

ol. 429049 (1)

K

UNIwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

STUDIA GERMANICA POSNANIENSIA

XXII

Literaturindizierung im 19. und 20. Jahrhundert



POZNAŃ 1995

UNIwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

STUDIA GERMANICA POSNANIENSIA

XXII

Herausgegeben von

ANDRZEJ Z. BZDEGA, STEFAN H. KASZYŃSKI, HUBERT ORLOWSKI

Literaturindizierung im 19. und 20. Jahrhundert

Redaktion: Hubert Orłowski



POZNAŃ 1995

Redaktor naukowy
HUBERT ORŁOWSKI



Wydanie publikacji dofinansowane przez Komitet Badań Naukowych

Opracowanie redakcyjne, skład i łamanie: Maciej Borkowski

ISBN 83-232-0669-4
ISSN 0137-2467

WYDAWNICTWO NAUKOWE IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU

Nakład 450+80. Ark. wyd. 19,50. Ark. druk. 14,50 + 1 wklejka.

Papier offset kl. III. 80 g. 70 × 100. Podpisano do druku w kwietniu 1995 r.

WYKONANO W ZAKŁADZIE GRAFICZNYM UAM, POZNAŃ, UL. H. WIENIAWSKIEGO 1

Bibl. UAM

W 85

Inhalt

Einleitung	3
Ewa Jurczyk (Katowice): Das deutsche bürgerliche Drama auf der polnischen Bühne um die Jahrhundertwende (18./19. Jh.) und die Zensur	5
Hubertus Fischer (Hannover): Karikatur und Zensur im preußischen Vormärz.....	15
Małgorzata Chojnacka (Gdańsk): Pressezensur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Danzig	37
Małgorzata Grzywacz (Poznań): Bernhard Bolzano und die Zensur	55
Maria Wojtczak (Poznań): Hinter den Kulissen des Ostmarkenvereins. Zur Entstehung der ‚Ostmarkenromane‘	65
Jürgen Haupt (Hannover): Literatur-Zensur- und Gegenstrategien. Die Fälle Johannes R. Becher und Heinrich Mann in der Weimarer Republik	77
Magdalena Michalak-Etzold (Poznań): Thematisierte Selbstzensur deutscher Autoren vor und nach 1945	91
Bogna Brzezińska (Poznań): Polens zentrale Zensurbehörde und die deutschsprachige Literatur 1945-1956	107
Hubert Orłowski (Poznań): Verlagsgutachten und Nachworte. Zur Förderung und Zensurierung deutscher Literatur in Polen nach 1945	125
Martin Rector (Hannover): Der unbequeme Bündnispartner. Zur selektiven Rezeption von Peter Weiss in der DDR	139
Wojciech Król (Poznań): Zur Rezeption Wolf Biermanns in den beiden deutschen Staaten	165
Marc Muylaert (Rouen): Von Bulgakow bis Loest. ‚Im Osten nichts Neues‘	179
Monika Bettin (Poznań): Die DDR-Zensur und die Selbstzensur in den Augen der Autoren des ‚Prenzlauer Berges‘	191
Veröffentlichungen der Mitarbeiter des Instituts für Germanische Philologie (1990-1994)	205

HUBERTUS FISCHER

Hannover

KARIKATUR UND ZENSUR IM PREUSSISCHEN VORMÄRZ¹

Abstract. Fischer Hubertus, *Karikatur und Zensur im preußischen Vormärz* [Caricature and censorship in pre-march Prussia], *Studia Germanica Posnaniensia*, Adam Mickiewicz University Press, Poznań, vol. XXII: 1995, pp. 15-35, ISBN 83-232-0669-4, ISSN 0137-2467.

The author shows the interdependence in the development of caricature and censorship in Prussia from the Congress of Vienna on to the Revolution of 1848. Within this framework he gives special notice to the short period of the so-called „freedom of picture“ 1842 to 43 and its consequence for producing caricatures. The author's analysis of several caricatures points out general tendencies, and emphasizes the close interrelationship between caricature and literature. A summary with the main results and general statements on this subject concludes this essay.

Hubertus Fischer, Seminar für deutsche Literatur und Sprache, Universität Hannover, Welfengarten 1, 30167 Hannover 1.

I. Der ‚Runde Tisch‘

Der ‚Runde Tisch‘ ist keine Erfindung der deutschen Revolution von 1848, sondern der deutschen Restauration nach 1815. *Der Denker=Club* (Abb. 1)² gibt den Beweis:

¹ Die Teile III und IV erscheinen gleichzeitig in der Monographie *Wer löscht das Licht? Europäische Karikatur und Alltagswelt 1790-1900* (= *Schriften zur Karikatur und kritischen Grafik* Bd. 2). Stuttgart 1994, ca. 300 S. u. 150 Abb.

² *Politische Karikaturen des Vormärz (1815-1848)*, hrsg. v. Remigius Brückmann. Ausstellungskatalog – Europäische Kulturtage Karlsruhe 1984. Karlsruhe: Badischer Kunstverein e.V. 1984, Nr. 4 (Abb. S. 13, Kommentar S. 14); *Populäre Graphik des 19. Jahrhunderts*. Ausstellungskatalog, Berlin 1970, Nr. 36 (Abb. S. 80); *Historisches Museum Frankfurt a.M.: Historische Dokumentation 19. Jahrhundert*. Informationsblätter der Abteilungen 27-43. Frankfurt a. M. 1975, Sp. 36.01.6 (Abb.); *Kunst der bürgerlichen Revolution von 1830 bis*

Die maulkorbbehängte Gelehrtenrunde denkt ebenso gründlich wie angestrengt über die Frage nach: „Wie lange möchte uns das Denken wohl noch erlaubt bleiben?“

Das anonyme Spottblatt aus der Zeit nach den *Karlsbader Beschlüssen* (1819) geißelt in gleichem Maße die Unterdrückung der Meinungsfreiheit und die um sich greifende Gedankenpolizei wie das Verhalten des denkenden Teils der *Nation der Dichter und Denker*. Denn diese Gesellschaft hat sich, Pünktlichkeit und Gründlichkeit liebend, strenge „Gesetze“ gegeben:

- I. Der Präsident eröffnet präzise 8 Uhr die Sitzung.
- II. Schweigen ist das erste Gesetz dieser gelehrten Gesellschaft.
- III. Auf das (sic!) kein Mitglied in Versuchung gerathen möge, seiner Zunge freyen Lauf zu lassen: so werden beim Eintritt Maulkörbe vertheilt.
- IV. Der Gegenstand, welcher in jedesmaliger Sitzung durch ein reifes Nachdenken gründlich erörtert werden soll, befindet sich auf einer Tafel mit großen Buchstaben geschrieben.

1815, nach den Befreiungskriegen, wollte man *Das neue Deutschland* (Abb. 2)³ bauen. Mit dem *Denker=Club* als *neue(r) deutsche(r) Gesellschaft* war dieses Deutschland nicht zu bauen.

Angesichts des *Anschwellenden Bocksgesangs*⁴ und vieler Schafsgesänge im neuen deutschen *Denker=Club* fragt man sich, ob die intellektuelle Lage heute so ganz anders ist. Zwar läßt mittlerweile jeder „seiner Zunge freyen Lauf“, aber im Endeffekt läuft es doch darauf hinaus, daß die neuen Dichter und Denker sich wechselseitig Denkverbote erteilen und am liebsten reihum den Maulkorb umhängen würden.⁵ Mit diesem *Denker=Club* ist das neue Deutschland auch nicht zu bauen.

Bock, Schaf und Esel nebst Hund, Schwein, Kater und Ochse bildeten damals auch schon einen *Runden Tisch* (Abb. 3)⁶. Johann Michael Voltz (1784-1858)⁷ hatte die Szenerie als Satire auf den sich hinziehenden *Wiener Kongreß* 1815 entworfen und unter das anzügliche Motto gestellt: „Wir delibriren / Ob wir die Stiefel wichen oder schmieren.“

1848/49. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin 1972, 3., verbesserte Aufl. Berlin 1973, S. 34 (Abb.); Eduard Fuchs: *Die Karikatur der europäischen Völker*. 1. Bd.: *Vom Altertum bis zum Jahre 1848*. 4., vermehrte Aufl. München 1921, S. 242 (Abb. 244), S. 244 (Kommentar).

³ *Politische Karikaturen des Vormärz* (Anm. 2), Nr. 2 (Abb. S. 11, Kommentar S. 10); *Populäre Graphik des 19. Jahrhunderts* (Anm. 2), Nr. 370; *Historische Dokumentation* (Anm. 2), Sp. 36.01.5 (Abb.); Fuchs, 1. Bd. (Anm. 2), S. 238 (Abb. 240), S. 244f. (Kommentar).

⁴ Botho Strauß: *Anschwellender Bocksgesang*. In: *Der Spiegel*, Nr. 6/8. 2. 1993.

⁵ Vgl. *Woher kommt diese Wut? Antje Vollmer über die Botho-Strauß Debatte und die Rollenspiele der Intellektuellen*. In: *Der Spiegel*, Nr. 46/15. 11. 1993, S. 254-258.

⁶ *Politische Karikaturen des Vormärz* (Anm. 2), Nr. 3 (Abb. S. 12, Kommentar S. 10); Günter Böhmer: *Die Welt des Biedermeier*. München 1968, S. 50 (Abb. S. 49).

⁷ Vgl. Karl Hagen: *Der Maler Johann Michael Voltz von Nördlingen (1784-1858)*. Stuttgart 1863; das Blatt unter Nr. 499, Kommentar S. 37.

In Voltz' Nachfolge steht unverkennbar der dritte *Runde Tisch* (Abb. 4)⁸: Hier sitzt die Zensur selbst, genauer: das preußische Oberzensurgericht am Tisch. Den Vorsitz führt der in jenen Jahren 1842/43 bis zum Überdruß als Eichhörnchen satirisierte Kultusminister Eichhorn; frei nach dem *Flohlied* des Mephistopheles waren ihm die Spottverse zugebracht:

Es war einmal ein König,
Der hat ein Eichhörnlein,
Das liebt er gar nicht wenig,
Als wär's sein Söhnelein.
Bald ist Minister worden
Das Tierlein klein und nett,
Empfing gar viele Orden
Und manche Pfründe fett.
Die Juden und die Christen,
Die werden sehr geplagt
Und von den Pietisten
Aus jedem Amt gejagt.⁹

Der kleine Rückblick in die Geschichte des *Runden Tisches* in Deutschland hat unversehens zum Thema geführt: *Karikatur und Zensur im preußischen Vormärz*, wobei im letzten *Bestiarium humanum* die Zensur selbst zum Gegenstand der Karikatur geworden ist.

Dem folgenden Streifzug durch die satirische Bilderwelt dieser Epoche, und mehr als ein Streifzug kann es nicht sein, müssen einige allgemeine Hinweise zur Entwicklung der politischen Karikatur in Deutschland vorausgeschickt werden. Eine exemplarische Übersicht kann hier nicht gegeben werden, da es bis heute an einer systematischen Bestandsaufnahme der politischen Karikatur des Vormärz fehlt.¹⁰

II. Politische Karikatur in Deutschland vor 1848

Die deutsche politische Karikatur vor 1848 kann sich weder mit der englischen noch gar der französischen vergleichen¹¹, und selbst für die Schweiz fällt die Bilanz fast günstiger aus.¹²

⁸ *Preußen – Versuch einer Bilanz*. Eine Ausstellung der Berliner Festspiele GmbH. 15. August – 15. November 1981. Ausstellungsführer (= Bd. 1 des Katalogwerkes), hrsg. v. Gottfried Korff, Text v. Winfried Ranke. Reinbek bei Hamburg 1981, Nr. 17/83 (S. 315).

