

Originalveröffentlichung in: Haldemann, Matthias (Hrsg.): *Komödie des Daseins : Kunst und Humor von der Antike bis heute*, Berlin 2018, S. 253-271

Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2024), DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00009128>



1 Wolfgang-Adam Töpffer,
*Das Publikum vor dem
 Laden von Rodolphe Tobie
 Wessel in Genf*, 1817, Radie-
 rung, koloriert, 23 x 32,5 cm,
 Collection Pictet

Karikaturen des Publikums

Genf, 1817

Wolfgang-Adam Töpffer zeichnete 1817 die neugierigen Leute vor dem Laden von Rodolphe Tobie Wessel in Genf (Abb. 1), dessen Angebot Papeteriewaren, Drucke und *Nouveautés* enthielt.¹ Für die bildliche Erfassung des Kunstpublikums ist diese Darstellung von Töpffer in vielerlei Hinsicht bemerkenswert. Die Leute stehen auf der Strasse vor dem Eingang, aus dem gerade ein kurzsichtiger Studiosus, der seine Brille zurechtrückt, vor die vier Frauen tritt, von denen die zwei im verlorenen Profil und die im Profil modisch gekleidet sind. Ein älterer Mann hält sich eine Lupe vor das Auge, während ein übergrosser Hut den Kopf und das Gesicht des kleinen Mädchens links der Gruppe fast gänzlich verdeckt. Rechts auf dem Esel schreit ein Eierverkäufer, der neben dem Korb einen dicken Knaben vor sich und einen grossen Schirm hinter sich hält. Das Motiv mit dem Kind wiederholt sich bei der Eselin und ihrem Fohlen. Links ist prominent hervorgehoben ein beleibter bäurischer Mann mit einer Hucke, aus der ein Tuch wie eine Wurst herausquillt und fast den Hut des Mädchens erreicht. Zwischen ihm und dem Mädchen ganz links mit dem Brot zeigen sich zwei magere männliche Rückenfiguren, deren Zugehörigkeit zur oberen Klasse durch die vorrevolutionären Kniebundhosen und den Zylinder ausgewiesen ist, während der bäurische Mann, der eine alte Militärmütze trägt, als Sansculotte dargestellt ist.

Auf Töpffers Blatt finden sich vor dem Wessel'schen Laden, der Zeichnungen oder Grafiken präsentierte, Passanten und Kunstliebhaber zu einem gemischten Publikum zusammen – ein Abbild des Volkes, das sich bekanntlich willig in Stände, Klassen oder Schichten einteilen liess: hoch, mittel und niedrig. Einige aus Töpffers Publikum wenden sich den gerahmten Bildern zu, mit denen die Wand bedeckt ist. Mehrere dieser Zeichnungen oder Grafiken sind satirischer Art, etwa die links oben mit den drei Köpfen in Teekrügen, die betitelt ist mit »Les grands hommes« (Die grossen Männer). Rechts daneben zeichnete Töpffer das Grundinventar der Karikaturisten: die unterschiedlichsten Köpfe in unterschiedlicher Verzerrung. Links des Ladenschilts ist eine komische Figur dargestellt und rechts ein dicker Mann als Rückenfigur, ein Stereotyp der lachhaften Figur, die Giovanni Battista Tiepolo um 1760 vorgelegt hatte.² Die einzige Zeichnung, die Distanz zur Karikatur hält, ist die Darstellung einer Mutter mit Kind in der rechten oberen Ecke.

Die interessante Frage ist, ob die Wiedergabe des Publikums auch als Karikatur angelegt ist und somit die Rezipienten erheitern und zum Spott verführen soll. In den wenigen Darstellungen des Kunstpublikums wird die Figur des Kenners mit der Lupe dem Spott preisgegeben. Beim Uniformierten à la Napoléon, von dem nur der Hut zu sehen ist, wirkt belustigend, dass die Epaulette dem dahinter Stehenden über das Gesicht

¹ Zu Wessel (1688?–1760), aus Braunschweig stammend, seit 1729 in Genf, Buchhändler und Buchbinder, vgl. *Répertoire des imprimeurs et éditeurs suisses avant 1800*, <https://db-prod-bcu.unil.ch/riech/imprimeur.php?ImprID=8520030&submit=Chercher> (10.4.2018); Rodolphe Töpffer, *Correspondance complète*, hrsg. von Jacques Droin u. a., Bd. 4, Genf 2009, S. 308, Nr. 10.

² Vgl. *Infinite Jest. Caricature and Satire from Leonardo to Levine*, hrsg. von Constance C. McPhee und Nadine M. Orenstein, Ausst.-Kat. The Metropolitan Museum, New York, New Haven und London 2011, S. 43, Nr. 20–23.



wischt. Komisch sind der Eierhändler und der bäurische Huckenträger, komisch ist auch die Wiederholung von Vater und Kind durch die Eselin und ihr Fohlen. Die meisten der Zuschauer sind in Rückenansicht gegeben, was heisst, dass der Zeichner die Rolle des Beobachters eingenommen hat.

Töpfers Darstellung ist trickreich, denn sie zeigt nicht nur das Publikum von 1817 in Genf, das sich für seine Werke bei Wessel zahlreich aus den Passanten bilden sollte. Mit der Radierung trägt Töpfer den Wunsch nach einem Publikum vor, das sich auf ähnliche Weise zusammensetzt und sein Werk rezipiert. Das Muster für die karikierende Wiedergabe des Kunstpublikums hatte Pierre-Nolasque Bergeret wenige Jahre zuvor mit der Lithografie des Buchladens von Aaron Martinet an der Rue du Coq 15 in Paris geschaffen (Abb. 2).³ Das Publikum ist hier allerdings städtisch, aber es wird ebenso in komischer Art wiedergegeben; der übertrieben Breitbeinige in der Bildmitte gibt das Niveau des Lächerlichen vor, auch für die Auffassung der anderen Figuren, wie etwa der dicken Rückenfigur im Mantel zwischen den beiden gezierten weiblichen Figuren. Wieder nimmt der wulstige Mann im Mantel die Vorlage Tiepolos auf.

Eine ernsthafte Darstellung des Publikums gab Louis-Léopold Boilly mit dem Gemälde *The Public Viewing David's »Coronation« at the Louvre* (Abb. 3), in dem das bürgerliche Publikum zur Bewunderung vor Jacques-Louis Davids riesigem Bild der Krönung Napoléons und seiner Gemahlin Joséphine im Louvre versammelt ist.⁴ Dem Maler Boilly war das Karikieren des Publikums keineswegs fremd, wie es die Darstellung von dicht gedrängten Männern und Frauen im Paradies eines Theaters belegt.⁵ Mit seiner Lithografie *Les amateurs de tableaux*, die in die 1820er-Jahre datiert wird, werden Kunstfreunde verspottet. Sechs Köpfe sind hier eng zusammengedrängt, die beiden Hutträger sind von ausgesuchter Hässlichkeit, besonders im Kontrast zum weiblichen Gesicht, dessen Schönheit aber nur von der Nasenwurzel an aufwärts zu erahnen ist. Die Lupe und die Brillen fehlen nicht, und der Bildwitz liegt darin, dass vom



