

Die „politische“ Wirksamkeit des verzerren Porträts: Eine Karikaturforschung von E. Kris und E. H. Gombrich*

NINOMIYA Nozomu

Universität Tokio, Tokio

Abstract: Ernst Kris und Ernst Hans Gombrich begannen in den 1930er Jahren mit ihrer Forschung zur Karikatur und bemühten sich, dieses unvollendete Projekt zu einem Abschluss zu bringen. Dieser Artikel untersucht das Potenzial ihrer Karikaturstudien, indem er sowohl ihre theoretischen Überlegungen als auch ihre kuratorische Praxis berücksichtigt.

1936 organisierte Kris mit Unterstützung von Gombrich eine Ausstellung über Honoré Daumier in der Wiener Albertina. Diese Ausstellung fiel in eine „dunkle Zeit“, die Daumier einst darstellte, erschreckend nahekam. In ihrer Theorie zur Karikatur legten Kris und Gombrich einen Fokus auf die politische Performativität der Karikatur. Ihre Diskussion spaltete sich in kunsthistorische Kontextualisierung und psychologische Mechanismen. Einerseits ordneten sie die Karikatur in die Reihe der Bildmagie ein, in der ein Bild mit der Realität verwechselt wird. Andererseits analysierten sie, wie Karikaturen aus psychoanalytischer Perspektive eine komische Wirkung erzeugen können.

Kris griff auf Freuds Theorie des Witzes zurück, um die visuelle Überzeugungskraft der Karikatur zu erklären. Schließlich argumentiert dieser Beitrag, dass die Karikatur eine Technik ist, die erhabene Energie in politischen und ästhetischen Genuss umwandelt und dabei als ein soziales und ästhetisches Mittel der Kritik dient.

Keywords: Karikatur, Ernst Kris, E. H. Gombrich, Politische Ikonographie, Bildmagie

Einleitung

Der Wiener Kunsthistoriker und Kurator Ernst Kris (1900–1957), der am Kunsthistorischen Museum tätig war, legte eine doppelte akademische Grundlage, indem er bei Sigmund Freud die Psychoanalyse erlernte, während er zugleich bei Julius von Schlosser an der Universität Wien seine wissenschaftliche Laufbahn festigte. Ernst Hans Gombrich (1909–2001), der ebenfalls an der Universität Wien studierte, wurde 1934 von Kris zum Assistenten ernannt; bald darauf begannen die beiden eine gemeinsame Studie über Karikaturen zu entwickeln.¹ Ihr Forschungsprojekt zur Karikatur wurde mit dem Ziel fortgesetzt, daraus ein Buch zu veröffentlichen, doch aus

* Dieser Beitrag basiert auf einem Aufsatz, der in *Bigaku* (Bd. 72, Nr. 2, S. 24–35, 2021) veröffentlicht wurde, und ist Teil der Forschungsergebnisse, die mit Unterstützung der Japan Society for the Promotion of Science (JSPS KAKENHI Grant Number: 19J22916) gefördert wurden.

¹ Im Jahr, in dem er mit Gombrich die gemeinsame Forschung begann, reichte Kris seinen ersten Aufsatz zur Karikatur in der von ihm redigierten Zeitschrift *Imago* ein. Dieser Artikel wurde 1936 in einer englischsprachigen Zeitschrift veröffentlicht und 1952 in Kris' Einzelwerk *Psychoanalytic Explorations in Art* erneut abgedruckt. Vgl. Ernst Kris, *Zur Psychologie der Karikatur*, in: *Imago*, 20, 1934, S. 450-466; Ernst Kris, *The Psychology of Caricature*, in: *International Journal of Psychoanalysis*, 1936, 17, S. 285-303, erneut abgedruckt in *Psychoanalytic Explorations in Art*, Schocken Books, 1952.

verschiedenen Gründen blieb das Werk bis heute unveröffentlicht.² Dass ihre Theorie zur Karikatur bisher wenig Beachtung in der kunsthistorischen Forschung fand, liegt zu einem großen Teil an dieser Tatsache.

In den letzten Jahren wurden Archivrecherchen zu ihrer Karikaturforschung intensiviert.³ Dieser Beitrag konzentriert sich auf die Aktualität ihrer Karikaturtheorie im Licht heutiger Bildforschung, wobei grundlegende philologische Studien berücksichtigt werden. Die biographischen und empirischen Studien über Kris und Gombrich sowie die Kommentierung ihrer veröffentlichten und unveröffentlichten Texte stellen zwar klassische geisteswissenschaftliche Forschung dar, jedoch könnte dabei ihre Relevanz für die heutige Zeit verloren gehen. Daher wird hier versucht, sowohl theoretische als auch praktische Aspekte der Karikatur aus einer politisch-performativen Perspektive herauszuarbeiten und sie im Kontext der jüngeren Entwicklungen der Kunsttheorie zu diskutieren.

Im ersten Abschnitt des Beitrages wird die von Kris organisierte Honoré-Daumier-Ausstellung von 1936 behandelt, die parallel zu ihren Theorien über die Karikatur entwickelt wurde, um seine Praxis im Umgang mit dem Medium der Karikatur zu beleuchten. Der zweite Abschnitt konzentriert sich auf die Einordnung der Karikatur in die Geschichte der Bildmagie, um die historische Entwicklung von Bildern als *agency* in der Gesellschaft zu erkennen. Im dritten und letzten Abschnitt wird anhand der psychoanalytischen Überlegungen von Kris eine alternative „Politik“ der Karikatur im Kontext des Humors und der Komik untersucht, die sich von einer rein politischen Kritik unterscheidet.

