



Die Möglichkeiten der Karikatur bei der Darstellung von Traum und Wahnsinn

Über die Jahrhunderte hat die Kunst versucht, die Leidenschaften zu kodifizieren. Das mündet in Charles Lebruns »L'expression des passions« von 1668. Lebrun schlägt eine Typologie der Leidenschaften vor, versucht, ihr Erscheinungsbild definitiv festzuschreiben. Er geht dabei auf Descartes zurück und betrachtet, verkürzt gesagt, die Leidenschaftsaussäuerungen mechanistisch als reines Muskelproblem. Schaut man genau hin, so geht dies nicht ohne Schwierigkeiten ab. Zum einen realisiert Lebrun, dass es sogenannte gemischte Leidenschaften gibt, unterschiedliche, aber gleichermaßen wirksame innere Antriebe. Wie war ihnen darstellerisch gerecht zu werden? Zum anderen kann er, um eindeutig zu werden, nicht gänzlich auf Bildzeichen verzichten, die nicht in der Wirklichkeit vorzufinden sind: Haare stehen zu Berge, verzerrte Gesichter lassen etwa Augenwülste zu stark hervortreten, Falten graben sich auch an Stellen ein, wo sie eigentlich nicht gerechtfertigt sind. D. h. die Darstellungen der Typologie sind übersteigert, geben nur vor, der Wirklichkeit zu entsprechen.

Im 18. Jahrhundert realisiert man, dass äußerliches Zeichen und innerer Zustand nicht notwendig zur Deckung kommen müssen, Körper und Seele in einem Spannungsverhältnis leben. Man entdeckt die Psyche, versucht psychische Vorgänge zu beschreiben, zu verstehen und auch medizinisch zu erklären. Wenn am Ende des 18. Jahrhunderts Staat und Kirche als verpflichtende Institutionen zur Vorgabe von Ordnungsstrukturen tendenziell ausfallen, ist der Einzelne auf sich geworfen. Für die Kunst wird es dann extrem schwer. Wie soll sie innere Antriebe und Verfassungen in all ihrer Komplexität veranschaulichen? Auf unser Thema bezogen: Wie sind in der Darstellung Traum, Alptraum, Vision, Halluzination, schlechtes Gewissen, panischer Schrecken, Tobsucht und schließlich Wahnsinn zu unterscheiden? Und der Begriffe wären mehr. Eine jede klassische Historie, die auf die Einheit von Zeit

und Raum pocht und einen Wahrheitsanspruch an die Wiedergabe stellt, hat bei der Darstellung psychischer Zustände schlechte Karten. Und hier schlägt nun die Stunde der Karikatur.

Der Karikatur ist per Definition alles erlaubt. Sie kann übertreiben bis zur Maßlosigkeit und völligen Verzerrung, sie kann die Wirklichkeitsebenen brechen, sie kann nicht Zusammengehöriges zusammenbringen, die Zeit- und Raumeinheit zerstören. Schließlich kann sie gar Schrift inserieren, mit Sprechblasen arbeiten, Himmel und Hölle animieren, den längst nicht mehr geglaubten Mythos herbeizutieren. Und sie kann all dies, weil sie einem reflexiven Modus verpflichtet ist. Anders ausgedrückt: Betrachter und Betrachterin haben die disparaten Teile der Karikatur zu kombinieren, sollen versuchen, Widersprüchliches dialektisch aufzuheben.