⁹ Flugblatt der Friedlaender-Sammlung (Stadtbibliothek Berlin). Zit. nach Veit Valentin: *Geschichte der deutschen Revolution von 1848-1849*, 1. Bd.: *Bis zum Zusammentritt des Frankfurter Parlaments*. Köln-Berlin 1970, S. 46.

¹⁰ Die beste Übersicht gibt der Katalog *Politische Karikaturen des Vormärz* (Anm. 2).

¹¹ Vgl. etwa Fuchs, 1. Bd. (Anm. 2), S. 220-293; S. 310-361; S. 390-399.

¹² Ebenda, S. 409-417.

In Deutschland mit seinen fast 40 Territorien wütete die Zensur, und zwar nicht erst seit den Karlsbader Beschlüssen der deutschen Bundesstaaten vom 20. September 1819. Das Pressegesetz von 1819 machte die Zensur für alle Schriften verbindlich, die nicht über 20 Bogen im Druck stark waren. Sie galt also nicht zuletzt für Karikaturen, deren Verbreitung besonders schwer zu kontrollieren war, wenn der Hersteller, wie es oft geschah, gegen die Impressumspflicht verstieß.¹³

Dennoch wäre es falsch, die eigentliche Geschichte der politischen Karikatur in Deutschland erst mit den 1840er Jahren oder gar erst der Märzrevolution von 1848 beginnen zu lassen und die vorausgehenden Jahrzehnte als kümmerliches Possenspiel abzutun. Abgesehen von den satirischen Etuden Daniel Chodowieckis (1726-1801)¹⁴ und den gelungenen Persiflagen Johann Heinrich Rambergs (1763-1840)¹⁵ haben etwa der bereits erwähnte Johann Michael Voltz¹⁶ und besonders Johann Gottfried Schadow (1764-1850)¹⁷ mit ihren Napoleonkarikaturen einen beachtlichen Beitrag zum europäischen Bilderkrieg gegen den *Empereur* geleistet.¹⁸ Und trotz *Heiliger Allianz*, Zensur, Verbot und Verfolgung konnte die kritische Graphik auch in der Folgezeit nie völlig unterdrückt werden.¹⁹

¹³ Kurt Koszyk: *Deutsche Karikatur im Vormärz und in der Märzrevolution 1848/49*. In: *Bild als Waffe. Mittel und Motive des Karikatur in fünf Jahrhunderten*, hrsg. v. Gerhard Langemeyer, Gerd Unverfehrt, Herwig Guratzsch u. Christoph Stölzl. München 1984, S. 415-423, hier S. 416.

¹⁴ Vgl. Jens-Heiner Bauer: *Daniel Nikolaus Chodowiecki. Das druckgraphische Werk*. Hannover 1982.

¹⁵ Vgl. Franziska Forster-Hahn: *Johann Heinrich Ramberg als Karikaturist und Satiriker*. In: *Hannoversche Geschichtsblätter*, N.F. 17 (1963), S. 1-235.

¹⁶ Vgl. Hagen (Anm. 7), pass.; Sabine und Ernst Scheffler (Berlin) bereiten eine umfassende Dokumentation der deutschen Napoleonkarikatur mit einer vollständigen Aufnahme der Voltz-Karikaturen vor (erscheint als Bd. 3 der *Schriften zur Karikatur und kritischen Grafik*).

¹⁷ Konrad Kaiser: *Gottfried Schadow als Karikaturist*. Dresden 1955; Hans Mackowsky: *Schadows Napoleonkarikaturen*. In: *Zeitschrift für Bildende Kunst*, N.F. 26, Leipzig 1915, Heft 3, S. 53-68; Ders., *Schadows Graphik*. Potsdam-Berlin 1936.

¹⁸ Vgl. John Grand-Carteret: *Napoleon I. in der Caricatur*. Leipzig 1899; Alexandre Meyrink Broadley: *Napoleon in Caricature, 1795-1821*, 2 Bde. London-New York 1911; Friedrich Schulze: *Die deutsche Napoleonkarikatur*. Weimar 1916; *Napoléon. Caricatures et dessins humoristiques de 1800 à nos jours*, Ausstellungskatalog Bibliothèque Marmottan. Paris 1975; *Boney, ou, Napoléon vus par les Anglais*. Ausstellungskatalog Bibliothèque Municipale de Caen. Caen 1985; Catherine Clerc: *La Caricature contre Napoléon*. Paris 1985; *Die Kehrseite de Medaille. Napoleonkarikaturen aus Deutschland, Frankreich und England*, hrsg. v. Ekkehard Eggs u. Hubertus Fischer. Ausstellungskatalog Institut Français de Hanovre. Hannover 1985; Marina Peltzer: *Die Alternativen der antinapoleonischen Karikatur in Europa*. In: *Die Karikatur zwischen Republik und Zensur. Bildsatire in Frankreich 1830 bis 1880 – eine Sprache des Widerstands?*, hrsg. v. Raimund Rütten, Ruth Jung, Gerhard Schneider unter Mitarbeit v. Gerhard Landes, Dieter Schmidt u. Bernd Wilczek. Marburg 1991, S. 57-71. Rez. Hubertus Fischer. In: *Wilhelm-Busch-Jahrbuch* 1992. Hannover 1993, S. 116-117.

¹⁹ Der Katalog *Politische Karikaturen des Vormärz* (Anm. 2) dokumentiert z. B. Blätter der Jahre 1815, 1817, 1819, 1820, 1822, 1832/34, 1835/40, 1840, 1842, 1843, 1844/45, 1847, 1848.

Zweifellos ist aber die Geschichte der Karikatur zwischen 1815 und 1848 nachhaltig durch die Zensur bestimmt. Das betrifft sowohl ‚die Bedingungen ihrer Möglichkeit‘ als auch ihre Form und ihren Inhalt. In erster Hinsicht schließt dies die Möglichkeit ihrer Produktion, Reproduktion, Präsentation, Distribution und Rezeption ein; in zweiter Hinsicht nimmt die Art der Zensur Einfluß sowohl auf die Gestaltungsmittel und die Formsprache als auch auf die thematische Ausrichtung der Karikatur.

Aufs Ganze gesehen läßt sich jedoch für die hier in Rede stehende Epoche der *Ära Metternich*, der Zeit von der Gründung des *Deutschen Bundes* 1815 bis zur Märzrevolution, keine „scharfe Zäsur stilistischer oder inhaltlicher Art“²⁰ feststellen. Die kleine Sequenz der Karikaturen mit dem *Runden Tisch* machte dies bereits deutlich. Allgemein kann man sich dem Urteil Remigius Brückmanns anschließen:

Nach den starren Umrißradierungen der spätnapoleonischen Zeit [...] lebt dieser Stil noch länger fort, wenn auch in einer neuen Technik, der Feder- und später zunehmend der Kreidelithographie, die erst langsam zu neuen Ausdrucksmöglichkeiten in der deutschen Karikatur führt, wobei ausländische Vorbilder maßgeblich bleiben. Von einer kontinuierlichen Stilentwicklung kann jedoch nicht gesprochen werden, immer wieder erscheinen retardierende Elemente, besonders in den unbeholfen gezeichneten volkstümlichen Blättern, die mindestens die Hälfte der Produktion ausmachen.²¹

Die Gleichsetzung der *Ära Metternich* mit dem *Vormärz* ist freilich unter Historikern wie Literaturhistorikern nicht unumstritten. Die zeitliche Dimensionierung des Epochenbegriffs – manche lassen den *Vormärz* 1815 beginnen, andere 1830 mit der Julirevolution in Frankreich und ihrer Ausstrahlung auf die deutschen Territorien, und wieder andere mit dem preußischen Thronwechsel 1840 – braucht hier aber nicht erörtert zu werden, da die eingehender zu besprechenden Karikaturen ausschließlich den Jahren 1842, 1843 und 1847 entstammen, die nun unbestritten unter den *Vormärz* fallen.

Die Konzentration auf den *preußischen Vormärz* ist keiner Vorliebe geschuldet, sondern von der Sache her begründet: Die Karikaturen dieser Zeit, meist in Berlin oder Leipzig gedruckt und verlegt, befassen sich zum allergrößten Teil mit preußischen Angelegenheiten.²²

III. Satyrspiel bei gelöschtem Licht

Am 24. September 1841 gestattete Preußens König Friedrich Wilhelm IV. der Presse eine „bescheidene Untersuchung der Wahrheit“²³ (die preußische Variante des

²⁰ Ebenda, S. 5.

²¹ Ebenda, S. 5 f.

²² „Obwohl Deutschland zwischen 1815 und 1848 aus 38 Staaten, der sogenannten ‚Kleinstaaterei‘, bestand, befassen sich die ausgestellten Karikaturen – und diese stellen einen Querschnitt durch die gesamte Produktion der Epoche dar – nahezu ausschließlich mit Preußen.“ (Ebenda, S. 6).

²³ Zit. nach Koszyk (Anm. 13), S. 418; vgl. dazu die *Bemerkungen über die neueste*

chercher la vérité). Sie fiel ihm jedoch so unbescheiden aus, daß schon im Herbst 1842 die Oberpräsidenten angewiesen wurden, „den schlechten Teil der Presse zu zügeln“²⁴, und die Zensur am 31. März 1843 der liberalen *Rheinischen Zeitung* den Garaus machte (Abb. 5)²⁵. Erst einen Tag vor Ausbruch der Kämpfe in Berlin, am 17. März 1848, wurde die Zensur aufgehoben. Soweit die kurze Geschichte der beschränkten Pressefreiheit im preußischen Vormärz.²⁶

Die offiziell erst am 21. Januar 1823 durch Ministerial-Reskript eingeführte Bildzensur währte zunächst neunzehn Jahre – die ‚karikaturenlose‘ Zeit in Preußen –, bis am 28. Mai 1842 infolge einer abermaligen liberalen Anwendung des Königs die Vorzensur für Bilder durch Zirkular-Verfügung aufgehoben wurde: die Vorzensur, denn die nachträgliche Verfolgung durch die sogenannte *Repressiv-Zensur* blieb bestehen; und tatsächlich nur für Bilder, denn für „jede auf einem Bilde angebrachte Schrift“²⁷ galt nach wie vor die Vorzensur.

Dieser, wiederum reichlich beschränkten, Bilderfreiheit sah sich *Dicky*, wie er sich selber nannte und privatim gekonnt karikierte²⁸, bereits acht Monate später nicht mehr gewachsen. Am 3. Februar 1843 erklärte er seinen „Unwillen“ über den überhandnehmenden „Unfug“ und verfügte die Präventiv-Zensur durch die örtlichen Polizeibehörden.²⁹ Das kam einem faktischen Verbot der politischen Karikatur in Preußen gleich.

Seinen „Unwillen“ dürfte unter anderen die etwas ungelenke Karikatur von Anfang 1843 (Abb. 6)³⁰ erregt haben, die den Monarchen tatsächlich und *in effigie* mit den unerwünschten Folgen seines ‚Bilderfreiheitsdekretes‘ konfrontierte:

preußische Censurinstruktion. Von einem Rheinländer. In: *Anekdoten zur neuesten deutschen Philosophie und Publicistik.* Von Bruno Bauer, Ludwig Feuerbach, Friedrich Köppen, Karl Nauwerck, Arnold Ruge und einigen Ungenannten, hrsg. v. Arnold Ruge, 1. Bd. Zürich und Winterthur: Verlag des Literarischen Comptoirs 1843, S. 56-88, wo es heißt: „Bildet die Bescheidenheit den Character der Untersuchung, so ist sie eher ein Kennzeichen der Scheu vor der Wahrheit als vor der Unwahrheit. Sie ist ein niederschlagendes Mittel auf jedem Schritt, den ich vorwärts thue. Sie ist eine der Untersuchung vorgeschriebene Angst das Resultat zu finden, ein Präservativmittel der Wahrheit“ (S. 60).