I. Daumier-Ausstellung am Anfang des Projekts

In Österreich, welches durch die Auswirkungen der Weltwirtschaftskrise in eine schwere wirtschaftliche Depression geraten war, übernahm 1933 Engelbert Dollfuß, der Führer des Austrofaschismus, die Regierung, während Adolf Hitler in Deutschland zum Reichskanzler aufstieg. Dollfuß leitete die Organisation *Väterländische Front* und setzte das Parlament außer Kraft, um die Macht in der Regierung zu konzentrieren. Im Einklang mit diesem politischen Chaos breitete sich eine antisemitische Stimmung in der Gesellschaft aus, und die Universitäten blieben davon ebenfalls nicht verschont. So ist es wenig überraschend, dass Gombrich, der 1933 seine Dissertation über Giulio Romano an der Universität Wien abgeschlossen hatte, hinsichtlich seiner

² Zwar wurde das Werk zur Karikatur nie vollständig veröffentlicht, jedoch erschien eine Zusammenfassung 1938 in einer britischen medizinisch-psychologischen Fachzeitschrift. 1940 veröffentlichte Penguin Books unter dem Titel *Caricature* ein Buch der beiden Autoren, das ebenfalls nur eine Zusammenfassung des ursprünglich geplanten Buches darstellt. Die Manuskripte des ursprünglichen Buches, sowohl die deutsche Fassung als auch die englische Übersetzung von Gombrich, befinden sich heute im Archiv des Warburg Institute in London. Vgl. Ernst Kris / E. H. Gombrich, *The Principle of Caricature*, in: *British Journal of Medical Psychology*, 17, 1938, S. 319-42, erneut abgedruckt in Kris, 1952, S. 189-203 (mit leichten Änderungen); Ernst Kris / E. H. Gombrich, *Caricature*, King Penguin Books, Harmondsworth: Penguin Books, 1940; Ernst Kris / E. H. Gombrich, *Die Karikatur* (Manuskript), Nachlass von E. H. Gombrich, Warburg Institute Archive.

³ Vgl. Steffen Krüger, *Das Unbehagen in der Karikatur*, Wilhelm Fink, 2011; Louis Rose, *Psychology, Art, and Antifascism*, Yale University Press, 2016; Sybille Moser-Ernst / Ursula Marinelli, *Geschichte des Karikaturprojektes Kris / Gombrich. Antworten und offene Fragen*, in: Sybille Moser-Ernst (Hrsg.): *ART and the MIND – Ernst H. GOMBRICH: Mit dem Steckenpferd unterwegs*, V&R unipress GmbH, 2018, S. 249-275.

beruflichen Zukunft als Jude keine optimistischen Erwartungen hegte. Diese Situation trug dazu bei, dass Kris Gombrich zu seinem Assistenten ernannte. Zu dieser Zeit stand Kris in Briefwechsel mit Fritz Saxl, einem Absolventen der Universität Wien, und hielt Kontakt zum Warburg Institute, das seinen Sitz 1933 von Hamburg nach London verlegte. Kris sah die Verschlechterung der politischen Lage in Österreich voraus und setzte sich dafür ein, dass seine Kollegen wie Gombrich und Otto Kurz (1908–1975) Positionen am Warburg Institute annehmen konnten.

Die Ausstellung „Honoré Daumier: Zeichnungen, Aquarelle, Lithographien, Kleinplastiken“, die von Kris organisiert wurde, fand von November bis Dezember 1936 für etwa einen Monat in der Albertina in Wien statt.⁴ Um Kris bei der Fortsetzung seiner Karikaturforschung und bei den Vorbereitungen der Ausstellung zu unterstützen, kehrte Gombrich im frühen Sommer 1936 vorübergehend aus London nach Wien zurück. Kris, der den Wiener intellektuellen Geist der Verknüpfung von wissenschaftlicher Forschung und Kuratortätigkeit verkörperte, hatte bereits 1933 eine Ausstellung zur Retrospektive des französischen Künstlers Jean-Pierre Dantan organisiert, sodass die Daumier-Ausstellung nicht sein erstes kuratorisches Projekt war. Im Gegensatz zu der Dantan-Ausstellung, die hauptsächlich aus Habsburger Sammlungen bestand, umfasste diese Ausstellung zahlreiche Leihgaben aus dem Ausland, insbesondere aus Paris. Es wird gesagt, dass die Ausstellung in ihrem Umfang die größte Daumier-Retrospektive außerhalb Frankreichs seit dem Ersten Weltkrieg war. Zu ihrer Realisierung war jedoch die Unterstützung zahlreicher nationaler und internationaler Beteiligter, darunter Otto Benesch, Kurator an der Albertina, erforderlich, und Kris' diplomatisches Geschick spielte hier eine wesentliche Rolle.

Die Ausstellung zeigte 269 Werke Daumiers aus verschiedenen Genres, wie der Untertitel andeutet. Die Werke waren hauptsächlich nach den verschiedenen Medien angeordnet, wobei insbesondere die zahlreichen Lithographien nach Untertitel weiter untergliedert wurden. Hier fanden sich Kategorien wie „Politik“, „Ces bons Autrichiens (Die guten Österreicher)“, „Parodien und Ausdrucksstudien“, „Porträts“ und „Der Alltag“. In der Einleitung des Ausstellungskatalogs beschreibt Kris den Stil des Künstlers, unter Berücksichtigung von Max Dvořáks Studie zu Pieter Bruegel der Ältere, als „der neue Realismus“.⁵ Er erläutert, dass Daumier nicht die von Karikaturisten traditionell angewandten „Typen“ zeigt, sondern bildete die reale Stadtlandschaft und das Leben sowie das Verhalten des Volkes lebendig ab. Gemeinsam mit Gombrich, mit dem er später eine Studie zur Karikatur veröffentlichen würde, betrachtet Kris den Realismus als Grundlage der komischen Kunst, und Daumiers Realismus führt diesen Ansatz fort, indem er das Paris seiner Zeit lebendig darstellt.⁶

Eine Karikatur, die das „kranke Europa“ beschreibt, das kurz vor dem deutsch-französischen Krieg von einem Rüstungswahn ergriffen war (Abb. 1), verliert auch in den 1930er Jahren, zwei Generationen später, nichts von ihrer Aktualität. Solche Bemerkungen finden sich verstreut im Katalog.⁷ Diese Art von Kommentaren weist möglicherweise auf Kris' Intention hin, durch die Ausstellung politische Botschaften zu vermitteln. Die politische Dimension der

⁴ Ausstellungskatalog: *Honoré Daumier: Zeichnungen, Aquarelle, Lithographien, Kleinplastiken*, Ausstellung, 21. November – 21. Dezember 1936, Wien: Albertina, Kulturbund, 1936.

