

Auszug aus **FORVM bei Context XXI**<http://contextxxi.org/von-der-zeit-gezeichnet.html>

erstellt am: 29. März 2024

Datum dieses Beitrags: Oktober 1954

# Von der Zeit gezeichnet

## Ein Beitrag zum Wesen der Karikatur

■ WERNER HOFMANN

### I. Gegenstände und Grenzen des direkten Angriffs

Karikatur bedeutet Verstoß gegen eine Wertordnung, die sich gesichert glaubt. Wo sie am rücksichtslosesten zupackt, in der politisch-gesellschaftskritischen Bildsatire, entspringt sie dem umfassenden Erlebnis einer in Unordnung geratenen Welt und steht in ihren Ursprüngen bewußt außerhalb der künstlerischen Konventionen. Ihre ersten Dokumente sind Nachricht, Kundmachung, „Zeitung“ schlechthin. Sie entstammen einem Bereich, in dem das aggressive Pathos der Karikatur wohl noch nicht zum künstlerischen Pathos gediehen ist, dafür aber seine Herkunft aus magischen Erlebnisphären unverhüllt zu erkennen gibt. Geistesgeschichtlich reicht die Karikatur auf einen mittelalterlichen Brauch zurück, der den politischen Gegner oder den gerichtlich Verfolgten lächerlich machen und herabsetzen wollte. Karikatur ist Angriff: sie entstellt den Menschen, sie greift ihn nicht nur in übertragenem Sinne an, sie deformiert ihn. Das Vorbild dieses Aktes, der in unseren Tagen auf die ästhetische Sphäre beschränkt ist, bilden die Schand- und Spottbilder des späten Mittelalters. Der Verurteilte, der sich dem Spruch zu entziehen mußte, wurde in effigie gerichtet, das Urteil wurde an einem primitiven Bildwerk, an einer Strohuppe etwa, vor den Augen der Öffentlichkeit vollzogen, die an der symbolischen Bloßstellung eines Menschen ihr Schauspiel hatte.



Paul Klee: Zeichnung zu Voltaires „Candide“ (1913)

Mit der Renaissance erweitern sich die Ausdrucksmittel der Karikatur: sie wird zum Zerrbild, das gegen die offiziell anerkannten Schönheitsformeln und deren Weltbild rebelliert. Damals begann jene verhängnisvolle Spaltung des künstlerischen Ausdrucks, die noch heute das Urteil weiter Kreise beherrscht. Zwischen der „hohen“ Kunst — unter dem Protektorat weltlicher und geistlicher Fürsten — und der volkstümlichen Bilderwelt der populären Kunst, wurde ein deutlicher Strich gezogen.

Das „Dekoratum“ wurde zur Richtschnur des künstlerischen Schaffens, es wurde zum bildhaften Ausdruck eines hierarchisch gegliederten Wertgefüges, dem die Welt sinnvoll, erhaben und würdig erschien. Was solcherart ins Bild umgesetzt wurde, betraf nur einen kleinen Ausschnitt aus der unendlichen Fülle aller Lebensbezirke. Ein abstraktes, theatralisches Weltbild kam so in Umlauf, dem der Reiz des Häßlichen, der lebenspendende Konflikt, die Spannung fehlte, all jene „Wonnen der Gewöhnlichkeit“, die der Vorstellungswelt der volkstümlichen Phan-

tastik, des Absurden, der Groteske und der Karikatur entspringen. Diese Weltordnung beruhte auf dem Wunschbild ihrer Auftraggeber: der konstitutionellen, staatsertreuenden Kräfte. Ihren geistigen Schwerpunkt fand sie in der Verherrlichung der Staatsmacht und ihres Gottesnadentumes.