²⁴ Zit. nach Koszyk (Anm. 13), S. 418.

²⁵ *Politische Karikaturen des Vormärz* (Anm. 2), Nr. 15 (Abb. S. 27, Kommentar S. 23); *Populäre Graphik des 19. Jahrhunderts* (Anm. 2), Nr. 392 (Abb.); *Kunst der bürgerlichen Revolution* (Anm. 2), S. 36 (Abb.)

²⁶ Vgl. F.H. Hesse: *Die preußische Preßgesetzgebung, ihre Vergangenheit und Zukunft.* Berlin 1843; siehe auch Kurt Koszyk: *Deutsche Presse im 19. Jahrhundert.* Berlin 1966.

²⁷ Zit. nach Hesse (Anm. 26), S. 62; vgl. H(einrich) H(ubert) Houben: *Bilderzensur im Vormärz.* In: *Cicerone* 10 (1918)

²⁸ Siehe dazu Remigius Brückmann: „Es ginge wohl, aber es geht nicht.“ – König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen und die politische Karikatur der Jahre 1840-1849. In: *Berlin zwischen 1789 und 1848. Facetten einer Epoche.* Ausstellung der Akademie der Künste vom 30. August – 1. November 1981, Berlin 1981, S. 147-161, hier S. 153f. (Abb. S. 154).

²⁹ Hesse (Anm. 26), S. 49 f.

³⁰ *Politische Karikaturen des Vormärz* (Anm. 2), Nr. 13 (Abb. S. 25, Kommentar S. 22);

Als der König winkt mit dem Finger
Auf thut sich der Geisteszwinger
Und der Satyr aus halb nur geöffneten (sic!) Haus
Speit Caricaturen in Unzahl aus.

Dem König zur Seite, stets griffbereit, sind auf drei Stühlen als drohende Zeichen die ‚Instrumente‘ zur Unterdrückung der Geistes- und Pressefreiheit plazierte: die Lichtputzschere als Symbol der Aufklärungsfeindschaft, Tintenfaß, Feder und Papierschere als Symbole der Zensur. Gezeigt werden also die ‚Folterwerkzeuge‘ der geistigen Freiheit, oder anders gesagt: der Zeichner läßt sie den König zeigen.

Derart für alle Fälle gerüstet, gibt sich Friedrich Wilhelm liberal: Während seine Linke huldvoll mit dem Bilderfreiheitsdekret winkt, geruht er mit der Rechten die *Pressefreiheit* aus der Hand seines Dieners (wohl des Ministers von Rochow) entgegenzunehmen. Abgelegt und insofern *ad acta* gelegt ist hingegen die *Constitution* (obwohl seit 1815 versprochen), und in den Schubladen ruhen gut verwahrt die *Öffentlichkeit* (der Gesetzgebung und Rechtsprechung) sowie, ganz unten, *Deutschlands Einheit*. So gesehen nehmen sich die gewährte Presse- und Bilderfreiheit eher wie ein liberaler Schwindel aus, da sie einerseits unter der Androhung jederzeitiger Repression stehen und andererseits die substantiellen Forderungen und Versprechen bisher nicht eingelöst sind.

Pressefreiheit, Verfassung und Öffentlichkeit waren auch die wesentlichen Programmpunkte des Guizot'schen Repräsentativsystems. Sie wurden, mit Deutschlands Einheit, die liberalen Hauptforderungen der deutschen Revolution von 1848, während in Frankreich derselbe Guizot, Repräsentant des Bürgerkönigtums und seit 1847 Chef des Kabinetts, durch seine hartnäckige Ablehnung jeder Wahlreform die zunächst gegen seine Person gerichtete Bewegung von 1848 hervorrief: *A bas Guizot! ... ou la mort*³¹. Das macht einen Unterschied und verdeutlicht die deutsche Verspätung, eine Verspätung, die sich nicht zuletzt an der Karikatur des Vormärz ablesen läßt.

Hier wird die Satire ganz traditionell und in irrtümlicher etymologischer Ableitung als Satyr personifiziert, aus dessen Haupt die *Caricaturen* entspringen – fünfzehn an der Zahl und fast sämtlich als Karikaturen Berliner Herkunft aus den Jahren 1842/43 identifizierbar.³² Da eine der Karikaturen mit dem Titel *Woher? Wohin?* (Abb. 7)³³; in der besprochenen Karikatur die vierte von rechts) wiederum neun Karikaturen zeigt,

Brückmann (Anm. 28), S. 151f.; H(einrich) H(ubert) Houben: *Polizei und Zensur. Längs- und Querschnitte durch die Geschichte der Buch- und Theaterzensur* (= *Die Polizei in Einzeldarstellungen* Bd. 11). Berlin 1926 (Nachdruck unter dem Titel: *Der ewige Zensor*. Kronberg/Ts. 1978), S. 91 (Abb.).

³¹ So der Titel eine Lithographie von E. Lièvre aus dem Zyklus *Révolution de 1848*. In: *Kunst der bürgerlichen Revolution* (Anm. 2), S. 55 (Abb.).

³² Brückmann (Anm. 28), S. 151f.; *Politische Karikaturen des Vormärz* (Anm. 2), Nr. 13 (S. 22).

³³ *Politische Karikaturen des Vormärz* (Anm. 2), Nr. 24 (Abb. S. 41, Kommentar S. 39); Houben: *Polizei und Zensur* (Anm. 30), S. 147f. (Abb. 103).

kann man von einer Darstellung der Karikatur in dreifacher Spiegelung sprechen. Das macht das auf das 1. Quart. 1843 datierte Blatt so wertvoll im Hinblick auf den zeitlichen und thematischen Zusammenhang der Berliner Karikaturen. Teufelchen tragen sie im Bogen über den Thron hinweg, spielen dem Monarchen einen fortgesetzten Schabernack, bis sie am anderen Ende von pflichteifrigen Gendarmen mit Keschern eingefangen und verbrannt werden. Nur nutzt diese Repressiv-Zensur recht wenig, im Gegenteil: Wie der Phönix aus der Asche wird der Satyr immer wieder neu geboren. Wenngleich der unbekannte Zeichner L. sich des Mediums der Karikatur bedient, scheint er doch kein unbedingter Freund der Karikatur zu sein: Mögen sie in „Unzahl“ den Thron umschwirren – es bleibt ein sich stets erneuerndes Possen- und Satyrspiel; es bleibt ein „halb nur geöffnete(s) Haus“, aus dem kein ernster öffentlicher Geist hervorgeht. Das wahre geistige Licht ist in Preußen noch nicht aufgegangen.

Darauf verweist, im Rücken des wiederum halb nur entfesselten Satyrs, der große Kerzenleuchter. Solange er gelöscht bleibt, solange kann das Licht der Wahrheit den Thron nicht erreichen und den Monarchen nicht erleuchten. Dem liegt im Kern die alte Theorie von *ratio* und *voluntas* zugrunde, wonach die öffentliche Meinung dem Fürsten die Einsicht in die wahren Grundlagen und Bedürfnisse der Gesellschaft vermittelt, die dieser dann kraft seines Amtes in die Praxis umsetzt.³⁴ Wie aktuell das bildlich Präfigurierte noch im Revolutionsjahr 1848 war, zeigt das Wort des Königsberger Abgeordneten Johann Jacoby: „Das ist das Unglück der Könige, daß sie die Wahrheit nicht hören wollen!“³⁵ Dieser Satz, in Gegenwart des Königs gesprochen, schlug ein und machte Sensation in Preußen; er erinnert indes an eine dreihundert Jahre früher gehaltene Rede:

[...] Demetrius, der König von Mazedonien, verlor seine Herrschaft, weil er seinen Untertanen kein Gehör schenkte und das folgendermaßen bewies. Als man ihm eines Tages mehrere Bittschriften überreichte und er sie in eine Falte seines Gewandes gesteckt hatte, ging er über eine Brücke, öffnete es und ließ alles ins Wasser fallen, ohne es gelesen zu haben, worauf das empörte Volk sich erhob und ihn außer Landes jagte. Wenn die Könige Ständeversammlungen abhalten, so hören sie vor allem die Stimme der Wahrheit, die ihnen oft von ihren Dienern verheimlicht wird [...].³⁶

So begann Michel de l'Hôpital, Kanzler Frankreichs in den wirren Zeiten des Bürgerkriegs, seine mutige Rede zur Eröffnung der Generalstände-Versammlung in Orléans am 13. Dezember 1560. Das hätte in ähnlicher Form im *Vereinigten Landtag* vor dem preußischen König gesagt werden können, denn auch auf ihn paßte das

³⁴ Vgl. Jürgen Habermas: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. 2., durchges. Aufl. Neuwied-Berlin 1965, S. 65ff.

³⁵ Valentin (Anm. 9), 2. Bd., S. 266; siehe auch *Kladderadatsch* Nr. 28, 12. Dezember 1848, S. 112.

³⁶ Michel de l'Hôpital: *Œuvres complètes*. Bd. 1. Paris 1824 (Neudruck Genf 1968), S. 381. Zit. nach Etienne de la Boétie: *Von der freiwilligen Knechtschaft*. Unter Mitwirkung von Neithard Bulst übersetzt und hrsg. v. Horst Günther (= *Europäische Bibliothek* Bd. 2). Frankfurt a.M. 1980, S. 121.

Demetrius-Exempel, da er die „Stimme der Wahrheit“ nicht hören wollte. L'Hôpitals Rede wurde berühmt „durch die Klarheit der Rechtsprinzipien, mit denen er die Beziehung des Königs zu den Ständen und zu dem Volk formulierte, und durch die Menschlichkeit, mit der es geschah“³⁷. Ein zeitgenössischer Porträt-Stich (Abb. 8)³⁸ zeichnet ihn denn auch mit einem Leuchter aus, mit jenem Licht der *ratio* und *veritas*, das seinem Denken eignete und dessen Land und Herrscher bedurften, um zu Eintracht, Frieden und Recht zurückzufinden. Ein solches Licht hat Friedrich Wilhelm IV., den „Romantiker auf dem Thron der Caesaren“ (David Friedrich Strauß), nicht erleuchtet.

Dem Hauch von Freiheit, der zwischen 1842 und 1843 einige dutzend Karikaturen durchs Land wirbelte, folgte eine fast völlige, lähmende Windstille. Darauf ist zurückzukommen.

IV. Hamburger Lichtblicke

Die freie Bewegung des Geistes wußte Preußen auch andernorts zu unterbinden. Vier Monate nach ihrer Gründung mußte die Hamburger satirische Zeitschrift *Mephistopheles* nach massiver Beschwerde des preußischen Gesandten wegen zweier kritischer Artikel über die Einberufung des *Vereinigten Landtags* am 16. Mai 1847 ihr Erscheinen einstellen. Der Redakteur des Wochenblatts, der Literat Wilhelm Marr, wurde zu fünfzig Talern Geldstrafe verurteilt, dem politischen Zensor wegen „straf-fälliger Nachlässigkeit“ für einen Monat das Gehalt gesperrt.³⁹

Im selben Jahr 1847 erschien bei Ignaz Jackowitz in Leipzig Adolf Glasbrenners *Hamburg im Berliner Guckkasten* mit Theodor Hosemanns (1807-1875) kolorierter Federlithographie *Die Hamburger Censoren* (Abb. 9)⁴⁰. Text und Bild stellen eine nach Stil und Tonlage gelungene Synthese dar und spielen mit einiger Wahrscheinlichkeit auf den erwähnten Zensurfall an:

Hür, meine Herrschaften, gewahren Se uf diesem Bilde, mit schwarzer Kunst un roter Strichmanier jemischt, die beiden Hamborjer Censoren in voller Tätigkeit. Der

³⁷ Ebenda.