⁵ *Honoré Daumier: Zeichnungen, Aquarelle, Lithographien, Kleinplastiken*, S. 9. Vgl. Rose, 2016, S. 65-66.

⁶ Kris / Gombrich, *Die Karikatur* (Manuskript), S. 70-71. Vgl. Krüger, 2011, S. 267.

⁷ *Honoré Daumier: Zeichnungen, Aquarelle, Lithographien, Kleinplastiken*, S. 8.

Daumier-Ausstellung ist in früheren Forschungen oft erwähnt worden, wenngleich sie nicht ganz eindeutig ist.⁸ Der Katalog nennt auch den österreichischen Bundespräsidenten Wilhelm Miklas und Kurt Schuschnigg, der nach der Ermordung von Dollfuß durch die Nationalsozialisten Kanzler wurde, was nahelegt, dass eine zu provokante Position vermieden wurde. Im Vergleich zu den politischen Agitationen der Berliner Dada, die seit den 1920er Jahren explizit radikale Darstellungen durch Fotomontage nutzte, war Kris' Ausstellung allerdings von einem typisch wienerischen Humor geprägt. Erwähnenswert ist, dass sich in Frankreich Ende 1936, während die Ausstellung stattfand, der Front populaire gegen den deutschen Faschismus formierte. In dieser Lage gewannen Daumiers Karikaturen über „das Elend des Krieges“ und „die Unfähigkeit der Diktatoren“ erneut an Relevanz. Die Daumier-Ausstellung spiegelte die politischen Spannungen der Zeit wider, zwischen Nationalismus und internationaler Zusammenarbeit, zwischen Totalitarismus und Widerstand.

Wie fiel die Wiener Resonanz auf die Daumier-Ausstellung aus? Abgesehen von einem kurzen Aufsatz von Benesch in der *Österreichischen Rundschau*, gibt es keine weiteren nennenswerten Reaktionen.⁹ Hatten die Wiener Bürger, die für ihren Witz bekannt waren, Freude an der Ausstellung? Sollte das Zweite Kaiserreich unter Daumiers satirischem Blick als komisch betrachtet werden können, so würde das immerhin einen gewissen Trost bieten. Doch wenn das dystopische Szenario auf Papier sich nicht mehr von der Realität unterschied, verlöre die Karikatur ihren kritischen Sinn. Daumiers Realismus kann nicht ohne Ironie und Humor wahrhaft politisch sein. Vielleicht war Kris' Aufgabe, den Menschen dieser krisengeschüttelten Zeit durch Kunst einen Blick in diese Zwischenräume zu bieten.

Ein kurzer Blick auf die beiden Forscher nach der Daumier-Ausstellung: 1937 präsentierte Kris seine Karikaturstudien im Warburg Institute und veröffentlichte Teile dieser Ergebnisse. Bis dahin hatte er ein 254-seitiges Manuskript fertiggestellt. Nach dem „Anschluss“ im Jahr 1938 emigrierte Kris nach London, wo er als Berater der BBC gegen die NS-Propaganda arbeitete. 1940 emigrierte er in die USA und wurde Professor an der New School for Social Research in New York, wo seine Expertise in der Propagandaanalyse erneut geschätzt wurde. Gombrich arbeitete während des Krieges ebenfalls bei der BBC und wechselte nach Kriegsende an die Universität London, wo er schließlich Direktor des Warburg Institute wurde. Die beiden blieben weiterhin in Briefkontakt, doch die Veröffentlichung ihrer Karikaturforschung blieb aus. Dennoch bleibt in ihrer späteren Arbeit die Spur jener „dunklen Zeit“ in Wien erkennbar. Im



Abb. 1. Honoré Daumier, Der Traum des Erfinders des Zündnadelgewehres, 1866, Paris Bibliothèque Nationale

⁸ Moser-Ernst / Marinelli, S. 270-71.

⁹ Otto Benesch, *Honoré Daumier: Zur Ausstellung in der Albertina 1937*, in: *Gesammelte Schriften IV*, Phaidon, 1973 (1937), S. 105-109.

Folgenden soll die Karikaturtheorie beider Forscher näher betrachtet werden.

II. Die Karikatur als Waffe: Genealogie der Bildmagie

Der Zeitschriftenartikel von 1938, den Kris und Gombrich gemeinsam verfasst haben, fasst die zentralen Aspekte ihrer Karikaturtheorie prägnant zusammen.¹⁰ Darin wird deutlich, dass die Theorie auf der historischen Neubetrachtung sowie der psychologischen Analyse ruht. Diese eklektische Struktur spiegelt das intellektuelle Spektrum von Kris wider, der in verschiedenen Disziplinen tätig war. Indem sie die Karikatur nicht auf eine kunsthistorische Beschreibung reduzierten, sondern sie stets als Bildphänomen mit sozialer Wirkung begriffen, können Kris und Gombrich als Erben von Aby Warburgs Ansätzen gelten, mit denen Kris indirekt in Verbindung stand. Im vorliegenden Abschnitt wird zunächst die historische Verortung der Karikatur erörtert, während im nächsten Abschnitt die psychologischen Aspekte des „Komischen“ eingehender untersucht werden.

