

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die internationale Karikaturenausstellung im
Prager Kunstverein Mánes 1934“

Verfasserin

Sonja Ingeborg Bogner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Februar 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin:

Ao. Prof. Dr. Martina Pippal

Meinen Eltern

Ich bedanke mich bei Frau Ao. Prof. Dr. Martina Pippal für die Betreuung meiner Diplomarbeit und die Anregung zu dem vorliegenden Diplomarbeitsthema. Ihr positives Feedback zu meinen Präsentationen der Arbeit im Privatissimum hat mich stets ermutigt und meine Freude an dieser Diplomarbeit bestärkt. Herrn PhDr. Tomáš Winter vom Institut für Kunstgeschichte an der tschechischen Akademie der Wissenschaften und Herrn Univ. Prof. i. R. Mag. Dr. Anton Staudinger vom Wiener Institut für Zeitgeschichte danke ich für ihre freundliche und rasche fachliche Beratung via Email.

Ganz besonders möchte ich meinen Eltern danken, die mir mein Studium durch ihre großzügige Unterstützung überhaupt erst ermöglicht haben, sowie meinen Geschwistern Robert und Josef dafür, dass ich in meiner Studienzeit immer wieder ihre Nerven (und Laserdrucker!) strapazieren durfte. Danke auch den eifrigen Korrekturleser/innen: Alexander, Katrin, Sonja und Stefan.

Inhaltsverzeichnis

1	EINLEITUNG	1
2	DIE KARIKATUR	3
2.1	Der Begriff	3
2.2	Darstellungsmittel und Wesensmerkmale der Karikatur	5
2.2.1	Übertreibung (Hyperbel)	5
2.2.2	Vereinfachung (Reduktion)	6
2.2.3	Bildzitat	6
2.2.4	Wortzitat: Visualisierte Metaphern und Redewendungen	7
2.2.5	Antithetik	8
2.2.6	Chiffre und Attribut	9
2.2.7	Allegorien	10
2.2.8	Typisierung	10
2.2.9	Mensch-Tier-Vergleich	11
2.3	Erscheinungsformen der Karikatur	12
2.3.1	Personenkarikatur	12
2.3.1.1	Die Porträtkarikatur	12
2.3.1.2	Die Typenkarikatur	12
2.3.2	Ereigniskarikatur	13
2.3.2.1	Die politische Karikatur	13
2.3.3	Die Gesellschaftskarikatur: Zustands- oder Prozesskarikaturen	14
2.4	Die Verbindung von Bild und Text	15
3	ZUM VERHÄLTNIS VON KARIKATUR UND KUNST	17
3.1	Karikatur und Kunstgeschichte	17
3.2	Ist Karikatur Kunst?	18
3.3	Die Karikatur als Wegbereiterin moderner Kunststile	20
4	POLITISCHES UND KÜNSTLERISCHES UMFELD IM PRAG DER 1930ER JAHRE	23

4.1	Prag als Exil für Künstler aus den faschistischen Ländern	23
4.2	Künstlervereinigungen und Tendenzen in der tschechischen Kunst in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Prag	24
4.2.1	Syndikat výtvarných umělců Mánes (Verein Bildender Künstler Mánes, kurz: S. V. U. Mánes)	24
4.2.2	Osma (Acht)	26
4.2.3	Skupina výtvarných umělců (Gruppe bildender Künstler, kurz: S. V. U.)	27
4.2.4	Tvrdošíjní (Die Hartnäckigen)	29
4.2.5	Umělecká beseda (Künstlerische Gesellschaft)	29
4.2.6	Umělecký Svaz Devětsil (Künstlerverband Pestwurz)	30
4.2.7	Die Gruppe der Prager Surrealisten	31
4.2.8	Hollar	32
4.2.9	Reichsverband deutscher bildender Künstler in der ČSR (kurz: RdbKT)	32
4.2.10	Kunstverein für Böhmen (kurz: KVB)	33
4.3	Karikaturen in der tschechischen Presse: Publikationsorgane der Ausstellungsteilnehmer	33
4.3.1	Satirische Zeitschriften	33
4.3.2	Sonstige	35
5	DIE INTERNATIONALE KARIKATURENAUSSTELLUNG IM PRAGER KUNSTVEREIN MÁNES 1934	37
5.1	Einführung	37
5.2	Teilnehmende Künstler und ausgestellte Werke	39
5.2.1	John Heartfield (1891-1968)	40
5.2.2	Adolf Hoffmeister (1902-1973)	53
5.2.3	George Grosz (1893-1959)	58
5.2.4	Thomas Theodor Heine (1867-1948)	60
5.2.5	Josef Čapek (1887-1945)	64
5.2.6	Erich Godal (1899-1969)	65
5.2.7	Antonín Pelc (1895-1967)	67
5.2.8	František Bidlo (1895-1945)	69
5.2.9	Frans Masereel (1889-1972)	70
5.2.10	Josef Lada (1887-1957)	71
5.2.11	Zdeněk Kratochvíl (1883-1961)	72
5.2.12	Übrige Teilnehmer der Internationalen Karikaturenausstellung	75
5.3	Zur Rezeption der Ausstellung	75
5.3.1	Pressestimmen	75

5.3.2	Karikaturen als Antwort auf die Interventionen	76
-------	--	----

6	AUSWAHL NACHFOLGENDER AUSSTELLUNGEN ANTIFASCHISTISCHER KÜNSTLER MIT BEZÜGEN ZUR PRAGER AUSSTELLUNG VON 1934	79
----------	--	-----------

6.1	Cinq ans de dictature Hitlerienne (Fünf Jahre Hitler-Diktatur), Paris 1938	79
6.2	One man's war against Hitler – Eine Auswahl von Ausstellungen John Heartfields nach 1934	82

7	SCHLUSS	85
----------	----------------	-----------

BIBLIOGRAFIE	87
---------------------	-----------

ANHANG	105
---------------	------------

Abbildungsnachweis	105
Abbildungen	107
Zusammenfassung	139
Lebenslauf	141

1 EINLEITUNG

„Die Kunst der Karikatur gedeiht nur an bestimmten Orten und zu bestimmten Zeiten; gewöhnlich dann, wenn die politische oder gesellschaftliche Lage gespannt ist. Karikaturisten können jedoch nur in den Ländern ihr Bestes leisten, wo die Regierung genügend Selbstvertrauen hat, sie nicht durch Gesetze oder Zensur daran hindert, sich von Künstlern der Lächerlichkeit oder dem Spott preisgeben zu lassen.“¹

Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich mit der 1934 in Prag veranstalteten *Internationalen Karikaturenausstellung*, einer Ausstellung, deren Werke zu den Meilensteinen der Karikatur in der Zeit des Nationalsozialismus gerechnet werden können. Was John Heartfield, Adolf Hoffmeister oder Erich Godal in ihren Werken zum Ausdruck brachten, war nur der Höhepunkt eines 1934 bereits lange, mit den Mitteln der Satire, geführten Kampfes gegen die Errichtung der nationalsozialistischen Diktatur; ein Kampf, der nach 1933 freilich nur noch vom Exil aus geführt werden konnte. Die *Internationale Karikaturenausstellung* hat darüber hinaus, neben den emigrierten antifaschistischen Künstlern und den einheimischen kritischen Beobachtern mit Pinsel und Feder, auch die herausragendsten Werke zeitgenössischer tschechischer und deutscher Karikatur versammelt und präsentiert.

Die *Internationale Karikaturenausstellung* wird in vielen einschlägigen Werken über die Karikatur der NS-Zeit angeführt; eine genaue Zusammenschau und Beschreibung der ausgestellten Werke ist bislang jedoch ausgeblieben. Diese Arbeit widmet sich daher folgenden Fragen:

- Welche Künstler stellten 1934 mit welchen Werken in der *Internationalen Karikaturenausstellung* im Prager Kunstverein Mánes aus? Welche Vorbilder hatten sie, in welchen Kunstgattungen waren sie überdies tätig? In welchem Kontext sind ihre Werke zu lesen?

¹ Zeman 1984, S. 7.

- Wie gestaltete sich die Rezeption der *Internationalen Karikaturenausstellung* in Presse und Karikatur?
- Gab es in den dreißiger Jahren ähnliche, von antifaschistischen Inhalten geprägte Ausstellungsprojekte? Wenn ja, waren diese von dem Prager Beispiel beeinflusst? Zeigten diese Nachfolgeausstellungen Werke der Prager Ausstellungsteilnehmer?

Den Ausführungen über die Prager Ausstellung wird ein theoretischer Teil über die Begriffsgeschichte der Karikatur sowie vor allem deren Möglichkeiten, Mittel und Kennzeichen vorangestellt. Zur Illustration dieser einzelnen Charakteristika wird jeweils eine besonders treffende Karikatur angeführt. Eine Darstellung der Diskussion der Frage nach der Kunstwürdigkeit von Karikaturen schließt die theoretische Einführung ab.

Zentrales Anliegen des vierten Kapitels ist es, das politische und künstlerische Umfeld zu charakterisieren, in dem die Ausstellung stattgefunden hat. Dabei steht eine Auswahl jener Künstlervereinigungen im Vordergrund, die das künstlerische Umfeld und die tschechische Avantgarde besonders geprägt haben. Viele der Teilnehmer der *Internationalen Karikaturenausstellung* gehörten einer oder mehrerer dieser Vereinigungen an und waren selbst als Maler tätig.

Den Kern der vorliegenden Arbeit bildet das fünfte Kapitel. Es widmet sich, ausgehend vom Werkverzeichnis des Katalogs der Prager Ausstellung, einer Auswahl jener 1934 gezeigten Werke, die in deutscher und tschechischer Fachliteratur recherchiert werden konnten. Auch die Rezeption der Ausstellung in Presse und Karikatur wird hier kurz umrissen.

Das letzte Kapitel beschäftigt sich mit einer Auswahl von nachfolgenden Ausstellungen, die sich ebenfalls dem Aufzeigen der politischen Zustände unter der Hitler-Diktatur verschrieben hatten.

2 DIE KARIKATUR

2.1 Der Begriff

Der Begriff der Karikatur leitet sich vom italienischen Wort *caricare* ab, das „beladen“ oder „übertreiben“ meint.² Diese Bedeutung weist auf eines der wesentlichen Gestaltungsmittel der Karikatur hin, die Übertreibung einzelner charakteristischer Merkmale ihrer Dargestellten.³

1646 schien der Begriff der *caricatura* zum ersten Mal in Italien auf, parallel dazu war von den *ritrattini carichi*, den übertriebenen Bildnissen, die Rede. Beide Bezeichnungen meinten die von den Brüdern Agostino und Annibale Carracci entwickelte Manier der skizzenhaften, satirisch-übertreibenden Porträtzeichnung.⁴

Giovanni Lorenzo Bernini führte den Begriff der *caricature* in Frankreich ein, als er 1665 an den Hof Ludwigs XIV. gerufen wurde, um einen Entwurf für dessen Louvre-Projekt zu liefern. 1686 ist der Begriff zum ersten Mal in England belegt.⁵ Ab der Mitte des 18. Jahrhunderts war der Begriff der Karikatur als Übernahme aus dem Französischen auch im deutschsprachigen Raum bekannt, daneben gab es auch noch andere Bezeichnungen wie etwa „After“- oder „Abergestalt“, „Missgestalt“, „Missbild“, „Fratzenbild“ oder „Zerrbild“.⁶

Als Karikatur wurde bis ins zwanzigste Jahrhundert auch bezeichnet, was als „schlechte Kunst“, als Abweichen vom raffaelschen Schönheitsideal galt.⁷ In den ersten, ab dem 19. Jahrhundert erscheinenden Werken über Karikatur, wurde der Begriff derart offen gefasst, dass von primitiver Kunst, gotischen Wasserspeiern bis hin zu

² Vgl. Unverfehrt, 1985a, S. 345.

³ Vgl. Koschatzky, 1992a, S. 16.

⁴ Vgl. Heinisch, 1988, S. 27.

⁵ Vgl. Unverfehrt, 1985a, S. 347f.

⁶ Heinisch, 1988, S. 28.

⁷ Vgl. Unverfehrt, 1985a, S. 351.

chinesischen Buddhastatuen alles „Deformierte“ damit bezeichnet werden konnte.⁸

Erst 1901 vollzog sich durch Eduard Fuchs' *Karikatur der europäischen Völker* ein neuerlicher Bedeutungswandel des Begriffes Karikatur. Er definierte die Karikatur als „gewollte Deformierung eines charakteristischen Teils einer künstlerischen Darstellung.“⁹ Für Fuchs hatten Karikaturen nichts mit Kinderzeichnungen zu tun, in deren Nähe sie lange Zeit in abwertender Weise gestellt wurden. Er hielt fest:

„Karikieren heißt kurz zusammengefaßt: Bewußtes Hervorheben des Charakterisierenden einer Erscheinung, Abstrahieren von dem Nebensächlichen, dem Allgemeinen. [...] Karikieren ist eine ganz bestimmt umgrenzte Art der Anwendung der zeichnerischen Mittel. [...] Dieser Rahmen umfaßt eine endlos lange Skala des Ausdrucks, vom feinen geistreichen Pointieren eines einzelnen charakterisierenden Zuges bis zur grotesken Überladung, für die es scheinbar gar keine Grenze gibt.“¹⁰

Gerd Unverfehrt fasste den historischen Bedeutungswandel, dem sich der Begriff der Karikatur unterzogen hat, wie folgt zusammen:

„Karikatur im Sinne Annibale Carraccis meint die gelungene Zeichnung individueller Porträteigenheiten; Karikatur im Sinne Hogarth' meint die mißlungene Wiedergabe grotesker Erfindungen; Karikatur im Sinne beider meint die Darstellung isolierter Figuren oder Köpfe; Karikatur im heute landläufigen Sprachgebrauch meint insbesondere die aus vielfältigen Elementen, darunter Karikaturen im Sinne Carraccis und Hogarth', komponierte satirisch-politische Pressezeichnung, aber auch manches andere.“¹¹

Heute werde der Begriff der Karikatur im deutschsprachigen Raum Severin Heinisch zufolge in dreierlei Hinsicht verwendet. Erstens, „[z]ur Bezeichnung des Genres der politisch-satirischen Zeichnung, insbesondere der ‚gezeichneten Leitartikel‘ in den Tageszeitungen“, zweitens „[z]ur Bezeichnung einer bestimmten Form der Porträtzeichnung, in der mit sparsamen Mitteln charakteristische Züge übertrieben herausgearbeitet werden“, und drittens „als Bezeichnung eines Stilmittels

⁸ Vgl. ebenda.

⁹ Heinisch, 1988, S. 28.

¹⁰ Fuchs, 1904, S. 2ff. (zit. nach: Unverfehrt, 1985a, S. 351).