³⁸ Aus: ICONES, / id est / VERA E IMAGINES / VIRORVM DOCTRINA SIMVL / ET PIETATE ILLVSTRIVM, QVORVM PRAE- / cipue ministerio partim bonarum literarum studia / sunt restituta, partim vera Religio in variis orbis Chri- / stiani regionibus, nostra patrûmque memoria fuit in- / staurata: additis eorundem vitae & operae descriptio- / nibus, quibus adiectae sunt nonnullae picturae quas / EMBLEMATA vocant. / Theodoro Beza Auctore. / - / GENEVAE, / APVD IOANNEM LAONIVM. / - / M.D.LXXX.

³⁹ Ute Harms: *Politische Karikatur in Hamburg um 1848*. In: *Die Karikatur zwischen Republik und Zensur* (Anm. 18), S. 299-305, hier S. 299f.

⁴⁰ *Hamburg im Berliner Guckkasten. Frei nach der Natur von Professor Nante. Mit einem colorirten Titelkupfer von Th. Hosemann*. Leipzig 1847; Holtzmann/Bohata nehmen die Autorbezeichnung „Professor Nante“ sowohl für J.W. Christern als auch für Glasbrenner in Anspruch (II, 253; VI, 211); Glasbrenners Beziehungen zu Hamburg, stilistische und äußerliche Gründe sprechen eindeutig für seine Autorschaft.

Lehnstuhl, uf dem se sitzen, is janz wie en Krebs jemacht, un de Scheeren, des sind de Lehen, woruffer se de Arme lejen vor Schwitze un Abjemattung. Des Buch, was vor ihnen ufjeklappt liegt, des is des Jesetz von 1833, worin Rath und Bürgerschaft beschlossen haben, deß de Presse über vaterstädtische Anjelejenheit volle Freiheit haben soll. Was da herumliegt, des sind lauter Artikel über vaterstädtische Anjelejenheiten, welche janz oder deilweise gestrichen sind, damit des Jesetz erfüllt werde un de Republik unjestörten Fortjang habe. Junge: Ach Jott, im Hintergrunde stehen lauter Jeister un machen jewaltig drohende Jesichter. Des is woll Erscheinung vor des Jewissen des Censors, deß er sick ja an des Jesetz halten soll? Professor Nante: Ne, des sind keene Jeister, weder erster noch zweiter Jröße, man bloß Senators, Abjesandte un jute Freunde, welche dem Censor, janz wie der Jeist im Hamlet, der da ruft: Streich! sagen: Banje machen jilt!⁴¹

Die Zensursatire ist auch im Detail genau. Es gab in Hamburg tatsächlich zwei Zensoren: einen für die Druckerzeugnisse politischen Inhalts, einen für die unpolitischen Inhalts. Außerdem war eine Zensur-Kommission aus einem Senatsmitglied und zwei Polizeiherren gebildet worden.⁴² Mit den „Abjesandten“ könnte durchaus auf den preußischen Gesandten Haenlein angespielt sein, der sich über die „freche(n) und grobe(n) Beschimpfungen Preußens“ erbot und vom Senat „vollständige Genugtuung“⁴³ verlangt hatte. Die Gestalten im Hintergrund sind folglich keine „Erscheinung“, sie üben die Zensur über den Zensor aus.

Der semantische Überschuß der Zeichnung liegt vor allem in den Beleuchtungseffekten und den Requisiten des Interieurs. Licht fällt allein auf die Wand mit dem Bild des Hamburger Wappens. Waren nicht von Hamburg unter dem wagemutigen und findigen Verleger Julius Campe die Werke Heines und Börnes, Texte von Gutzkow, Wienbarg, Hoffmann von Fallersleben, Glaßbrenner, Weerth und Weitling ausgegangen? War Hamburg nicht ein Lichtblick in der literarischen Landkarte Deutschlands?

Die Zensoren sind dagegen durch ihre Schirme vor zu starkem Lichteinfall geschützt. Dasselbe gilt für die linke Figur im Hintergrund mit der geschulterten Perücke. Auffällig postiert ist der Kerzenleuchter mit aufgesetztem Löschhütchen und Lichtputzschere – als Zeichen der ‚Lichtunterdrückung‘ ein Gegenzeichen zum Lichtblick an der Wand. Unter diesem Zeichen steht das Geschäft der Zensoren. Damit kein Zweifel bleibt, daß sie ihr Geschäft mit Eifer betreiben, hat der Zeichner dem einen Zensor eine zweite Lichtputzschere in die Hand gegeben und eine dritte auf einem weithin eingeschwärzten Druckbogen plziert.

„Biedere Scherze“ hat Werner Hofmann⁴⁴ Hosemann attestiert. Das mag für viele der etwa 6000 druckgraphischen Arbeiten Hosemanns⁴⁵ zutreffen, für diese sicher nicht.

⁴¹ Ebenda; siehe auch *Theodor Hosemann* (= *Klassiker der Karikatur* Bd. 9), hrsg. v. Hans Ludwig. Berlin 1973, S. 95f.

⁴² Harms (Anm. 39), S. 300 Anm. 6.

⁴³ Zit. ebenda, S. 300.

⁴⁴ Werner Hofmann: *Die Karikatur – eine Gegenkunst*. In: *Bild als Waffe* (Anm. 23), S. 355–383, hier S. 380 (gekürzte Fassung der Einleitung zu W.H., *Die Karikatur von Leonardo*



Abb. 1. Anonym: *Der Denker=Club. Auch eine neue deutsche Gesellschaft*, um 1820. Radierung 24 × 40 cm.

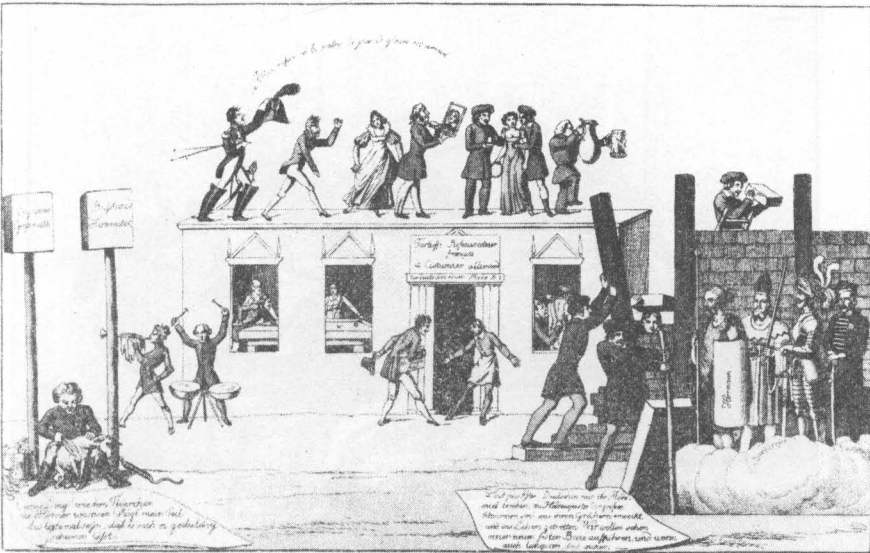


Abb. 2. Anonym: *Das neue Deutschland*, um 1815. Radierung (koloriert) 15,5 × 29 cm.



Abb. 3. Anonym (Johann Michael Voltz): *Wir delibrieren* / *Ob wir die Stiefel wischen oder schmieren* (hs. Zusatz o.l. *Wird hier öffentlich verkauft*), 1815. Radierung (koloriert) 18,5 × 25 cm.



Abb. 4. Anonym: *Ohne Titel* (*Das preussische Oberzenssurgericht*), 1842/43. Lithographie (koloriert) 23,2 × 26,3 cm.



Abb. 5. Unbekannter Zeichner (u.r. bez. *Th. Bruckner?*, o.l. VI.): Ohne Titel (*Die Beerdigung der Rheinischen Zeitung*), 1843. Federlithographie 20 × 27 cm.

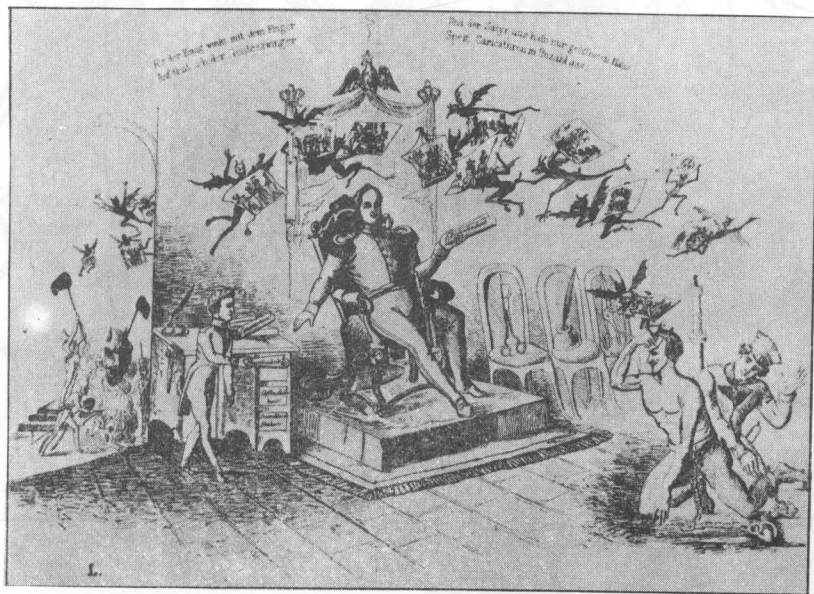


Abb. 6. Unbekannter Zeichner (u.l. bez. *L.*, u.r. dat. *l. Quart. 1843*): *Als der König winkt mit dem Finger / Auf thut sich der Geisteszwinger / Und der Satyr aus halb nur geöffneten (sic!) Haus / Speit Caricaturen in Unzahl aus*, 1843. Federlithographie 22 × 33,5 cm.