Objekt der Begeisterung nichts zu sehen ist. In seiner umfangreichen Karikaturenserie *Recueil des grimaces*, zu der dieses Blatt gehört, hat Boilly die Komposition von Köpfen und die Verzerrung der Physiognomien zwischen 1822 und 1828 dutzendfach wiederholt und abgewandelt.⁶

Verhöhnnte Kritiker

Der erste Künstler, von dem wir wissen, dass er sich an ein Publikum wandte, war Apelles, der berühmteste Maler der griechischen Antike, der von etwa 375/370 v. Chr. bis gegen Ende des 4. Jahrhunderts v. Chr. lebte. Von ihm erhielt Plinius d. Ä., der im 1. Jahrhundert n. Chr. seine umfangreiche *Naturalis historia* (*Naturgeschichte*) erarbeitete, Kenntnis aus Überlieferung. Plinius, der seine Geschichte der antiken Malerei auf zahlreiche Anekdoten stützte, rühmte Apelles als einen Künstler, der mit grösstem Fleiss nach Perfektion strebte. Mit dem Maler Protogenes focht Apelles auf Rhodos den Wettbewerb um die feinste Linie aus. Man erzählte, dass Apelles keinen Tag habe vergehen lassen, ohne sich im Ziehen einer Linie zu üben. Eine weitere Anekdote handelt von der Kritik der Gemälde durch das Publikum. Der erste Teil lautet: »Seine vollendeten Werke stellte er im Vorbau seines Hauses für die Vorübergehenden aus und hörte, hinter der Tafel verborgen, die Fehler, die man anführte, wobei er das Volk als einen sorgfältigeren Richter betrachtete als sich selbst.«⁷ Plinius charakterisierte Apelles als Muster eines bescheidenen und selbstkritischen Künstlers, was umso mehr dadurch hervorgehoben wird, dass er dem jähzornigen Alexander dem Grossen als Hofkünstler diente und der Herrscher mit dem höflichen Betreiber des Malerhandwerks einen freundschaftlichen Umgang pflegte – gemäss den Legenden.

Die Adressaten der Präsentation des Gemäldes für die Strasse bezeichnete Plinius als »Vorübergehende«, also Passanten. Der zweite Begriff, den Plinius für das Publikum gebrauchte, ist »volgus« beziehungsweise »vulgus«, wofür das geschätzte Wörterbuch von Georges die Übersetzung-

2 Pierre-Nolasque Bergeret, *Les musards de la rue du Coq*, 1805, Lithografie, koloriert, 31,3 × 44,8 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York, Mary Martin Fund

3 Louis-Léopold Boilly, *The Public Viewing David's »Coronation« at the Louvre*, 1810, Öl auf Leinwand, 61,6 × 82,6 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York, Gift of Mrs. Charles Wrightsman, 2012

3 Vgl. ebd., S. 13f., Abb. 9.

4 Vgl. *The Art of Louis-Léopold Boilly. Modern Life in Napoleonic France*, hrsg. von Susan L. Siegfried, Ausst.-Kat. Kimbell Art Museum, Fort Worth; National Gallery of Art, Washington, D. C., New Haven u. a. 1995, S. 159f.

5 Ebd., S. 163f.

6 Ebd., S. 121–131.

7 Plinius, *Naturalis historia*, 35, 84; zit. n. ders., *Naturkunde. Buch XXXV*, lat.-dt., hrsg. und übers. von Roderich König, Düsseldorf 2007, S. 71.

gen »Volk«, »Menge«, »der gemeine Mann« und pejorativ auch »großer Haufe[n]«, »Pöbel« wie auch »die große Masse, der gewöhnliche Schlag« anbietet.⁸ Ein pejorativer Gebrauch ist bei Plinius hier wohl nicht anzunehmen, da er versichert, Apelles habe das Urteil des Volkes höher geschätzt als sein eigenes. Was das Volk über das Werk von Apelles sagte, wissen wir nur vom Schuster, der durch seinen Tadel und die Zurechtweisung durch den Künstler berühmt wurde.⁹ Der zweite Teil der Anekdote führt den Tadel und die Reaktion des Malers aus: »Man berichtet, ein Schuster habe getadelt, daß er [Apelles] an den Sandalen auf der Innenseite eine Öse zu wenig angebracht habe; als dieser aber am nächsten Tage, übermütig durch die Verbesserung des vorher genannten Fehlers, etwas am Bein bekrittelte, soll Apelles, darüber aufgebracht, hervorgehen und gesagt haben, der Schuster solle bei seinem Leisten bleiben, was ebenfalls zum Sprichwort wurde.«¹⁰

Die Zurechtweisung des Schusters mit der Beschränkung seiner Kompetenz auf die Verfertigung von Sandalen könnte auf das Ausspielen des Sozialgefälles zwischen einem Künstler und einem Handwerker hinauslaufen. Plinius aber berichtet auch von einem bestimmt vorgetragenen Tadel, den Apelles gegenüber Alexander dem Grossen in seinem Atelier vorbrachte. Er riet dem Herrscher, der sich ohne Kenntnis über vieles äusserte, still zu schweigen, weil »die Knaben, welche die Farben rieben, über ihn lachen würden«, was Plinius vonseiten Alexanders als »beispielhafte Bekundung einer Wertschätzung« interpretiert haben wollte.¹¹

Unter den frühen bildlichen Darstellungen der Anekdote von Apelles und dem Schuster ist das Gemälde, das Frans II Francken um 1610/15 auf einer kleinen Kupfertafel ausgeführt hat, aussergewöhnlich interessant (Abb. 4). Der Schuster in roter Jacke und gelben Hosen steht als Rückenfigur seitlich vor dem abgebildeten Werk von der Hand des Apelles und deutet auf das Knie des sitzenden Merkur. Mit erhobenem Kopf schaut er auf die Szene über ihm, ein nacktes Paar in Umarmung, umgeben von weiteren nackten Figuren. Links formieren vier Männer und ein Knabe das Publikum. Einer der Männer tritt auf wie eine Amtsperson aus dem 16. Jahrhundert, er trägt ein rotes Barett mit Agraffe, einen pelzbesetzten Mantel und eine Amtskette. Er neigt den Kopf zu einem Mann im Profil, der ihm ins Ohr flüstert, zeigt auf den Knaben vor ihm und legt seine linke Hand auf die Schulter des Schusters. Rechts hinter der Amtsperson sind zwei Köpfe sichtbar, von denen der eine mit einem Turban bedeckt ist. Über den Köpfen sind ein Platz mit Marktständen, eine Menge von Marktbesuchern und Häuserfassaden mit Treppengiebeln auszumachen. Apelles, der hinter dem Gemälde hervorkommt, weist mit der linken Hand nach unten auf den Schaft des Stiefels von Merkur, indem er den Schuster zurechtweist. Eine weitere sprechende Geste macht die männliche Rückenfigur rechts, die ein Federbarett und eine Pelerine trägt und deren Bein mit einem weissen Strumpf und einem weissen Schuh bekleidet ist. Der Gestus dieses Mannes in Richtung des Apelles lässt auf eine Unterredung mit seinem Nachbarn schliessen, was die beiden als Kunstliebhaber ausweist. Francken setzte noch die Rückenfigur einer jungen Frau mit Kind in den Vordergrund. Ihr Zeigefinger ist auf den Schuster gerichtet, und sie wendet sich zu den Betrachtern, die sie mit ihrem Lächeln als Komplizen zum Spott über den Schuster anwirbt.