Es ist kein Wunder, dass die meisten Karikaturen, die sich mit unserem Thema beschäftigen, vom wohl bedeutendsten Karikaturisten aller Zeiten stammen: von James Gillray, der am Ende seines Lebens selbst in Wahn verfiel. Viele Karikaturen scheinen auch Resultat seiner psychischen Anfeindungen zu sein. Er, der sich der Akademie und ihrer Kunstauffassung verweigert hat, sucht, seine gänzlich wilden Vorzeichnungen zeigen das, nach Ausdrucksschiffen für all die Möglichkeiten und Nuancen zwischen Traum und Wahnsinn. Napoleon rast und ist gänzlich außer sich, Gedankenströme ergießen sich aus seinem Haupt (Kat. Nr. 111), Visionen erzeugen Alptraumgebilde (Kat. Nr. 102), das schlechte Gewissen produziert Schreckens- oder Erinnerungsbilder (Kat. Nr. 104) usw. Was all diese Dimensionen auf der Skala von Traum bis Wahnsinn (schon William Hogarth, der Urvater aller englischen Karikaturisten, hatte ein Thermometer für psychische Erregungszustände erfunden) auszeichnet, ist für die davon Heimgesuchten ein punktueller oder dauerhafter Kontrollverlust. Und dem Unkontrollierten kann keine Gattung so Ausdruck geben wie die Karikatur.

Abb. links > T. Rowlandson, *Death, Hell & the Devil*, 1824 (Kat. Nr. 109, Ausschnitt)

James Gillray (1757–1815)
**Shakespeare-Sacrificed; – or –
 The Offering to Avarice**

[Shakespeare, der Habgier geopfert]

20. Juni 1789 bei Hannah Humphrey, London
 Radierung (Nachdruck: Wright/Evans 1851,
 Nr. 380); 50,8 x 38,9 cm

MWB

BM 7584; Wright/Evans 1968 A), Nr. 380

Dies ist eine der komplexesten und berühmtesten Karikaturen der Karikaturgeschichte

(Oberstbrink 2005, S. 234–281). Es ist eine Demonstration dessen, was man zeitgenössisch ›Caricatura-sublime‹ oder ›Mock-sublime‹ genannt hat. Die forcierte Übertreibung hat Karikaturzüge, zugleich aber auch eine erhabene Dimension – und insofern ist die Nähe zur Auffassung Füsslis groß. Das Grundthema ist schnell zu nennen: Die Hauptfigur, der Verleger Alderman Boydell, hatte nationale Historienmalerei ausgeschrieben und als Shakespeare Gallery deklariert. Er hoffte, primär von den druckgrafischen Reproduktionen der Bilder zu profitieren. Die Ausstellung

mit den ersten 34 Gemälden wurde im Mai 1789 eröffnet, darauf reagiert Gillray. Boydell in einem Zauberkreis vollzieht eine Art Opferhandlung. Shakespeares Stücke verbrennen, und aus den Qualmwolken tauchen Shakespearesche Figuren aus den Gemälden der Galerie auf. Links steigen sie auf, rechts drohen sie, wie bei einem Jüngsten Gericht, in den Orkus befördert zu werden – ein bedrucker Kommentar des Karikaturisten zur akademischen Hochkunst, die er selbst nach akademischer Ausbildung verweigert hatte.

Shakespeare selbst in Gestalt seines Monumentes in Westminster Abbey wird vom Rauch weitgehend verhüllt – auch das ist als Kommentar eindeutig, die Adaption geht nach Meinung des Karikaturisten in die falsche Richtung. Die griechische Inschrift am Rande des Kreises weist darauf hin, dass nur derjenige, der dem Schönen verbunden ist, in den Kreis der auserwählten Künstler aufgenommen werden kann. Links am Rand des Kreises verwehrt ein Maler einem Kupferstecher den Zutritt – und in der Tat wurde dies an der Royal Academy entsprechend gehandhabt. Bei den auftauchenden Gestalten aus Shakespeare zitiert Gillray mit Vorliebe aus den Gemälden Füsslis: Der eselsköpfige Bottom stammt aus Shakespeares ›Sommernachtstraum‹ wie auch zwei weitere Motive, so der Elf auf der Schulter der ›Habgier‹ auf dem großen Buch für die Subskriptionen der Boydellschen Stiche. Die drei Hexen oben rechts entstammen Füsslis ›Macbeth‹, das gehörnte Gespenst darunter aus Füsslis Reaktion auf ›Hamlet‹. Auch ›King Lear‹ über Bottom ist eine Erfindung Füsslis.