Die kunsthistorische Einordnung der Karikatur lässt sich im Wesentlichen in zwei Diskurse unterteilen: die technische Frage der Zeichnung und die Genealogie des satirischen Bildgenres. Während letzterer Diskurs, die Geschichte des sozialen und politischen Bildes, den Hauptfokus dieses Abschnitts bildet, soll ein kurzer Blick auf die zeichnerische Vereinfachung in der Karikatur nicht fehlen. Die für Karikaturisten typische „Simplifizierung“ wird später eine Grundlage der von Gombrich in den 1960er Jahren entwickelten Kunstpsychologie.¹¹ Physiognomische Klassifizierungen trugen zur Kodifizierung der Maltechniken bei, doch bot die Karikatur auch jenseits dieser Formstrukturen Möglichkeiten. Im Kern der Karikatur stand der experimentelle Geist, der neue Ausdrucksformen und Effekte erforschte und in den Gombrichs Begriff „Schema und Korrektur“ geschickt einband. Die rhetorische Potenz der Karikatur, die Kris und Gombrich nicht weiter entwickelten, soll hier nur angedeutet werden.

Die Karikatur entwickelte sich parallel zu den Verschiebungen der kulturellen Zentren in der westlichen Welt.¹² Das Genre der Karikatur geht auf die Carracci-Brüder in Bologna zurück, die im späten 16. und frühen 17. Jahrhundert tätig waren. Doch in Italien wurde dieses groteske, von klassischen Schönheitsidealen abweichende Porträt nur innerhalb eines engen Künstlerkreises verbreitet und blieb weitgehend verborgen. Für die Transformation der Karikatur von einer privaten Experimentierform zu einem wahrhaft sozialen und politischen Bild musste sie von Bologna über London (William Hogarth und James Gillray), Paris (Daumier und Grandville) bis nach Berlin (dem Zentrum des Expressionismus) wandern. Die Entwicklungsgeschichte der Karikatur von einer verschlossenen Praxis in die öffentlichen Räume spiegelt genau die Verlagerung der kulturellen und populären Zentren in Europa wider.

Dieser Rückblick auf die Geschichte der Karikatur dient nicht nur dazu, die Sozialgeschichte des Genres zu verstehen, sondern auch, um auf die enge Verbindung zwischen Druckgrafik und

¹⁰ Vgl. Kris / Gombrich, 1938, Teil I, Teil V; Kris / Gombrich, 1952, Teil IV, Teil V.

¹¹ E. H. Gombrich, *The Experiment of Caricature*, in: E. H. Gombrich, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Phaidon, 1960, S. 279-303.

¹² Vgl. Sigrid Weigel, *Grammatologie der Bilder*, Suhrkamp, 2015, S. 280.

Karikatur hinzuweisen, die Walter Benjamin in seinem Aufsatz über Eduard Fuchs beschreibt.¹³ Anders als die „hohe“ Kunst wie Malerei und Skulptur konnte die Karikatur als schnell und günstig zugängliches Medium den modernen urbanen Raum durchdringen und eine scharfe politische Kritik formulieren. Die Bevölkerung konnte sich erstmals in der Karikatur als Vertreter ihrer selbst wiedererkennen und durch das Bild Selbstreflexion und -kritik vertiefen. Ein Höhepunkt dieser Bildkultur zeigt sich im Karikaturkampf der französischen Julimonarchie, als das satirische Porträt des Königs Louis-Philippe weite Verbreitung fand.¹⁴ Besonders bekannt ist die Serie von Philipon, in der die Gesichtszüge des Königs schrittweise in die Birne überführt werden (Abb. 2). „Birne“ (poire) war im Pariser Jargon ein Synonym für „Dummkopf“ und stand sinnbildlich für die Kritik an der Regierungsunfähigkeit des Königs. Diese visuelle Ironie liegt nicht nur im Sprachspiel, sondern in der allmählichen Verzerrung des königlichen Bildes zu einem alltäglichen Gegenstand, was eine scharfe visuelle Kritik beinhaltet. Auf Basis der Überlegungen von Kris und Gombrich lässt sich hier die Frage stellen, warum das Bild als politische Waffe zu fungieren begann.

Neben der typischen Karikaturgeschichte, wie wir sie beschrieben haben, skizzieren Kris und Gombrich auch eine anthropologisch orientierte Bildgeschichte.¹⁵ Sie sehen Vorläufer der Karikatur beispielsweise in einer antiken Spottdarstellung einer Kreuzigung mit einem Eselskopf sowie in den Schandbildern auf Rathausfassaden, die vom Spätmittelalter bis zur Renaissance üblich waren (Abb. 3).¹⁶ Letztere Form, bekannt als *pittura infamante*, sowie die *execution in*

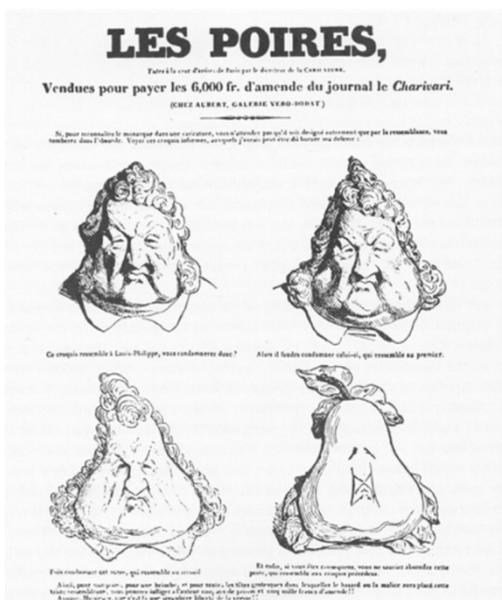


Abb. 2. Charles Philipon, Die Birnen, Karikatur auf Louis Philippe, 1832, veröffentlicht 1834 im Charivari

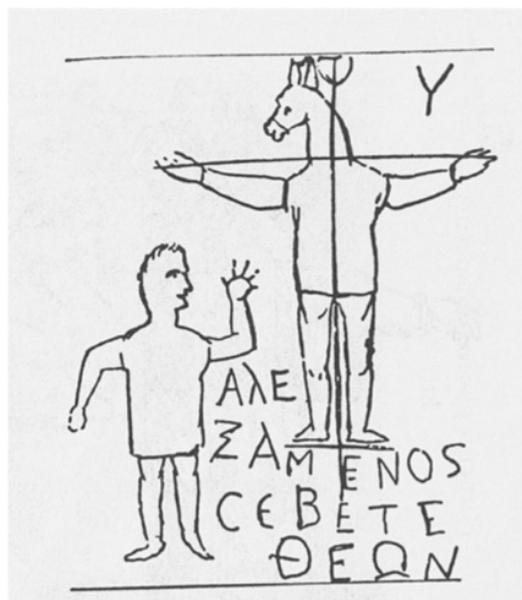


Abb. 3. Alexamenos-Graffito, 2. Jahrhundert, Rom, Palatin

¹³ Walter Benjamin (Rolf Tiedemann / Hermann Schweppenhäuser, Hrsg.), *Gesammelte Schriften II*, Suhrkamp, 1977, S. 503-504.