¹¹ Unverfehrt, 1985a, S. 353f.

der charakteristischen Übertreibung“, die auch in „Film, Fotografie, Bildhauerei, Literatur usw. Anwendung findet.“¹² Wesentlich sei daher die Unterscheidung zwischen Karikatur als Genre und Karikatur als Gestaltungs- und Ausdrucksmittel.¹³

2.2 Darstellungsmittel und Wesensmerkmale der Karikatur

2.2.1 Übertreibung (Hyperbel)

Die Übertreibung ist eines der am häufigsten vorkommenden Merkmale der Karikatur. „Die Deformierung einer Person in ihrer äußeren Gestalt sagt etwas über die Qualität des Dargestellten bzw. dessen Fehler. Mißgestalten wirken komisch, weil sie dem Üblichen widersprechen und als Normverletzung erfahren werden.“¹⁴ Verstöße gegen Schönheitsideale und extreme Körperformen ermöglichen dem Betrachter ein Gefühl von Überlegenheit gegenüber dem Dargestellten.¹⁵

Durch die Übertreibung werden bestimmte zugeschriebene Charaktereigenschaften, Verhaltensweisen und Haltungen offen gelegt¹⁶, oft deutlicher als dies mit Worten möglich wäre. Trotz der Übertreibung muss die Darstellung dem Karikierten ähneln, um Kritik an seiner Person oder seinem Verhalten geltend machen zu können.

Als trauriges Beispiel für die bewusst verzerrten Physiognomien seien die antisemitischen Karikaturen auf Juden angeführt, die ihr Feindbild durch stereotype Darstellungen von Statur, Nase, Frisur und Augen charakterisieren (Abb. 1: Karikatur aus der Zeitschrift *Der Stürmer*).¹⁷

¹² Heinisch, 1988, S. 28f.

¹³ Vgl. Neugebauer, 2003, S. 88f.

¹⁴ O.V., Verformung der menschlichen Figur, 1985, S. 18.

¹⁵ Vgl. Döring, 1985a, S. 45.

¹⁶ Vgl. Grünewald, 2002b, S. 17.

¹⁷ Vgl. Plum, 1998, S. 86f.

2.2.2 Vereinfachung (Reduktion)

Die Reduktion auf nur wenige Linien ist ein weiteres wichtiges Merkmal der Karikatur. Sie erleichtert das Lesen der Zeichnung¹⁸ und ermöglicht gleichzeitig eine Vielzahl von Interpretationsmöglichkeiten, aus denen die Karikatur oft ihre komische Wirkung bezieht.¹⁹ Werner Hofmann sprach in diesem Zusammenhang von „Verdichtung“, von „Abstraktion der Formenwelt.“²⁰ Das Abkürzungsverfahren des Karikaturisten habe die „stilisierenden und abstrahierenden Tendenzen der modernen Kunst“²¹ gefördert und vorweggenommen.

Der durch die Vereinfachung entstehende sogenannte *Kritzels-Stil*²², der die aus wenigen Linien bestehende Zeichnung meint, ist nur vermeintlich naiv, vielmehr verlangt er hohe zeichnerische Fähigkeiten und das „Vermögen, das jeweils Wesentliche einer Erscheinung [zu] erfassen und dies in einem Kürzel reduziert wiedergeben zu können.“²³

Als Beispiel für die Technik der Reduktion sei hier Berninis Karikatur von Kardinal Scipione Borghese um 1633 (Abb. 2) genannt, die, trotz der nur schemenhaften Darstellung des Gesichts, des Kardinalshutes und Mantels, den Karikierten klar erkennbar lässt.²⁴

2.2.3 Bildzitat

Bildzitate in Karikaturen leben vom Bekanntheitsgrad der zitierten Werke, bei denen es sich vornehmlich um Motive aus literarischen Werken oder jenen der Bildenden Kunst handelt.²⁵ Im Falle berühmter Meisterwerke werden zumeist signifikante Motive oder der Bildaufbau mit der Anordnung der dargestellten Personen übernommen. Dabei bleibt das

¹⁸ Vgl. Melot, 1975, S. 41.

¹⁹ Vgl. Plum, 1998, S. 90.

²⁰ Hofmann, 1956, S. 19.

²¹ Ebenda, S. 55.

²² Döring, 1985b, S. 63.

²³ Plum, 1998, S. 67.

²⁴ Vgl. Döring, 1985b, S. 66.

²⁵ Vgl. Neugebauer, 2003, S. 122.

zitierte Werk klar erkennbar, jedoch werden mit dem Zitat bestimmte satirische Absichten, und nicht die Kritik am Ausgangswerk, angestrebt.²⁶ Der Karikaturist macht sich die Berühmtheit der verwendeten Vorlage zunutze, dadurch werden „[e]rprobte Vehikel für gewichtige Botschaften [...] gekapert und mit neuer Bedeutung befrachtet.“²⁷

Josef Čapeks Karikatur „Der Krieg in Spanien“ (Abb. 3) ist als solches Bildzitat zu verstehen; als Vorlage diente dem Zeichner die berühmte „Nackte Maja“ Francisco de Goyas von 1797. Anstatt des sinnlichen Frauenaktes ist bei Čapek die Personifizierung des Todes dargestellt; zitiert werden die Pose der Maja und die Umrisse ihrer Bettstatt.

2.2.4 Wortzitat: Visualisierte Metaphern und Redewendungen

Die Verwendung von Wortzitaten in Karikaturen reicht von der reinen Illustration eines Sprichwortes bis hin zu visualisierten Sprachbildern, die selbst wieder Metaphern enthalten können.²⁸ Dabei spielen oft die Bildunterschriften eine wichtige Rolle; in ihnen wird meist das Sprichwort oder die Metapher genannt, die in der Karikatur wortwörtlich ins Bild übersetzt wurde. Freilich muss es sich dabei um dem Rezipienten bekannte Metaphern und Redewendungen handeln, damit die im Bild intendierte Kritik erschließbar wird. Laut Angelika Plum hätten diese visualisierten Metaphern auch eine stärkere Wirkkraft, da sie nicht so leicht „überblättert“ werden könnten wie die verschriftlichten Sprachbilder.²⁹ Aus der Zusammenschau von Bild und Text ergebe sich die Pointe, die Komik, aber auch die politische Äußerung von Wortzitaten in Karikaturen.³⁰

Als Vertreter der *Internationalen Karikaturenausstellung* in Prag sei hier John Heartfield mit drei Werken angeführt, in denen er verbale

²⁶ Vgl. Döring, 1985d, S. 265f.

²⁷ Neugebauer, 2003, S. 123.

²⁸ Vgl. ebenda, S. 118.

²⁹ Vgl. Plum, 1998, S. 92.

³⁰ Vgl. Neugebauer, 2003, S. 121.

Metaphern in Fotomontagen übersetzte: „Letzte Hoffnung der Reichen“, 1932 (Abb. 4), „Herr von Papen versucht den bolschewistischen Sumpf trockenzulegen“, 1932 (Abb. 5), „Adolf der Übermensch - Schluckt Gold und redet Blech“, 1932 (Abb. 6). Dargestellt sind die optischen Umsetzungen des „Über-Leichen-Gehens“ Großindustrieller, des „Sumpf-Trockenlegens“ und des „Blech-Redens“. Als zusätzliche Metaphern neben jenen, die der Titel oder die Bildunterschrift vorwegnehmen, können die vom „Stimmen-Meer“ (Abb. 5) und der „gierigen Hyäne“ (Abb. 4) betrachtet werden.

2.2.5 Antithetik

Die Verwendung von extremen Gegensatzpaaren, etwa Groß und Klein, Dick und Dünn, Gut und Böse, oder Schön und Hässlich, ist ein weiteres wesentliches Mittel der Karikatur, das vor allem bei antithetischen Kampfbildern anzutreffen ist. Durch Verzerrung werden die positiven Eigenschaften einer „Pluspartei“ den schlechten einer „Minuspartei“ gegenübergestellt.³¹ Dies steigert die Wirkung beider Gegner und führt zu Idealisierung auf der einen, und zu noch stärkerer Herabsetzung und Verunglimpfung auf der anderen Seite.³²

Auch wird in der Literatur eine Unterscheidung zwischen „reiner“ Karikatur und antithetischen Kampfbildern vorgeschlagen:

„Während sich die ‚reine‘ Karikatur an den wägenden Verstand des Betrachters wendet und zu einem gedanklichen Prozeß anregen will, will das Kampfbild ein ausschließlich negatives Bild des Karikierten propagieren, das scheinbar objektiv ist und nicht mehr der mentalen Überprüfung bedarf [...]“³³

Sowohl auf Seiten der nationalsozialistisch geprägten Karikaturisten, als auch auf jener ihrer Gegner, fanden sich häufig Zeichnungen, die sich durch teils eklatante, bewusst gesetzte Gegensätze auszeichneten. Als Beispiele aus der zu besprechenden Prager Ausstellung, welche sich des Gegensatzes zwischen Groß und Klein

³¹ Vgl. ebenda, S. 110.

³² Vgl. Plum, 1998, S. 130.

³³ Ebenda, S. 132.

bedienten, seien hier folgende Fotomontagen Heartfields genannt: „Der Sinn des Hitlergrußes oder: Kleiner Mann bittet um große Gaben“, 1932 (Abb. 7) und „Der Richter - Der Gerichtete“, 1933 (Abb. 8).

2.2.6 Chiffre und Attribut

Chiffren und Attribute in Karikaturen dienen der Vereinfachung und Verdichtung eines dargestellten Sachverhaltes. Es geht dem Karikaturisten dabei darum, wie Werner Hofmann es formuliert hat, „[...] die subjektive Umsetzung der beobachteten Wirklichkeit in einen Verband von Ausdruckszeichen“³⁴ zu vollziehen. Wieder steht die Rezipierbarkeit dieser Ausdruckszeichen im Vordergrund; es sind allgemein bekannte Attribute und Chiffren, die zum Einsatz kommen, aber auch solche, die von Karikaturisten immer wieder verwendet wurden, so dass sie schließlich einem der Leserschaft vertrauten Zeichenrepertoire angehören, dem sich auch andere Zeichner bedienen können.³⁵

Ein Attribut in der Karikatur kann zum Beispiel ein Abzeichen sein, das etwa im Falle des Hakenkreuzes für eine Ideologie, eine ganze Bewegung stehen kann. Als Chiffren, mit denen der Karikaturist den Typus eines Kapitalisten darstellt, werden oft der Zylinder, die Zigarre und oft auch extreme Fettleibigkeit dargestellt.³⁶ Der Zylinder findet sich in zumindest zwei Werken der Prager Ausstellung, und zwar in Kratochvíls „Erben des Krieges“ von 1927 (Abb. 9), in der eine „kapitalistische Hydra“ ihn trägt, und in Heartfields Hyäne (Abb. 4). Auch die von Thomas Theodor Heine erdachte rote Bulldogge des *Simplicissimus* (Abb. 10) wurde rasch zum bildlichen Stellvertreter bzw. zur Chiffre für die satirische Zeitschrift selbst. Im Falle des Reichsbankpräsidenten Hjalmar Schacht ersetzte und kennzeichnete sein hoher steifer Kragen bald sein Porträt (Abb. 11 und Abb. 12).

³⁴ Hofmann, 1956, S. 19.

³⁵ Vgl. Plum, 1998, S. 65 und Grünewald, 2002b, S. 18.

³⁶ Vgl. Plum, 1998, S. 91ff.

2.2.7 Allegorien

Allegorien stehen in der Karikatur meist stellvertretend für ganze Nationen; so gibt es etwa den *deutschen Michel*, die Figur der *Germania* oder die französische *Marianne*, die wie die Personifizierung der *Liberté* als Attribut die phrygische Mütze trägt.³⁷ Auch der *Michel* ist an seiner Kopfbedeckung zu erkennen; er trägt eine Zipfelmütze, die schon bald nach ihrem ersten Auftauchen eher an eine Schlafmütze erinnert, die ihn als „taten- und hilflose[n] Zuschauer der Ereignisse“³⁸ ausweist. Weitere bekannte Allegorien sind *John Bull* für England und *Uncle Sam* für die Vereinigten Staaten.

Zur Glorifizierung der eigenen Nation werden auch Tiere als Nationaltypen verwendet. So gibt es etwa den britischen Löwen, den deutschen Adler oder den russischen Bären. Allegorien sind nicht mit Typisierungen zu verwechseln, da letztere nicht der Kennzeichnung einer Nation, sondern vielmehr der eines einzelnen Vertreters einer Nation, eines Berufstandes oder einer politischen Zugehörigkeit und seiner „Mentalität“ dienen.³⁹

Josef Lada zeigte 1919 in seiner Karikatur „Deutschland und der Friede“ (Abb. 13) den „gerupften deutschen Adler“ der Zwischenkriegszeit.

2.2.8 Typisierung

Typisierungen ersetzen in der Karikatur individuelle Porträts⁴⁰; sie ermöglichen es, Stellvertreter einer Berufsgruppe, einer Ethnie oder einer Ideologie so darzustellen, dass sie vom Leser ohne größere Mühe richtig gedeutet werden können. Bei der Typisierung spielen die bereits oben genannten Chiffren und Attribute eine wesentliche Rolle.

Festzuhalten ist, dass die Bildzeichen, die etwa „den Lehrer“, „den Russen“ oder „den SA-Mann“ beschreiben, stark von Stereotypen und Klischees gekennzeichnet sind, und dass oft die Karikaturen selbst wieder

³⁷ Vgl. ebenda, S. 96.

³⁸ Ebenda, S. 97.

³⁹ Vgl. ebenda, S. 97f.

⁴⁰ Vgl. Krabbe, 1985, S. 142.

Klischeebilder heraufbeschworen haben. Aber, wie Dietrich Grünewald festhielt, bleibt „[e]ine neue Bildsprache, die an keine Kontexterfahrung anschließen kann, [...] unverständlich.“⁴¹ Demnach würde in Karikaturen „der Russe“ weiterhin bärtig sein und Pelzmützen tragen, und „der Österreicher“ an seiner Trachtenmode erkennbar bleiben, obwohl dies in beiden Fällen Klischees entspricht.

Kratochvíls Karikatur „Die Erben des Krieges“ (Abb. 9) zeigt den Typus des „Kapitalisten“, versehen mit Attributen, die in Kapitel 2.2.6 bereits beschrieben wurden.

2.2.9 Mensch-Tier-Vergleich

Der Mensch-Tier-Vergleich in der Karikatur strebt unter Zuhilfenahme der typischen Eigenschaften und Rollen, die man bestimmten Tieren seit den Tierfabeln Äsops zuschreibt, eine treffende Charakterisierung des Dargestellten an. Stereotype Rollen, wie die der „hinterlistigen und giftigen Schlange“, der „gierigen und ekligen Spinne“, des „dummen und harmlosen Schafes“ und des „starken, aber gefährlichen Löwen“⁴² etc. werden auf den Menschen übertragen, aber nicht nur auf inhaltlicher, sondern auch auf formaler Ebene: Der Karikaturist muss imstande sein, der menschlichen Darstellung die Physiognomie des Tieres einzuverleiben.⁴³ Die entscheidenden physiognomischen Merkmale des Menschen müssen auch im Bild des Tieres besonders betont werden.

Um einen Mensch-Tier-Vergleich in der Karikatur zu gestalten, hat ein Zeichner nach Jürgen Döring folgende Möglichkeiten: Er kann dem Bild Attribute oder Texte beigeben, die das Tier näher bezeichnen; er setzt einem Tierkörper einen Menschenkopf auf, oder aber er gestaltet Gesichtszüge und Körperformen so, dass sie an ein Tier erinnern.⁴⁴

⁴¹ Grünewald, 2002b, S. 13.