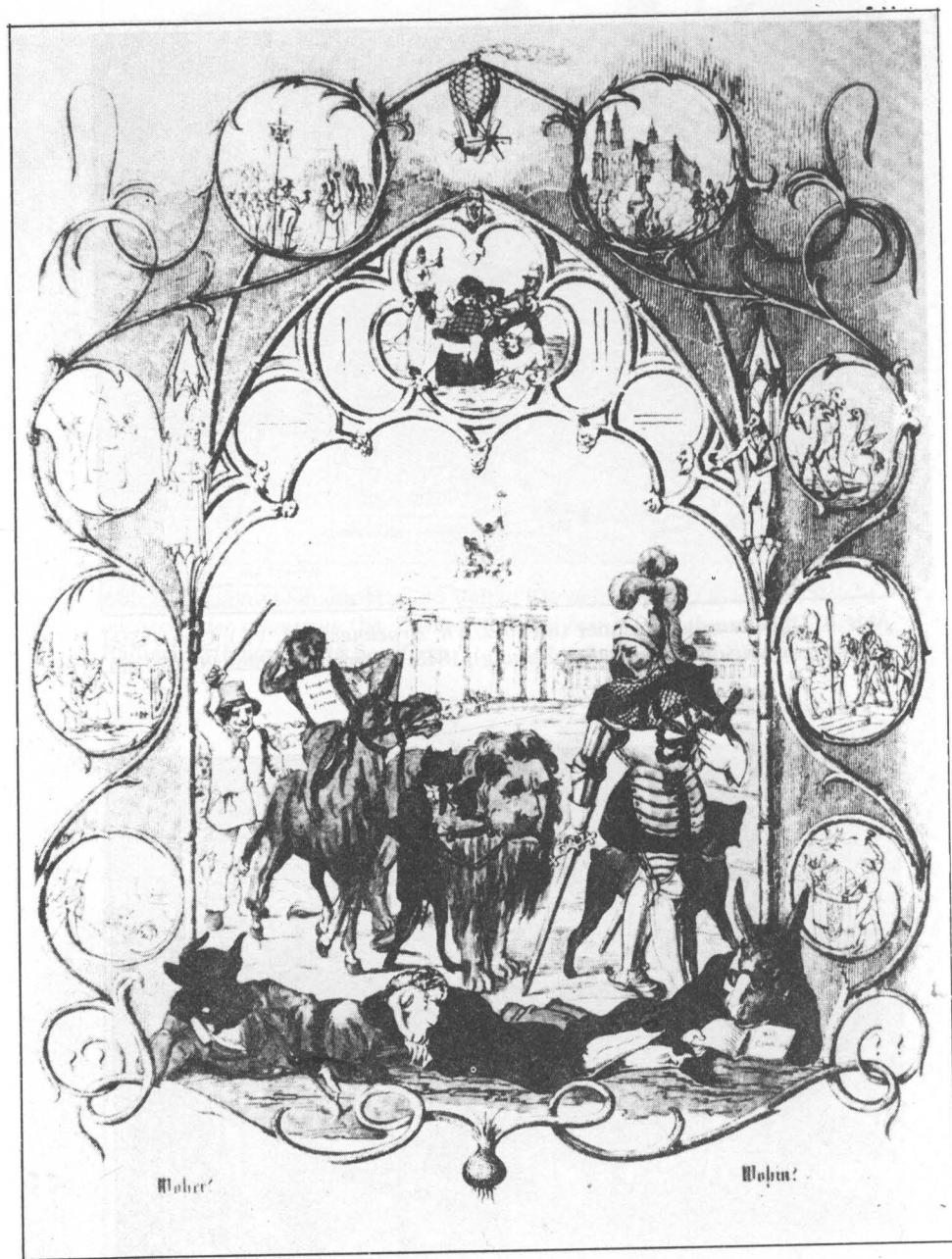


Abb. 7. Anonym: *Woher? Wohin?*, Berlin 1842. Federlithographie (teilkoloriert) 33,5 × 27 cm.



Abb. 8. Anonym: *Michael Hospitalius* (Michel de l'Hôpital), Genf 1580. Holzschnitt 10 × 7,5 cm.



Abb. 9. Theodor Hosemann:
Die Hamburger Censoren, Leipzig 1847.
Federlithographie (koloriert) 10,5 × 8 cm.



Abb. 10. R. Sabatky (u.l. monogr.): Ohne Titel (*Der deutsche Michel, die Germania und die Zensur*), Berlin 1842, Verlag von Julius Springer in Berlin. Kreidelithographie (koloriert) 33,5 × 53,5 cm.



Abb. 11. R. Sabatky: *Der deutsche Michel*, Berlin 1843, Steindruck v. R. Sabatky, Verlag v. Julius Springer in Berlin. Kreidelithographie 40,5 × 50 cm.



Abb. 12. W. Winckler: Ohne Titel (*Michel erwacht!*), Königsberg 1843, entworfen u. gez. v. W. Winckler, Lith. Inst. v. W. Winckler, Königsberg i. Pr. Federlithographie 41 × 52 cm.



Abb. 13. R. Sabatky (monogr. u.r.): Ohne Titel (*Bauer, Strauß und Feuerbach*), Berlin 1842. Kreidelithographie (koloriert) 28 × 45,5 cm.



Abb. 14. Anonym (Wilhelm Storck): *Wie Einer immer daneben tritt!*, Leipzig 1842, Druck von J.G. Fritzsche in Leipzig. Kreidelithographie 27,5 × 24,5 cm.

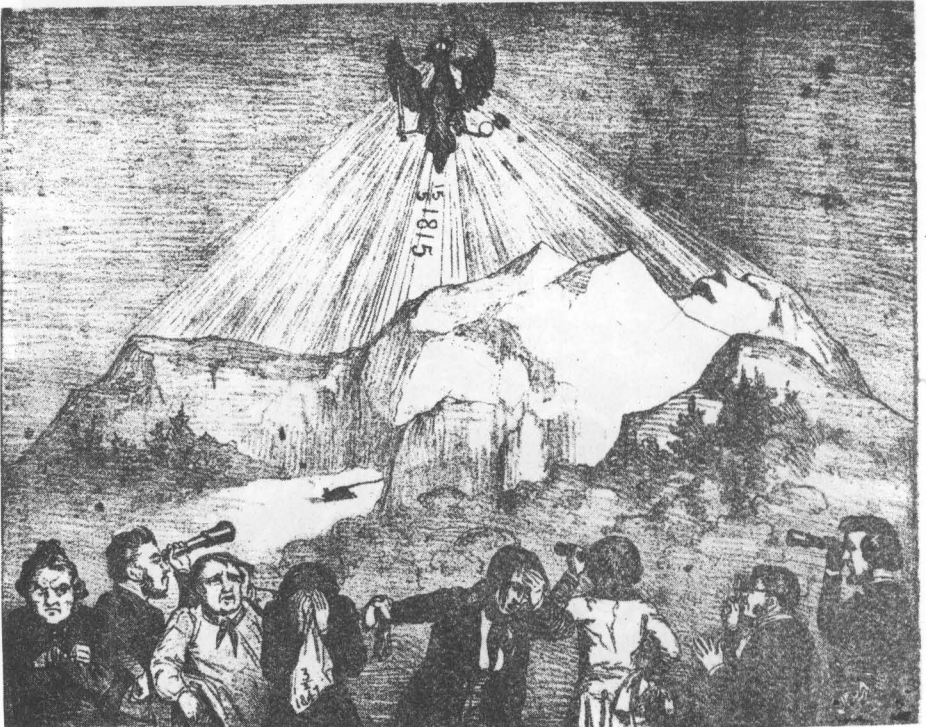


Abb. 15. Wilhelm Storck: Ohne Titel (*Der Berg kreiſte, und eine Maus wurde geboren*), Leipzig, 3. Februar 1847. Kreidelithographie.

In der jahrelangen Zusammenarbeit mit Adolf Glaßbrenner hat der hochgeschätzte Illustrator und meisterhafte Zeichner so manche treffende Satire geschaffen. Diese trifft Zensoren und Senatoren gleichermaßen, vor allem den Sachwalter der Zensur als armselige Kreatur, der unter ständigem Druck von oben steht. Sie ist wirklichkeitsbezogen und aktuell, in der Stillage sehr passend zum Text und setzt die zeichnerischen Mittel nuancenreich zur Verdeutlichung der Aussage ein.

Die Zensur, nicht umsonst ein häufiges Thema der Vormärz-Karikatur, tritt in anderer Gestalt auch auf der folgenden Lithographie ins Bild.

V. Der deutsche Michel

Ein wahrer Könner im vorherrschenden Mittelmaß der deutschen Vormärz-Karikatur ist R. Sabatky, von dem wir gar nichts, nicht einmal die Lebensdaten wissen.⁴⁶ Das titellose Blatt (Abb. 10)⁴⁷, eine Kreidelithographie, die 1842 im Verlag von Julius Springer in Berlin erschien, transponiert die deutsche Misere in ein gelungenes Figurenstück.

In der Bildmitte, im biedereren Bürgerrock, der grobschlächlige, doch ohnmächtige deutsche Michel: In die Knie gegangen, stützt er sich apathisch auf eine knorrige Keule, und da ihm der Mund durch ein großes Maulschloß verriegelt ist, kann er nur noch stumm auf die Peiniger Deutschlands zeigen. König Ernst August von Hannover stützt der *Germania* die Schwingen, während zu ihren Füßen ein Blusenmann mit Bulldoggengesicht, d. i. Friedrich Wilhelm IV. von Preußen, der in Trauer versunkenen Gestalt schwere Ketten anlegt. *Germania*, die Traumfigur des vormärzlichen Bürgertums, fällt der monarchischen Gewalt zum Opfer. (Ihre Auferstehung feierte sie in der Frankfurter Paulskirche, wo sie hoch über der Deutschen Nationalversammlung schwebte.)

Ernst Augusts Flügelstützerei spielt auf die Aufhebung des Staatsgrundgesetzes und die Entlassung der *Göttinger Sieben*, darunter Gervinus, Jacob und Wilhelm Grimm, im Jahre 1837 an. Der Konflikt hatte nämlich prinzipielle Bedeutung:

Indem die Göttinger Professoren die Staatsmacht auf die Unverbrüchlichkeit einer liberalen Verfassung zu gründen versuchten, entwickelten sie [...] die Grundlagen der

bis Picasso. Wien 1956).

⁴⁵ *Druckgraphische Arbeiten von Theodor Hosemann*, hrsg. v. Wolfram Geister. Berlin 1975 (S. 3); vgl. noch: Lothar Brieger: *Theodor Hosemann. Ein Altmeister Berliner Malerei, mit einem Katalog des graphischen Werkes von Karl Hobrecker*. München 1920; ferner: *Theodor Hosemann. Illustrator – Graphiker – Maler des Berliner Biedermeier*. Ausstellung der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz mit Beständen der Sammlung Wilfried Göpel. 1. Juni – 23. Juli 1983. Wiesbaden 1983.

⁴⁶ Vgl. *Von Callot bis Lorient. Aus der Sammlung Karikatur und kritische Grafik des Wilhelm-Busch-Museums Hannover*, hrsg. v. Herwig Guratzsch. Stuttgart 1991, S. 259.

⁴⁷ *Politische Karikaturen des Vormärz* (Anm. 2), Nr. 54 (Abb. S. 82, Kommentar S. 80); *Von Callot bis Lorient* (Anm. 46), Abb. S. 81, Kommentar (Stephan Noth) S. 80.

großen Bewegung des nationalstaatlichen Liberalismus, der das stärkste Element in der Verfassungsbewegung von 1848 werden sollte' (E. R. Huber).⁴⁸

Die Porträtierung Friedrich Wilhelms IV. als Folterknecht hatte nicht minder gute Gründe. Die Hoffnungen, die sich an den Thronwechsel 1840 geknüpft hatten, erfüllte Friedrich Wilhelm nicht, im Gegenteil: „Dem Könige sagt man vielerlei Übles nach“, notierte Varnhagen von Ense⁴⁹ bereits ein Jahr später. Der Hochverratsprozeß gegen den Königsberger Arzt und Liberalen Johann Jacoby, der in seiner bekannten Schrift *Vier Fragen, beantwortet von einem Ostpreußen*⁵⁰ das Recht des Volkes auf eine Nationalrepräsentation dargelegt hatte, enthüllte dann das wahre Gesicht der sich zunächst gemäßigt freisinnig gebenden neuen Regierung.

Mit der malträtierten Germania sinkt auch die Stange mit dem Bürgerhut und dem Eichenkranz nieder, da sie in dem bereits gestutzten Flügel keinen Halt mehr findet. In charakteristischer Abwandlung des republikanisch-revolutionären Freiheitssymbols, der Jakobinermütze (*bonnet rouge*) mit dem Lorbeerkranz, knüpft dieses deutsche Nationalsymbol an den romantisierenden Mythos der Befreiungskriege und seine Inanspruchnahme durch die bürgerliche Bewegung an. Sie berief sich, wie übrigens auch Johann Jacoby in der soeben genannten Schrift, immer wieder auf das nicht eingelöste Verfassungsversprechen vom 22. Mai 1815 und die seinerzeit verheißene Pressefreiheit.