Neben solcher „Staatskunst“ geht (schon seit der Spätgotik) eine sich immer reicher entfaltende „Publikumskunst“ einher. Sie ist volkstümlichen Ursprungs und umfaßt die Bilderwelt jener Lebensbereiche, die von der offiziellen Kunst ausgenommen und als kunstunwürdig erachtet wurden. Der Stoffkreis dieser anonymen Künstler ist unbegrenzt; das billige Druckverfahren des Holzschnittes macht ihre Erzeugnisse für jedermann erschwinglich. Sie wollen unterhalten, von diesem und jenem Nachricht geben, dem kleinen Mann seine „verkehrte“ Welt vorzaubern — gleichsam als Ersatz für das mythologische Verwandlungstheater, mit dem die hohe Kunst in Kirchen und Schlössern prunkt. Sie sind davon überzeugt, daß es in dieser Welt nicht mit rechten Dingen zugeht. Die Maske der Anonymität macht diese Bilder-Erzähler ungestüm. Sie klagen an. Das Volk macht seinem Unmut über die feinen Leute auf seine Art Luft, die politische Bildsatire wird geboren. Sie erreicht in den Jahren der französischen Revolution den ersten Höhepunkt ihrer öffentlichen Wirksamkeit und zugleich den entscheidenden Wendepunkt ihrer Entwicklung. Als die Bastille gestürzt wurde, war das Kernproblem nicht die Befreiung der Gefangenen, sondern die Frage, was nachher geschehen sollte. Der Mann, dessen kurze geschichtliche

Stunde nun anbrach, hieß Palloy, später im Volksmund *Palloy-Bastille*. Er erhielt den Auftrag, das Staatsgefängnis abtragen zu lassen. Er tat weit mehr: er entfesselte eine patriotische Orgie. Palloy verwandelte die Festung in ein Arsenal pseudokünstlerischer revolutionärer Geschenk- und Andenkenartikel. Aus den Steinen ließ er Hunderte von Büsten Rousseaus und Mirabeaus anfertigen und an den Konvent, an Offiziere, Provinzbürgermeister und durchreisende Andenkenjäger verteilen; aus Ketten und Gitterstäben wurden Medaillen mit der Erklärung der Menschenrechte gegossen. Daß Palloy nebenbei mit hetzerischen, meist ordinären Bildsatiren schwunghaften Handel trieb, veranschaulicht nicht nur seine patriotische Vielseitigkeit, sondern einen merkwürdigen Wesenszug seiner Epoche. Und eben darum ist seine Gestalt von entwicklungsgeschichtlichem Rang. Er verkörpert nicht nur den Prototyp des betriebsamen Kunstmanagers, der in unseren Tagen hinter die Maske des Kulturstrategen geschlüpft ist, sondern auch den Schnittpunkt zweier künstlerischer Ausdruckssphären, die man bis dahin getrennt wahrzunehmen gewohnt war: mit seinen Karikaturen wendet sich Palloy keineswegs bloß an das „niedrige Volk“, sondern an alle Menschen, denen er seine Büsten und Medaillen zusendet; sein Publikum wollte erhabene Allegorik, es wollte aber auch den derben Stimulans der Bildsatire.



Anonym: Französische Modekarikatur um 1800

Das ist das Neue an der geschichtlichen Situation: das Verhältnis von „Staatkunst“ und „Publikumskunst“ wurde ebenso wie die gesellschaftliche Rangordnung, der es entsprach, umgeworfen. Die Idealwelt des Erhabenen und Schönen büßte ihre Stellung ein; in ihre

geweihten Bezirke drang das Gewöhnliche, Volkstümliche und Häßliche. Der Künstler wird zum Bildreporter, zu in-diskreten Augenzeugen: so der Revolutionsklassizist *Jacques-Louis David*, der den Schwur im Ballhaus festhält und Marie Antoinette auf dem Todes-Karren zeichnet; so *Goya*, der die Kriegsgreuel zur Bildgeschichte umformt; so der Frühromantiker *Géricault* (1791—1824) der einen sensationellen Mordfall (die „Affaire Fualdes“) illustriert und sich dazu von populären Bilderbogen anregen läßt. Der Künstler weiß nun, daß die Geschehnisse seiner Umwelt, daß die gesellschaftlichen Zustände, in denen er lebt, seiner Kunst würdig sind. Er stellt sich in den Dienst der politischen Aktualität. Neue Probleme und neue Mißverständnisse treten auf den Plan. In der anonymen politischen Karikatur stand der künstlerische Gehalt nicht zur Diskussion; jetzt ist die Karikatur nicht mehr ein bloßes Verständigungsmittel im politischen Kräfte-spiel, sie ist unlösbar mit dem Namen ihres Schöpfers verknüpft, sie wird zum subjektiven Bekenntnis. Zugleich bildet sie den Nährboden des „politischen Bildes“, dessen reiche Entfaltung sich daraus erklärt, daß die besten politischen Karikaturisten der letzten 150 Jahre zugleich zu den zentralen Erscheinungen der modernen Kunstentwicklung gehören: *Goya*, *Daumier*, *Toulouse-Lautrec*, *Grosz*, *Kokoschka*, *Picasso*.