8 Karl Ernst Georges, *Ausführliches Lateinisch-Deutsches Handwörterbuch*, hrsg. von Heinrich Georges, 2 Bde., 8. Aufl., Hannover und Leipzig 1918, Bd. 2, Sp. 3561.

9 Vgl. zur Schuster-Anekdote: Magdalena Eickelkamp, *Apelles an der Kunstakademie. Studien zur Bedeutung des antiken »Malerfürsten« für die akademische Kunst und Kunsttheorie vom 16.–19. Jahrhundert*, Diss. Bonn 2016, S. 81–84, <http://hss.ulb.uni-bonn.de/2016/4528/4528.htm> (10.4.2018).

10 Plinius, *Naturalis historia*, 35, 85: »ne supra crepidam iudicaret« (wörtlich: Er solle nicht oberhalb des Halbschuhs urteilen); zit. nach Plinius 2007 (wie Anm. 7), S. 71. Vgl. David Cast, »Simon the Shoemaker and the Cobbler of Apelles«, in: *Source*, 28, 2008, S. 1–4; Christiane J. Hessler, »Ne supra crepidam sutor!«: Das Diktum des Apelles seit Petrarca bis zum Ende des Quattrocento«, in: *Fifteenth-Century Studies*, 33, 2008, S. 133–150.

11 Plinius, *Naturalis historia*, 35, 85 f.; zit. n. Plinius 2007 (wie Anm. 7), S. 71.

12 Leon Battista Alberti, *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*, lat.-dt., hrsg. von Oskar Bätschmann und Christoph Schaublin, 2. Aufl., Darmstadt 2011, S. 310–313 (*De pictura*, 62).



In diesem Diskurs der Hände bleibt der Beitrag des Knaben links vor der Amtsperson unklar. Diese deutet belehrend auf ihn, der als Rückenfigur dargestellt ist, seine Arme hebt und mit der rechten Hand auf den Schuster weist.

4 Frans II Francken,
Apelles und der Schuster,
um 1610/15, Öl auf Kupfer,
28,6 × 21,9 cm, Gemälde-
galerie Alte Meister, Kassel

Eselsohren

Der Literat und Kunsttheoretiker Leon Battista Alberti hatte 1435/36 den Künstlern empfohlen, sich die Ratschläge von Freunden und sogar von Passanten anzuhören. Er schrieb im dritten Buch von *De pictura*, das vom gelehrten Maler und vom perfekten Werk handelt, in Erinnerung an Apelles: »Nochmals also: man muss mit maßvoller Sorgfalt zu Werke gehen, man muss die Freunde um Rat fragen – ja, es empfiehlt sich sogar, während der Arbeit am Werk jeden zu empfangen und anzuhören, der als Betrachter vorbeikommt. Schließlich legt der Maler es ja darauf an, dass sein Werk bei der Menge Erfolg hat. Deswegen sollte er die Kritik und das Urteil der Menge nicht verschmähen, zumindest solange nicht, als es noch möglich ist, fremde Meinungen zu berücksichtigen.«¹²

Nach der Erwähnung des Apelles als eines empfehlenswerten Beispiels wiederholt Alberti seinen Wunsch, möchte aber, dass die Maler nicht nur die Passanten anhören, sondern sie um ihre Meinung fragen, um so noch sicherer zum Erfolg zu kommen. Natürlich erwartete Alberti, dass ein Maler, der nicht mehr nur Handwerker sein wollte, vor allem die gelehrten Ratschläge befolge. Diese schöne Zuversicht auf gedeihliche Belehrung wurde schon Ende des 15. Jahrhunderts verdrängt von der alten Legende eines törichten Schiedsrichters: König Midas, der sich im

Wettstreit zwischen dem Flötenspieler Pan und dem Gott Apoll, der die Kithara spielte, gegen Letzteren entschied, worauf dieser sich rächte und Midas Eselsohren aufsetzte. Ovid hatte die alte Geschichte in den *Metamorphosen* erzählt.¹³ Schon vor dem Wettstreit zwischen Pan und Apoll war König Midas für seine dumme Goldgier bekannt geworden, und danach konnten ihm die personifizierten Figuren der Dummheit und der Anmassung ihre Verleumdungen in die lang gezogenen Ohren flüstern, was Apelles in einem Gemälde verbildlichte. Seit dem Ende des 15. Jahrhunderts wurde das verlorene Werk *Die Verleumdung des Apelles* vielfach nach der Beschreibung rekonstruiert, natürlich als Warnung an die Auftraggeber der Künstler.¹⁴

Die Verbindung einer menschenähnlichen Figur mit Merkmalen von Tieren – vorzugsweise Eselkopf und Eselsohren –, die in der Reformation aktuell wurde, blieb in der polemischen Sparte der Karikatur von Bedeutung. Martin Luther und Philipp Melanchthon veröffentlichten 1523 eine Flugschrift auf den Papst unter dem Titel *Deutung der gewrelichen Figur Bapstesels zu Rom funden* mit einem Holzschnitt. Der angebliche Papstesel war eine 1496 im Tiber gefundene Schimäre mit Eselkopf, Frauenbrüsten, Schuppenhaut, Hufen und Klauen und einer Teufelsfratze als Hintern, wie man sich erzählte.¹⁵ Derartige Kompositwesen blieben bei Karikaturisten beliebte Mittel der Verspottung bis zum Meisterwerk der Überlagerung von Tier- und Menschencharakteren in Grandvilles in den frühen 1840er-Jahren erschienener Analyse der zeitgenössischen Sitten, *Scènes de la vie privée et publique des animaux. Études de mœurs contemporaines*.¹⁶

Die Künstler verliehen die Eselsohren des Midas vorzugsweise den Kritikern. Das schönste Beispiel des 17. Jahrhunderts stammt von Rembrandt. Er benutzte 1644 in seiner *Satire auf die Kunstkritik* (Abb. 5) die Eselsohren zur Verhöhnung des Kritikers, der mit gespreizten Beinen auf einem Fass sitzt und mit einer Tonpfeife auf das gerahmte, schräg gestellte Gemälde zeigt. Vor dem Kritiker liegt ein weiteres Bild auf dem Boden, offensichtlich das Opfer der Verurteilung. Drei Personen hören dem Kritiker zu, rechts stehen zwei Männer, die hohe Hüte tragen und das Publikum vertreten. Ein weiteres Gemälde wird herangebracht oder fortgeschafft. Rechts vorne ist der Künstler gezeichnet, der mit heruntergelassenen Hosen sich den Hintern abwischt und den Betrachter zum Komplizen macht. Damit steigerte Rembrandt durch Fäkalhumor den Spott zu einer ordinären Verhöhnung. Für einen Bezug auf die Apelles-Geschichte müsste man annehmen, dass der Künstler sich hinter dem schräg gestellten Bild verberge, und für einen Bezug auf eine bestimmte Person vermuten, dass der Künstler sich auf ein Buch entleert, wonach dann nur Franciscus Junius' gelehrte Kompilation der antiken Quellen zur Malerei, *De pictura veterum* von 1637, infrage käme.¹⁷

Radikal verfahren die Maler François Boucher in Frankreich und Nicolai Abildgaard in Dänemark. In Bouchers Zeichnung, die gleich zweimal als Frontispiz von Büchern abgedruckt wurde, sitzt die geknebelte Malerei als melancholische Figur untätig vor der Staffelei, während die Putti zu ihren Füßen unbeschwert von Tafel und Griffel Gebrauch machen. Hinter der Malerei weist die Figur des Neids auf das Gemälde, flankiert von einem bacchusähnlichen Trunkenen. Über den Kunstrichtern und der

13 Ovid, *Metamorphosen*, 11, 85–193.

14 Vgl. Jean Michel Massing, *Du texte à l'image. La Calomnie d'Apelle et son iconographie*, Diss. Strassburg 1985, Strassburg 1990.