Ganz ohne Ironie ist aber auch dieser Einsatz des Nationalsymbols nicht: Über Michels breitem Schädel schwebend, ist er dem hehren Anspruch, der sich in diesem Symbol ausdrückt, augenscheinlich nicht gewachsen.

Links von ihm sieht man zwei Figuren, die sich gegenseitig komplimentieren. Klemens Fürst von Metternich heißt den gleichermaßen katzbuckelnden Jesuiten willkommen. Dieser hält ihm nicht nur eine mit Zensurstrichen übersäte Lutherbibel vor Augen, was den österreichischen Staatskanzler mit sichtlicher Genugtuung erfüllt, er führt ihm auch die Zensur selbst mit galanter Geste zu. Deren Personifikation stellt eine satirische Inversion der „römischen Göttin Libertas und ihrer Adaption in Frankreich als Liberté“⁵¹ dar. Aus der *Liberté* ist die *Libertinage*, die Liederlichkeit, geworden, eine feile Dirne, die der Jesuit an den Galan Metternich verkuppelt.

Diese Konfiguration spielt in der Gestalt des Jesuiten auf den wiedererstarkten Ultramontanismus an, der in seiner Wendung gegen den Liberalismus und den

⁴⁸ Wolfgang Sellert: *Der Streit um die Aufhebung des Staatsgrundgesetzes und um die Entlassung der „Göttinger Sieben“*. In: *Die Göttinger Sieben*. Eine Ausstellung der Georg-August-Universität Göttingen. Göttingen 1987, S. 11-15, hier S. 15.

⁴⁹ Karl August Varnhagen von Ense: *Tagebücher*, Bd. 1. Leipzig 1861, S. 258.

⁵⁰ Johann Jacoby: *Vier Fragen, beantwortet von einem Ostpreußen*. O. O. u. J. (Mannheim 1841); Exemplar in: Berlin GStAPK (14 J 1); siehe auch das Protokoll über die polizeiliche Durchsuchung der Wohnung von Johann Jacoby am 14. März 1841. In: Berlin GStAPK (XX. HA Rep. 2 I Tit. 39, Nr. 44); zu den Umständen der Drucklegung und der Wirkung der Schrift siehe Karl Obermann, *Deutschland von 1815 bis 1849 (Von der Gründung des Deutschen Bundes bis zur bürgerlich-demokratischen Revolution)*, 3., überarb. Aufl. Berlin 1967, S. 133-135.

⁵¹ *Von Callot bis Lorient* (Anm. 46), S. 80.

modernen Staat der Repression durch das Metternichsche System gleichsam den Weg bereitete. Sie traf, zumal nach der Wiener Ministerkonferenz 1834, vor allem die Presse durch erheblich verschärfte Maßnahmen. Wie scharf diese waren, deutet das riesige Rasiermesser an, das die barbusige Zensur wie eine Waffe geschultert hat; und wie rigoros dabei Unliebsames ‚weggeschnitten‘ wurde, visualisiert die große Papierschere, die die Zensur anstelle des Schwertes der *Libertas* am Gürtel trägt.

Im Gesamt der Komposition steht diese Figur in erkennbarer Opposition zur *Germania*: Hier die obszön entblößte Hure der Zensur, die Kirche und Staat gefällig ist; dort die keusche und gedemütigte *Germania*, die unter die Räuber ‚von Gottes Gnaden‘ gefallen ist. Kontrastierend sind auch die Männerpaare gestaltet: Aalglatte Höflinge traktieren galant die Zensur, während bullige Knechte der *Germania* Gewalt antun. Nur der Michel hat kein Pendant: Von allen guten Geistern verlassen und mundtot gemacht, bildet er eigentlich nur noch eine korpulente Masse, die von niemandem beachtet zu Boden sinkt. Die (gerade vollendete) Regensburger *Walhalla*, zu der am linken Bildrand ein Weg hinaufführt, wird dieser Michel nie erreichen.

Im Unterschied zu dieser Bildaussage findet der infantilisierte Michel im berstenden Kinderstuhl (Abb. 11)⁵² lebhafteste Beachtung. Alle machen sich an ihm zu schaffen: Die englische Bulldogge zerrt ihm das Geld aus der Tasche, womit auf die restriktive Handelspolitik des Vereinigten Königreichs angespielt wird; der grimmige französische Offizier reißt ihm den linken Ärmel ab, was Frankreichs Anspruch auf seine „natürlichen Grenzen“, die linksrheinischen Gebiete, meint; der Kosake wiegt ihn in guter Ruh und schnürt ihm das Leibchen um den Hals zu, worin der erstickende Einfluß der russischen Autokratie auf die deutschen Verhältnisse zum Ausdruck kommt; der Staatsmann Metternich läßt ihn kräftig zur Ader (zum Vorteil des Adels, wie das Blatt mit dem Stammbaum andeutet); und im Hintergrund droht der Papst mit dem Schlüssel Petri, was sein Pochen auf den päpstlichen Jurisdiktionsprimat, die *Potestas clavium*, unterstreicht. England, Frankreich, Rußland, Österreich und der Heilige Stuhl, sie alle ziehen Vorteil aus der deutschen Ohnmacht. Das Ganze läßt sich in dem Satz zusammenfassen: Mit dem deutschen Michel kann man's ja machen! Das Bundesheer im Hintergrund greift nämlich nicht ein, ist vielmehr voll und ganz mit dem Exerzierreglement beschäftigt. Mit dieser sichtbaren äußeren Schwäche korrespondiert die innere Schwäche, die Michel buchstäblich auf den Leib geschrieben ist. Sein Leibchen ist aus 36 souveränen deutschen Einzelstaaten zusammengestückelt, der gespornte Stiefel mit dem österreichischen Doppeladler versinnbildlicht den 37. und der – infolge eines schwachen Monarchen – geflickte Stiefel mit dem halb verdeckten preußischen Adler den 38. und letzten der deutschen Bundesstaaten. Welch unendliche Geduld dem Michel eigen ist, zeigt das Schäflein auf seinem Kopfkissen.

Wie leicht zu sehen, stammt auch dieses Blatt von der Hand Sabatkys. Es kam 1843 bei demselben Verleger Julius Springer in Berlin heraus, und es fand ein vielgestaltiges Echo in Wort und Bild.

⁵² Politische Karikaturen des Vormärz (Anm. 2), Nr. 56 (Abb. S. 84, Kommentar S. 85f.).

Der mit Karl Marx befreundete Junghegelianer Karl Friedrich Köppen behandelte in seiner 1843 in Leipzig erschienenen Broschüre *Der deutsche Michel. Erläutert von einem Freunde und Leidensgenossen* auf 23 Seiten Text ausschließlich diese Karikatur.⁵³ Unter der Überschrift *Abermals eine Berliner Carrikatur* (sic!) brachte die *Berlinische* oder *Spenersche Zeitung* im selben Jahr 1843 eine ausführliche Besprechung, die wiederum im Pressespiegel einer anderen Zeitung nachgedruckt wurde.⁵⁴ Einerseits zeigt sie, wie offensichtlich problemlos der nicht ganz unkomplizierte Code der Anspielungen zu entschlüsseln war; andererseits gefällt sie sich in einem Spiel der Andeutungen und indirekten Verweise, die den ‚visuellen Text‘ der Karikatur naiv-ironisch und satirisch umschreiben.

Noch lebhafter war das bildliche Echo. Die Nachfrage zeitigte leicht geänderte Ausführungen⁵⁵ und (gegen den entsprechenden Aufpreis) kolorierte Fassungen⁵⁶. Ferner regte die Bildidee Variationen des Themas⁵⁷, Fortsetzungen und Gegenentwürfe⁵⁸ an. So ist in der Königsberger Karikatur von W. Winckler (Abb. 12)⁵⁹ aus der Mitleidsfigur eine herkulische Gestalt geworden: Der zu neuer Jugendkraft erwachte Michel schlägt mit einem Keulenhieb alle seine Quälgeister in die Flucht oder zu Boden. Durch die komplette Inversion des Vor-Bildes (vgl. Abb. 11) entsteht so etwas wie das Wunschbild einer Umkehrung der Machtverhältnisse. Metternich ist gestürzt, der Stammbaum zerrissen, der Kosake taumelt blessiert zurück, den Franzosen hat es am Kopf erwischt, die Bulldogge schleicht sich davon, der Papst flieht unter Verlust seiner Tiara auf die Engelsburg. Wie sehr es sich hier um ein Wunschbild handelt, macht die davonfliegende Nachtmütze deutlich: Ihr entweicht der ganze Zug von Michels Träumen und Alpträumen. Für kollektivpsychologische Analysen böten diese Michel-Karikaturen reichlich Ansatzpunkte; sie müssen hier jedoch unterbleiben. Auf der Hand liegen indessen die Identifikationsangebote – für den *Leidensgenossen* oder den sich erhebenden Streitgenossen.

Außen- und Innenpolitik wurden hinreichend berührt, desgleichen das deutsche Thema oder besser: das deutsche Trauma; es fehlt eigentlich nur noch die *Kritik*, eine unbezweifelbare deutsche Stärke.

VI. Die Religion im Feuerbach

Ein weniger offensichtlich politisches als philosophisch-ideologisches Kapitel des Vormärz schlägt man mit der letzten der hier vorgestellten Karikaturen Sabatky's auf

⁵³ Ebenda, S. 85; siehe auch Koszyk (Anm. 13), S. 420 (mit Bezug auf Bernd Grote: *Der deutsche Michel*. Dortmund 1967, S. 55f.).

⁵⁴ Reproduktion des Zeitungsausschnitts in: *Politische Karikaturen des Vormärz* (Anm. 2), S. 85.

⁵⁵ *Kunst der bürgerlichen Revolution* (Anm. 2), S. 43.

⁵⁶ *Politische Karikaturen des Vormärz* (Anm. 2), S. 85.

⁵⁷ Ebenda, Nr. 55 (Abb. S. 83, Kommentar S. 80).

⁵⁸ Ebenda, Nrn. 57 u. 58 (Abb. S. 86 u. 88, Kommentar S. 87).

⁵⁹ Ebenda, Nr. 58; mit irrtümlicher Datierung Koszyk (Anm. 13), S. 420 (Abb. 8).

(Abb. 13)⁶⁰. Aber wer würde schon auf Anhieb darauf kommen, daß es bei dieser grandiosen Hetzjagd um die radikale Evangelienkritik der Junghegelianer geht? Stürmt da nicht ein Bauer mit einer Mistforke auf einem Strauß aus dem Potsdamer Tor heraus? Gemeint ist natürlich Bruno Bauer, der David Friedrich Strauß reitet. Strauß hatte mit seinem 1835 veröffentlichten *Leben Jesu* die Grundlagen der Orthodoxie, auf denen auch der militärisch-monarchische Obrigkeitsstaat ruhte, nachhaltig erschüttert. Bauer ritt dieses Prinzip der kritischen Methode mit Ausdauer weiter, besonders in seiner *Kritik der evangelischen Geschichte der Synoptiker*, die 1841/42 in drei Bänden herauskam.