Alle, die um eine Revolutionierung und Erweiterung der künstlerischen Ausdrucksskala bemüht waren, streiften an die Karikatur an, ohne freilich damit notwendig zu deren politischer Spielart beizutragen: Delacroix ebenso wie Klee, Kubin und Nolde, Corinth und Barlach, aber auch harmlosere Talente wie Alexander Calder und Lionel Feininger. Die Erklärung hierfür liegt auf der Hand. Je schärfer eine Epoche ihr Schönheitsideal formuliert, desto reicher ist das Betätigungsfeld der Karikatur. In Epochen, die sich — wie das 19. Jahrhundert der politischen Realität zuwenden, gibt die Karikatur ihre besten Kräfte an die „hohe“ Kunst ab; neben Daumier, den wir heute zu den Wegbereitern des Expressionismus rechnen, muß man hier an den Realisten Courbet denken, in dessen Wirklichkeitsmalerei die Zeitgenossen karikierende Züge entdeckten, oder sogar an *Van Gogh*, der zwei Jahre vor

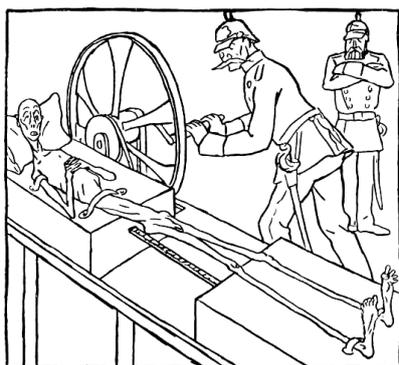
seinem Tode die Vermutung aussprach, die „guten Leute“ würden die formalen Übertreibungen seiner Bilder als karikiert empfinden.

Das 19. Jahrhundert war die klassische Epoche der politischen Bildsatire. Damals gewann ihr Ausdruck anklagende Monumentalität und prophetisches Pathos. Das liberal-konstitutionelle Zeitalter erhob sie zu einem hervorragenden Faktor der öffentlichen Meinungsbildung: gab es dem Karikaturisten gerade jenes Maß an Freiheit, das ihm zur Entfaltung unerlässlich war, so bot es ihm zugleich in der erstarrten Fassade seiner gesellschaftlichen Konventionen eine unerschöpfliche Angriffsfläche.

Heute liegen die Dinge anders. Die Wirksamkeit der politischen Karikatur ist seit dem ersten Weltkrieg im Schwinden begriffen. Eine erste Schwächung ihrer aggressiven Substanz empfing sie, als die Kunstgeschichte sich ihrer annahm. Damit widerfuhr ihr das Schicksal, welches unser Zeitalter des „musée imaginaire“ ausnahmslos jeder menschlichen Ausdruckskundgebung vorbehalten hat, gleichgültig ob es sich um Kinderzeichnungen, kultische Gegenstände oder Plakate handelt: der „gesellschaftliche Auftrag“ wird entschärft. Es geht nicht mehr um das *Was* des Gegenstandes, sondern um das *Wie* seiner Formulierung.

Ein weiterer Grund: es liegt im Wesen der Karikatur, sich ausfällig zu gebärden, zu provozieren. Man soll das, was sie vorträgt, als frech und gewagt empfinden. Sie braucht, um wirksam zu sein, eine traditionsgeheiligte Lebensordnung, sie muß, wenn sie nicht ins Leere zielen will, gegen die Wände der Konventionen anrennen können. Sie benötigt darum ein Angriffsobjekt, sie braucht „dunkle Machenschaften“, um sie „ans Licht der Öffentlichkeit“ zu zeren. Sie kann nur dort enthüllen, wo es der politische Umgangston auf das Verhüllen abgesehen hat. Im Zeitalter der Geheimdiplomatie konnte die Karikatur eine Situation blitzartig erhellen; heute sieht sie sich darauf beschränkt, die Ereignisse geistvoll zu kommentieren. War Indiskretion im 19. Jahrhundert noch das Monopol der satirischen Blätter, so ist sie heute, da nichts mehr als „tabu“ gilt, zum allgemeinen Zivilisationssymptom geworden. Die entlarvende Neugier des zeichnenden Re-

porters bedeutet nicht mehr die Ausnahme, sondern die Regel.