¹⁴ Diese Episode wurde in zahlreichen früheren Studien untersucht, siehe z. B.: Judith Wechsler, *A Human Comedy: Physiognomy and Caricature in 19th Century Paris*, University of Chicago Press, 1982.

¹⁵ Kris / Gombrich, *Die Karikatur* (Manuskript), Kap. 1 und 4. Vgl. Rose, 2016, S. 93-97, S. 103-115.

¹⁶ Kris / Gombrich, 1952, S. 193. Vgl. Samuel Y. Edgerton, *Pictures and Punishment: Art and Criminal Prosecution during the Florentine Renaissance*, Cornell University Press, 1985; David Freedberg, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, University of Chicago Press, 1991.

effigie verdeutlichen, wie Bilder aktiv in soziale und politische Zusammenhänge eingreifen und als gesellschaftliche Akteure auftreten konnten. Die Verzerrung und Entwürdigung des Bildnisses war eine primitive Form der Bildmagie, die sich an die Gewohnheiten in unterschiedlichen Kulturkreisen fand, in denen Bild und Realität verwechselt wurden.¹⁷ Die Karikatur stellt für Kris und Gombrich eine moderne Fortsetzung dieser Bildmagie dar. Werner Hofmann, ein ebenfalls aus Wien stammender Kunsthistoriker, griff die Thesen von Kris und Gombrich auf und bezeichnete die Anspielung durch Karikaturen als „Akt des Karikierens“, was an Horst Bredekamps „Bildakt“ erinnert.¹⁸

Allerdings wäre es voreilig, die Bildpraxis des Mittelalters oder der Renaissance und die Karikatur schlichtweg gleichzusetzen. Kris und Gombrich unterscheiden drei Stufen der Bildmagie.¹⁹ In der ersten, archaischen Phase wird kein Unterschied zwischen Bild und Wirklichkeit gemacht, wie etwa bei der Zerstörung einer Puppe, die für einen Feind steht. In der zweiten Stufe wird das Bild als Stellvertreter des realen Körpers angesehen, wobei die Schande das Ziel der Angriffe war. Die „*pittura infamante*“ fällt in diese Kategorie, da sie nicht einer illusionistischen Magie, sondern einer kommunikativen Übertragung von Feindseligkeit dient. Die letzte Stufe ist die der Karikatur, bei der die Kritik durch Verzerrung des Bildnisses erfolgt und ihre Wirkung erst in der Interpretation der Betrachter entfaltet. Das heißt, dieser Angriff vollzieht sich innerhalb der Kunstbetrachtung und führt zu einer psychischen und sinnlichen Sublimierung. Karikatur wird damit in den ästhetischen Bereich eingeordnet.²⁰

Um die Position der Bildmagie im modernen politischen Raum zu verstehen, lohnt es sich, eine weitere Perspektive zu berücksichtigen. Die von Ernst Kantorowicz in *Die zwei Körper des Königs* zitierte Karikatur von William Thackeray über Ludwig XIV. ist eng mit der historischen Entwicklung der Bildmagie verbunden (Abb. 4).²¹ Die Karikatur zeigt links ein majestätisches Gewand, in der Mitte Ludwig als alten Mann und rechts „König Ludwig“ als Einheit. Der Prozess bei einer Beerdigung, bei dem der politische Körper des Königs und sein physischer Körper, die zu Lebzeiten miteinander verbunden waren, durch den Tod getrennt und sichtbar gemacht werden, wird hier in umgekehrter Richtung rekonstruiert. Sigrig Weigel, die Thackerays Karikatur unter Bezugnahme auf die Theorie von Kris und Gombrich analysierte, bemerkte, dass die Säkularisierung des politischen Raums und das Abnehmen der symbolischen Macht des Königs mit dem Aufstieg der politischen Karikatur einhergingen.²² Tatsächlich wurde Thackerays Karikatur während der Julimonarchie gezeichnet, als Daumier und Philipon scharfe politische Satiren schufen. Sollte der Ursprung der Karikatur in der Bildmagie liegen, die Bild und

¹⁷ Das Interesse an Bildmagie und *imagines agentes* lässt sich bereits in Kris' und Otto Kurz' Werk *Die Legende vom Künstler* finden. Vgl. Ernst Kris / Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Suhrkamp, 1995 (Krystall Verlag, 1934); E. H. Gombrich, *Magic, Myth and Metaphor: Reflections on Pictorial Satire*, in: E. H. Gombrich, *The Use of Images: Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*, Phaidon, 1999 (1990), S. 184-211.

¹⁸ Werner Hofmann, *Die Karikatur: Von Leonardo bis Picasso*, Philo & Philo Fine Arts (Neuaufgabe), 2007 (1956), S. 64; Horst Bredekamp, *Der Bildakt*, Wagenbach, 2015.

¹⁹ Kris / Gombrich, 1952, S. 203.

²⁰ Ebd.

²¹ Ernst H. Kantorowicz, *The King's Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology*, Princeton University Press, 1957, S. 423.

²² Weigel, 2015, S. 279-284.