15 Vgl. zur Tradition der Mischwesen die Beiträge in: Paul Michel (Hrsg.), *Spinnenfuß und Krötenbauch. Genese und Symbolik von Kompositwesen*, Zürich 2013.

16 Grandville (J. I. I. Gérard), *Scènes de la vie privée et publique des animaux. Études de mœurs contemporaines*, 2 Bde., Paris 1840/42.

17 Vgl. Jürgen Müller, *Der sokratische Künstler. Studien zu Rembrandts *Nachtwache**, Leiden 2015, S. 1–15, mit Diskussion verschiedener Auslegungen.

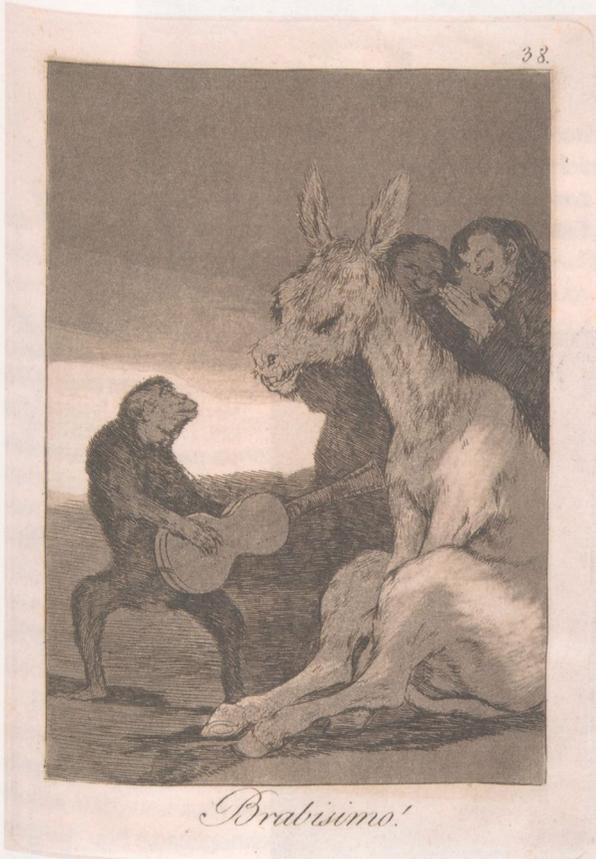


Rembrandt 2

De Lied 1639

5 Rembrandt van Rijn, *Satire auf die Kunstkritik*, 1644, Feder, 15,5 x 20,1 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York, Robert Lehman Collection, 1975

6 Francisco de Goya, *Brabissimo!*, 1799, Radierung und Aquatinta, 21,4 x 15 cm, in: *Los Caprichos*, Madrid 1799, Nr. 38, The Metropolitan Museum of Art, New York, Gift of M. Knoedler & Co., 1918



Brabissimo!

Menge schreit ein Esel. Das ist eine Reaktion auf die Ausstellungen, die um 1750 nach unregelmässigen Anfängen in Paris und London institutionalisiert wurden und die Künstler direkt mit dem Publikum konfrontierten, was die Spannungen im Kunstbetrieb erhöhte, bis sich die Aggressivität ab 1850 im Verlassen der missliebigen Künstler entlud.¹⁸ In Abildgaards *Le sort des artistes* sitzt der Maler wie Apelles hinter der grossen Tafel, hält sich aber die Ohren zu, während ein imposanter Mann mit Eselsohren, begleitet von Truthahn und Schwan, sich über das Gemälde äussert, angeleitet von der Allegorie des Neids und der Missgunst. Ein Knabe und eine Frau bewundern das Werk, während das weitere, mit Schweins- und Bocksköpfen ausgestattete Publikum kein Interesse zeigt. In solchen Karikaturen manifestierte sich das Misstrauen der Künstler gegenüber Kunden, Liebhabern und Kritikern. Im Gelächter des Publikums machte sich die aggressive Stimmung bemerkbar, wie etwa 1863 im Pariser Salon und im Salon des Refusés gemäss der Schilderung eines zurückgewiesenen Malers: »Die Ausstellung war von der anderen nur durch ein Drehkreuz getrennt. Man ging hinein, wie in London in Madame Tussaud's Horrorkabinett. Man erwartete ein grosses Gelächter, und man lachte wirklich vom Eingang weg.«¹⁹

1799 bediente sich Francisco de Goya in seinem Blatt *Brabisimo!* (Abb. 6) aus der Grafikfolge *Los Caprichos* sowohl eines Affen wie auch eines Esels: Den einen zeigt er als breitbeinigen Künstler, der auf einer umgedrehten Gitarre musiziert, den anderen als Zuhörer, der sichtlich gerührt ist. Zur Szene treten im Hintergrund zwei belustigte Männer hinzu, von denen der eine applaudiert. Der Witz besteht darin, dass der Esel entzückt ist von der Musik, die der Affe gar nicht hervorbringen kann. Das Blatt mit der Nummer 38 ist Teil einer Folge von sechs »Eseleien«: vom Eselsunterricht bis hin zu zwei Männern, die Esel auf ihre Schultern geladen haben.



7 Michel Vincent Brandoin, *The Exhibition at the Royal Academy in Pall Mall in 1771*, Mezzotinto von Richard Earlom, 1772, 46,5 × 55,3 cm, The British Museum, London

8 Thomas Rowlandson, *Exhibition »Stare Case«*, Somerset House, um 1800, Radierung, koloriert, 47,6 × 33,2 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York, The Elisha Whittelsey Fund, 1959



Dezenter trugen die ersten grafischen Ansichten von Ausstellungen der Royal Academy in London ihren Spott vor. In dem Mezzotinto-Blatt von 1772 (Abb. 7), das Richard Earlom nach einer Zeichnung von Michel Vincent Brandoin fertigte, werden das illustre Publikum und besonders die Kenner oder Kritiker karikiert. Das Publikum besteht aus modisch gekleideten Gentlemen, Ladys und einigen Kindern. Zu finden sind ganz links zwei Männer, die sich unterhalten, wobei der Grinsende mit der Knollennase dem anderen etwas zeigt. In der Bildmitte stehen eine Dame mit Fächer und ein vornehm gekleideter Herr mit einem Monokel, der dem Knaben hinter ihm die Sicht verdeckt. Auf der rechten Seite bewundert ein dicker Mann eine Landschaft, während ganz rechts ein gichtiger Mann seine Nase dicht an ein Gemälde hält. Das prächtig gekleidete Paar in der Mitte wird kontrastiert mit der Darstellung der nackten Adam und Eva beim Sündenfall, einem Werk von James Barry, das über ihnen an der Wand hängt und begleitet wird von zwei Porträts geckenhafter Gentlemen.