Weitere Zitate entstammen Gemälden von James Barry, James Northcote oder Joshua Reynolds. So huldigt man in der Akademie den ›Modern Masters‹ und vernachlässigt die ›Ancient Masters‹ – und verrät nach Meinung des Karikaturisten die eigentliche Kunst. Dass Gillray auch eine Reihe emblematischer Motive nutzt oder auch klassische Bildformulare wie das Motiv des ›Herkules am Scheidewege‹, macht deutlich, dass er die Karikaturisten für die eigentlichen Erben der klassischen Tradition hält. In gewisser Hinsicht ist dies tatsächlich der Fall, denn das, was in der offiziellen Kunst inzwischen als fragwürdig erscheint, ist



James Gillray, designed feat. **SHAKESPEARE - SACRIFICED; - or - The Offering to AVARICE.**



J. Gillray del. et fecit

The LOVER'S DREAM.

Pub. Jan^r 24th 1795. by H. Humphrey, N^o 37, New Bond Street.

"A thousand Virtues seem to lackey her, Driving far off each thing of Sin & Guilt." Milton.

in der gebrochenen, reflektierten Form der Karikatur als geschichtlich Gewordenes und in seiner Urform und -bedeutung Abgelebtes tradierbar.

W. B.

103

James Gillray (1757–1815)

The Lover's Dream

24. Januar 1795 bei Hannah Humphrey,

London

Radierung (Nachdruck: Wright/Evans 1851,

Nr. 115); 32,8 x 43,0 cm

MWB

BM 8610; Wright/Evans 1968 A), Nr. 115

Kurz vor seiner Hochzeit mit Prinzessin Caroline von Braunschweig hatte der Prince of Wales, nach Meinung von James Gillray, ein Traumgesicht. Im Bett umarmt er selig ein Kissen, und seine zukünftige Braut erscheint über

ihm, strahlend mit ausgebreiteten Armen, Putten lassen die Hochzeitsfackel leuchten. Die Hochzeit erwies sich für beide Seiten als unabsehbarer Alptraum: Sie waren sich in herzlicher Abneigung zugetan. Es war eine rein dynastische Vernunfttheirat, der Prinz wollte seine immensen Schulden loswerden. Seine heimliche Heirat mit Mrs. Fitzherbert, einer unstandesgemäßen, zweimal geschiedenen und noch dazu katholischen Frau – sie ist unter den anderen Geliebten des Prinzen am linken Bildrand zu finden – konnte so vertuscht werden. Georg III. und seine Gemahlin, die Eltern des Prinzen, tragen einen gewaltigen Geldsack, die Annuität des Prinzen, herbei, Charles James Fox und Richard Brinsley Sheridan, die oppositionellen Parlamentarier, machen sich unter den Geliebten des Prinzen misstrauisch davon. Besonders Fox, der Anführer der Whigs, hatte aus politischem Kalkül mitgeholfen, den Prinzen zu decken. W. B.

104

James Gillray (1757–1815)

Nightly Visitors, at St. Ann's Hill

21. November 1798 bei Hannah Humphrey,

London

Radierung (Nachdruck: Wright/Evans 1851,

Nr. 207); 36,7 x 26,4 cm

MWB

BM 9244; Wright/Evans 1968 A), Nr. 207

Auf komplexe Weise durchdringen sich bei dieser Karikatur tagespolitische Bezüge und literarische Verweise, die das rein Faktische transzendieren. Der Revolutionsanhänger und Whig-Politiker Charles James Fox wird im Bett von den Geistern der in der irischen Rebellion getöteten Aufständischen heimgesucht. Fox hatte sich 1797 auf seinen Landsitz St. Ann's Hill zurückgezogen. Die Iren betrieben die Unabhängigkeit von der britischen Krone und beriefen sich dabei auf die ameri-



104

kanische Unabhängigkeitsbewegung und die Ideale der Französischen Revolution – wie Fox ebenfalls. Ihm wird in der Karikatur vorgeworfen, er habe mit seinen Gedanken den Boden für den Aufstand bereitet; die Engländer hatten ihn blutig niedergeschlagen, nach anfänglichen irischen mit Unterstützung französischer Truppen erzielten Erfolgen. Die britische Krone musste eine Invasion Frankreichs auf dem Weg über Irland befürchten.