Vor diesem wilden Reiter und seinem Reittier suchen die Evangelien mit gutem Grund das Weite: Der hechelnde Löwe – das Markus-Evangelium, der flügel-schlagende Adler – das Johannes-Evangelium, der stampfende Stier – das Lukas-Evangelium, der entsetzte Engel – das Matthäus-Evangelium. Rette sich wer kann! Doch es gibt keine Rettung, denn vor ihnen lodert das Feuer, genauer: der ‚Feuerbach‘. Gemeint ist Ludwig Feuerbachs *Wesen des Christentums* von 1841, dessen Quintessenz lautete: Nicht Gott erschafft den Menschen, der Mensch erschafft sich seinen Gott.

Die 1842, auf dem Höhepunkt der öffentlichen Auseinandersetzung um die Evangelien- und Religionskritik, in Berlin erschienene Lithographie nimmt in Grundzügen Marx' und Engels' 1845 herausgekommene Polemik *Die heilige Familie oder Kritik der kritischen Kritik* mit dem Untertitel *Gegen Bruno Bauer & Consorten* vorweg. Sie zeigt aber vor allem, was eine Karikatur unter den gegebenen Umständen leisten konnte. Sie ‚setzt alles ins Bild‘: Bauer, Strauß und Feuerbach, die Evangelienkritik, die Beziehung zwischen Bauer und Strauß sowie die durch Feuerbach vollendete Kritik der Religion. Ein turbulenter Kehraus, der die Symbole der heiligen Evangelisten genausowenig schont wie ihre unheiligen Kritiker.

An Sabatkys Karikaturen kann man das – *sit venia verbo* – produktive Element einer bestimmten Art der Zensur studieren. Denn er machte aus der Not eine Tugend. Da in Preußen, wie bereits erwähnt, nur das Bild selbst von der Vorzensur zeitweilig ausgenommen war, im übrigen aber die gesetzliche Bestimmung fortgalt, „daß jede auf einem Bilde angebrachte Schrift der vorgängigen Druckerlaubnis des ordentlichen Censors unterliegt“⁶¹, setzte er eben *alles* ins Bild. Und da es ihm weder an guten Bildideen noch an zeichnerischem Vermögen mangelte, sind ihm bei diesen Inventionen einige Meisterstücke geglückt.

VII. Der betrunkene Kater

Märchenland, *politisches* Märchenland betritt man mit der nächsten Karikatur (Abb. 14)⁶². Ihr folgte ein ganz prosaisches Ende der politischen Karikatur im

⁶⁰ *Politische Karikaturen des Vormärz* (Anm. 2), Nr. 21 (Abb. S. 36, Kommentar S. 32), *Von Callot bis Lorient* (Anm. 46), Abb. S. 79, Kommentar (Stephan Noth) S. 78.

⁶¹ Hesse (Anm. 26), S. 62.

⁶² *Politische Karikaturen des Vormärz* (Anm. 2), Nr. 47 (Abb. S. 73, Kommentar S. 71);

preußischen Vormärz, denn manches spricht dafür, daß diese treffende Personalsatire auf Friedrich Wilhelm IV. den unmittelbaren Anlaß für die Wiedereinführung der Präventiv-Zensur im Februar 1843 gegeben hat.⁶³

Das Blatt wurde wohl Ende 1842 in Leipzig veröffentlicht. Es stammt von Wilhelm Storck (1808-1850)⁶⁴, dem wir eine ganze Reihe von Vormärz-Karikaturen verdanken.⁶⁵ Für die Popularität dieser Federlithographie spricht, daß sie 1848 noch einmal im Leipziger *Leuchtturm* veröffentlicht wurde.⁶⁶ Von rechts tritt der gestiefelte Kater ins Bild, nur tritt er „immer daneben“. Den aus der Perraultschen Sammlung bekannten Märchenstoff hatte Ludwig Tieck 1797 dramatisiert und zu einer Theatersatire geformt.⁶⁷ 1812 erschien das Märchen auch in der Sammlung der Brüder Grimm. Als diese Karikatur veröffentlicht wurde, lehrten die Brüder Grimm bereits an der Berliner Universität, während Ludwig Tieck zum Hofvorleser Friedrich Wilhelms IV. avanciert war.

„Der Romantiker auf dem Thron“ ließ sich gern etwas Märchenluft um die Nase wehen; deshalb hat ihn der Zeichner sehr zu Recht zum gestiefelten Kater herausgeputzt. Er setzte gleich noch eine andere Neigung des Monarchen ins Bild: Die Champagnerflasche und das überschäumende Glas spielen auf die ‚Allerhöchste‘ Trunksucht an. Der Kater, so scheint es, hat einen Kater.

Derart umnebelt, torkelt er eher wie ein tapsiger Bär als ein geschmeidiger Kater durch den verschneiten Park von Sanssouci, wo Friedrich der Große noch immer seine Spuren zieht. In die Fußstapfen des „Großen“ möchte er treten, die Karikatur jedoch demonstriert: *Wie Einer immer daneben tritt!*

Friedrich Wilhelm IV. rang nach Größe, sah es als Vorbedeutung an, daß er den Thron fast auf den Tag genau hundert Jahre nach Friedrich dem Großen bestieg, bewohnte wieder das lange Zeit verwaiste Sanssouci – und zog sich dabei den derben Spott seiner Untertanen zu. Anspruch und Wirklichkeit klappten bei diesem Monarchen einfach zu weit auseinander, um nicht die Satire auf den Plan zu rufen. Aber der Stachel saß tief, so tief, daß der „rothnäsige König“⁶⁸ nun endgültig die Nase voll hatte und eingedenk aller übrigen Herabwürdigungen dekretierte:

Ich habe mit Unwillen wahrgenommen, bis zu welchem hohen Grade in der letzten Zeit der Unfug gestiegen ist, durch bildliche Darstellungen die Religion und den Staat herabzuwürdigen und zu verspotten, so wie die Sittlichkeit und die persönliche Ehre zu

Brückmann (Anm. 28), S. 152 (Abb. 3); Koszyk (Anm. 13), S. 418 (Abb. 3); Fuchs, 1. Bd. (Anm. 2), S. 395 (Abb. 405), Kommentar S. 399.

⁶³ Fuchs, 1. Bd. (Anm. 2), S. 399.

⁶⁴ *Politische Karikaturen des Vormärz* (Anm. 2), S. 71.

⁶⁵ Ebenda, Nrn. 36, 47, 59, 60, 75.

⁶⁶ Ebenda, S. 71.

⁶⁷ *Tiecks Werke*, hrsg. v. Gotthold Ludwig Klee, 3 Bde. Leipzig-Wien: Bibliographisches Institut o.J., Bd. 1, S. 101 ff.; vgl. Hans Georg Beyer: *Tiecks Theatersatire „Der gestiefelte Kater“ und ihre Stellung in der Literatur- und Theatergeschichte* (Diss.) München 1960.

⁶⁸ Anonymes Flugblatt auf Friedrich Wilhelm IV., 1842, abgebildet in: Brückmann (Anm. 28), S. 156 (Abb. 9).

verletzen. Um diesem Unfug für die Folge vorzubeugen, bestimme Ich hierdurch, daß bildliche Darstellungen, durch welche die Sittlichkeit gröblich verletzt wird, überhaupt nicht, Caricaturen, Zerr- und Spottblätter aber nicht anders vervielfältigt, feilgeboten, verkauft, ausgestellt oder verbreitet werden dürfen, als wenn dazu vorher die Genehmigung der Polizeibehörde des Orts, wo die Vervielfältigung beabsichtigt wird, oder, im Falle die Bilder im Auslande angefertigt sind, die Genehmigung des Orts, wo der Verkauf oder die Verbreitung derselben stattfinden soll, eingeholt worden ist [...].⁶⁹

VIII. Der kreißende Berg

In Preußen begann wieder eine ‚karikaturenlose‘ Zeit, aber in anderen Städten, besonders in Frankfurt und Leipzig, lebte sie weiter. „Als schließlich [...] sogar der Abdruck des Gesetzes vom 22. Mai 1815, welches hieß: ‚Es soll eine Repräsentation des Volkes gebildet werden‘, unter Strafe verboten wurde“⁷⁰, kam in Leipzig Wilhelm Storcks *Kreißender Berg* (Abb. 15)⁷¹ heraus.

Der unmittelbare Anlaß für diese Karikatur ergibt sich aus der ‚politischen‘ Datierung des Blattes. Denn am 3. Februar 1847 sah sich der preußische König infolge der Krise der Staatsfinanzen genötigt, ein Patent zu veröffentlichen, aufgrund dessen am 11. April die acht Provinziallandtage Preußens als sogenannter *Vereinigter Landtag* zusammentreten sollten. Von einer „Repräsentation des Volkes“ war in dem Erlaß keine Rede, lediglich von einer „ständischen Mitwirkung“ bei der Sicherung des staatlichen Finanzhaushaltes.⁷² Für die Bourgeoisie freilich galt – so ihr Sprecher David Hansemann auf dem *Vereinigten Landtag*: „In Geldfragen hört die Gemütlichkeit auf.“⁷³

Es war ein mehr als kärgliches „Geschenk“⁷⁴ des Königs, gemessen an dem großen Versprechen, das auf Storcks Blatt der preußische Adler symbolisiert, der mit seinen Strahlen vom 22. Mai 1815 die zur weiblichen Gestalt geformte politische Landschaft⁷⁵ erleuchtet. „Der Berg kreißte, und eine Maus wurde geboren.“⁷⁶

⁶⁹ Hesse (Anm. 26), S. 49f.

⁷⁰ Fuchs, 1. Bd. (Anm. 2), S. 399.

⁷¹ Ebenda, S. 398 (Abb. 408), Kommentar S. 399; *Kunst der bürgerlichen Revolution* (Anm. 2), S. 40 (Abb.).

⁷² Obermann (Anm. 50), S. 178.

⁷³ *Der Erste Vereinigte Landtag in Berlin 1847*. Hrsg. unter Aufsicht des Vorstehers des Central-Bureaus im Ministerium der Innern und des Bureaus des Vereinigten Landtages, Königl. Kanzlei-Raths Eduard Bleich. Berlin 1847, Dritter Theil, S. 1507.

⁷⁴ Obermann (Anm. 50), S. 178.

⁷⁵ Zur Landschaftsformation als anthropomorpher Gestalt vgl. jetzt Martin Warnke: *Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur*. München-Wien 1992, S. 109-114 u. Abb. 73-84 (S. 121-125); ein frühes Beispiel für die Verwendung in der Karikatur in: Jürgen Döring: *Eine Kunstgeschichte der frühen englischen Karikatur* (= *Schriften zur Karikatur und kritischen Grafik* Bd. 1). Hildesheim 1991, S. 285 (Abb. 79).

⁷⁶ Vielleicht haben Storck auch die Verse Ludwig Uhlands zu dieser Karikatur angeregt: „Es

Die Reaktion auf das königliche Patent spiegeln die Gesichter im Vordergrund wider: Wut wechselt mit ungläubigem Staunen, Schmerz, Trauer und Verzweiflung, während andere noch das Fernrohr bemühen, um überhaupt ‚Bewegung‘ in der politischen Landschaft auszumachen. Wie gut Storck die Stimmung getroffen hatte, geht aus einem Brief Alexander von Humboldts an Varnhagen hervor; er schrieb, daß „bei so wenigem Geben des Königs unter diesen Zeitumständen“ noch im Frühling 1847 mit „Heftigkeiten aller Art, Polizeigrimm, Volkswut, Truppeneinwirkungen als Folgen“⁷⁷ zu rechnen sei. Das waren prophetische Worte, wenn dergleichen auch erst im Frühling des Folgejahres 1848 eintrat, dann aber die Fundamente der preußischen Militärmonarchie um so gründlicher erschüttern sollte.