Einen groben Spass erlaubte sich um 1800 Thomas Rowlandson mit seiner Karikatur *Exhibition »Stare Case«, Somerset House* (Abb. 8).²⁰ Zu dieser Zeit fanden die Ausstellungen der Royal Academy im Somerset House statt, und zum Saal führte eine steile Treppe hinauf, auf der sich die Auf- und Absteigenden kreuzten. Zum Witz gehören nicht nur die durcheinanderpurzelnden Herren und Damen, von denen vor allem die fetten in unterschiedlichem Masse entblösst sind, sondern auch die Form der Treppe, in die Rowlandson die Schönheitslinie – die Serpentinata –

18 Vgl. Oskar Bättschmann, *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln 1997, S. 54f. (mit Abb.).

19 Adolphe Tabarant, *Manet et ses œuvres*, Paris 1947, S. 95.

20 Vgl. Adrian Bury (Hrsg.), *Rowlandson Drawings*, London 1949, S. 81, Nr. 16; Ronald Paulson, *Rowlandson. A New Interpretation*, London 1972, S. 26, 29, 81; Ausst.-Kat. New York 2011 (wie Anm. 2), S. 138–140, Nr. 105.

von William Hogarth einbrachte, die sich um die in einer Nische platzierte Statue der Venus Kallipygos windet, der Venus mit dem prächtigen Hintern. Links auf der Treppe stehen übereinander ein fatter Mann mit Stock und der Bildhauer, den der Anblick der entblößten Schönheiten begeistert.

Instrumentarium

1730 gab William Hogarth, der schärfste Gesellschaftskritiker in England, ein Subskriptionsticket für seine grafische Serie *A Rake's Progress* aus, das er *The Laughing Audience* nannte.²¹ Das Instrumentarium seiner Kritik zeigte er im Blatt *Characters and Caricaturas* von 1743 (Abb. S. 98), dem Subskriptionsticket für die Grafikfolge *Marriage à-la-mode*. Dazu griff Hogarth auf eine Vorlage von Agostino Carracci zurück, die zusammen mit anderen karikierten Darstellungen zwischen 1736 und 1747 von Arthur Pond in England ediert wurde.²² Die Ansammlung von Köpfen im Profil dient der Unterscheidung zwischen Charakteren mit Raffael als Referenz und Karikaturen, die von Pier Leone Ghezzi, Annibale Carracci und Leonardo da Vinci angeregt waren. Leonardos grotesk verzeichnete Köpfe wurden in England zwischen 1644 und 1652 von Wenzel Hollar in Radierungen umgesetzt und im Druck verbreitet. Nach einer Zeichnung Leonardos, die damals im Besitz des Earl of Arundel war, entstand das Blatt mit mehreren grotesken Köpfen im Profil (Abb. S. 95). Von links nach rechts sind die physiognomischen Verformungen von Lippen, Unterkiefer, Stirn und Augenpartie gesteigert. Ob Leonardos Interesse karikaturistischer oder physiognomischer Natur war, ist nicht sicher auszumachen, aber die schon früh einsetzenden Reproduktionen weisen auf ein Verständnis als Karikaturen hin. Die grotesk verzerrten Physiognomien in Verbindung mit einem gedrungene Körperbau und Verrenkungen dienen zur Verspottung im sozialen Gefälle: Über drollig tanzende Bauern und den hässlichen Pöbel konnte man sich so lustig machen.

1788 erschien die erste Auflage von *Rules for Drawing Caricaturas with an Essay on Comic Painting* von Francis Grose, dem Sohn eines nach England emigrierten Schweizer Juweliers.²³ Das Frontispiz lässt mit der Darstellung eines korpulenten Mannes im Mantel von hinten das Thema anklingen, die Abbildungen stellen den Gegensatz zwischen grotesken Physiognomien und idealen Köpfen vor, ferner Nasen- und Lippenformen sowie Profile. Die Anleitung empfiehlt, sich im Zeichnen von Köpfen nach Vorlagen und Modellen zu üben und danach dazu überzugehen, die Proportionen der Gesichtspartien zu verändern nach dem Muster der Abbildungen. Der Autor, verdienter Erforscher der Altertümer von England und Wales, formulierte als generelle Regel für die komische Malerei, sich dem folgenden Themenkreis zu widmen: der Inkompatibilität von Tätigkeiten und Eigenschaften von Menschen und Qualitäten von Dingen, vor allem nach dem Vorbild von William Hogarth.²⁴

Der Genfer Rodolphe Töpffer, Erfinder des komischen Bilderromans, publizierte 1845 seinen umfassenden *Essai de physiognomie*, der ein Inventar der zeichnerischen Möglichkeiten einer »Literatur in Bildern« – »littérature en estampes« – mitsamt ausführlichen Erläuterungen bot.²⁵ Mit eingeschlossen ist auch das Instrumentarium des Karikierens, wofür

21 Vgl. Ronald Paulson, *Hogarth's Graphic Works*, 3. Aufl., London 1989, S. 86, Nr. 130.

22 Ebd., S. 112 f., Nr. 156.

23 Francis Grose, *Rules for Drawing Caricaturas with an Essay on Comic Painting*, London 1788, 2. Aufl., London 1791; https://archive.org/details/gri_33125008226413 (10.4.2018). Ein erstes Manual für Karikaturen von Mary Darly war 1762 in London erschienen.

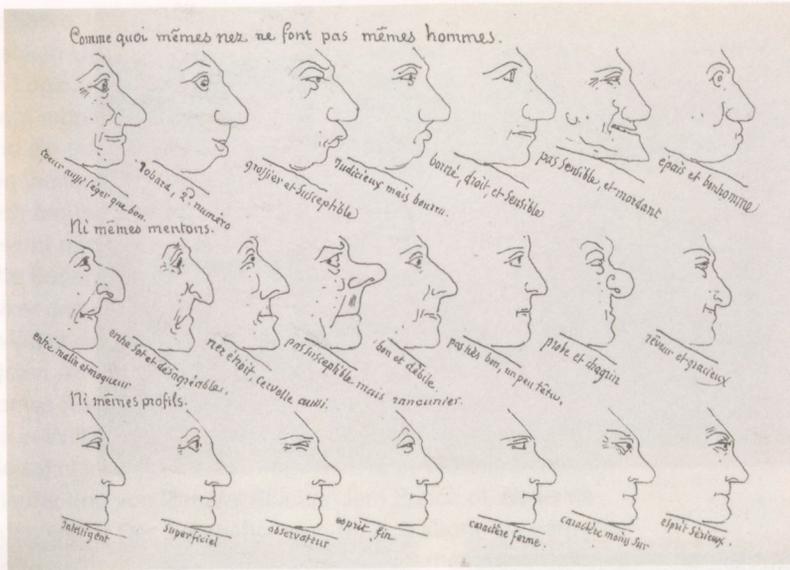
24 Grose 1788 (wie Anm. 23), S. 21–24.