Th. Th. Heine: Alptraum eines Reporters (um 1900)

Aus dem „Simplicissimus“

Die politische Karikatur ist von einer Entwicklung überspielt worden, an deren Heraufkunft sie wesentlichen Anteil hatte. Die Ausdruckswelt, der sie zum elementaren Durchbruch verhalf, ist kodifiziert und als Umgangssprache der „Moderne“ anerkannt. Es fällt heute schwerer denn je, mit den Mitteln des Bildes aufzurütteln: ähnlich dem sprachlichen Ausdruck droht dem Bild der hemmungslose Verschleiß, die Abnutzung im unverbindlichen Gemeinplatz. Im gleichen Maß, in dem der Bildverbrauch ins Schrankenlose anwächst, geht unserer Zeit die Befähigung zur bildhaften Wesensschau verloren, oder die Wesensschau wird zum esoterischen Anliegen einiger Seher, die zu Blinden reden. Dieser inflationistische Vorgang, der von Film und Fernsehen gefördert, zur Massenhysterie anwächst, endet im pausenlosen Ausstoß immer neuer Klischees, in deren Summe die Welt auf ihre Oberflächenformel reduziert wird. In dieser immer flacher, bildloser werdenden Welt hat das Bildzeichen viel von dem Kredit eingebüßt, den man ihm noch im 19. Jahrhundert einräumte. Es gibt Alpträume — wie Th. Th. Heines Zyklus vom Verhör eines Zeitungsredakteurs —, die man vor fünfzig Jahren noch als Grotteske darstellen konnte; sie sind inzwischen in der mannigfachsten Weise Wirklichkeit geworden. Die Schrecken des totalen Kriegs und der totalen Diktatur haben jeglicher Satire Grenzen gesetzt. Solche Wirklichkeit läßt sich nicht mehr verzerren.

„Satiren, die der Zensor versteht, werden mit Recht verboten“, konnte Karl

Kraus im ersten Weltkrieg noch schreiben. Als Hitler kam, reichte es selbst bei ihm — und „mit Recht“ — nur zu der Feststellung: „Das Wort entschlief, als jene Welt erwachte.“

## II. Die Flucht aus dem Alltag

Spricht man von Unterhaltungsmusik und Unterhaltungsliteratur, so meint man damit durchaus nichts Verwerfliches. Beide Begriffe haben sich als brauchbare Unterscheidungsmerkmale, sozusagen als inoffizielle Handelsmarken, eingebürgert: zwar muß ein Musikstück, das zu unterhalten weiß, nicht unbedingt niveaulos sein, doch wird man ihm um dieses populären Vorzuges willen bald die eine oder andere künstlerische Lässigkeit nachsehen. So bedeutet darum der Zusatz „unterhaltend“ bei einem Roman oder Film weit eher einen Hinweis auf dessen Absichten als auf dessen künstlerische Substanz; er kündigt gleichsam die gängige Ware des Kunstmarktes an, die weder ihrem Erzeuger noch ihrem Manager allzu viele ernsthafte Kopfzerbrechen zu bereiten vermag. Was nun für Schriftsteller und Komponisten zur anerkannten Kennmarke wurde, nach der sich der Konsument (soweit er überhaupt weiß, was er konsumieren will) richten kann, ist für die Bildende Kunst verpönt. Niemanden wird

es einfallen, der Musik- und Literaturproduktion das Recht auf eine Unterhaltungsbranche zu bestreiten, noch wird man dem Publikum sein begründetes Bedürfnis nach Divertissement ausreden wollen. Daß dieses Bedürfnis aber auch von Bildern gesättigt werden will, würde den Wächtern vor dem Kunsttempel nie eingehen, und die Existenz einer Unterhaltungsmalerei käme in ihren Augen einer Entwürdigung gleich. In diesem Punkt hat sich nichts verändert, und die Schrittmacher der gegenstandslosen Kunst verfechten heute einen Monopolanspruch, welcher dem der klassizistischen Theoretiker früherer Jahrhunderte nichts an Ausschließlichkeit nachgibt.