⁴² Döring, 1985c, S. 238.

⁴³ Vgl. Gombrich, 1985, S. 396.

⁴⁴ Vgl. Döring, 1985c, S. 238f.

In der *Internationalen Karikaturenausstellung* begegnen in Werken Heartfields und Kratochvíls „gierige Schlangen und Hyänen“ (Abb. 9 und 4).

2.3 Erscheinungsformen der Karikatur

2.3.1 Personenkarikatur

2.3.1.1 Die Porträtkarikatur

Verzicht auf unwesentliche Details und Übertreibung oder Deformierung charakteristischer Gesichts- und Körpermerkmale zeichnen eine Porträtkarikatur aus. Jene Details, die gezeigt werden, sollen eine Identifizierung des Dargestellten ermöglichen. Eine Porträtkarikatur kann eine Beleidigung für den Dargestellten sein, oder aber gezielte Kritik an seiner Person und ihrem Verhalten üben.⁴⁵

2.3.1.2 Die Typenkarikatur

Anstatt eines eindeutig zuordenbaren Porträts tritt, wie in Kapitel 2.2.8 beschrieben, die Darstellung eines Typs, eines entindividualisierten Charakters, der den Vertreter etwa eines Berufsstandes, einer Ethnie oder einer politischen Gruppe meinen kann.⁴⁶ Typische Verhaltensweisen und gesellschaftliche Rollen werden „aufs Korn genommen“. Die Bildzeichen, die bei Typenkarikaturen verwendet werden, rühren nicht nur von Klischeebildern über die jeweiligen Dargestellten her, sondern sie produzieren selbst auch wieder neue.⁴⁷

⁴⁵ Vgl. o. V., Porträtkarikaturen, 1985, S. 91.

⁴⁶ Vgl. Plum, 1998, S. 95.

⁴⁷ Vgl. Grünewald, 2002b, S. 11f.

2.3.2 Ereigniskarikatur

Die Ereigniskarikatur ist als Gegenteil der beiden Erscheinungsformen der Personenkarikatur zu begreifen. Sie kommentiert einzelne tagesaktuelle oder auch historische Ereignisse und kann daher, abhängig von ihrem Inhalt, auch als politische Karikatur auftreten.⁴⁸ Als pointierter Bildkommentar tritt sie meist in der Form von Zeitungskarikaturen auf.

2.3.2.1 Die politische Karikatur

Politische Karikaturen sind nach Grünewald solche, „die aktuelle Ereignisse, Prozesse, Entscheidungen, Positionen und Verhalten kritisch thematisieren, die politischer Einflussnahme unterliegen und die Öffentlichkeit betreffen.“⁴⁹ Sie sind auf der einen Seite Ergebnisse journalistischer Arbeit, indem sie zeitaktuelle, parteiliche und zielgruppenbewusste politische Kommentare darstellen, und auf der anderen Seite künstlerisches Produkt:

„Politische Karikaturen, mit Stift, Feder, Pinsel und Kreide gezeichnet [...] sind zeitanalogen bildkünstlerischen Möglichkeiten wie vertrauter Bildrezeption verpflichtet, sind originell und original, zeigen eine individuelle Handschrift – sind Kunstwerke.“⁵⁰

Politische Karikaturen können, je nach Inhalt und Wirkungsabsicht, in pointierte Bildkommentare, das sind vor allem Zeitungskarikaturen, welche auch als *editorial cartoons* bezeichnet werden, oder aber agitatorisch-propagandistische Karikaturen unterschieden werden, wobei letztere in verstärktem Maße auf antithetische Kampfbilder zurückgreifen.

Porträtkarikaturen können nach Grünewald ebenfalls politisch sein; dies ist der Fall, wenn politisch öffentlich aktive Personen mit karikaturistischen Mitteln dargestellt werden, die „vom hehren Sockel der Unangreifbarkeit auf die Ebene der Kritisierbarkeit geholt“ werden und

⁴⁸ Vgl. Achterberg, 1998, S. 90.

⁴⁹ Grünewald, 2002b, S. 14.

⁵⁰ Grünewald, 2002a, S. 5.

„über die man [...] aus der Position des Überlegenen heraus lachen kann.“⁵¹

Eine weitere treffende Definition der politischen Karikatur findet sich bei Wolfgang Marienfeld:

„Die politische Karikatur ist ein ins Bild gesetztes Urteil, zumeist Werturteil über politische Vorgänge, das sich des Mittels der Verfremdung und der Überzeichnung bedient, um seiner Aussage Überzeugung zu verleihen. Das dem Urteil zu Grunde liegende Wertsystem kann allgemein anerkannte moralische, rechtliche oder politische Normen repräsentieren, aber es kann auch ideologischer Natur sein.“⁵²

Was die Verwendung von Metaphern in Karikaturen anbelangt, so meinte Ernst Gombrich: „Die Ausdrucksweise politischer Agitatoren und Redner gab und gibt der Phantasie des Karikaturisten reichlich Material an die Hand.“⁵³ Seit jeher schon sei die „Sprache der politischen Rhetorik [...] reich an Bildern“⁵⁴ gewesen, und diese hätte ein Zeichner politischer Karikaturen immer schon bildlich umzusetzen gewusst. Sie waren und sind, wie Gombrich festhielt, „Waffen in seinem Arsenal“.⁵⁵

2.3.3 Die Gesellschaftskarikatur: Zustands- oder Prozesskarikaturen

Die Gesellschaftskarikatur kommentiert in kritischer Weise charakterisierende Zustände des alltäglichen Lebens einer Gesellschaft, aber auch Prozesse, die diese durchläuft.⁵⁶ In letzterem Falle sind es zumeist sequentielle Bildfolgen, die einen Ablauf, etwa eines historischen Ereignisses, beschreiben. Obwohl Gesellschaftskarikaturen meist durch aktuelle Anlässe, also Ereignisse im Sinne der Ereigniskarikatur, initiiert werden, versuchen sie dennoch gewisse Zustände mit den Mitteln der Satire zu demaskieren und zu kritisieren, wie etwa vorherrschende

⁵¹ Grünewald, 2002b, S. 15.

⁵² Marienfeld, 2002, S. 42.

⁵³ Gombrich, 1985, S. 387.

⁵⁴ Ebenda.

⁵⁵ Ebenda.

⁵⁶ Vgl. o. V., Gesellschaftssatiren, 1985, S. 280.

Herrschafts-, Gesellschafts- oder Wirtschaftsordnungen. Es ist also vor allem der Faktor der Dauerhaftigkeit des Gesagten, der Gesellschaftssatiren von Ereigniskarikaturen unterscheidet.

Im gleichnamigen Ausstellungskatalog zur 1984 in Hannover stattgefundenen Ausstellung *Bild als Waffe – Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten* werden Karikaturen auf Modetorheiten als ein Beispiel für Gesellschaftssatiren genannt. Den Zeitgenossen wird durch diese Blätter ein Spiegel vorgehalten, ein Zerrspiegel, der treffender ist als die scheinbar exakte Wirklichkeitswiedergabe, und der die Kluft zwischen Ideal und Realität entlarvt.⁵⁷

2.4 Die Verbindung von Bild und Text

Häufig weisen Karikaturen neben dem eigentlichen Bild noch beigelegte Texte auf. Diese können in Form von Text im Bild, als Überschriften und/oder Bildunterschriften auftreten.⁵⁸ Diese Texte können das in den Karikaturen Gesagte unterstreichen oder als Erklärungen für den Bildinhalt stehen. Oft macht der Zeichner durch die Verwendung von Bild und Text auch einen inhaltlichen Widerspruch sichtbar. So hat etwa der *Simplicissimus*-Zeichner Thomas Theodor Heine seine Bildunterschriften häufig dazu benutzt, einen harmlos wirkenden Bildinhalt ins Gegenteil zu verkehren.⁵⁹ Ein gelungenes Zusammenspiel zwischen Bild und Bildtext kann daher manche Bilder überhaupt erst zu Karikaturen machen. Deswegen sind es gerade die visualisierten Metaphern oder Wortzitate, die sich häufig der Verwendung von Bildtexten bedienen, um Sprachbilder und Redewendungen, die in der Karikatur wortwörtlich ins Bild übersetzt wurden, für jeden Rezipienten zugänglich zu machen.⁶⁰

Meistens werden Bildtexte jedoch vom Zeichner dazu benutzt, die von ihm intendierte Deutung des Blattes beim Leser durchzusetzen. Bildtexte

⁵⁷ Vgl. o. V., Gesellschaftssatiren, 1985, S. 280.

⁵⁸ Vgl. Achterberg, 1998, S. 90.

⁵⁹ Vgl. o. V., Thomas Theodor Heine, 1977, S. 406.

⁶⁰ Vgl. Neugebauer, 2003, S. 121.

sollen als Ergänzungen des grafischen Werkes Mehrfachbedeutungen einer Karikatur verhindern, denn, wie Gombrich meint, würde „[m]it einem anderen Text [...] dieselbe Zeichnung auch auf jede andere verwandte Situation anwendbar sein.“⁶¹

⁶¹ Gombrich, 1985, S. 391.

3 ZUM VERHÄLTNIS VON KARIKATUR UND KUNST

3.1 Karikatur und Kunstgeschichte

Die wissenschaftliche Untersuchung der Karikatur durch die Kunstgeschichte wurde von Walter Koschatzky als bruchstückhaft beschrieben, zumal man sich mit weit mehr Gewicht seitens der Sozialwissenschaften, Gesellschaftskritik und Psychoanalyse dem Phänomen gewidmet habe.⁶² Zum Kunstcharakter der Karikatur meinte er eingangs in seinem Aufsatz *Die Kunst der Karikatur* in pointierter Weise: „Es dürfte nur von wenigen bezweifelt werden, daß die Karikatur auf einer niedrigeren Ebene rangiert als die hohe Kunst. Mir ist es eine große Freude, mich zu diesen wenigen zu zählen.“⁶³

In kunsthistorische Publikationen finden Karikaturen meist nur dann Eingang, wenn man sie im Zusammenhang mit dem übrigen Werk eines namhaften Künstlers präsentieren kann. Auch das Medium, in dem sie veröffentlicht wurden, oder die historische Zeit, in der sie entstanden, ist oft wichtiger als der künstlerische Gehalt mancher Karikaturen.⁶⁴

1970 erschien ein Artikel von Werner Hofmann unter dem Titel *Zu kunsthistorischen Problemen der Comic Strips*, in dem er feststellte, dass massenhafte Rezeption und Kunst noch immer als sich einander ausschließende Phänomene betrachtet werden. Die Zeichnungen würde man erst dann als Kunst verstehen, wenn sie in Sammlermappen erscheinen oder in Ausstellungen präsentiert werden, während hingegen die Zeitungskarikaturen, selbst wenn sie von denselben Zeichnern stammen, nicht als Kunst angesehen werden.⁶⁵

In den siebziger Jahren des letzten Jahrhunderts ließ sich allerdings eine Revision des Kunstbegriffes feststellen. Sogenannte „Triviale Kunst“

⁶² Vgl. Koschatzky, 1992a, S. 15.

⁶³ Ebenda, S. 11.

⁶⁴ Vgl. Plum, 1998, S. 50.

⁶⁵ Vgl. Hofmann, 1973, S. 64 (zit. nach: Plum, 1998, S. 53).

fand Berücksichtigung in der Disziplin, erste Ausstellungen zum Thema Karikatur sowie die Errichtung eigener Karikaturmuseen förderten die Auseinandersetzung mit diesem Medium.⁶⁶ Diese Erweiterung des Kunstbegriffes kommentierte der deutsche Zeichner Vicco von Bülow, bekannt als *Loriot*, 1978 in einer Rede zu einer Ausstellung zeitgenössischer Karikatur, wie folgt:

„Ehe man sich’s versah, war ein Steinberg-Original so teuer wie eine Handzeichnung von Klee. Das war nicht vorgesehen. Die Kunstbetrachtung sah geniert zur Seite, das Verhältnis zur Karikatur blieb platonisch und somit ohne Folgen.“⁶⁷

Angelika Plum konstatierte noch 1998 eine gewisse Zurückhaltung von Kunsthistorikern gegenüber der Karikatur.⁶⁸ Nach Gombrich ist der Grund für diese Zurückhaltung darin zu sehen, dass sich die Kunstgeschichte meist nur dann der Karikatur gewidmet hat, wenn sich „große Künstler“ als Zeichner betätigt haben. Die Kunstgeschichte delegiere die Erforschung der Karikatur lieber an die Politikwissenschaft oder die Geschichtswissenschaft, beschäftige sich demnach also weder mit politischen oder gesellschaftlichen Hintergründen, noch beziehe sie die Karikatur in ihre Ästhetik mit ein, kritisierte Gombrich.⁶⁹

3.2 Ist Karikatur Kunst?

Für den Kunstcharakter der Karikatur spricht etwa der Umstand, dass das Mittel der Reduktion, das viele Zeichner anwenden, ohne hohe künstlerische Fertigkeiten undenkbar wäre. Der sogenannte *Kritzeln-Stil*, die aus wenigen Strichen bestehende Zeichnung, sei kein Ausdruck künstlerischer Unbedarftheit, sondern werde sogar zum „Signal für satirische Absichten.“⁷⁰ Der Zeichner Robert Gernhardt sah in den

⁶⁶ Vgl. Plum, 1998, S. 50f.

⁶⁷ Loriot, 1978, S. 226 (zit. nach: Plum, 1998, S. 55).

⁶⁸ Vgl. Plum, 1998, S. 57.

⁶⁹ Vgl. Gombrich, 1985, S. 384.

⁷⁰ Plum, 1998, S. 60.

sparsamen Zeichnungen der Karikaturisten und ihrer intendierten Wirkung einen deutlichen Zusammenhang, und beschrieb, weshalb es gerade das Genre der Schnellzeichnung ist, das in der Karikatur vorwiegend anzutreffen ist:

„Es gibt viele komische Zeichnungen, wenige komische Ölbilder, kaum komische Plastiken. Offenbar besteht eine Relation zwischen Arbeitsaufwand und Effekt – für einen Lacher lohnt es sich nicht, monatelang an einem Stein herumzuhämmern.“⁷¹

Auch Grünewald bezog sich auf die Anforderungen der Aktualität und Verständlichkeit, die an die Karikaturen gestellt werden:

„[S]elten hat der Karikaturist die Zeit, ein ausgeklügeltes, komplexes, innovatives künstlerisches Konzept zu entwerfen, noch will er es dem Leser zumuten – also greift er auf konventionelle resp. leicht entschlüsselbare Konnotationen zurück, auf ein Repertoire vertrauter Zeichen, Metaphern, Verknüpfungen und Muster und seinen routiniert ausgebildeten, verfügbaren Zeichenstil.“⁷²

Für den Kunstcharakter der Karikatur spricht außerdem der Umstand, dass ihre Rezeption durch die gestalterischen Mittel des Zeichners nicht nur begünstigt, sondern auch erst geweckt wird. Dies wird besonders dann deutlich, wenn Karikaturen ohne ihren Seitenkontext aus dem jeweiligen Medium museal präsentiert werden. Dadurch erhält solch ein Blatt konzentriertere Aufmerksamkeit.⁷³

Karikaturen sind nach Grünewald wie jedes andere Kunstwerk „Produkt eines kreativen Aktes“; sie geben nicht das Sichtbare wieder, sondern sie machen sichtbar, und zwar oft das, „was der alltägliche Blick nicht oder nicht mehr wahrnimmt.“⁷⁴ Politische Karikaturen begriff Grünewald als

„Meinungsangebot, Denkanstoß; mit künstlerischen Mitteln vorgetragen fordern sie entsprechende aktive Rezeption, verlangen Auseinandersetzung. Ihre Chance ist, dass Verständlichkeit und Wirkung hinsichtlich eines breiten, nicht eines spezifisch elitären Publikums intendiert wird – damit erweisen sie sich in ihren gelungen

⁷¹ Gernhardt, 1987, S. 385 (zit. nach: Plum, 1998, S. 60f.).