25 Rodolphe Töpffer, *Essai de physiognomie*, Genf 1845; frz.-dt. Ausg.: *Essay zur Physiognomie*, übers. von Dorrothea und Wolfgang Drost, Siegen 1982.

26 Töpffer 1982 (wie Anm. 25), S. 6: »[...] un moraliste admirable, profond, pratique et populaire.«

27 Vgl. den Kommentar von Dorothy George, *Catalogue of Political and Personal Satires in the British Museum*, Bd. 7, London 1942.

28 The British Museum, London, Inv. 1933,1014.639; vgl. den Kommentar ebd.



Töpffer sich auf William Hogarth bezieht, den er als »bewundernswert tiefen, praktischen und volkstümlichen Moralisten« bezeichnet.²⁶ Auf einer der Seiten diskutiert und illustriert Töpffer den physiognomischen Ausdruck von Lippenformen, hohen oder niedrigen Stirnen, vor allem, um die verbreiteten Fehlschlüsse von den Formen auf den Charakter oder die Intelligenz zu diskreditieren. Diese Differenzierungen hatte Töpffer schon 1842 mit lehrbuchmässigen Darstellungen vorgeführt, die zum Beispiel belegen sollen, dass gleiche Nasen oder Kinne oder Profile nicht den gleichen Menschen wiedergeben, sondern je nach Kombination der Gesichtsteile einen anderen Ausdruck entstehen lassen (Abb. 9).

9 Rodolphe Töpffer, *Essais d'autographie*, Genf 1842, Taf. 14: *Comme quoi mêmes nez ne font pas mêmes hommes*, Lithografie, 14,7 x 22 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York, The Elisha Whittelsey Collection, The Elisha Whittelsey Fund, 1968

Pöbel

Schärfer als das Kunstpublikum wurden die Zuschauer von Theater- und Opernaufführungen um 1800 in die Zange genommen, vor allem in London. Isaac Cruikshank veröffentlichte 1796 in London eine satirische Radierung auf das Opernpublikum, das sich an der Tänzerin Madame Rose Parisot erfreute (Abb. 10). Die Tänzerin balanciert auf der Spitze des rechten Fusses, hebt ihr linkes Bein vor dem Publikum in die Waagrechte und streckt die Arme weit nach vorn. In der offenen Türe und ebenso im tiefergelegten Parkett blicken die Männer nach oben unter den Rock der gepriesenen Tänzerin. Die Männer sind politisch untereinander verfeindet, und der Witz ist nicht nur, dass sie in der männlichen Geilheit vereint sind, sondern dass die meisten identifizierbar sind: Der Duke of Queensbury mit dem Fernglas bildet links den Anfang in der ersten Reihe, und den Schluss rechts macht William Pitt the Younger.²⁷

1811 gab Thomas Rowlandson eine Radierung mit dem Titel *John Bull at the Italian Opera* heraus (Abb. 11).²⁸ John Bull, die fiktive Personifikation des Vereinigten Königreichs, war seit seiner Erfindung ein hartköpfiger, bodenständiger Trinker, ein Feind der Intellektuellen und ein Hundeliebhaber. So fand er durch den Schotten John Arbuthnot Eingang in



10 Isaac Cruikshank, *A Peep at the Parisot' with Q in the Corner*, 1796, Radierung, koloriert, 25,2 x 35 cm, The British Museum, London

11 Thomas Rowlandson, *John Bull at the Italian Opera*, 1811, Radierung, koloriert, 34,1 x 24,5 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York, The Elisha Whittelsey Collection, The Elisha Whittelsey Fund, 1959

12 Thomas Rowlandson, *Exhibition at Bullock's Museum of Bonaparte's Carriage Taken at Waterloo*, 1816, Radierung, koloriert, 24,6 x 34,7 cm, Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2018

die politische Satire. In Rowlandsons wunderbarem Blatt mit der Szene in der italienischen Oper sitzt John Bull mit grimmigem Gesichtsausdruck in der oberen Loge zwischen zwei gähnenden weiblichen Figuren. Auf der Bühne singt inbrünstig ein junger Mann mit Helm und römischer Rüstung, während ein männlicher Zuhörer in roter Jacke mit offenem Mund laut gähnt, ein weiterer sich ein Hörrohr ans Ohr hält und die anderen Zuschauer sich amüsieren. Der Dirigent und die Musiker im Orchestergraben sind allesamt nach Hogarth'scher Manier karikiert. Rowlandson zeigt das pöbelhafte Benehmen der Opernbesucher, aber auch das Lächerliche der Musiker und die Grimasse des Sängers, auf dessen offenes Maul die offenen Mäuler der Gähnenden antworten.

Den lustigsten Auftritt erhielt der Londoner Pöbel 1816 in einer Radierung von Thomas Rowlandson, die der grössten Sensation gewidmet ist, die jemals in William Bullocks Museum of Natural Curiosities gezeigt wurde: die Reisekutsche von Napoléon, die 1815 in Waterloo von den Preussen erbeutet und von General Blücher dem Prince of Wales geschenkt worden war.²⁹ Der Geschäftsmann Bullock kaufte sie dem Prinzen für 2500 Pfund ab und stellte sie in seinem Unternehmen am Picadilly aus. 220 000 Besucher kamen zwischen Januar und August 1816 und verschafften Bullock Einnahmen von 35 000 Pfund. Dann ging die Kutsche mit den Napoleonica auf Tournee in England und erreichte im April 1817 wieder die Egyptian Hall des Museums. Nach der Ausstellung war die Kutsche so zerstört, dass sie für 168 Pfund an einen Kutschenmacher veräussert wurde, und schliesslich landete sie bei Madame Tussaud & Sons. Thomas Rowlandson hat 1816 den Pöbel in einer Radierung festgehalten, wie dieser mit Begeisterung die Kutsche stürmt (Abb. 12). Die Kutsche ist umgeben von anderen Napoleonica wie der Büste des gestürzten französischen Kaisers oder kaiserlichen Adlern, und im Vordergrund ist der Inhalt der Kutsche ausgebreitet. Die dicke Rückenfigur des John Bull und die schwergewichtigen Damen, die gichtigen Männer und die auf dem Rücken liegende junge Frau auf dem Kutschendach, die ihre Beine in die Höhe streckt, machen die satirische Absicht des Zeichners deutlich. Die zweite zeitgenössische satirische Darstellung von Publikum und Kutsche stammt von George Cruikshank, der zusammen mit dem Pöbel auch gut gekleidete Bürger auftreten lässt.³⁰

In Frankreich beschäftigte sich der geniale Sozialkritiker Honoré Daumier mit der ganzen Gesellschaft vom Pöbel über die Kleinbürger, die Künstler, die Juristen, die Betrüger und Profiteure bis hin zu den Ministern und dem König. Das Publikum der Salons liess er nicht aus und verbildlichte dessen Dummheit, Selbstgefälligkeit, Borniertheit in Lithografien, die er in *Le Charivari* publizierte. Die Folge *Le public du Salon* erschien 1852 in dieser satirischen Zeitschrift. Eine dieser Lithografien zeigt das Publikum, das sich am Tag des freien Eintritts im Salon drängt (Abb. S. 242). Die beleibte Dame im Zentrum leidet sichtlich unter der hohen Temperatur von 25 Grad, der Herr rechts neben ihr trägt eine noble Physiognomie mit indigniertem Ausdruck zur Schau, dahinter reihen sich – erkennbar an den Zylindern – die bessergestellten Bürger, die sich nicht zu schade sind, das Eintrittsgeld zu sparen. Durch das Gedränge schieben sich vorne zwei Gamins auf der Suche nach Geldbeuteln oder Uhren in den Westentaschen der Bürger.