Der französische Versuch war schon einmal, 1796, unter General Hoche gescheitert. Die eindeutige Niederlage der Aufständischen erfolgte am 8., die Karikatur erschien am 21. September 1798. Fox' entsetzte Antwort auf den Vorwurf der Geister, an ihrem Tod schuldig geworden zu sein, lautet: »Thou can'st not say, I did it« – was ein wörtliches Zitat aus ›Macbeth‹, 3. Aufzug, 4. Szene ist, als der Geist des ermordeten Banquo an Macbeths Tafel erscheint und Macbeth ihm den zitierten Satz entgegenhält. Zugleich wird auf die dramatische Szene im Zelt Richards III. angespielt, als der Reihe nach die Geister der in Richards Namen Ermordeten auftauchen und Richard sein kommendes Verderben in der Schlacht verkünden. Die vor Entsetzen erhobenen

Hände mit gespreizten Fingern stellen wiederum ein Zitat aus Hogarths Gemälde von Garrick als Richard III. in seinem nächtlichen Zelt dar.

W. B.

105a

Aloys Blumauer (1755–1798)

Virgils Aeneis travestirt

1. Bd., Frankfurt und Leipzig: s. n., 1793

FDH-FGM

105b

Daniel Chodowiecki (1726–1801)

Des Turnus Traum, 1792

Radierung; 9,7 x 5,5 cm

Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig,
Kunstmuseum des Landes Niedersachsen

Chodowieckis Traumdarstellung gehört zu den Illustrationen von Aloys Blumauers ›Virgils Aeneis travestirt‹, erstmals erschienen in drei Bänden in Wien 1784, 1785 und 1788. Blumauers Werk war ein europäischer Erfolg und wurde vielfach übersetzt. Die Klassiker-Persiflage steht in der Tradition von Paul Scarrons ›Le Virgile travesti‹, erschienen zwischen 1648 und 1653. Die Spannung zwischen Ideal und Wirklichkeit in der Klassikertravestie findet sich noch in direkter Gegenüberstellung in Johann Heinrich Rambergs Grafiken zu ›Homers Ilias, seriös und komisch‹ von 1827/28. Unmerklich beginnt dort auch das Klassische komisch zu werden.

Chodowiecki hat Blumauers ›Virgil‹ zweimal illustriert, 1789 in zwölf Szenen, 1792 in sechs Szenen. Die Illustration zu ›Des Turnus Traum‹ findet sich in der zweiten Serie. Blumauer erzählt Vergils ›Aeneis‹ Buch für Buch nach und schreibt seiner Travestie eine scharfe Kritik an der weltlichen Macht der Kirche ein, ganz im Sinne seines österreichischen Landesherrn, des aufklärerisch orientierten Kaisers Joseph II. Chodowiecki reagiert nicht auf diese Dimension und folgt dennoch Blumauer sehr wörtlich. Im 7. Buch der ›Aeneis‹ ist Aeneas mit seinen Gefährten in Latium angelandet und bittet den dortigen König Latinus um Land, um sich dort anzusiedeln. Latinus, dem geweissagt wurde, ein Prinz aus Troja werde kommen und seine Tochter La-

vinia heiraten, geht mit Freuden darauf ein. Sehr im Gegensatz zu seiner Gattin Amata, die ihre Tochter dem Rutulerkönig Turnus vermählen möchte und mit allen Mitteln die Hochzeit mit Aeneas hintertreibt. Sie schickt Alekto, eine der drei Erinnyen, der Rachegöttinnen, zu Turnus. Alekto sucht Turnus in einem bedrängenden Traum heim. Die Textstelle ist charakteristisch für Blumauers Travestie:

Der [Turnus] lag auf seinem Kanapee Und schnarchte wie ein Igel.

Sie [Erynnis] ließ dem Eifersüchtigen Nun folgendes Spektakel sehn, Versteht sich bloß im Träume.