⁷² Grünewald, 2002b, S. 18.

⁷³ Vgl. ebenda, S. 18f.

⁷⁴ Ebenda, S. 19.

Beispielen als eine rezipienten-orientierte Kunst, der gelingen kann, was die elitär-distanzierte Museumskunst nur selten erreicht: Kunst und Leben zu vereinen.“⁷⁵

Die Karikatur sei demnach als eine Kunst zu begreifen, die auf jeden Fall ein breit gefächertes Publikum findet.⁷⁶

Die Karikatur gestaltet sich als nicht sehr geeignet, in bestimmte Stilepochen unterteilt zu werden, zu stark ist die Dominanz der Handschrift der einzelnen Zeichner. Dennoch versuchte Angelika Plum eine Unterscheidung mehrerer Karikaturstile, die vor allem den Ausdruck der Zeichnung betreffen. Demnach gibt es einen *dynamischen Stil*, gekennzeichnet durch einen Wechsel von schwungvollen Linien und Flächen (Abb. 14: Kukriniksy: „Stalingrad“, 1943); den bereits oben erwähnten *Kritzels-Stil*, der sich durch eine besondere Sparsamkeit der Linien auszeichnet (Abb. 2); den *ästhetisch-betonten Stil*, stark angelehnt an die Jugendstil-Grafik und besonders im Werk der *Simplicissimus*-Zeichner zu finden (Abb. 15: Bruno Paul: „Gordon-Bennett-Rennen“, 1904); den *naturalistischen Stil*, der auf Verzerrung und Abstraktion verzichtet, um seinen Gegenstand in einer Positiv-Karikatur zu zeigen (Abb. 16: Oskar Garvens); sowie die *Fotomontage* als eigenen Karikaturstil, die sich den Authentizitätsanspruch der Fotografie zunutze macht (Abb. 17: John Heartfield: „Durch Licht zur Nacht“, 1933).⁷⁷

3.3 Die Karikatur als Wegbereiterin moderner Kunststile

Nach Werner Hofmann ist es unter anderem die genaue Wirklichkeitsbetrachtung der Karikatur gewesen, die den Realismus des neunzehnten Jahrhunderts vorbereitet hat. Das Übersteigerte und Extreme der karikaturistischen Zeichnungen waren seiner Meinung nach im Expressionismus wieder anzutreffen. Die Karikatur hat darüber hinaus

⁷⁵ Ebenda, S. 21.

⁷⁶ Vgl. Plum, 1998, S. 73.

⁷⁷ Vgl. ebenda, S. 68ff.

entscheidende Impulse für die Entwicklung der stilisierenden und abstrahierenden Tendenzen der modernen Kunst geliefert.⁷⁸

Schließlich läutete die Karikatur mit ihrer Art, Merkmale zu Formzeichen zu reduzieren, die abstrakte Kunst ein. Das Abkürzungsverfahren des Karikaturisten bedeutet Reduzierung auf elementare Formen sowie eine Umsetzung der Wirklichkeit in die Chiffre. Dies ist laut Hofmann als Ausdruck eines neuen Kunstwollens zu begreifen.⁷⁹ Um solche Chiffren gestalten zu können, muss der Karikaturist das Wesentliche einer Erscheinung erfassen und es überspitzt wiedergeben können.

Manche der verwendeten Kürzel werden selbst wieder zu Symbolen, die andere Karikaturisten bereitwillig aufgreifen und zitieren. Die Kollegen können sich dann aus einem Fonds von Formen, Gestalten und Symbolen bedienen.⁸⁰

⁷⁸ Vgl. Hofmann, 1956, S. 54ff.

⁷⁹ Vgl. ebenda, S. 55ff.

⁸⁰ Vgl. Plum, 1998, S. 67f.

4 POLITISCHES UND KÜNSTLERISCHES UMFELD IM PRAG DER 1930ER JAHRE

4.1 Prag als Exil für Künstler aus den faschistischen Ländern

In den Jahren 1933-38 wurde die damalige tschechoslowakische Republik zu einem der wichtigsten europäischen Asylländer neben der Schweiz und Schweden, allerdings konnte die ČSR⁸¹ den Emigranten nur vorübergehend Zuflucht bieten. 1938 besetzte die Wehrmacht das Land, 1939 wurde das Protektorat Böhmen und Mähren geschaffen.⁸²

Mitte der dreißiger Jahre waren über neuntausend deutsche Emigranten in der Tschechoslowakischen Republik zu verzeichnen; in Europa hatte nur Frankreich mehr deutsche Flüchtlinge aufgenommen.⁸³

Květa Hyršlová führte mehrere Gründe auf, warum gerade die ČSR zu einem der wichtigsten Asylländer wurde: Der Weg nach Prag war nicht weit, das Überschreiten der Grenze verhältnismäßig leicht, aber vor allem gehörte die ČSR damals zu den am besten funktionierenden bürgerlichen Demokratien und sie besaß eine fortschrittliche Kultur, die die Grundlage für die Entfaltung antifaschistischer Tätigkeit bilden sollte. Der Umstand, dass es in Prag eine große deutschsprachige Gemeinschaft gab, erleichterte den antifaschistischen Emigranten aus Deutschland die Verständigung vor Ort und ermöglichte deren aktive Teilnahme am kulturellen Leben der Stadt.⁸⁴

Mehrere Hilfsvereine kümmerten sich um die deutschen Emigranten in Prag. Unter diesen Vereinen waren das Hilfskomitee für deutsche Flüchtlinge (auch, nach seinem Gründer, Šalda-Komitee genannt), der

⁸¹ Die Abkürzung ČSR meint *Československá Republika* (Tschechoslowakische Republik: 1918-1939).

⁸² Vgl. Hyršlová, 1992, S. 31.

⁸³ Vgl. Röder, 1992, S. 21.

⁸⁴ Vgl. Hyršlová, 1992, S. 31.

Bert-Brecht-Club, die Oskar-Kokoschka-Assoziation⁸⁵ und die Demokratische Flüchtlingsfürsorge Kurt Grossmanns.⁸⁶

4.2 Künstlervereinigungen und Tendenzen in der tschechischen Kunst in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Prag

In diesem Kapitel wird eine Auswahl von tschechischen Künstlervereinigungen präsentiert; beginnend beim Verein Bildender Künstler Mánes, der 1934 in seiner Galerie die *Internationale Karikaturenausstellung* veranstaltete, sollen Tendenzen der tschechischen Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts und die Bezüge zu den 1934 ausstellenden Künstlern dargestellt werden.

4.2.1 Syndikat výtvarných umělců Mánes (Verein Bildender Künstler Mánes, kurz: S. V. U. Mánes)

1887 wurde mit dem Künstlerverein Mánes eine der für die tschechische Kunst des 20. Jahrhunderts bedeutsamsten Vereinigungen gegründet; bedeutsam vor allem deshalb, weil der Mánes sich durch eine rege Ausstellungstätigkeit hervortat. So wurde etwa 1905 in der Galerie des Vereines die für die tschechische Avantgarde als Meilenstein anzusehende Ausstellung mit Werken Edvard Munchs gezeigt⁸⁷, „ein Impuls, der die junge Generation buchstäblich erschütterte und eroberte.“⁸⁸ Josef Čapek etwa hatte bei seinem 1933 entstandenen Ölgemälde „Mühle“ (Abb. 18) Munchs berühmten „Schrei“ vor Augen; die dynamischen Linien der die Figuren umgebenden Landschaft, die Farbigkeit und der Pinselstrich orientieren sich an dem älteren Werk des norwegischen Malers.

⁸⁵ Vgl. Tomeš, 1992, S. 73.

⁸⁶ Vgl. Becher, 1992a, S. 53ff.

⁸⁷ Vgl. Kotalík, 1970, S. 5.

⁸⁸ Ebenda, S. 7.

Jan Zrzavý, Mitglied des Künstlervereins Mánes, hat 1909 mit dem „Antichristen“ (Abb. 19) eines der frühen Beispiele jener Werke der jungen tschechischen Künstlergeneration geschaffen, die durch eine Ablehnung der damals üblichen Interpretation biblischer Themen gekennzeichnet waren. Er zeigt hier Christus selbst als den Antichristen, mit seinem entblößten Geschlecht als „provocative manifestation of pure sexuality.“⁸⁹

Benannt wurde der Verein nach dem tschechischen Maler und Zeichner Josef Mánes (1820-1871). Die Vereinszeitschrift *Volné směry* (Freie Richtungen), die von 1896 bis 1949 erschien, wurde bald zum Sprachrohr der progressiven Künstlerbewegung.⁹⁰

Weitere bedeutsame Ausstellungen des S. V. U. Mánes waren die 1902 abgehaltene Rodin-Schau und, im selben Jahr, die der Worpsweder Landschaftsmaler (Modersohn, Mackensen, Overbeck und Vogeler).⁹¹ 1907 zeigte der Mánes eine umfassende Ausstellung mit Werken der französischen Impressionisten sowie Van Goghs, Gauguins und Cézannes. Sechs Jahre später zeigte man aktuelle französische Tendenzen, darunter ganz besonders den Kubismus in Werken von Picasso und Braque.⁹² Josef Čapek griff in seinem „Akkordeonspieler“ von 1913 (Abb. 20) kubistische Tendenzen auf; es war ihm zudem immer ein Anliegen, banale Themen, wie zum Beispiel Trinker, Bettler, Musiker oder Seeleute zu zeigen. Miroslav Lamač sprach in diesem Zusammenhang von der „vermenschlichten Geometrie“⁹³ in Čapeks Kubismus, und seinem auch in der Malerei zu Tage tretenden Erzähl talent. Die starken Hell-Dunkel-Kontraste in Čapeks Werken der Jahre 1913-1918 führte Karel Srp auf Čapeks Spanien-Reise des Jahres 1911 zurück, während der er El Greco kennen gelernt hat.⁹⁴

⁸⁹ Srp, 1995a, S. 56.

⁹⁰ Vgl. Fabritius, 2005, S. 7.

⁹¹ Vgl. ebenda, S. 7.

⁹² Vgl. Kotalík, 1970, S. 7.

⁹³ Lamač, 1967, S. 14.

⁹⁴ Vgl. Srp, 1995b, S. 120.

Die Ausstellung *Poesie*, 1932, zeigte der Prager Öffentlichkeit die bedeutendsten Vertreter des Surrealismus, darunter Masson, Dalí, Ernst, Arp, Miró, Tanguy und de Chirico.⁹⁵

Mit der Karikatur hatte sich der Mánes in seinen Ausstellungen schon vor 1934 beschäftigt: Im Jahr 1900 wurde unter dem Titel *Zeichner-Karikaturisten* eine Schau mit Werken tschechischer Karikaturisten, aber auch eine Übersicht zeitgenössischer deutscher satirischer Grafik gezeigt. Den Schwerpunkt bildeten Zeichnungen und Reproduktionen Thomas Theodor Heines, der vier Jahre zuvor den deutschen *Simplicissimus* mitbegründet hatte. Ähnlich wie bei der Karikaturenausstellung von 1934 wurde die Schau *Zeichner-Karikaturisten* von den damaligen politischen Machthabern zensiert. Die Zeichnungen, die der österreichisch-ungarischen Monarchie ein Dorn im Auge waren, wurden beschlagnahmt. Die *Volné Směry* druckten daher anstatt der Reproduktionen der Zeichnungen nur weiße Blätter ab, auf denen in Kursivschrift „Beschlagnahmt!“ stand, was der Ausstellung und den dort verbliebenen Werken wiederum eine hohe Besucherzahl bescherte.⁹⁶

Zwischen den Künstlern des deutschen Sprachraums und den Mitgliedern des S. V. U. Mánes bestand ein reger Austausch, was nicht nur an der Ausstellung der Worpsweder Maler, sondern auch an einigen anderen Ausstellungsbeteiligungen deutscher Künstler (etwa die der Brücke-Maler) oder der Ausstellung *Zeitgenössische deutsche Kunst*, 1924, ersichtlich wurde.⁹⁷

4.2.2 Osma (Acht)

Die nach der Zahl ihrer Gründungsmitglieder (Emil Filla, Bedřich Feigl, Otakar Kubín, Max Horb, Bohumil Kubišta, Willi Nowak, Artur Pittermann-Longen, Antonín Procházka)⁹⁸ benannte Vereinigung Osma fand 1907 zusammen. Die Mitglieder der Osma, Studenten der Prager

⁹⁵ Vgl. Birgus, 1999a, S. 27.

⁹⁶ Vgl. Tomeš, 1992, S. 66.

⁹⁷ Vgl. ebenda, S. 67.

⁹⁸ Vgl. Fabritius, 2005, S. 5.

Kunstakademie, wollten jenseits des akademischen Lehrbetriebs und unabhängig der traditionellen Anbindungen an Wien und München ihre Position in der internationalen Avantgarde finden.⁹⁹ Zu ihren Vorbildern zählten die französischen Fauvisten und die Brücke-Künstler¹⁰⁰, auch die Munch-Ausstellung von 1905 darf als großer Einfluss auf ihr Schaffen gesehen werden.¹⁰¹ Ein für die frühe tschechische Avantgarde sehr bezeichnendes Werk, das eben diese Begeisterung für Munch widerspiegelte, war Emil Fillas „Leser Dostojewskis“ (Abb. 21). Dostojewski hatte für die Osma damals im Bereich der Literatur denselben hohen Stellenwert, den Cezanne für sie innerhalb der Bildenden Kunst einnahm.¹⁰²

Die beiden Ausstellungen der Osma 1907 und 1908 waren heiß umfodet; von Kritikern und Publikum weitgehend abgelehnt, erging es der jungen Künstlergeneration ähnlich wie jeder anderen Avantgarde bei ihrem ersten Auftreten. Bis zum Ende des Bestehens der Osma 1911 stießen noch Vincenc Beneš und Linka Scheithauerová zur Gruppe hinzu. Die Aufnahme kubistischer Tendenzen in ihr Werk wurde für die Mitglieder der Osma immer entscheidender.¹⁰³

4.2.3 Skupina výtvarných umělců (Gruppe bildender Künstler, kurz: S. V. U.)

1911 kam es wegen einer Ausstellung der jungen Künstlergeneration der Osma im Mánes zu weiteren heftigen Reaktionen, diesmal seitens des Vereines. Die Osma löste sich daraufhin auf; einige ihrer Mitglieder gründeten schließlich zusammen mit jungen Künstlern aller Sparten aus dem Mánes-Verein¹⁰⁴ die Skupina výtvarných umělců (Gruppe bildender Künstler).