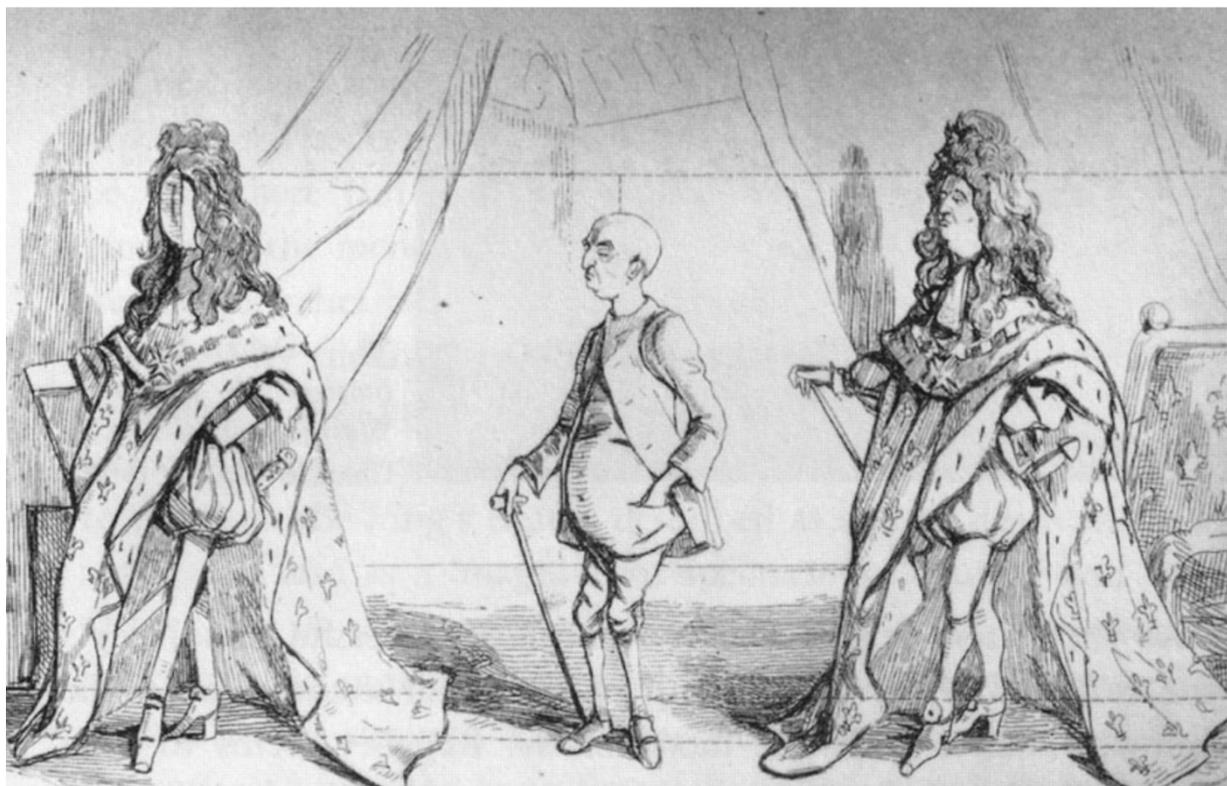


Abb. 4. William Thackeray, Ludwig XIV. Rex – Ludovicus – Ludovicus Rex, Frontispiz des Paris Sketch Book of Mr. A. Tittmarsh and the Irish Sketch Book, 1840

Wirklichkeit miteinander verwechselt, so verspottete Thackeray die symbolische Macht der Politik durch die bildliche Handlung selbst, die ursprünglich magischen Charakter hatte. Die abnehmende Wirkkraft der Bilder bereitete paradoxerweise das Fundament für die explosive Verbreitung der Karikatur im modernen politischen Raum. Dies bestätigt die Einordnung der Karikatur in die dritte Stufe der Bildmagie durch Kris und Gombrich.

III. Die „politische“ Wirksamkeit des Komischen

Es war Giorgio Agamben, der dem Ansatz von Kris und Gombrich, die Karikatur in die Entwicklungsgeschichte der Bildmagie einzuordnen, entschieden widersprach.

Die unerklärliche Verspätung, mit der die Karikatur in der europäischen Kultur auftritt, ist nicht, wie Kris und Gombrich es glauben machen, im vermeintlichen Glauben an die magische Wirksamkeit des Bildes, sondern in der Tatsache zu suchen, daß außerhalb des sinnbildlichen Kosmos die Dislokation der menschlichen Gestalt notwendig den Anschein einer blasphemischen Intention annahm. Nur einer Epoche wie der emblematischen, die zutiefst daran gewöhnt war, in der Nichtübereinstimmung das Modell der Wahrheit zu sehen, konnte die Karikatur einer Person ähnlicher erscheinen als diese selbst. Denn die Karikatur ist in der Sphäre des Menschlichen, was das Emblem in der Sphäre der Gegenstände ist.²³

²³ Giorgio Agamben (übers. v. Eva Zwischenbrugger), *Stanzien: Wort und Phantasma in der abendländischen Kultur*, diaphanes, 2012, S. 192.

Agamben schlägt vor, die Karikatur im Zusammenhang mit Emblemen und Impresen zu betrachten, die sich zur selben Zeit entwickelten. Man sollte die Karikatur als Teil der allegorischen Zeichenserie der Barockzeit sehen, einer Epoche, in der die Verformung der menschlichen Gestalt durch intellektuelle Neugierde akzeptiert wurde. Die allegorische Denkweise, die die westliche Metaphysik im Hintergrund durchzieht, hat das Potenzial, die im Mainstream dominierende westliche Semiotik zu relativieren, indem sie gegen das Eigene das Nicht-Eigene als Grundlage etabliert. Agamben erkennt in Freuds Denken Spuren dieses Erbes und analysiert die Darstellung des Königs als Birne mit Freuds Begriff der „Verleugnung“. Er zeigt, dass das zweideutige Bedeutungsspiel zwischen den beiden Gestalten die „emblematische(n) Spannung, die ihrem Ineinander-Auseinander, ihrer Differenz bei gleichzeitiger Vermengung entspringt,“ erzeugt.²⁴