Er sah und glaubte zu vergehn, Aeneas Liebesgötter Bey seiner angebeteten Geliebte Miß Lavendel. Er hörte ihrer Seufzer Knall, Sah, wie der Held auf dies Signal Die Festung attackierte.

Alekto dräut bei Chodowiecki in einer Wolke als dunkle geflügelte Gestalt mit züngelndem Schlangenhaar wie ein Alp über Turnus und weist ihm einen wahnhaften Eifersuchts-





POLITICAL-DREAMINGS! - VISIONS OF PEACE! - PERSPECTIVE HORRORS!

traum. Turnus liegt ausgestreckt auf einem Kanapee. In einem Kreis im Himmel erscheint auf einem ebensolchen Sofa Aeneas in heftiger Umarmung mit Lavinia, der Tochter des Königs, Tauben schnäbeln darüber. Im Endeffekt kommt es durch diesen Alptraum zu Krieg und Zweikampf mit Aeneas, bei dem Turnus den Tod findet. Bei aller Textgenauigkeit Chodowieckis, er scheint in der Figurati- on der Alekto Bernard Picarts Darstellung der Tisiphone, der Erinnyenschwester Alektos, die mit einer Rachehackel und einem Giftbe- cher Athamas und Ino (nach Aischylos) be- drängt, zu folgen.

W. B.

106
James Gillray (1757–1815)
**Political-Dreamings! – Visions of
Peace! – Perspective-Horrors!**

[Politische Träumereien! – Friedensvisionen! – Weitere Schrecken!]

9. November 1801 bei Hannah Humphrey,
London

Radierung, koloriert; 26,0 x 36,2 cm

MWB

BM 9735; Wright/Evans 1968 A), Nr. 262

William Windham, Kriegsminister unter dem im März 1801 zurückgetretenen Premi-erminister William Pitt d. J., hat einen schreckli-chen Traum: Frieden mit Frankreich! Zuvor hatte Windham im Parlament erklärt, ein sol-cher Friedensschluss käme einem Hinrich-tungsbefehl gleich. Dementsprechend lenkt Napoleon die gefesselte Britannia in Gillrays Karikatur in Richtung Guillotine, während

Außenminister Lord Hawkesbury, dessen Hand von Pitt gelenkt wird, den Friedensver-trag unterzeichnet. Von links nähert sich dem Bett Windhams ein rotes Skelett mit Ja-kobinermütze. Auf Stelzen mit Speerspitzen tritt es englische Güter buchstäblich mit Fü-ßen – vom Roastbeef bis zu den britischen Eroberungen wie Malta oder Ägypten, die England im Falle eines Friedensschlusses ab-geben müsste. Das Betthaupt wird von Op-fern der Französischen Revolution umringt, die nach Gerechtigkeit schreien. Von der po-litischen Opposition in England wird der Frieden allerdings begrüßt, denn am Fußende des Bettes steht Charles James Fox als kleiner Teufel und singt zur Laute das revolutionäre Kampflied »Caira! C.a.i.r.a! C-a-i-r-a!« Die an-deren Oppositionspolitiker stellen kleine Rat-ten dar, die sich aus Trögen und Kisten be-dienen.

G. V.-L.

Isaac Cruikshank (1756–1811)

The Right Owner

1. Juni 1804 bei T. Williamson, London
Radierung, koloriert; 24,7 x 34,7 cm
(beschnitten)

MWB. Dauerleihgabe der Stiftung Niedersachsen
BM 10250

Die Konstellation von Isaac Cruikshanks Karikatur (Isaac ist der Vater von George Cruikshank) ist einfach, aber doch anspielungsreich und auf bestimmte politische Verhältnisse bezogen. Die Karikatur ist Juni 1804 datiert, im Dezember 1804 krönte Napoleon sich selbst zum Kaiser. Hier sitzt er bereits auf dem Thron, ihm erscheint in einer Wolke der im Januar 1793 hingerichtete Ludwig XVI. als Geist und betont voller Nachdruck und Würde, dass der Thron ihm gehöre, er der

»right owner« sei. Napoleon ist aufs höchste erschreckt. Sein Hilferuf: »Engel und Boten Gottes steht uns bei!« ist Zitat aus Shakespeares »Hamlet«, 4. Szene des 1. Aufzugs. In der vierten und fünften Szene taucht der Geist auf, der sich als Geist von Hamlets ermordetem Vater entpuppt und zur Rache aufruft.