⁹⁹ Vgl. Birgus, 1999a, S. 13.

¹⁰⁰ Vgl. Fabritius, 2005, S. 5.

¹⁰¹ Vgl. o. V., Künstlervereinigungen, 1970, S. 16.

¹⁰² Vgl. Lahoda, 1995a, S. 59.

¹⁰³ Vgl. Lamač, 1967, S. 12.

¹⁰⁴ Zu diesen neuen, nicht vormaligen der Osma zugehörigen Mitgliedern zählten: Ladislav Šíma, Václav Špála, František Kysela, der Bildhauer Otto Gutfreund, die Architekten

Unter den Mitgliedern der S. V. U. befanden sich bereits einige der an der *Internationalen Karikaturenausstellung* teilnehmenden Zeichner und Maler: Josef Čapek, Vratislav H. Brunner und Zdeněk Kratochvíl.¹⁰⁵

Der Kubismus wurde zum Programm erhoben, und fand seinen Niederschlag auch in den Bereichen der angewandten Kunst, so etwa bei Möbeln, Glas, Keramik und Metallarbeiten.¹⁰⁶ Ein berühmtes Werk eines Skupina-Vertreters war „Der Raucher“ (Abb. 22) von Bohumil Kubišta. Das Selbstporträt von 1910 ist deutlich beeinflusst von den kubistischen Werken Picassos, die Kubišta während seiner Paris-Aufenthalte 1909 und 1910 kennen gelernt hat. Kubištas Werk wird in der tschechischsprachigen Literatur in treffender Weise mit dem Terminus „Kuboexpressionismus“ beschrieben.¹⁰⁷

Bis zum Ende ihres Bestehens 1914 hatte die S. V. U. ihr Werk in sechs Ausstellungen der Öffentlichkeit präsentiert; zwei davon fanden bereits im Ausland, im Münchner „Salon für Neue Kunst“ und in der Berliner Galerie „Der Sturm“ statt. Die Skupina výtvarných umělců beschäftigte sich intensiv mit den künstlerischen Tendenzen der europäischen Avantgarde und war um einen regen Austausch mit internationalen Künstlern bemüht, wie auch die Prager Ausstellungen der Gruppe belegen: Zu den Vertretern der zweiten heimischen Ausstellung 1912, zählten neben der Gruppe bereits Pablo Picasso, André Derain, Emile Orthon Friesz, Otto Mueller, Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner und Karl Schmidt-Rottluff. Bei den späteren Ausstellungen kamen Beteiligungen von Braque und Gris hinzu.

Eine entscheidende Rolle für die Verbreitung der kubistischen Tendenzen spielte neben den zahlreichen Ausstellungen der Kunsthistoriker und Sammler Vincenc Kramář, der über seine Kontakte zu

Josef Gočár, Josef Chochol, Pavel Janák, Vlastislav Hofman, die Schriftsteller Karel Čapek und František Langer und der Kunsthistoriker V. V. Štech. Als ehemalige Osmá-Mitglieder in der S. V. U. fanden sich Emil Filla, Bohumil Kubišta und Antonín Procházka. Vgl. ebenda.

¹⁰⁵ Vgl. ebenda, S. 12.

¹⁰⁶ Vgl. ebenda, S. 13.

¹⁰⁷ Vgl. Lahoda, 1995b, S. 82.

Daniel Henry Kahnweiler bedeutendes Bildmaterial und Originale für Ausstellungen und Publikationen in Prag bekam.¹⁰⁸ Durch die Herausgabe der Zeitschrift *Umělecký měsíčník* (Künstlerische Monatsschrift) wollte die Gruppe nicht nur ihr eigenes Schaffen, sondern auch das der internationalen Avantgarde thematisieren. Neben der Malerei wurden in dieser Vereinszeitschrift auch Architektur, Bildhauerei, Grafik und angewandte Kunst behandelt.¹⁰⁹

1912 verließen Špála, Kubišta, Hofman, Chochol, Brunner, Šíma und die Brüder Čapek nach Meinungsverschiedenheiten die Gruppe und traten wieder in den S. V. U. Mánes ein.¹¹⁰

4.2.4 Tvrdošíjní (Die Hartnäckigen)

Nach dem Ersten Weltkrieg initiierte Josef Čapek die Gründung der Tvrdošíjní, die wieder an die avantgardistischen Tendenzen der Vorkriegszeit anknüpfen sollte. Die Schaffensperiode dieser Gruppe wird daher auch als „Zeit des zweiten Kubismus“¹¹¹ bezeichnet. Dennoch übernahmen die Mitglieder der Gruppe nur vorübergehend die Anregungen des Kubismus, den „sie in originalen Varianten interpretierte[n]“¹¹², Josef Čapek etwa unter dem Eindruck primitiver Kunst.¹¹³

Die Tvrdošíjní stellten unter anderem in Dresden, Berlin und Hannover aus. 1921 lud die Gruppe zu ihren Prager Ausstellungen auch Paul Klee und Otto Dix ein.¹¹⁴

4.2.5 Umělecká beseda (Künstlerische Gesellschaft)

Die Umělecká beseda war bereits 1863 gegründet worden; 1909 kam es zu einer Reorganisation der Gesellschaft.¹¹⁵ In der

¹⁰⁸ Vgl. Fabritius, 2005, S. 10f.

¹⁰⁹ Vgl. Lamač, 1967, S. 12.

¹¹⁰ Vgl. ebenda, S. 13.

¹¹¹ Fabritius, 2005, S. 24f.

¹¹² O. V., Künstlervereinigungen, 1970, S. 16.

¹¹³ Vgl. Lahoda, 1995c, S. 144.

¹¹⁴ Vgl. Birgus, 1999a, S. 14f.

Zwischenkriegszeit stellten vor allem der Kubismus, postimpressionistische Tendenzen und der Neofauvismus für die Gruppe wichtige Einflüsse dar.¹¹⁶

4.2.6 Umělecký Svaz Devětsil (Künstlerverband Pestwurz)

Die Devětsil, eine Gruppe Prager avantgardistischer Künstler, wurde 1920 von Adolf Hoffmeister, Karel Teige, Vladislav Vančura und Jaroslav Seifert in Prag gegründet; ihr Sprachrohr war die *ReD (Revue Devětsilu – Revue der Devětsil)*.¹¹⁷ Die Mitglieder kannten sich seit ihrer Gymnasialzeit und hatten damals bereits Schulausstellungen organisiert.¹¹⁸ Der Devětsil gehörten nicht nur Maler, sondern auch Schriftsteller, Architekten, Dichter, Schauspieler, Musiker, Fotografen, Theoretiker und Regisseure an. Die Mitglieder der Devětsil waren stark von der Volkskunst und dem Primitivismus geprägt. Neben Hoffmeister waren mit Otokar Mrkvička und František Muzika zwei weitere Vertreter der *Internationalen Karikaturenausstellung* Teil dieser Gruppe.¹¹⁹

Karel Teige, der führende Theoretiker der Gruppe, beschäftigte sich in seinen Texten schon 1932, also schon vor Heartfields Emigration in die ČSR, mit der künstlerischen Technik der Fotomontage und ihrem herausragendsten Vertreter.¹²⁰

Die Beschäftigung mit Dada war eines der zentralen Momente der Künstlergruppe; die Rezeption dieser neuen Tendenzen kam vor allem durch die Paris-Aufenthalte des Motors der Gruppe, Karel Teige, zustande.¹²¹ Der 1923 in Prag von der Devětsil abgehaltene *Basar der modernen Kunst* war inspiriert von der Berliner *Dada-Messe*, die drei

¹¹⁵ Vgl. o. V., Künstlervereinigungen, 1970, S. 16.

¹¹⁶ Vgl. Lahoda, 1995c, S. 154.

¹¹⁷ Vgl. Kotalík, 1970, S. 9.

¹¹⁸ Vgl. Hansen-Löve, 1975, S. 3f.

¹¹⁹ Vgl. Lahoda, 1995c, S. 144ff.

¹²⁰ Vgl. Tomeš, 1992, S. 70.

¹²¹ Vgl. Srp, 1999, S. 56.

Jahre zuvor stattgefunden hatte, auch dort waren Kunstwerke neben nichtkünstlerischen Objekten präsentiert worden.¹²²

Der von der Devětsil begründete Poetismus kann als eine tschechische Variante des Dada gelesen werden. 1925 wurde von der Gruppe auch ein eigenes Dada-Theater gegründet.¹²³ Im *Osvobozené divadlo* (deutsch: das befreite bzw. emanzipierte Theater) führten die Mitglieder der Devětsil in den Jahren 1925-1927 Stücke französischer Autoren wie Cocteau, Apollinaire, Jarry, Breton oder Soupault auf.¹²⁴

4.2.7 Die Gruppe der Prager Surrealisten

1934 in Prag gegründet, bestand die Gruppe der Prager Surrealisten aus den Dichtern Vítězslav Nezval und Konstantin Biebl, dem Theaterkritiker Jindřich Honzl, dem Psychoanalytiker Bohuslav Brouk, dem Komponisten Jaroslav Ježek und den Malern Toyen (d. i. Marie Čermínová), Jindřich Štyrský und Vincenc Makovský. Karel Teige stieß wenig später zur Gruppe hinzu.¹²⁵

Die Prager Gruppe hatte Kontakt zu der André Bretons; dieser kam für Vorträge 1935 in die Tschechoslowakei und zeigte sich enthusiastisch ob der Werke von Toyen und Štyrský, die er hinfert in internationalen Ausstellungen der Surrealisten, so in London 1936 und in Paris 1926¹²⁶ und 1938, präsentierte.¹²⁷ Ein Werk aus dieser Zeit ist Štyrskýs „Am Grab“ von 1939 (Abb. 23), das einen bleichen, weiblichen Schädel zeigt, der nach Lenka Bydžovská mutig über die Schwelle des Todes hinausblickt und auf einem Stillleben aus Unterwäsche und einer Art Regenschirm ruht

¹²⁸

¹²² Vgl. Birgus, 1999a, S. 15.

¹²³ Vgl. Vachtová, 1994, S. 105ff.

¹²⁴ Vgl. Birgus, 1999a, S. 27.

¹²⁵ Vgl. Bydžovská, 1995a, S. 210.

¹²⁶ Vgl. Birgus, 1999a, S. 27.

¹²⁷ Vgl. Bydžovská, 1995a, S. 210.

¹²⁸ Vgl. ebenda, S. 222.

4.2.8 Hollar

Die nach dem 1607 in Prag geborenen Radierer Wenzel Hollar benannte Gruppe wurde 1919 als Vereinigung von Künstlern der angewandten und freien Grafik gegründet. Der Verein gab ab 1923 die gleichnamige Zeitschrift *Hollar* heraus.¹²⁹ Zu seinen Mitgliedern zählte neben František T. Šimon, Adolf Kašpar und Viktor Stretti auch der Karikaturist Josef Lada.¹³⁰

4.2.9 Reichsverband deutscher bildender Künstler in der ČSR (kurz: RdbKT)

Die beiden einflussreichsten Prager Kunstvereine, die Umělecká beseda und der S. V. U. Mánes, stellten in den dreißiger Jahren aufgrund der politischen Verhältnisse kaum deutsche Künstler aus, daher fanden sich im Dezember 1931 in Prag lebende Künstler und Künstlervereine zu der Dachorganisation Reichsverband deutscher bildender Künstler in der Tschechoslowakei zusammen.¹³¹

In den Jahren 1934 und 1935 kam es jedoch zu Annäherungen an die Nachfolgeorganisation des deutschen Schwestervereines „Reichsverband deutscher bildender Künstler“, dem bereits nationalsozialistisch ausgerichteten „Kampfbund für deutsche Kultur“. Einige Mitglieder des RdbKT distanzieren sich daraufhin von dem Verein und wurden dabei von den liberaleren Kreisen der tschechoslowakischen Regierung und dem Verein Bildender Künstler Mánes unterstützt.¹³²

¹²⁹ Vgl. o. V., Künstlervereinigungen, 1970, S. 16.

¹³⁰ Vgl. Bauer, 1998, S. 213.

¹³¹ Zum RdbKT gehörten folgende Vereine: Die Prager Sezession, Scholle – der mährische Kunstverein, der mährische Kunstverein in Brünn, die Konkordia in Prag, die Prager Malerinnen, der Verein deutscher Künstlerinnen und Kunstfreunde, der Kunstring, der deutsche Graphikerverband in der ČSR, die Vereinigung bildender Künstler Schlesiens und der Metzner-Bund – Verein deutscher Kunstschafter in Böhmen. Vgl. Holz, 2004, S. 67.

¹³² Vgl. ebenda, S. 76ff.

4.2.10 Kunstverein für Böhmen (kurz: KVB)

Der Kunstverein für Böhmen wurde bereits 1835 als binationaler, zweisprachiger Verein unter deutscher Führung gegründet. In den Zwischenkriegsjahren veranstaltete der KVB im Prager Rudolfinum neben den Ausstellungen seiner Mitglieder auch Schauen von Paul Klee, Käthe Kollwitz und Lyonel Feininger. 1929 zeigte der KVB eine große Schau mit Werken moderner französischer Kunst, unter den Teilnehmern befand sich neben Picasso, Rodin und Matisse auch der Grafiker Frans Masereel, der fünf Jahre danach in der *Internationalen Karikaturenausstellung* zu sehen war. Der KVB war Veranstalter der von 1929 bis 1937 jährlich abgehaltenen Ausstellungen der Prager Sezessionisten, denen auch Alfred Kubin angehörte.¹³³

4.3 Karikaturen in der tschechischen Presse:

Publikationsorgane der Ausstellungsteilnehmer

4.3.1 Satirische Zeitschriften

Eine Auswahl satirischer Zeitschriften der Tschechoslowakei aus der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts hat Vladimíra Adamová im Ausstellungskatalog *V okovéch smíchu* (In den Fesseln des Lachens) versammelt. Jene, an denen Vertreter der *Internationalen Karikaturenausstellung* von 1934 mitgewirkt haben, seien hier angeführt:¹³⁴

Dobry den (Guten Tag – Abb. 24) erschien zweimal monatlich vom 14. Oktober 1927 bis zum 1. Mai 1930. Mitarbeiter waren unter anderem Vlastimil Rada, Josef Čapek, František Muzika, Otokar Mrkvička, Josef Novák, Antonín Pelc.

Nebojsa (Abb. 25) wurde von Josef Čapek herausgegeben und erschien wöchentlich vom 31. Oktober 1918 bis zum 1. Oktober 1920. In

¹³³ Vgl. ebenda, S. 71f.

