptraum heim

– und erinnert ihn mit Waage und Dolch in der Hand an den Verrat, den sein System des »Juste Milieu« an den Ideen der Freiheit und Gerechtigkeit übt. G. V.-L.

92

Steve Bell (geb. 1951)  
**Eurozone Crisis, 2011**

In: The Guardian, 8. November 2011  
Handsignierter Druck; 29,7 x 42,0 cm  
FDH-FGM

Steve Bell, gefragter Karikaturist des linksliberalen »Guardian«, greift in seiner Karikatur vom 8. November 2011 sehr direkt auf Füsslis »Nachmahr« in der zweiten, Frankfurter Fassung von 1790/91 zurück. Angela Merkel wird des Nachts in weißem Nachtwand heimgesucht von den verheerenden Finanzverhältnissen in Italien und Griechenland in Gestalt



91

des breitest grinsenden Silvio Berlusconi als dem eigentlichen Alp und von dem starr glotzenden Giorgos Papandreou. Die seit 2010 existierende Staatsschuldenkrise hatte sich zugespitzt, sodass Papandreou am 9. November, einen Tag nach Erscheinen der Karikatur, als griechischer Ministerpräsident zurücktrat. Bereits am 6. November war im Zuge der Eurokrise die Rede davon, dass das griechische Kabinett umgebildet werden sollte – ohne Papandreou. Berlusconi trat am 12. November zurück, nachdem er seine Demission am 9. angekündigt hatte, nicht nur wegen der Staatsschulden, sondern auch wegen innerpolitischer Probleme und einer verheerenden Wahlschlappe bei den Kommunalwahlen. So hat die Karikatur eine geradezu prophetische Dimension. W. B.



92