Doch Agambens Argumentation zur Karikatur weist einige Schwierigkeiten auf, zumindest was die Karikatur betrifft. David Stimilli bemerkt, dass die „Zerlegung“ des Emblems und die „Verzerrung“ der Karikatur trotz gleichzeitiger Erscheinung nicht gleichgesetzt werden kann.²⁵ Auch wenn Agamben in der Karikatur das ambivalente Verhalten der „Verleugnung“ sieht, trifft die Verzerrung der Karikatur nicht zwangsläufig auf die Detailverliebtheit des Fetischismus. Schließlich unterschätzt Agamben absichtlich die Theorie des „Witzes“, die Kris und Gombrich in ihrer Karikaturtheorie einbringen, obwohl er den Begriff partiell verwendet. Kris und Gombrich verstehen die Karikatur nicht nur als historisches Phänomen im Kontext der Bildmagie, sondern auch ergänzen sie durch psychologische und psychoanalytische Ansätze. So analysieren sie die ästhetischen Mechanismen der Karikatur.

In seinem Aufsatz „Zur Psychologie der Karikatur“ von 1934 übertrug Kris Freuds psychoanalytische Erkenntnisse auf die Karikatur. Wie die Traumarbeit dem Primärprozess unterliegt, entsteht auch die Karikatur durch ähnliche psychische Mechanismen und rekonstruiert eine Ausdrucksweise der Kindheit. Die Neigung zur Obszönität und Grobheit in satirischen Zeichnungen wird durch eine unbewusste Aggression erklärt. Die Affinität zwischen Karikatur und Freuds Theorie ist jedoch nicht auf diese Oberfläche beschränkt.

Kris erklärte, „die Karikatur kann als eine bildliche Ausdrucksform des Witzes angesehen werden“.²⁶ In *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* (1905) erklärt Freud, dass das Vergnügen am Witz auf einer Einsparung psychischer Energie beruht.²⁷ Das angenehme Gefühl, das durch die schlagfertige Reaktion auf eine Situation entsteht, ist laut Freud auf den effizienten Umgang mit Sprache und Ausdruck zurückzuführen und dient dazu, verborgene Wünsche oder Intentionen zu lösen. Die „Kunst“ des Witzes, die Freud detailliert analysierte, vermittelt zwischen der Zensur der kritischen Instanz und den Trieben. Durch harmlose Darstellungen ermöglichen der Witz und seine bildliche Entsprechung, die Karikatur, den

²⁴ Agamben, *Stanzen*, S. 200.

²⁵ David Stimilli, *The Face of Immortality: Physiognomy and Criticism*, State University of New York Press, 2005, S. 151 (Anm. 40).

²⁶ Kris, 1952, S. 176.

²⁷ Sigmund Freud, *Gesammelte Werke VI, Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, 7. Ausgabe, S. Fischer, 1987 (1940), S. 133.

Durchbruch verbotener Wünsche und erzeugen damit Vergnügen oder das komische Gefühl.²⁸ Aber Karikatur und Traum lassen sich nicht gleichsetzen. Während bei Traum die Gedanken vom Primärprozess bis zur Unkenntlichkeit verzerrt werden, durchläuft die Karikatur nur „einen kurzen Moment“ von Verzerrung, die sich in das Bild einfügt.

Die Komik der Karikatur ist im strengen Sinne „sozial“, da sie erst durch die Zustimmung eines Dritten vollendet wird. Die Komplizenschaft hat zwei Aspekte: Sie rechtfertigt den Ausdruck durch die Zustimmung des Publikums und lädt die Rezipienten dazu ein, die gleichen Aggressionen und Regressionen zu teilen.²⁹ Doch da sich die Karikatur stets an einen asymmetrischen anderen richtet, besteht immer das Risiko, dass die beabsichtigte Wirkung verfehlt wird, wodurch sowohl der Schöpfer als auch der Rezipient in einem Schwebezustand verbleiben könnten. Dies unterscheidet sich vom Humor, bei dem der Schöpfer das von ihm erzeugte Lachen selbst genießt; Witz und Karikatur erfordern das Lachen eines Dritten als Prinzip. Nur wenn das Publikum auf den Witz reagiert, kann der Schöpfer selbst Freude daran finden. Das Gelingen der Komik kann einen infektiösen Effekt auslösen und einen festlichen Raum schaffen. Freud bemerkte, „ein neuer Witz verbreitet sich wie die Nachricht eines Sieges (A new joke runs through the town like the news of a recent victory)“, woraufhin Kris ergänzte: „Eine Karikatur ist ein Flugblatt (A caricature is a broadside)“.³⁰

Kris' psychologische Analyse der Karikatur geht weit über die soziale und politische Performativität hinaus und reicht in ethische und ästhetische Bereiche. Am Ende seiner Abhandlung fügt Kris eine ästhetische Betrachtung hinzu, wonach ein manisches Verhalten ein pathologisches Korrelat des Komischen ist, und das Paar dem Erhabenen gegenübergestellt wird, das der Ekstase entspricht.³¹ In der mentalen Ökonomie bedeutet das Komische eine Einsparung an Energie, das Erhabene dagegen einen übermäßigen Energieverbrauch. Seit Edmund Burke und Immanuel Kant wird die ästhetische Kategorie des Erhabenen zwar zweifellos als Gegenbegriff zur Schönheit betrachtet, doch gab es in deren Nebenströmungen auch Friedrich Fischer, der auf den Gegensatz zwischen dem Erhabenen und dem Komischen aufmerksam machten. Freud, der mit der Geschichte der Ästhetik vertraut war, sah im Komischen der Karikatur die Umkehrung des Erhabenen.³² So griff Kris diese Freud'sche Interpretation auf und beschäftigte sich mit der ästhetischen Dimension des Komischen.

Leider findet sich in Kris' Text keine Erörterung



Abb. 5. Hyacinthe Rigaud, Porträt des französischen Königs Ludwig XIV., um 1701, Paris, Louvre Museum.jpg

²⁸ Kris, 1952, S. 182-183.