Monnier: Denkmal des Prud'homme (um 1840)

Noch etwas kommt dazu: das Wort ist jedem gegeben und mit der Musik stehen wir bald auf unverbindlich-dilettantischem Fuß. Schreiben lernt man zudem auf der Schule und zur Kenntnis eines Instrumentes reicht der Hauslehrer aus. Mit dem Zeichnen und Malen aber hat es eine andere, ehrfurchtgebietende Bewandnis. Zu ihm führt nur der Weg über den Boden der Akademie, und weder Kurs noch Nachhilfestunde vermögen das zu bieten, was das akademische Diplom dem jungen Adepten zusichert: die Würde, ein Jünger der hohen Kunst zu sein. Bewundernd spricht seine Umwelt darum von allem, was das Virtuose seiner Leistung betrifft: davon, daß einer eine riesige Statue in kürzester Zeit aus dem Stein schlug, daß ein anderer einen ungeheuren Plafond in wenigen Stunden ausmalte ... Das sind die aufregenden Stories, die seit Jahrtausenden in immer neuer Färbung die Runde machen; sie

reichen vom Stilleben des antiken Malers, dem die Sperlinge zuflogen, bis zu jener fleißigen Dame, von der uns die illustrierten Zeitschriften berichten, sie könnte mit der Schreibmaschine Bilder aufs Papier tippen. Man glaubt von Kunst zu reden, wenn man — getreu der weitverbreiteten Auffassung, welche Kunst von Können ableitet — sich von Kunstfertigkeit ergötzen läßt.

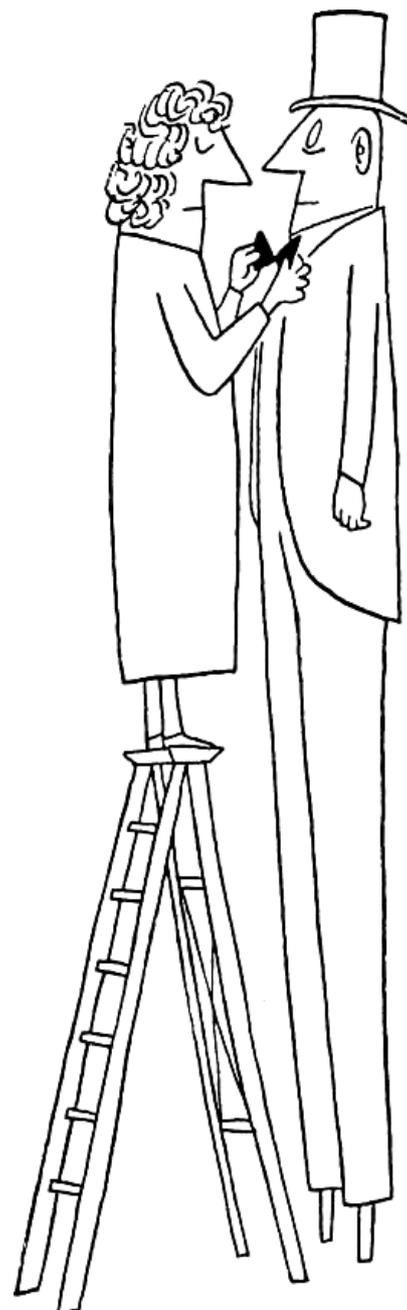
Eine Kunst, die unterhalten will, nimmt sich die Freiheit, am offiziell anerkannten Bild der Welt einige Abstriche vorzunehmen. Es gefällt ihr, vom trockenen Lebensernst der logischen Vernunft abzuweichen, das Leben leichter oder banaler zu nehmen, als es die verständige Ordnung will, aber auch reicher, seltsamer, kurz: außerordentlicher — als ein Gebilde, das mit Vernunftmaßstäben nicht zu messen ist. Sie setzt ihre Illusion der Welt so billig und leicht durchschaubar diese auch sein mag — gegen die Lehre von der Folgerichtigkeit aller Dinge; sie treibt ihr Spiel mit jenen, welche glauben, im Lauf der Welt wie in einem offenen Buche lesen zu können. Denn eben darin liegt das Wesen des „Unterhaltens“, daß es über die nüchternen Lebensregeln des Ernstes hinwegtäuscht und dessen Wertgebäude bald ins Problemlose eines romantischen Wunschbildes auflöst, bald in den äußersten Bezirken des Unglaublichen und Phantastischen ad absurdum führt. Die Lehrmeinung, daß die Welt einen sinnvollen Zustand verkörpert, war zu allen Zeiten eine nur wenig unterhaltsame Vorstellung, denn nichts ist langweiliger als die Regel, die sich restlos zu verwirklichen vermochte — hebt sie doch, indem sie ihr Gegenbild aus der Welt schafft, sich selber auf.