¹³⁴ Zur nachfolgenden Auflistung tschechoslowakischer satirischer Periodika von 1900-1950 vgl. Adamová, 2006, S. 110.

den Reihen der Redaktion befand sich nebst andern Čapeks Bruder Karel. Mitarbeiter der *Nebojsa* waren u. a. Vlastimil Rada und Dr. Desiderius (d. i. Hugo Boettinger).

Der *Rarach* (Teufel) erschien wöchentlich und später vierzehntägig in Prag, vom 16. Dezember 1920 bis zum 5. Mai 1921. Die Zeichnungen für den *Rarach* lieferten Josef Lada, Vlastimil Rada, Hugo Boettinger und Zdeněk Kratochvíl.

Der *Simplicus* (Abb. 26) stellte in den dreißiger Jahren die einzige satirische Exilzeitschrift dar. Vom 25. Jänner 1934 bis zum 13. September desselben Jahres erschien er unter dem Namen von František Bidlo in Prag. Die Zeitschrift gab es in einer tschechischen und in einer deutschen Version, nach 1934 wurde sie noch fünf Jahre lang unter dem Titel *Der Simpl* herausgebracht. Der *Simplicus* war geprägt von der starken antifaschistischen und antinazistischen Linie seiner Zeichner, aber auch Themen wie die Wirtschaftskrisen, Arbeitslosigkeit, Obdachlosigkeit und Innenpolitik wurden behandelt.¹³⁵ Daneben beinhaltete er auch Zeichnungen nackter oder halbnackter Frauen.¹³⁶ Zur Redaktion gehörten viele der Vertreter der *Internationalen Karikaturenausstellung* im Prager Kunstverein Mánes: František Bidlo, Adolf Hoffmeister, Antonín Pelc, Erich Godal, Ondřej Sekora, Josef Čapek, Fritta (d. i. Bedřich Taussig), John Heartfield und Thomas Theodor Heine lieferten Beiträge.¹³⁷ Der *Simplicus* bzw. *Simpl* wollte in der Tradition des deutschen Satiremagazins *Simplicissimus*, allerdings vor dessen Gleichschaltung durch die Nationalsozialisten im Jahr 1933, stehen. 1934 brachte die Zeitschrift zwei Sonderhefte heraus: *Juden – Christen – Heiden im III. Reich* und *Das Dritte Reich in der Karikatur* (mit einem Vorwort von Heinrich Mann), in

¹³⁵ Vgl. Pachmanová, Martina: Liberating Power of Exiled Laughter: Gender, Caricature, and the Antifascist Movement in Prewar Czechoslovakia. The Case of *Simplicus*, Online im WWW unter URL: <http://www.artmargins.com/content/feature/pachmanova3.html> [9. 7. 2007].

¹³⁶ Vgl. Holz, 2004, S. 57.

¹³⁷ Vgl. Adamová, 2006, S. 110 und Neugebauer, 2003, S. 91.

denen neben den oben genannten Zeichnern auch George Grosz, der 1933 nach New York emigriert war, vertreten gewesen ist.¹³⁸

Der *Sršatec* wurde von der tschechoslowakischen Kommunistischen Partei herausgegeben. Er erschien als Wochenzeitschrift vom 14. Oktober 1920 bis Oktober 1925. Hier wurden zahlreiche Karikaturen von George Grosz veröffentlicht; er war allerdings nie Mitarbeiter des *Sršatec*.

Šibeničky (Kleiner Galgen – Abb. 27) war eine der wichtigsten satirischen Zeitschriften größeren Formates. Er erschien vom 2. Mai 1918 bis zum 24. Mai 1920, anfangs vierzehntägig, später wöchentlich. Unter den Zeichnern des *Šibeničky* befanden sich Dr. Desiderius, Zdeněk Kratochvíl, Antonín Pelc und Josef Lada.

Die *Šlehy* (Peitschen) erschienen vierzehntägig in Brünn, vom 18. Jänner 1921 bis zum 28. Dezember 1927, gegen Ende auch unter der Mitarbeit von František Bidlo.

Die progressive satirische Zeitschrift *Trn* (Stachel), die aus einer Studentenzeitschrift hervorgegangen war, erschien in den Jahren 1924 bis 1941 in Prag, anfangs zehnmal jährlich, ab 1926 zweimal monatlich. Mitarbeiter des *Trn* waren zum Beispiel Otokar Mrkvička und František Bidlo.

4.3.2 Sonstige

Weitere Medien, in denen die Teilnehmer der *Internationalen Karikaturenausstellung* ihre Karikaturen veröffentlichen konnten, waren neben den oben genannten Satireblättern die den Repräsentanten des Mánes-Vereins freundschaftlich verbundenen Tageszeitungen *Prager Tagblatt* und *Prager Presse*¹³⁹, das oft zensierte tschechische *Tvorba* (Werk) sowie die Exilzeitschriften *Der Gegen-Angriff* und *AIZ* (Arbeiter-Illustrierten-Zeitung)¹⁴⁰, die sich 1936 in *Volks-Illustrierte* umbenannte.¹⁴¹

¹³⁸ Vgl. Piltz, 1976, S. 275 und Zeman, 1984, S. 119f.

¹³⁹ Vgl. Tomeš, 1992, S. 68.

¹⁴⁰ Vgl. Holz, 2004, S. 57.

¹⁴¹ Vgl. Piltz, 1976, S. 275.

Auch *Die Wahrheit, Aufruf* und *Die Neue Weltbühne* boten Platz für die Werke der antifaschistischen Künstler.¹⁴²

¹⁴² Vgl. Zeman, 1984, S. 119.

5 DIE INTERNATIONALE KARIKATURENAUSSTELLUNG IM PRAGER KUNSTVEREIN MÁNES 1934

5.1 Einführung

Am 6. April 1934 eröffnete im Prager Kunstverein Mánes die *Erste internationale Karikaturen- und Humorausstellung*.¹⁴³ Am 3. Juni, ein Monat später als ursprünglich geplant, endete die Ausstellung. Als Kuratoren fungierten der Maler Emil Filla, der Herausgeber und Karikaturist Adolf Hoffmeister sowie der Maler und Architekt Alois Wachsmann. Die Schirmherrschaft über die Ausstellung hatten tschechische politische und kulturelle Persönlichkeiten inne¹⁴⁴, diese waren: Vincenc Beneš, Karel Dvořák, Jaroslav Fragner, Jan Lauda, Vincenc Makovský, Dr. Kamil Novotný und Otakar Novotný¹⁴⁵, der Architekt des Hauses der Künstlergemeinschaft Mánes.¹⁴⁶

Schon in der ersten Woche der Ausstellung beschwerte sich der deutsche Botschafter in Prag, Dr. Walter Koch, beim tschechoslowakischen Außenminister Dr. Kamil Krofta über die „Beleidigungen des Reichspräsidenten, des Reichskanzlers und anderer führender deutscher Staatsmänner, sowie gegen die Herabwürdigung des deutschen politischen Lebens und der Staatssymbole [...]“.¹⁴⁷

Anlass dazu gaben ihm fünf der sechsunddreißig Fotomontagen John Heartfields und zwei des in Paris lebenden sowjetischen Künstlers

¹⁴³ In der vorliegenden Arbeit wird diese Ausstellung kurz als *Internationale Karikaturenausstellung* bezeichnet.

¹⁴⁴ Vgl. Holz, 2004, S. 84.

¹⁴⁵ Vgl. S.V.U. Mánes, 1934, S. 3.

¹⁴⁶ Vgl. URL: http://www.nadace-cfu.cz/english/sablona.php?obsah_stranky=vystavni_sin_manes/informace_o_budove&oblast=vystavni_sin_manes [9. 7. 2007].

¹⁴⁷ O. V., Prager Tagblatt, 13. April 1934 (zit. nach: Holz, 2004, S. 85).

Šukajev.¹⁴⁸ Koch weigerte sich den künstlerischen Wert der Arbeiten anzuerkennen, da es sich seiner Ansicht nach „durchwegs um geradezu abscheuliche Ketzereien und keineswegs um künstlerische Werke“¹⁴⁹ handle.

Koch sah mit dieser Ausstellung die Beziehungen zwischen der Tschechoslowakei und Deutschland gefährdet.¹⁵⁰ Krofta teilte Koch mit, dass der Staat kein Recht habe, sich in die Angelegenheiten der Kunst einzumischen. Krofta würde jedoch, ohne Aufforderung Kochs, Mánes um die Entfernung von Heartfields Montage „Adolf, der Übermensch“ (Abb. 6) aus dem straßenseitigen Vorderfenster des Kunstvereines bitten. Der Kunstverein gab nach und platzierte die umstrittene Montage im Inneren der Ausstellung, obgleich erst recht wieder an sehr prominenter Stelle, an der Spitze anderer Heartfield-Montagen.¹⁵¹ „Adolf, der Übermensch: Schluckt Gold und redet Blech“ war bereits im Sommer 1932 in Berlin erschienen, damals hatte Heartfield diese Montage mit der Unterstützung von Harry Graf Kessler an allen Berliner Litfasssäulen anbringen können.¹⁵²

Am 17. April 1934 entfernte die Prager Polizei, in Missachtung der tschechoslowakischen Verfassung, sieben Werke aus der Ausstellung.¹⁵³ Unter diesen befanden sich folgende Fotomontagen John Heartfields: „Adolf, der Übermensch“ (Abb. 6), „Der Sinn des Hitlergrußes“ (Abb. 7), „S.M. Adolf“ (Abb. 28), „Göring, der Henker des Dritten Reichs“ (Abb. 29) und „Das Mörderkreuz“ (Abb. 30).¹⁵⁴

¹⁴⁸ Vgl. Holz, 2004, S. 85.

¹⁴⁹ O. V., Prager Tagblatt, 13. April 1934 (zit. nach: Holz, 2004, S. 85).

¹⁵⁰ 12. 4. 1934: Brief von Walter Koch an das Außenministerium in Berlin, Bundesarchiv Potsdam, Reichsministerium des Innern, Akte Nr. 25783, Bl. 379-380 (zit. nach: Holz, 2004, S. 85).

¹⁵¹ Vgl. Holz, 2004, S. 85 und o. V., Deutsche Zeitung Bohemia (zit. nach: Herzfelde, 1976, S. 69): „Die Ausstellungsleitung hat [...] ein neues Schaufenster-Arrangement aus Karikaturen von Stalin, Dollfuß und einheimischen Politikern veranlaßt [...] Im Innern der Ausstellung [...] ist nichts geändert worden.“

¹⁵² Vgl. Hille, 2005, S. 204.

¹⁵³ Vgl. Holz, 2004, S. 87.

¹⁵⁴ Vgl. Veselý, 1975, S. 39 (zit. nach: Holz, 2004, S. 304).

Zwischen dem 18. und 28. April kamen Proteste des österreichischen¹⁵⁵, italienischen und polnischen Botschafters sowie des Vatikans hinzu. Wieder betraten Prager Polizisten die Ausstellung und entfernten die beanstandeten Werke.¹⁵⁶ Die Berichterstattung über die Interventionen der Botschafter förderte selbstredend das Entstehen immer neuerer Karikaturen.¹⁵⁷

Auch die Besucherzahl stieg rasant an. Manche Schätzungen sprechen von zwölftausend¹⁵⁸, andere gar von sechzigtausend Besuchern im Verlauf der Ausstellung.¹⁵⁹ Gesichert ist, dass alleine am 15. April 1934 an die dreitausend Menschen die Ausstellung besuchten, was für damalige Verhältnisse einen Rekord darstellte. Der spontane Besuch so vieler Menschen wurde vom *Prager Mittag* als Ausdruck einer spontanen Demonstration für die Ausstellung und die Freiheit der Kunst gelesen.¹⁶⁰

5.2 Teilnehmende Künstler und ausgestellte Werke

Gemäß dem Ausstellungskatalog der Galerie Mánes von 1934 nahmen dreiunddreißig Künstler und die Gruppe von Le Rire, vertreten durch zehn ihrer Zeichner, an der *Internationalen Karikaturenausstellung*

¹⁵⁵ Vgl. o. V., Deutsche Zeitung Bohemia, 18. 4. 1934 (zit. nach: Herzfelde, 1976, S. 71): Der österreichische Gesandte in Prag, Dr. Marek, wies das tschechoslowakische Außenministerium in einem Schreiben auf drei Bilder in der Ausstellung hin, die „nicht geeignet sind, das freundschaftliche Verhältnis zwischen den beiden Staaten zu fördern.“ Es handelte sich um Karikaturen von František Bidlo und Bert sowie um eine Fotomontage Heartfields mit dem Titel „In Österreich wurde wieder der Doppeladler eingeführt“.

¹⁵⁶ Vgl. Veselý, 1975, S. 40f. (zit. nach: Holz, 2004, S. 304).

¹⁵⁷ Vgl. Holz, 2004, S. 87.

¹⁵⁸ Vgl. Pachmanová, Martina: Liberating Power of Exiled Laughter: Gender, Caricature, and the Antifascist Movement in Prewar Czechoslovakia. The Case of Simplicus, Online im WWW unter URL: <http://www.artmargins.com/content/feature/pachmanova3.html> [9. 7. 2007].

¹⁵⁹ Vgl. Holz, 2004, S. 87.

¹⁶⁰ Vgl. o. V., Prager Mittag, 16. 4. 1934 (zit. nach: Krejsa, 1991, S. 377).

teil. Der Ausstellungskatalog umfasste 536 Werke.¹⁶¹ Nach Keith Holz stammten die teilnehmenden Künstler aus folgenden Ländern: Tschechoslowakische Republik, Deutschland, Frankreich, Belgien, Dänemark, Ungarn und den USA.¹⁶²

5.2.1 John Heartfield (1891-1968)

John Heartfield wurde 1891 als Helmut Herzfeld in Berlin geboren. Von 1908 bis 1911 studierte er an der Königlich Bayrischen Kunstgewerbeschule in München, von 1912 bis 1913 arbeitete er als Zeichner für verschiedene Reklamebüros. Er setzte sein Studium an der Kunst- und Handwerkerschule in Berlin-Charlottenburg fort. Im ersten Weltkrieg wurde er wegen einer simulierten Nervenkrankheit ausgemustert.¹⁶³

1915 lernte er Georg Gross kennen, beide ließen aus Protest gegen die Feindlichkeit Deutschlands gegenüber den Briten ihre Namen anglisieren. 1917 gründete er zusammen mit seinem Bruder Wieland den Malik-Verlag, er war dort für die typografische Gestaltung der Bücher zuständig. Bereits Mitglied der KPD, gehörte er als „Monteur dada“ in den Jahren 1919-1920 zu den wichtigsten Vertretern des Berliner Dada. 1930 wurde er ständiger Mitarbeiter der AIZ, der *Arbeiter-Illustrierten-Zeitung*. In den Jahren 1931 bis 1932 hielt er sich in der Sowjetunion auf.¹⁶⁴

Als nach 1933 KPD oder KPD-nahe Künstler verfolgt und mit Ausstellungsverbot belegt wurden, gelang es Heartfield noch im letzten Moment, nach Prag zu flüchten. Er arbeitete dort weiter für den Malik-

¹⁶¹ Vgl. S.V.U. Mánes, 1934, S. 7-28. In den folgenden Kapiteln werden jene Künstler angeführt, deren ausgestellte Werke sich (zumindest teilweise) in der themenbezogenen Literatur des deutschen und tschechischen Sprachraumes recherchieren ließen. Den Werkbeschreibungen wurde jeweils eine biografische Einführung zu den jeweiligen Künstlern vorangestellt.