Cruikshank legt das Zitat bewusst paradox an. Auf Ludwig passt die vorgestellte Konstellation, er ist ermordet worden, und er war der legitime König. Napoleon jedoch, der Hamlets Ausruf nutzt, ist hier eher in der Rolle des Dänenkönigs, der mit Hamlets Mutter Ehebruch beging und den Thron zu Unrecht eroberte. Am Betrachter ist es, Napoleons besondere Rolle zu bedenken und an der Hamlet-Tragödie zu messen. Für die zeitgenössischen Engländer erfüllte die Karikatur eine ebenso paradoxe Funktion. Nach kurzer Friedenszeit

(Frieden von Amiens 1802) befand sich England wieder im Kriegszustand mit Frankreich und musste verstärkt mit einer napoleonischen Invasion rechnen. Das macht die englische Furcht vor Napoleons Kaiserkrönung verständlich. Wie ein bannender Zauber wird Furcht und Schrecken der Engländer auf den Gegner Napoleon übertragen. W. B.

108

Thomas Rowlandson (1756–1827)

Vanity worn out: or the last Gasp of Lady Archer, o. J.

[Erschöpfte Eitelkeit, oder: Lady Archer liegt in den letzten Zügen]

Aquarell, Tusche, Feder, Bleistift; 22,2 x 19,3 cm (kaschiert auf 33,3 x 25,3 cm)

MWB

Broadley 1911, 416



Rowlandson hat eine Reihe von Karikaturen auf Lady Sarah Archer geschaffen, alle gleich bösartig. Die 1741 geborene Sarah West heiratete den späteren Lord Archer, der früh starb. In der Folge verhielt sich Lady Archer höchst selbstbewusst, gegen alle Konventionen verstoßend, trug ungewöhnliche Männerkleidung, kutscherte selbst durch die Gegend, ließ sich an Spieltischen nieder und verspielte ein Vermögen. Zugleich war sie ungeheuer zurechtgemacht, ein wandelnder Parfümerieladen, wie die Zeitgenossen feststellten. Später trotz voranschreitenden Alters hochgradig auf jugendlich geschminkt, wurde sie von den Karikaturisten aufs Bösartigste als alte Vettel bloßgestellt. In seiner Zeichnung zeigt Rowlandson Lady Archer im Bett in grotesker Verzweiflung, offenbar heimgesucht von Gedanken an Alter und Verfall. Die gänzliche Frontalität ihres Kopfes schlägt sie dem Typus Ugolino zu, macht den Kopf zur ornamentalen Chiffre.

W. B.



108

109

Thomas Rowlandson (1756–1827)

Death, Hell & the Devil, 1824

Tusche und Feder in Braun, Bleistift, Aquarell auf Karton; 21,4 x 27,9 cm

MWB

Den hier zum Ausdruck gebrachten Moment panischer Angst hat Rowlandson mehrfach festgehalten. Ein von Tod, Hölle und Teufel bedrängter Mann, dem die Haare zu Berge stehen, ist in seiner völligen Panik frontal wiedergegeben. Die ihn bedrängenden Visionen erscheinen real. Erneut übertreibt Rowlandson den Ausdruck höchsten Erschreckens ins Groteske. Das Groteske wird immer mehr zu einer Form, die Psychisches zum Ausdruck zu bringen vermag. Irreales erscheint real oder, anders gesagt, als eine Form, Psychisches zu veranschaulichen. Die meisten Karikaturisten übertreiben das Sublime. Das Groteske bei Rowlandson dagegen steht in der Tradition von Rabelais.

W. B.



109