Diesen utopischen Endzustand haben die Umstände bisher zu verhindern gewußt. Von der Antike bis auf den heutigen Tag hat es in keinem Stilabschnitt an Versuchen gefehlt, die von der offiziell anerkannten Kunst vorgenommene Sinngebung des Lebens zu belächeln, umzuwerfen, ins Komische, Blasphemische und Absurde umzudeuten, mit anderen Worten: ein Gegenbild der Welt zu entwerfen, das dem ordnenden Eingriff der Vernunft entzogen ist.

Diese Regeln der Vernunft und ihren jeweiligen Geltungsumfang muß man

in die Überlegung einbeziehen, wenn man in der Kunst der Vergangenheit das „unterhaltende“ Element aufspüren will, denn es lebt ja vom Wirkungsradius jener Vernunft, die dem Leben seine Werte zu setzen vermeint. Vieles, das späteren Zeiten amüsant und komisch erscheint, war einmal ernst gemeint. Geschichtlich gesehen ist das Komische, das uns unterhält, vielfach ein Restbestand, der an den Dingen haften bleibt, sobald der ursprüngliche Symbolgehalt sich von ihnen abgelöst hat und wir nicht mehr imstande sind, die elementaren, oft auf das Schreckliche abzielenden Sinnbezüge zu erleben. Der Satyr der Antike war einst ein Pferdedämon, und ähnlichen Ursprungs sind auch der Harlekin und die Pulcinella der italienischen Komödie; ebenso gehören die Drölerien und Wasserspeier in diese Gruppe, die ständigem Bedeutungswandel ausgesetzt ist. Auch heute noch verhält sich unser Bewußtsein schwankend, dies auch in Fällen, wo es — man denke an Don Quichotte — um die Aufwertung komischer Idealtypen in die Bezirke des Tragischen bemüht ist.

Einen ähnlichen Grenzfall bildet jene Erlebniszone der „Unterhaltungskunst“, deren Formenrepertoire heute der Surrealismus in Nutznießung genommen hat. Diese in den köstlichsten Verkleidungen durch die Jahrhunderte wandernde „verkehrte Welt“ entwirft ein Gegenbild der „richtigen Welt“, in dem die Ströme bergauf fließen, der Esel den Menschen antreibt und die Kinder ihre Eltern züchtigen — eine Welt also, deren Beziehungen auf den Kopf gestellt wurden. Wo diese Gegenwelt in unserem Leben steht, wieweit sie satirisch, belustigend oder destruktiv gemeint ist, das hängt von der jeweiligen Lebensordnung und den Leitbildern ab, mit denen wir diese ausstatten. In Zeiten strenger moralischer und religiöser Bindung übt diese absonderliche Welt eine unterhaltende, ablenkende Funktion aus und wird dem Ausdrucksrepertoire der Karikatur zugewiesen.



Steinberg: Aus „The Art of Living“ (1950)

Was vorher als amüsant galt, wird nun mit einem Male zum kritischen Symptom, an dem Gesellschafts- und Seelenanalytiker ihre Thesen erproben. Immer mehr kommt dem Zeitalter die leitende Lebensordnung der Vernunft abhanden und damit die Überzeugung, alle Zusammenhänge des Daseins erklären zu können. Kein Wunder, daß es sich am Widervernünftigen berauscht und die „verkehrte Welt“ zur einzig wirklichen Welt erklärt. So umfassend und weltumstürzend diese Revolte des Sinnlosen sich auch gebärden mag, so kann sie doch nicht verhindern, daß sie uns manchmal reichlich komisch

vorkommt. Der Surrealismus ist darum eine merkwürdige Zwitterkunst, die man auch als eine Unterhaltungskunst wider Willen bezeichnen könnte.