²⁹ Kris, 1952, S. 180.

³⁰ Ebd.

³¹ Kris, 1952, S. 186-187.

³² Freud, 1987, S. 228.

dazu, welche Bedeutung diese ästhetischen Kategorien auf der Ebene des Bildes haben könnten. Doch ein passendes Beispiel für diese Analyse finden wir in Thackerays Satire auf das majestätische Porträt von Hyacinthe Rigaud. Das Vorbild zeigt den König mit überbordender Würde und verkörpert eine übermäßige Energie, was man als erhaben bezeichnen könnte (Abb. 5). Die Karikatur dagegen entlarvt diese Repräsentation des absoluten Königs und prangert die Substanzlosigkeit der politischen Autorität an.³³ Hier zeigt sich der offensichtliche Kontrast zwischen Erhabenem und Komischem. Sicherlich rechnet jede Ideologie mehr oder weniger mit der Kritik, die gegen sie gerichtet wird, und die Karikatur ist womöglich bereits berücksichtigt. Doch wenn die Komik der Karikatur tatsächlich eine politische Wirksamkeit hat, dann besteht ihre Fähigkeit darin, die bestehenden politischen Normen temporär außer Kraft zu setzen und daraus eine alternative Form von Vergnügen zu erzeugen. Die Karikatur beschränkt sich nicht auf naiven politischen Protest, sondern ist eine Art Lebenskunst, die die politische Energie ästhetisch umwandelt. Der Kontrast zwischen Erhabenem und Komischem ermöglicht es, die Dynamik der Karikatur tiefer zu verstehen.

Schluss

In diesem Beitrag wurde anhand der kuratorischen Praxis und der theoretischen Untersuchung von Kris und Gombrich zur Karikatur gezeigt, dass bei ihnen beiden das politisch-performative Potenzial dieses Bildgenres im Mittelpunkt stand. Im ersten Abschnitt wurde die von Kris kuratierte Daumier-Ausstellung beleuchtet und der historische Kontext der Karikaturforschung von Kris und Gombrich ausführlich untersucht. Ihre Karikaturtheorie war untrennbar mit der bedrohlichen Zeit des Faschismus verknüpft, und im Hintergrund wirkten ihr ethisches Engagement und ihre Antwort auf die Herausforderungen der Zeit als Wissenschaftler und Kuratoren. Im zweiten Abschnitt wurde der Fokus auf die Karikaturtheorie selbst gerichtet, indem die historische Entwicklung der Karikatur als Waffe entlang der Argumentation von Kris und Gombrich beleuchtet wurde. Im Unterschied zu traditionellen Karikaturgeschichten wiesen Kris und Gombrich auf die anthropologische Genealogie der Bildmagie hin, deren Perspektive bis zu heutigen Bildwissenschaft, wie etwa Bredekamp und Weigel, reicht und einen Einblick in die Dynamik von Bildern im politischen Raum der Moderne eröffnet. Im dritten Abschnitt wurde Kris' Analyse der Karikatur aus psychologischer Perspektive untersucht. Diese Analyse, die auf Freuds Witztheorie basiert, legt dar, dass die Karikatur gesellschaftliche Interaktion erfordert und dass sie zugleich eine Technik ist, die politische Energie ästhetisch umwandelt.

Ich möchte mich jetzt einem der wichtigsten Männer zuwenden, einem der wichtigsten nicht nur im Bereich der Karikatur, sondern der modernen Kunst überhaupt, einem Manne, der jeden Morgen die Bevölkerung von Paris unterhält, der tagtäglich die Bedürfnisse der öffentlichen Fröhlichkeit befriedigt und ihr Nahrung verschafft. Der Bürger, der Geschäftsmann, der Straßenjunge, die Frau lachen und setzen oft ihren Weg fort, die Undankbaren! ohne auf den Namen zu achten. Bis jetzt haben nur die Künstler

³³ Vgl. Louis Marin, *La parole mangée et autres essais théologico-politiques*, Méridiens Klincksieck, 1986.

begriffen, um welche ernsthafte Angelegenheit es hier geht, und daß es sich lohnt, da näher zuzusehen.³⁴

Am Anfang des Ausstellungskatalogs zur Daumier-Ausstellung war dieses düstere Zitat von Baudelaire abgedruckt. Wenn wir uns nach dieser theoretischen Untersuchung nochmals auf die Ausstellung wenden, die unser Ausgangspunkt war, erscheint Kris' kuratorisches Konzept, das von einem scharfsichtigen Blick auf das Zeitgeschehen geprägt war, nicht bloß als Retrospektive eines Künstlers, sondern als performative Praxis, die den Verfremdungseffekt von Daumiers Karikaturen verkörperte. In Kris' Verständnis war die Karikatur eine Art Zerstreuung für die Bürger, die das trübe gesellschaftliche Leben zu ertragen gezwungen waren.

Abbildungsnachweis

Abb. 1 Honoré Daumier: *Zeichnungen, Aquarelle, Lithographien, Kleinplastiken*, Albertina, Kulturbund, 1936, Kat. Nr. 113.

Abb. 2 E.H.Gombrich, *Art and Illusion*, Phaidon, 1960, Fig. 276.

Abb. 3 Ernst Kris, *Psychoanalytic Explorations in Art*, Schocken Books, 1952, Fig. 70.

Abb. 4 Ernst H. Kantorowicz, *The King's Two Bodies A Study in Medieval Political Theology*, Princeton University Press, 1957, Fig. 26.

Abb. 5 Louvre Museum, Paris.

³⁴ Charles Baudelaire, Einige Französische Karikaturisten, in: Charles Baudelaire (Herausgegeben von Friedhelm Kemp und Claude Pichois in Zusammenarbeit mit Wolfgang Drost.), *Sämtliche Werke/Briefe Band I Juvenilia – Kunstkritik 1832-1846*, S. 311-312.