Letzteres weist bereits über den Vormärz hinaus. Mit der Maus ist aber nicht nur diese Geschichte aus, sondern auch der ständisch verbrämte preußische Absolutismus am Ende. Denn der *Vereinigte Landtag* wird nach der Märzrevolution der *Berliner Nationalversammlung* weichen müssen. Und in dieser neugewonnenen Freiheit explodieren dann förmlich Witz, Satire und Karikatur.

IX. Schluß

Obwohl dieser Streifzug durch die satirische Bilderwelt des preußischen Vormärz nur einige Phänomene berühren konnte, erlauben sie doch eine zusammenfassende Betrachtung. Daß dabei auch weiterführende Überlegungen ins Spiel kommen, versteht sich von selbst.

1. Günter de Bruyn hat unrecht (oder doch nur als Schriftsteller recht), wenn er in seinen *Unparteiischen Gedanken über die Zensur* schreibt: „Schuld daran, daß es Zensur gibt, sind selbstverständlich die Literaten; produzierten sie nicht, hätte kein Zensor etwas zu tun.“⁷⁸ Solange die Karikaturisten produzieren, haben die Zensoren immer noch mehr als genug zu tun.

2. Zensur darf man nicht bloß allgemein als irgendeine Art staatlichen Eingriffs verstehen; man muß ihre jeweiligen Festlegungen und Handhabungen kennen, um ihre – oft zweischneidige – Wirkung beurteilen zu können. Dafür sind die ‚schriftlosen‘ Karikaturen des preußischen Vormärz ein gutes Beispiel: Der Verzicht auf die Schrift zwecks Vermeidung der Präventiv-Zensur erzwingt überzeugende bildliche Lösungen und bewirkt eine Erweiterung der karikaturalen Ausdrucksmöglichkeiten.

hat ein Berg geboren, / Lang hat's in ihm gegoren, / Die Wochen waren bitter. / Was bringt er denn heraus? / Er bringt uns eine Maus, / Dazu dreihundert Ritter!“ Zit. nach: Valentin, I. Bd. (Anm. 9), S. 65.

⁷⁷ Wilhelm Zimmermann: *Geschichte der Jahre 1840 bis 1860* (= *Allgemeine Weltgeschichte für alle Stände von den frühesten Zeiten bis zum Jahre 1860*, bearb. u. hrsg. v. Karl von Rotteck. Bd. 6). Stuttgart 1861, S. 485.

⁷⁸ In: Günter de Bruyn: *Jubelschreie, Trauergesänge. Deutsche Befindlichkeiten*. Frankfurt a. M. 1991, S. 71-84, hier S. 72 (zuerst in: H.H.Houben: *Hier Zensur – wer dort? Der gefesselte Biedermeier*. Leipzig 1990, S. 467-477).

3. Karikatur und Zensur bilden letztlich kein isoliertes Thema, da die Karikatur selbst einen intermedialen Diskurs mit der Literatur eingeht. Greift sie einerseits auf literarische Vorlagen, Motive oder Figuren zurück (Beispiel: *Der gestiefelte Kater*), veranlaßt sie andererseits Literarisierungen des ‚visuellen Textes‘, die sich zu mehr oder weniger eigenständigen Formen ausdifferenzieren können (Beispiel: *Der deutsche Michel*). Selbst komplexe Textfolgen theologisch-philosophischen Inhalts bleiben dem Zugriff des satirischen Zeichners nicht entzogen (Beispiel: *Bauer, Strauß und Feuerbach*). Hier liegt noch ein weites unerforschtes Feld, das der Aufmerksamkeit der Literaturwissenschaft nachdrücklich empfohlen sei. Was dabei an neuen Erkenntnissen zu gewinnen ist, hat kürzlich Michel Espagne beispielhaft an dem politischen Werk Heinrich Heines vor dem Hintergrund der französischen Karikatur der Julimonarchie gezeigt.⁷⁹

4. Der ‚visuelle Text‘ der Karikatur folgt oft einem verbalen Praetext – einer Metapher, einem Zitat, Bonmot oder geflügelten Wort –, und schon insofern muß dieses graphische Medium im Zusammenhang mit dem geschriebenen oder gesprochenen Wort betrachtet werden. Die überraschende Wirkung der Karikatur beruht dann nicht selten auf der Rekonkretisierung eines bildhaften Ausdrucks (Beispiel: *Der kreißende Berg*).

5. Die Geschichte der Karikatur wie auch der Literatur im preußischen Vormärz ist ohne die Geschichte der Zensur nicht zu schreiben. (Das gilt natürlich nicht nur für Preußen und für diese Epoche.) Die theoretischen und praktischen Konsequenzen dieser Prämisse sind weitreichend, aber bisher kaum gezogen worden. Die verdienstvollen Arbeiten Houbens schaffen hier keinen Ersatz.⁸⁰ Methodisch fragwürdig ist das Nebeneinander einer Geschichte der Zensur hier, einer Geschichte der Karikatur beziehungsweise Literatur dort. Denn keine irgendwie geartete ästhetische Produktion bleibt von der Zensur unberührt. Aufgabe wäre es, ästhetische Produktion und Zensur als eine Entwicklung von Interdependenzbeziehungen zu rekonstruieren und in ihrer Wechselwirkung zu analysieren.

6. Die Karikatur des Vormärz war trotz ihrer begrenzten Wirkungsmöglichkeiten eine wichtige Vorschule für die Revolutionskarikatur der Jahre 1848/49. Daß sie sich erst allmählich aus der Abhängigkeit von ausländischen Vorbildern, besonders der französischen Karikatur⁸¹, löste, konnte in diesem Zusammenhang nicht dargestellt

⁷⁹ Michel Espagne: *Bilderverschiebung. Das politische Werk Heinrich Heines und die Rolle der französischen Karikaturen*. In: *Die Karikatur zwischen Republik und Zensur* (Anm. 18), S. 159-166.

⁸⁰ Außer den in Anm. 30 und Anm. 78 genannten Arbeiten vgl. noch von dems.: *Verbotene Literatur von der klassischen Zeit bis zur Gegenwart. Ein kritisch-historisches Lexikon über verbotene Bücher, Zeitschriften und Theaterstücke, Schriftsteller und Verleger*. Bd.1. Berlin 1924; Bd. 2. Berlin 1928; ferner: *Der polizeiwidrige Goethe*. Berlin 1932.

⁸¹ Einige Beispiele bringt der Katalog *Politische Karikaturen des Vormärz* (Anm. 2): Nr. 7 (Abb. S. 17, Kommentar S. 14), Nr. 27 u. 28 (Abb. S. 44 u. 45, Kommentar S. 40), Nr. 48 (Abb. S. 74 u. 75, Kommentar S. 71), Nr. 62 (Abb. S. 93, Kommentar S. 91), Nr. 63, (Abb. S. 94, Kommentar S. 91 u. 93), Nr. 75 (Abb. S. 110 u. 111, Kommentar S. 107 u. 109); weitere

werden. Nur muß man diese Abhängigkeit im Auge behalten, da nicht nur die karikaturhistorische Entwicklung selbst, sondern auch die zeitgenössische ästhetische Reflexion über die Karikatur stark von dem europäischen Kontext beeinflusst wird.⁸²

7. Letzteres gilt auch für die Zensurpolitik einzelner Länder. So spricht einiges für die Vermutung, daß die Erfahrungen der Englandreise Anfang 1842 Friedrich Wilhelm IV. bewogen haben, die Vorzensur für Bilder aufzuheben.⁸³ Besonders der milde Humor der außergewöhnlich erfolgreichen *Political Sketches* von HB (John Doyle), der dem Geschmackswandel des viktorianischen Publikums entgegenkam, mochte ihn von der ‚Unschädlichkeit‘ politischer Bildsatiren überzeugt haben. Um den Preis solch billigen Vergnügens wollte der Monarch auch gerne populär sein. Als dann das Gegenteil eintrat, besann man sich wiederum auf das Beispiel Frankreichs, um unter Hinweis auf die von Louis-Philippe 1835 eingeführte besondere Bildzensur die preußische „Anomalie“⁸⁴ der Bilderfreiheit zu beseitigen.

8. Aus einem höheren Gesichtspunkt stellt sich die „Anomalie“ freilich umgekehrt dar. Im selben Jahr 1843, als dieser Begriff in einem Kommentar der preußischen Pressegesetze auftauchte, schrieb Arnold Ruge über die Zensur:

Also Alles zusammengefaßt: die Censur ist die schreiendste Form der Willkür, die *Aufhebung des sittlichen Gedankens* im Elemente des öffentlichen Denkens selbst; sie hat den unsittlichen Zweck, die Berechtigung und Selbstgewißheit der Vernunft nicht nur nicht anzuerkennen, sondern ihren Prozeß sogar mit frevelhafter Hand zu stören und an die Stelle seines *nothwendigen* Verlaufs die Willkür der zufälligen Subjecte zu setzen.⁸⁵

Was hat das mit der Karikatur zu tun? Nicht eben wenig, wenn man ihren „rezeptionslenkenden Appell an den Betrachter“ berücksichtigt: „vergleiche und substituiere das Gegenbild“.⁸⁶ Karl Rosenkranz hat das in dem Satz gefaßt: „Die Caricatur weist unruhig über sich hinaus, indem sie mit sich zugleich etwas Anderes darstellt.“⁸⁷ Vermöge dieser ihr innewohnenden Dynamik gelingt es der Karikatur, durch Darstellung der Unvernunft gleichsam *ex negativo* der Vernunft zu ihrem Recht zu verhelfen. Wieweit die politische Karikatur des preußischen Vormärz zu diesem „Proceß“ der Vernunft beigetragen hat, ist schwer zu sagen; aber unterschätzen sollte

Beispiele bringt Harms (Anm. 39), S. 299 (Abb. 269 u. 270), S. 302 (Abb. 277 u. 278), S. 303 (Abb. 279 u. 280, 281 u. 282), S. 304 (Abb. 283 u. 284).

⁸² Vgl. Günter Oesterle: „Mit sich zugleich etwas Anderes darzustellen.“ *Die Entdeckung der Dialogizität der Karikatur in der spätidealistischen Ästhetik von Karl Rosenkranz und Friedrich Theodor Vischer*. In: *Die Karikatur zwischen Republik und Zensur* (Anm. 18), S. 153-158.

⁸³ Brückmann (Anm. 28), S. 149 (mit Bezug auf H.H.Houben: *Bilderzensur im Vormärz*. In: *Cicerone* 10 [1918] S. 71).

⁸⁴ Brückmann (Anm. 28), S. 150.

⁸⁵ Arnold Ruge: *Preßfreiheit*. In: *Anekdoten* (Anm. 23), S. 89-116, hier S. 108.

⁸⁶ Oesterle (Anm. 82), S. 156.

⁸⁷ Karl Rosenkranz: *Ästhetik des Häßlichen*. Königsberg 1853, S. 414.

man ihre „energische Wirkung“⁸⁸ schon deshalb nicht, weil dieses Medium durch öffentliche Schaustellung auch diejenigen erreichte, die sich den Erwerb nicht leisten konnten.

*

PS 17.12.1993: *Der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer* heißt ein berühmtes *Capriccio* von Goya. In der letzten „Hausmitteilung“ erklärt *Der Spiegel*: „Die Debatte über die deutsche Nation, dieses laut Enzensberger ‚große, weiche, empfindliche Ungeheuer‘, ist noch längst nicht zu Ende.“⁸⁹ Aber sie ist, anders als im deutschen Vormärz, überflüssig wie ein Kropf. Mehr Karikaturen auf den neuen deutschen *Denker=Club*, damit die Vernunft nicht länger schläft!

⁸⁸ Ebenda, S. 64.

⁸⁹ *Der Spiegel*, Nr. 50/13.12.1993, S. 3.