29 Vgl. Michael P. Costeloe, *William Bullock. Connoisseur and Virtuoso of the Egyptian Hall. Piccadilly to Mexico (1773–1849)*, Bristol 2008, S. 57–82.

30 George Cruikshank, *A Scene at the London Museum Piccadilly, – or A Peep at the Spoils of Ambition, Taken at the Battle of Waterloo – Being a New Tax on John Bull for 1816 &c &c*, The British Museum, London, Inv. 1853,0112.272.



In der Folge *Le Salon de 1857* lieferte Daumier eine bemerkenswert bössartige Karikatur der Bürger mit Zylinder, die vor einem Werk versammelt sind (Abb. 13). In der Dreiergruppe im Vordergrund kritisiert derjenige ganz rechts mit erhobenem Zeigefinger das Kunstwerk, der zweite grinst und der dritte zeigt den Ausdruck grimmiger Empörung. Das sind Reaktionen, die auch aus den Schilderungen des Pariser Kunstpublikums der 1850er- bis 1880er-Jahre bekannt sind.

Neue Spöttereien

Gustave Le Bon, Arzt und Begründer der Massenpsychologie, veröffentlichte 1895 sein Hauptwerk *Psychologie des foules*, das einen ungewöhnlichen Erfolg hatte.³¹ Le Bon nahm an, dass unter bestimmten Voraussetzungen eine Versammlung von Menschen eine »Kollektivseele« entwickle: »Die bewusste Persönlichkeit schwindet, die Gefühle und Gedanken aller Einheiten sind nach derselben Richtung orientiert.« Die »organisierte Masse« bildet demnach »ein einziges Wesen und unterliegt dem Gesetz der seelischen Einheit der Massen.«³²

Die perfekte bildliche Darstellung des Verhaltens einer Masse legte Félix Vallotton in verschiedenen Holzschnitten zu Beginn der 1890er-Jahre vor. Einer dieser Holzschnitte ist mit *La foule à Paris* betitelt und zeigt eine Menge von weiblichen und männlichen Köpfen, die von einem Polizisten zusammengedrängt werden. In *Le couplet patriotique* von 1893 klatscht die hinter einer Balkonbrüstung versammelte Masse von Männern, darunter einige mit einem zum Mitsingen geöffneten Mund. Für den Grafikhändler Edmond Sagot schnitt Vallotton 1892 die Ansicht einer dichten Menge von Männern in Zylindern und Melonen vor dem Laden. Im Holzschnitt *La manifestation* (Abb. 14) von 1893 laufen und rennen die Menschen unter allerlei komischen Verrenkungen zusammen für eine Demonstration, wie der Titel sagt, also eine gemeinsame Aktion.

Am 26. März 1896 veröffentlichte die Satirezeitschrift *Le Sapajou* eine Karikatur von Evert van Muyden auf seinen gleichaltrigen, erfolgreichen

13 Honoré Daumier, *Aspect du salon le jour de l'ouverture - rien que de vrais connaisseurs, total soixante mille personnes*, 1857, Lithografie, 19,1 × 25,2 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York, Rogers Fund, 1922

14 Félix Vallotton, *La manifestation*, 1893, Holzschnitt, 20,3 × 32 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York, Rogers Fund, 1922



Kollegen Ferdinand Hodler (Abb. S. 244), der wie viele Künstler für das Théâtre du Sapajou arbeitete, das während der Landesausstellung in Genf in Betrieb war.³³ Eine Horde von grotesk gekleideten Affen führt ein Affentheater auf vor einem Gemälde, das in der Legende als Werk von Hodler bezeichnet wird. Im Gemälde ist das Porträt eines ordengeschmückten grinsenden Affen wiedergegeben, und darüber steht geschrieben »Sapajou ler«. Der Name »Sapajou« des Kapuzineraffen aus dem mittel- und südamerikanischen Urwald wird verwendet als Schimpfwort für »homme petit et laid« und für »Affengesicht«.³⁴ Wer ist wohl mit »Sapajou ler«, dessen Porträt einen so grossen Aufruhr unter den Affen verursacht, gemeint?

Zum Wettbewerb der Eidgenössischen Kunstkommission für die Fassaden des Landesmuseums in Zürich lieferte Hodler sieben Zeichnungen, einen Entwurf im Massstab 1:5 und einen Teil in Ausführungsgrösse ab.³⁵ Bei diesem handelte es sich um das grosse Gemälde *Wilhelm Tell* mit der kolossalen Gestalt des gebieterischen Freiheitshelden. Willy Lehmann-Schramm machte daraus eine schreiende Horrorfigur, die in Angriffspose das Publikum in Angst und Schrecken versetzt (Abb. S. 245). Die bildliche Darstellung von aggressiven Gemälden, die in der Galerie das Publikum attackieren, war eine Erfindung von Grandville, die er 1844 in *Un autre monde* publiziert hatte.³⁶

Die satirische Zeitschrift *Simplicissimus* veröffentlichte 1911 in Heft 47 eine wunderbare Karikatur von Eduard Thöny auf den Kunstgeschmack des allerhöchsten Publikums unter dem Titel *Suum cuique* (Jedem das Seine; Abb. 15). Links unten vor dem Vorhang ist der abtretende Auguste Rodin zu erkennen, auf der Bühne dann fünf Herren im Frack, von denen der eine den Stiefel weicht, den ein Page auf einem Kissen bereithält. Offensichtlich ist der Stiefel Rodin zugeordnet, wie der Titel *Suum cuique* suggeriert. Ganz hinten unter der Rocaille, begleitet von einem Marschall, steht in grossen Stiefeln eine militärisch gewandete Gestalt, die mit ausgestrecktem Arm und Zeigefinger den französischen Künstler herrisch des Saals verweist: Kaiser Wilhelm II. Dieser Gegner aller neuen Kunst-

31 Gustave Le Bon, *Psychologie des foules*, Paris 1895; dt.: *Psychologie der Massen*, Leipzig 1908.

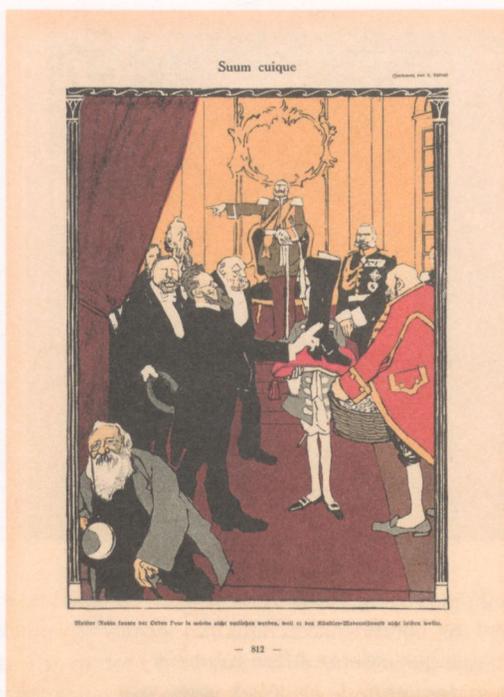
32 Le Bon 1908 (wie Anm. 31), S. 10 f.