¹⁶² Keith Holz gibt mit dieser Auflistung von Ländern sowohl Informationen bezüglich der Herkunfts-, als auch der damals aktuellen Aufenthaltsländer der Karikaturisten. Vgl. Holz, 2004, S. 303.

¹⁶³ Vgl. o. V., Biografie, 2003, S. 62.

¹⁶⁴ Vgl. ebenda.

Verlag, der ebenso nach Prag übersiedeln musste, und für die *AIZ*, für die er weiterhin wöchentlich eine Fotomontage ablieferte.¹⁶⁵

1934 nahm er mit sechsunddreißig Werken an der *Internationalen Karikaturenausstellung* im Prager Kunstverein Mánes teil. Viele seiner Arbeiten lösten heftige Proteste auf Seiten der faschistischen Botschafter aus. Ein Jahr später stellte er zusammen mit achtundzwanzig anderen nunmehr staatenlosen Deutschen im Maison de la Culture in Paris aus. Die Ausstellung entstand als Reaktion auf die heftigen Proteste gegen die *Internationale Karikaturenausstellung* in Prag; Künstler wie Henri Barbusse, Paul Signac, Tristan Tzara und Louis Aragon hatten sich mit den Prager Künstlern solidarisch erklärt¹⁶⁶ und schließlich Heartfield eingeladen, seine Werke auch in Paris zu zeigen. Ausgerichtet wurde die Ausstellung von der Association des Ecrivains et Artistes Révolutionnaires.¹⁶⁷

1936 stellte er zwanzig seiner Werke auf der *Internationalen Foto-Ausstellung* im Prager Kunstverein Mánes aus, 1937 wurde er selbst Mitglied des Kunstvereines und nahm an der Jubiläumsschau zum 50. Geburtstag des Vereines teil. 1938 musste er Prag verlassen, er floh nach London.¹⁶⁸ Dort fand im folgenden Jahr die Ausstellung *One man's war against Hitler* statt. Erst 1950 kehrte er nach Deutschland, in die damalige DDR, zurück.¹⁶⁹

Für Heartfield bedeutete Kunst in erster Linie „kompromissloses politisches Engagement“¹⁷⁰:

„Der Kampf gegen den Faschismus stand thematisch im Mittelpunkt seiner Arbeiten. Vor allem ging es ihm darum, die soziale Demagogie der Nationalsozialisten zu entlarven, sie politisch zu karikieren und zu unterhöhlen sowie die finanziellen

¹⁶⁵ Vgl. Hille, 2005, S. 199.

¹⁶⁶ Vgl. Piltz, 1976, S. 278.

¹⁶⁷ Vgl. Tomeš, 1992, S. 72.

¹⁶⁸ Vgl. ebenda, S. 72ff..

¹⁶⁹ Vgl. o. V., Biografie, 2003, S. 62.

¹⁷⁰ Tomeš, 1992, S. 69.

Zusammenhänge zwischen der Großindustrie und Hitler aufzudecken.“¹⁷¹

Die Technik der Fotomontage, zu deren Meistern Heartfield gezählt werden kann, wurde nach Walter Koschatzky um 1917 von Raoul Hausmann und Hannah Höch, also im Umfeld des Dadaismus, erfunden.¹⁷² Ihre eindrückliche Wirkung bezieht die Fotomontage aus dem Umstand, dass der Authentizitätscharakter, den man der Fotografie beimisst, auf sie abfährt. Durch die Technik der Fotomontage gewannen Heartfields Satiren an „Schärfe, an dokumentarischer Kraft, an Wirklichkeit [...]“.¹⁷³ Es gelang ihm, die Widersprüchlichkeiten des Hitlerregimes aufzuzeigen, wodurch die Fotomontage zu einer der wichtigsten Neuerungen in der Geschichte der Karikatur wurde.¹⁷⁴

Heartfield inszenierte, oft in Zusammenarbeit mit seinem Bruder Wieland, Bildideen.¹⁷⁵ Er besaß eine große Sammlung von Pressefotos, wie aus den vielen Copyright-Stempeln von *Associated Press Photo* und *Wide World Photos* auf den Rückseiten der Fotografien in seinem Nachlass hervorgeht. Auch beauftragte er andere Fotografen damit, bestimmte Situationen, nachgestellt und von ihm arrangiert, zu fotografieren. Sobald Heartfield das benötigte Bildmaterial zusammengestellt hatte, begann er mit der Schere zu arbeiten, brachte die jeweiligen Akteure auf einer Glasplatte in den von ihm gewünschten Bildzusammenhang und zeigte sie als Protagonisten einer Handlung, die nun durchschaubar wurde. Die Szenerie wurde dann mit Leim auf Karton fixiert; Arbeitsspuren wurden durch Retusche und Glätten der Schnittkanten verwischt. Schließlich wurde von der Vorlage ein Diapositiv angefertigt, in das Text einkopiert werden konnte. Für Heartfield waren die eigentlichen Originale seiner Arbeit die fertigen Zeitungsseiten der *AIZ*.¹⁷⁶

¹⁷¹ Hille, 2005, S. 204.

¹⁷² Vgl. Koschatzky, 1992b, S. 81.

¹⁷³ O. V., Prager Presse, 12. 4. 1934 (zit. nach: Tomeš, 1992, S. 72).

¹⁷⁴ Vgl. Hille, 2005, S. 208.

¹⁷⁵ Vgl. Herzfelde, 1976, S. 92.

¹⁷⁶ Vgl. Zimmermann, 2003b, S. 16.

Abb. 4: Letzte Hoffnung der Reichen, 1932 (Kat. Nr.¹⁷⁷ 374)

Diese Montage zeigt die bildliche Umsetzung der Metapher des „über Leichen Gehens.“ Dargestellt ist eine über ein Schlachtfeld schreitende Hyäne, die den Orden *Pour le profit* um den Hals trägt¹⁷⁸, der als Abwandlung des Ordens *Pour le mérite* zu lesen ist.¹⁷⁹

Heartfield gestaltete hier mittels Mensch-Tier-Vergleich und der Verwendung des Attributs „Zylinder“ ein Symbol der kapitalistischen Profitgier. Er kritisierte jene, die in der Kriegsführung eine Möglichkeit sahen, wirtschaftliche Erfolge zu erzielen.¹⁸⁰ Die Hyäne zeigt ihre Zähne, ihr Gesicht ist verzerrt und ihre Augen wirken bedrohlich. Die getöteten Soldaten auf dem Schlachtfeld sind in Relation zu dem Tier viel zu klein dargestellt, was ihre Ohnmacht unterstreichen soll.

Ein ähnliches Motiv hatte bereits 1903 Alfred Kubin in seiner „Hans von Weber Mappe“ gewählt, in der er in der Zeichnung „Macht“ (Abb. 31) einen Seehund „über Leichen gehen“ lässt: Das plumpe Raubtier thront auf einem Berg menschlicher und tierischer Gerippe.¹⁸¹ Dieses Mappenwerk Kubins zeigte in mehreren Blättern seine Auseinandersetzung mit dem Krieg, den er als „Naturgewalt“ und „unabänderliches Schicksal“¹⁸² der Menschheit begriff. Es ging ihm in der Zeichnung „Macht“ darum, die „Herrschaft animalischer, willkürlicher Kräfte über Leben und Sinn jeglicher Existenz“¹⁸³ zu versinnbildlichen.

¹⁷⁷ Mit der Abkürzung „Kat. Nr.“ ist die jeweilige Katalognummer des Werkes im Ausstellungskatalog des Kunstvereines Mánes gemeint. Vgl. S.V.U. Mánes, 1934, S. 7-28.

¹⁷⁸ Vgl. Piltz, 1976, S. 276.

¹⁷⁹ Vgl. März, 1994, S. 74.

¹⁸⁰ Vgl. Bergius, 1991, S. 62.

¹⁸¹ Vgl. o. V., Katalog, 1990, S. 227.

¹⁸² Geyer, 2005, S. 46.

¹⁸³ O. V., Katalog, 1990, S. 227.

Abb. 32: Die Zwangslieferung menschlichen Materials, 1930 (Kat. Nr. 376)

Das von Heartfield selbst angefertigte Original des Porträts der werdenden Mutter trug die Bildunterschrift: „Nur Mut! Der Staat braucht Arbeitslose und Soldaten!“¹⁸⁴

Die Darstellung vereint zwei zeitliche Ebenen in einem Bild: Man sieht eine hochschwangere und angsterfüllt blickende Arbeiterin in ihrem viel zu engen Kleid, die in sich zusammengesunken die Hände schützend um ihren Bauch legt. Darüber wird in einem weiteren Foto vorweggenommen, welches Schicksal das ungeborene Kind ereilen wird: Heartfield prophezeite der Mutter, die er als „Zwangslieferantin menschlichen Materials“ bezeichnet, den Verlust ihres Kindes an den Krieg. Die Szene erinnert auch an Darstellungen der Pieta, allerdings hat die „Maria“ hier ihren „Jesus“ noch nicht einmal geboren.

In einer ihrer Montagen hat auch die Dada-Künstlerin Hannah Höch Heartfields Fotografie der schwangeren Arbeiterfrau verwendet. Die „Mutter“ (Abb. 33), 1930, zeigt allerdings nur noch Lippen, Armstümpfe und Brüste der werdenden Mutter, darüber hat Höch einen monumentalen Kopf in Form einer primitiven Maske gelegt, die durch ihre metallische Oberfläche die Frau darunter stark entmenslicht und zu einer „grauenerregende[n] Fratze des Todes“¹⁸⁵ werden lässt. Dadurch wird sie wieder zur anonymen „Zwangslieferantin“ von Kindern, die zu Soldaten herangezogen werden sollen; eine Rolle, die auch Heartfield ihr zuschreibt.¹⁸⁶

¹⁸⁴ Herzfelde, 1976, S. 368.

¹⁸⁵ Bergius, 1991, S. 61.

¹⁸⁶ Vgl. ebenda.

Abb. 34: Zum Krisenparteitag der SPD. Die Tierärzte von Leipzig: „Selbstverständlich werden wir dem Tiger die Zähne ausbrechen, aber zunächst einmal müssen wir ihn gesund pflegen und herausfüttern.“, 1931 (Kat. Nr. 380)

Heartfield, der seine Montagen ganz in den Dienst der kommunistischen Partei stellte, verurteilte hier die Sozialdemokratische Partei Deutschlands scharf. Er montierte einen Tigerkopf in ein Porträtfoto und bezog mit seiner Montage Stellung zum Krisenparteitag der SPD 1931 in Leipzig, auf dem Fritz Tarnow, der Vorsitzende des Holzarbeiterverbandes, festhielt, dass die „Sozialdemokratie nicht den Zusammenbruch des Kapitalismus“ wolle, sondern „wie ein Arzt“ versuchen werde „zu heilen und zu bessern.“¹⁸⁷ Tarnow selbst wurde durch die Montage zu dem Tiger verwandelt, von dem er gesprochen hatte. Heartfield stellte ihn darüber hinaus auch in die Nähe der Nationalsozialisten und betonte dies durch das ebenfalls montierte Detail des Hakenkreuz-Ansteckers auf Tarnows Krawatte.

Abb. 5: Herr von Papen versucht den bolschewistischen Sumpf trockenzulegen, 1932 (Kat. Nr. 383)

Heartfield bezog sich auf folgende Aussage Papens aus seiner Rundfunkrede vom 4. November 1932: „Kein Mittel kann scharf genug sein, den Bolschewismus in Deutschland mit Stumpf und Stiel auszurotten!“ Heartfield übersetzte die Metapher des „Sumpf-Trockenlegens“ wörtlich ins Bild, allerdings zeigt seine Montage keinen Sumpf, sondern eine stürmische See. In diesem Meer, das Papen versucht, mit einem Schöpflöffel trockenzulegen, ist ein Schriftzug zu erkennen, der an die sechs Millionen kommunistischer Stimmen der Reichstagswahl vom 6. November 1932 erinnert. Heartfield visualisierte demzufolge auch noch die Metapher des „Stimmenmeeres“.

¹⁸⁷ Herzfelde, 1976, S. 368 und Töteberg, 1978, S. 81.

Abb. 35: Ein Fressen für ein großes Maul, 1930 (Kat. Nr. 384)

Dieses Werk bezog sich auf die Reichstagswahlen vom 14. September 1930, bei denen die NSDAP zweitstärkste Fraktion geworden war.¹⁸⁸ Wie so oft ist eine Metapher Gegenstand von Heartfields Montage: Große Fische fressen kleine Fische. „Der Mächtige und Reiche unterdrückt – bildlich: verschluckt – den Schwachen und Armen.“¹⁸⁹

Mit dem großen Fisch, vermutlich einem Hai, dem von Heartfield ein „großes Maul“ zugeschrieben wurde, ist Adolf Hitler gemeint. Auf seinem Leib trägt er einen Zylinder mit einem Hakenkreuz-Aufdruck und ein aufgemaltes Dollar-Zeichen. Das „große Maul“ verschluckt einen kleineren Fisch, auf dessen Rücken die Aufschrift „Mit Gott für Hitler und Kapital“ zu lesen ist. Bemerkenswert ist an der Metapher der großen und kleinen Fische auch der Umstand, dass es sich jeweils um Artgenossen handelt, die einander Schaden zufügen. Gerd Unverfehrt sieht daher in diesem Thema eine „Allegorie auf die allen Menschen innewohnende Habgier [...], die zu Unglück und Untergang führt“¹⁹⁰, da auch der große Fisch nicht davor gefeit ist, selbst gefressen zu werden.

Das Thema selbst ist ein altes und ist in der Kunstgeschichte immer wieder dargestellt worden, so etwa von Pieter Brueghel d. Ä. in der Federzeichnung „Große Fische fressen kleine Fische“ von 1556 (Abb. 36). Die Darstellung unterscheidet sich jedoch von Heartfields Montage: Bei dem großen Fisch Brueghels handelt es sich um einen gestrandeten, und das Motiv des Fischfressens wird beliebig oft fortgeführt. Auch treten bei Brueghel Mischwesen aus Tier- und Menschenkörpern im Stile Hieronymus Boschs auf.¹⁹¹

Gerd Unverfehrt erkennt in Brueghels Motiv des gestrandeten Fisches den Grundgedanken „Größe, Kraft [und] Macht zerstören sich selbst.“¹⁹² Eine solche Selbstzerstörung ist es schließlich auch, die

¹⁸⁸ Vgl. Herzfelde, 1976, S. 368.

¹⁸⁹ Unverfehrt, 1985b, S. 404.

¹⁹⁰ Ebenda, S. 407.

¹⁹¹ Vgl. ebenda, S. 403.

¹⁹² Ebenda, S. 406.

Heartfield Hitler voraussagte, was er durch die Wahl des vertrauten Erzählmusters, des Motivs der großen Fische, die die kleinen fressen, noch betont.