Obzwar die moderne Phantastik (wir denken vor allem an Redon, Chagall, Dali Chirico und die Montagen von Max Ernst) die Bildwitze der grotesken Karikatur usurpiert hat, sieht sich diese nach wie vor auf ihr angestammtes Terrain angewiesen, wobei freilich der Ausdrucksgehalt neue Nuancen aufweist. Die alogischen Zusammenhänge bleiben die gleichen, doch umgeben sie sich heute in wachsendem Maße mit einem unverkennbar romantischen Zauber, besänftigt vom Überguß jener Lebensidylle, die aus unserer Wirklichkeit mehr und mehr verschwindet. Das Zeitalter der Maschine und des Roboters kennt Gefährdungen des menschlichen Individuums, die von unseren Zeichnern überhaupt erst domestiziert werden müssen, wenn wir sie nicht als totale Bedrohung unserer Existenz erleben sollen. So idyllisiert man den Einbruch jener großen Unbekannten (Fernsehen, 3-D-Film, Mondrakete usw.) in unseren umhegten Alltag und macht aus ihnen eine Schar burlesker Dämonen. Dieser Zweig der Unterhaltungskunst, dem sich mehrere der bekanntesten Zeichner mit Erfolg widmen, arbeitet mit dem Kunstmittel des „understatements“. Das Unglaubliche fällt den Betrachter nicht mehr mit bestürzender, provozierender Lautstärke an, es kommt beinahe lautlos, wie eine jener Selbstverständlichkeiten, die, obzwar sie uns täglich unterkommen, uns doch immer wieder ein Kopf-

schütteln entlocken. Das Rätselhafte unseres Daseins wird also nicht übersteigert, sondern förmlich verkindlicht, d. h. seiner verletzenden Stacheln entleidet und verharmlost. Den Hintergrund dieser Welt, welche von Steinberg, Thurber, Flora, Tetsu und vielen anderen täglich mit neuen Gestalten bevölkert wird, bildet eine heitere Lebensvorstellung, die den Dingen ihr kleines Maß geben möchte und an das Schreckliche nicht recht glauben will. Sie sieht nur eine Mittellage des Wohlbefindens, gleichweit entfernt von den Extremen der höchsten ekstatischen Entzückung und des tragischen Niederbruchs.

In seinen Dimensionen und in seiner Gefühlslage haftet diesem Weltbild etwas Biedermeierliches an, dennoch aber mischt sich hie und da, mitten in die zaghafte Illusion des „kleinen Glücks“, eine Ahnung bitterer Trauer und Lebensleere. Doch sind diese Gefühlskomplexe keineswegs zentrale Anliegen der meisten Blätter; was ihre Schöpfer wollen, ist eine Art Pandämonium des kleinen Mannes, ist der Versuch, diesem kleinen Mann in Bildern „the Art of Living“ (wie eines der Bücher Steinbergs heißt) beizubringen, ihm einen launigen Wegweiser für alle jene grotesken Situationen des Daseins mitzugeben, die außerhalb der Lebensregeln der Vernunft liegen. (Wer von uns wüßte z.B. ohne Steinberg, wie ein elektrisch betriebener Zwicker aussieht!) Diese Knigges des Absurden sind zugleich Handbücher aller Denk- und Merkwürdigkeiten unseres Jahrhun-

derts und enthalten gleich der Armenbibel nicht nur deren Heilsgewißheiten, sondern auch alles, was in unserer nur scheinbar so aufgeklärten Welt sein schrulliges Unwesen treibt.

In einer Welt, die Geschehen nicht mehr im Sichtbaren erlebt, bedeutet dieser ungeheuer anschwellende Zweig der Karikatur mehr als ein bloßes Gegenstück zur Unterhaltungsmusik und -literatur. Er stellt einen umfassenden Versuch der Versinnlichung dar und gipfelt in dem Bemühen, die unendlich vielfältige Physiognomie der Welt mit allen ihren großen und kleinen, erhabenen und banalen Oberflächenbezügen aufzubewahren für einen späteren Zeitpunkt, an dem vielleicht das Streben der „hohen Kunst“ wieder in diese Bahn einlenken wird.

**Werner Hofmann:** Dr. Werner Hofmann, geboren 1928 in Wien, studierte Kunstgeschichte in Wien und Paris, dissertierte 1950 mit einer psychologischen Analyse Honoré Daumiers. Seit 1951 Assistent an der graphischen Sammlung der Albertina, ständiger Mitarbeiter von „Mercur“, „Werk“, „Das Kunstwerk“ und anderen Fachzeitschriften, leitete seit 1959 das Wiener Museum des 20. Jahrhunderts, war 1963 Gastprofessor der University of California.

Lizenz dieses Beitrags

Copyright

© Copyright liegt beim Autor / bei der Autorin des Artikels