33 Vgl. Matthias Fischer, *Ferdinand Hodler in Karikatur und Satire*, Bern u. a. 2012, S. 62, mit dem Hinweis auf das Gemälde *Affen als Kunstrichter* von Gabriel von Max; der Titel stammt allerdings nicht vom Maler selbst, der sehr interessiert war an Affen wie auch an der Evolution.

34 »Sapajou« gehört auch zum Schimpfworterschatz von Captain Haddock im *Tim-&-Struppi*-Comic.

35 Vgl. Oskar Bättschmann und Paul Müller, *Ferdinand Hodler. Catalogue raisonné der Gemälde*, 4 Bde. in 6 Teilen, hrsg. vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Zürich 2008–2018, Bd. 3/1, S. 258–261, Nr. 1283; Bd. 4, S. 240–254.

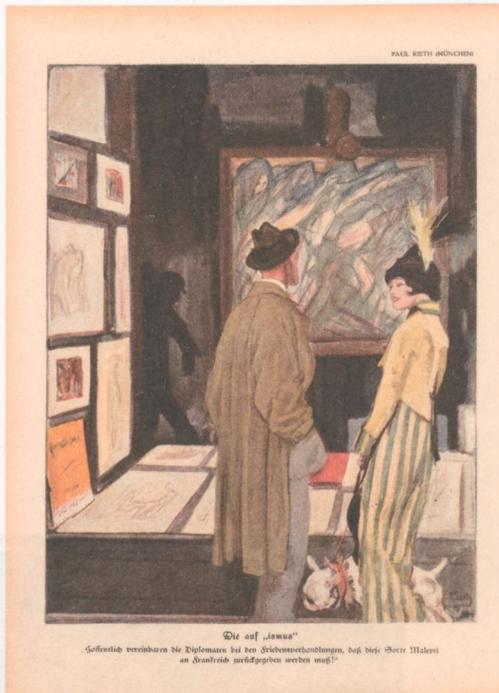
36 Grandville (J. I. I. Gérard), *Un autre monde*, Paris 1844; vgl. Bättschmann 1997 (wie Anm. 18), S. 133 f.



richtungen hatte mit seinem Veto verhindert, dass Rodin im Frühjahr 1911 anlässlich der Ausstellung in Berlin der Orden »Pour le mérite für Wissenschaften und Künste« verliehen wurde.³⁷

Das Publikum wurde im frühen 20. Jahrhundert sporadisch zur Kenntnis genommen und subtil verspottet. Man wusste den Machtfaktor Publikum im Kunstbetrieb zu respektieren. Die Zeitschrift *Die Jugend* veröffentlichte 1915, also während des grossen Kriegs, eine ganzseitige, von Paul Rieth geschaffene Karikatur auf ein elegantes Paar mit Hund beim Besuch der Ausstellung eines Kunst-Ismus (Abb. 16). Das nahezu in Rückenansicht gezeichnete Paar ist nach der neuesten Mode gekleidet, und die Dame dürfte sich nach den aktuellen Pariser Journalen ausstaffiert haben, worauf der Hut mit Feder deutet. Auf der Staffelei steht ein grosses Gemälde in kubistischem oder futuristischem Stil. Die Legende gibt den Ausspruch des Paares wieder: »Hoffentlich vereinbaren die Diplomaten bei den Friedensverhandlungen, daß diese Sorte Malerei an Frankreich zurückgegeben werden muß.« Soll man über die Ignoranz des Paares lachen, das eine künstlerische Säuberung Deutschlands als Folge des Kriegs erwartet? Oder soll die Diskrepanz zwischen der modischen Kleidung und dem feindlich-antifranzösischen Kunstgeschmack zum Lachen anregen?

Selbstverständlich bot die abstrakte Malerei nach dem Zweiten Weltkrieg überall im Westen erneut Stoff für Belustigungen über Künstler und Publikum. Ad Reinhardt zeichnete 1946/47 eine ganze Reihe von Comics unter dem Titel *How to Look* für die Zeitung *PM*.³⁸ Eine der Zeichnungen bietet die Elemente für die Eigenproduktion eines gegenständlichen Gemäldes. In der Folge *How to Look at a Cubist Painting* bildet eine bekannte Karikatur einen Mann ab, der auf ein abstraktes



Gemälde zeigt und sagt: »Ha ha what does this represent?« (»Ha ha, was stellt das dar?«). Die aggressive Reaktion des erzürnten Gemäldes erfolgt sofort, indem es sich auf die Füße stellt und den Mann erschreckt mit der Gegenfrage: »What do you represent?« (»Was stellst du dar?«).

Seit dem letzten Jahr haben die Karikaturisten in den Vereinigten Staaten und in Europa ein neues Sujet. Dabei werden auch ältere Karikaturformeln wieder aufgenommen, so zum Beispiel in einer schönen Zeichnung von Barry Blitt, die von der Zeitschrift *The New Yorker* am 26. Februar 2018 veröffentlicht wurde.³⁹ Zu sehen sind ein amerikanischer und ein russischer Immobiliencoon, die – umgeben von weiteren männlichen Zuschauern – aus der ersten Reihe aufschauen auf das, was sich oberhalb des rechts auf einem High Heel sich erhebenden weiblichen Unterschenkels befindet. Es handelt sich um eine Illustration zum Artikel »The Miss Universe Connection« von Jeffrey Toobin, der die Geschäfte offenlegt, die der Mitbesitzer der Miss Universe Organization, erkennbar hier unter anderem an der Grimasse und der roten Krawatte, mit den Schönheitswettbewerben verknüpft hat. Der Zeichner nutzt die bekannten Mittel zur Karikatur: die Verzeichnung des Gesichtsausdrucks, das Spitzen oder Verziehen der Lippen und die Schweinsäuglein. Der Artikel klärt darüber auf, dass man sich die Szene in Moskau vorzustellen hat, und die Legende nennt die Karikierten beim Namen. Witzigerweise wiederholt der Zeichner von 2018 etwa die Konstellation, die Isaac Cruikshank 1796 mit der Blossstellung der lüsternen Politiker vorgegeben hatte.

15 Eduard Thöny, *Suum cuique*, in: *Simplicissimus*, 15, 47, 20. Februar 1911, S. 812, Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Weimar

16 Paul Rieth, *Die auf »is-mus«*, in: *Jugend. Münchner illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben*, 20, 1, 4, 1915, S. 62, Universitätsbibliothek Heidelberg

37 Vgl. Claude Keisch, »Rodin im Wilhelminischen Deutschland, seine Anhänger und Gegner in Leipzig und Berlin«, in: *Forschungen und Berichte. Staatliche Museen zu Berlin*, 29/30, 1990, S. 251–301.

38 Vgl. Robert Storr, *How to Look. Ad Reinhardt. Art Comics*, Ausst.-Kat. David Zwirner, New York, Ostfildern 2013.

39 <https://www.newyorker.com/magazine/2018/02/26/trumps-miss-universe-gambit> (24.7.2018; Reproduktions-erlaubnis nicht erhalten).