Abb. 6: Adolf der Übermensch - Schluckt Gold und redet Blech, 1932 (Kat. Nr. 386)

Mit der finanziellen Unterstützung von Harry Graf Kessler konnte Heartfield diese Fotomontage bereits 1932 an allen Berliner Litfasssäulen plakatieren.¹⁹³ „Adolf, der Übermensch“ erregte im Rahmen der *Internationalen Karikaturenausstellung* im Prager Kunstverein Mánes großes Ärgernis und wurde schließlich von der Polizei entfernt.¹⁹⁴ Das Werk zeigt Hitler in einer Röntgenaufnahme durchleuchtet als einen Menschen, dessen Rückgrat aus Geldstücken besteht¹⁹⁵, und der statt eines Herzens ein Hakenkreuz in der linken Brust trägt.¹⁹⁶

Abb. 7: Der Sinn des Hitlergrußes oder: Kleiner Mann bittet um große Gaben, 1932 (Kat. Nr. 387)

Heartfield griff hier das Hitler-Zitat „Millionen stehen hinter mir“ auf und übersetzte es als Bildidee in eine Montage. Er versuchte mit diesem Werk sichtbar zu machen, wie Konzernmillionäre und Industrielle, vor allem der Schwerindustrie, Hitlers Sache unterstützten und finanzierten.¹⁹⁷ Der Größenunterschied der beiden Figuren lässt Hitler besonders lächerlich wirken. Auch diese Montage wurde im Verlauf der Interventionen der Botschaften gegen die *Internationale Karikaturenausstellung* abgehängt.¹⁹⁸

¹⁹³ Vgl. Hille, 2005, S. 204.

¹⁹⁴ Vgl. Veselý, 1975, S. 39 (zit. nach: Holz, 2004, S. 304).

¹⁹⁵ Vgl. Piltz, 1976, S. 276.

¹⁹⁶ Vgl. Töteberg, 1978, S. 75.

¹⁹⁷ Vgl. Hille, 2005, S. 197f.

¹⁹⁸ Vgl. Veselý, 1975, S. 39 (zit. nach: Holz, 2004, S. 304).

Abb. 28: S. M. Adolf: Ich führe euch herrlichen Pleiten entgegen, 1932 (Kat. Nr. 388)

Diese Montage wurde ebenfalls aus dem Kunstverein Mánes entfernt.¹⁹⁹ Hitler wird hier mit Kaiser Wilhelm II. gleichgesetzt. Heartfield verwendete in diesem Werk die Mittel des Bild- und Wortzitats; die Bildunterschrift entspringt einer Aussage Wilhelms II., der gesagt haben soll: „Ich führe euch herrlichen Zeiten entgegen.“²⁰⁰ Ein Porträtfoto Wilhelms II. (Abb. 37) verdeutlicht, wie Heartfield diese Fotografie als Ausgangssituation für seine Montage gebrauchte: An der Uniform nimmt er mit der Hinzufügung der Hakenkreuzarmbinde nur eine geringfügige Änderung vor. Er lässt Hitler in dieselbe Richtung blicken, auch dessen Bart gestaltet er an den Enden ähnlich dem Wilhelms. Durch den Kontrast von Bild und Bildunterschrift entsteht die Ironie der Karikatur.

Abb. 29: Göring, der Henker des Dritten Reichs, 1933 (Kat. Nr. 389)

Auch dieses Werk wurde beanstandet und von der Polizei aus der Ausstellung entfernt.²⁰¹ Die Originalfotografie Görings wurde zum Zweck der Fotomontage nicht retuschiert. Diese Arbeit wurde nicht nur in der *AIZ* veröffentlicht, sondern sie stellte auch den Einband des Buches *Braunbuch über Reichstagsbrand und Hitlerterror* dar.²⁰² Göring wird rechts im Vordergrund zornig schreiend und mit einem blutbefleckten Kittel als Henker oder Schlächter des Dritten Reichs präsentiert. Der Hintergrund gibt den Blick auf den brennenden Deutschen Reichstag frei.

Abb. 8: Der Richter - Der Gerichtete, 1933 (Kat. Nr. 390)

In dieser Montage sind Hermann Göring und Georgi M. Dimitrov, der Hauptangeklagte des Reichstagsbrandprozesses, zu sehen. Göring trat in diesem Prozess als Zeuge auf, aber die unterschiedlichen Größenverhältnisse der Protagonisten und auch die beiden Bildtexte,

¹⁹⁹ Vgl. ebenda (zit. nach: Holz, 2004, S. 304).

²⁰⁰ Herzfelde, 1976, S. 368.

²⁰¹ Vgl. Veselý, 1975, S. 39 (zit. nach: Holz, 2004, S. 304).

²⁰² Vgl. Herzfelde, 1976, S. 370.

lassen viel eher den Schluss zu, Göring habe sich hier selbst vor dem Richter, Dimitrov, zu verantworten. Heartfield verwendete originale Gerichtsfotos für diese Montage. Beide Protagonisten seiner Montage sprengen den Bildrahmen. Dieses Werk entstand nur zwei Wochen nach der Kontroverse Görings gegen Dimitrov im Gerichtssaal und ist eines von vielen Beispielen für die hohe Aktualität von Heartfields Montagen.²⁰³

Abb. 38: Das Urteil der Welt, 1933 (Kat. Nr. 391)

Auch diese Fotomontage bezieht sich auf den Reichstagsbrandprozess in Leipzig. Die Fotografie, die Heartfield hier montierte, war bereits die Reproduktion einer Reproduktion: Die *AIZ* hatte aus einer Zeitschrift der Nationalsozialisten ein Bild nachgedruckt, auf dem Hermann Göring bei der Jagd mit Gewehr und erlegtem Elch zu sehen war. Heartfield griff das Bild trotz seiner schlechten Qualität auf und versuchte durch die Verwendung nur des Gesichtes Görings, dessen „entsetzliche Physiognomie“²⁰⁴ offen zu legen. Den Hintergrund gestaltete er durch das Einfügen von Flammen und Rauch. Der Bildtext besagte: „Das Urteil der Welt: In seinen Zügen steht geschrieben, was das Gericht verschwiegen hat.“ Damit war der Prozess zum Reichstagsbrand vom Februar 1933 gemeint, bei dem Unschuldige verurteilt worden waren, Göring jedoch ungeschoren davon kam.

Da Heartfield mit der Kopie einer Kopie arbeitete, wirkt diese Montage sehr verschwommen, was wiederum an die Foto-Kunst der Piktorialisten erinnert, die ebenfalls von unscharfen Konturen und nur wenigen Details gekennzeichnet war.

Abb. 39: Hugenbergs Schwanengesang, 1933 (Kat. Nr. 392)

Alfred Hugenberg und seiner deutschnationalen Volkspartei hatte Hitler seine absolute Mehrheit bei den Reichstagswahlen am 5. März 1933 zu verdanken. Als Goebbels kurze Zeit später das Gerücht in Umlauf brachte, Hugenberg werde sein Ministeramt zurücklegen, gab dieser nach

²⁰³ Vgl. Töteberg, 1978, S. 91ff.

²⁰⁴ Herzfelde, 1976, S. 370.

und trat im Juni tatsächlich zurück.²⁰⁵ Hugenberg's letzte Worte richten sich an einen nicht sichtbaren Hitler, dem der „Hugenzwerg“ in Richtung Himmel zuruft.

Hitler, der hier vermutlich mit dem Gott Thor aus der nordischen Mythologie gleichgesetzt wird, einem Gott, der Macht über Blitz und Donner hat²⁰⁶, zeigt sich in Form zweier Blitze, die einander so überlagern, dass dabei ein Hakenkreuz zum Vorschein kommt. Dem Körper Hugenberg's hat Heartfield einen viel zu großen Kopf aufgesetzt; eine Verzerrung, die seine Figur lächerlich und unbedeutend erscheinen lässt.

Abb. 40: Der Reichsbischof richtet das Christentum aus, 1934 (Kat. Nr. 395)

Die Montage zeigt den damaligen Reichsbischof Ludwig Müller, der ein glühender Anhänger der Sache der Nationalsozialisten war, bei der „ideologischen Ausrichtung“ seiner Bischöfe, die zu einer Art Armee formiert, statt des christlichen Kreuzes ein Hakenkreuz als Waffe tragen.²⁰⁷

Abb. 12: Hjalmar oder: Das wachsende Defizit, 1934 (Kat. Nr. 398)

Die Montage zeigt den Leiter des Reichswirtschaftsministeriums und ehemaligen Reichsbankpräsidenten Hjalmar Schacht, der die zunehmende Aufrüstung förderte, aber schließlich nach Kritik an der steigenden Staatsverschuldung 1938 vom Staatsdienst entlassen wurde. 1944 kam er wegen seiner Verbindungen zu Widerstandskreisen ins KZ Flossenbürg. Ähnlich war es Thyssen ergangen, der 1941 das Buch *I paid Hitler* schrieb. Die beiden begegneten einander bei einem Sammeltransport in ein KZ wieder.²⁰⁸

²⁰⁵ Vgl. o. V., Hugenberg, 2003, S. 39.

²⁰⁶ Vgl. Mogk, 1918, S. 322ff.

²⁰⁷ Vgl. Herzfelde, 1976, S. 370.

²⁰⁸ Vgl. Schacht, 1948, S. 5 (zit. nach: Zimmermann, 2003a, S. 13).

Schacht versucht auf einem schmalen Stab eine Mark zu balancieren; in korrespondierender Weise sind sein hoher steifer Kragen und der darauf wackelig aussehende Kopf Schachts gestaltet. In fast prophetischer Weise nahm Heartfield hier vorweg, dass Schachts „Kopf bald rollen werde“, er sein Amt also zurücklegen würde müssen. Der übersteigerte hohe Kragen Schachts dürfte auf ein tatsächliches Erkennungsmerkmal des Ministers zurückgehen, wurde er doch auch in einer anonymen Karikatur in einer Ausgabe des *8-Uhr-Morgenblattes* von 1932 (Abb. 11) aufs Korn genommen.

Abb. 41: O du mein humanes Österreich, 1934 (Kat. Nr. 400)

Mit dieser Arbeit hat Heartfield zu Engelbert Dollfuß' blutiger Niederschlagung des Februaraufstandes des Republikanischen Schutzbundes Stellung bezogen. Die beiden Aufschriften auf den mit Babyhäubchen, Spielzeug und Stoffmaschen versehenen Artilleriemunitionen, links „Modell Dollfuß“ und rechts „Säuglings-Munition Patent Fey“ verweisen auf die bewaffneten Auseinandersetzungen zwischen den Heimwehren und dem Schutzbund im Februar 1934, die von der Polizei unter Innenminister Emil Fey provoziert worden waren. Fey bekleidete unter Kanzler Dollfuß den Posten des Führers der Wiener Heimwehr, ab 1933 war er Vizekanzler und nach 1934 übertrug man ihm das Innenresort.²⁰⁹

Der Bürgerkrieg von 1934 forderte rund 1200 Opfer auf beiden Seiten; während der Kämpfe hatten Polizei, Bundesheer und die austrofaschistischen Heimwehren nicht davor zurückgeschreckt, gegen die teils in Gemeindebauten verschanzten Schutzbündler auch Artillerie einzusetzen, wodurch auch auf Seiten der Zivilisten Opfer zu beklagen waren. Anton Staudinger meinte zur Interpretation dieses Bildes daher: „[D]ie Babyhaube und die Masche sollen [...] die Brutalität der Regierung

²⁰⁹ Vgl. Mautner Markhof, 2004, S. 85f.

bzw. Feys desavouieren, die sogar gegen Säuglinge schwere Geschütze einsetz[t]en.“²¹⁰

Abb. 42: Blut und Eisen, 1934 (Kat. Nr. 404)

Diese Montage wurde von der Prager Polizei aus der Ausstellung entfernt.²¹¹ Heartfield montierte zusammengebundene blutige Beile und brachte sie in die Form eines Hakenkreuzes.²¹² Er bezieht sich in seiner Bildunterschrift „Der alte Wahlspruch im ‚neuen‘ Reich: Blut und Eisen“ auf eine Aussage Otto von Bismarcks in einer Rede von 1862, in der dieser gemeint haben soll, die großen Fragen der Zeit würden nicht durch Reden, sondern durch Blut und Eisen gelöst werden, also durch Kriegsführung.²¹³ Den Nationalsozialisten schreibt Heartfield hier, durch die Verwendung der blutigen Beile und des Wortzitates, dieselbe Gesinnung zu.

Heartfield kommt, wie oben angeführt, aus dem Umfeld des Berliner Dada, der ihm den Impuls für seine Arbeit mit der Technik der Montage lieferte.²¹⁴ Ein frühes Werk Heartfields, das er 1919 gemeinsam mit Grosz gestaltet hat, zeigt Abb. 43: Das unter dem Namen „Grosz-Heartfield“ erschienene „Dadaistische Klebebild“. Die Dadaisten haben vor allem im Bereich der Collage immer wieder mit Bild- und Wortzitat gearbeitet.²¹⁵

Hanne Bergius unterschied zwei grundlegende Formen des dadaistischen Montageverfahrens, die Porträtmontage, geprägt von einem dominierenden Ausgangsbild, und die Simultanmontage, eine kumulative Mischung aus Schrift und Fotografie.²¹⁶ Buchstaben, Morpheme und Schriftzitate verschwanden nach und nach aus dem Montagekontext.

²¹⁰ Staudinger, Anton <anton.staudinger@univie.ac.at>: “Re: Anfrage”, Persönliche Email vom 10. 12. 2007.

²¹¹ Vgl. Veselý, 1975, S. 39 (zit. nach: Holz, 2004, S. 304).

²¹² Vgl. Töteberg, 1978, S. 88.

²¹³ Vgl. Mann, 1960a, S. 561.

²¹⁴ Vgl. Bergius, 2001, S. 315.

²¹⁵ Vgl. ebenda, S. 53.

²¹⁶ Vgl. ebenda, S. 80.

Heartfield jedoch konzentrierte sich ganz auf die Verfremdung seiner Montagen durch Bildtexte, vornehmlich Bildüberschriften.²¹⁷ Die Ausgangsbilder seiner Montagen blieben dabei aber stets deutlich sichtbar.²¹⁸

5.2.2 Adolf Hoffmeister (1902-1973)

Der Grafiker und Karikaturist Adolf Hoffmeister wurde 1902 in Prag geboren. Neben seinem Jurastudium schrieb er bereits Artikel, die er mit eigenen Illustrationen versah.²¹⁹ Mit der progressiven Künstlergruppe Devětsil (Pestwurz), 1920 gegründet, organisierte er seine erste Ausstellung.²²⁰ Von der Malerei wandte er sich aber schon bald wieder ab und wurde als Karikaturist der führende Chronist der Gruppe der Devětsil.²²¹

1934 war er nicht nur selbst teilnehmender Künstler der *Internationalen Karikaturenausstellung* in Prag, sondern er zählte auch zu den Hauptinitiatoren dieser Ausstellung.²²² Drei Jahre später nahm er an einer weiteren Karikaturenausstellung im Mánes teil, die auf deutschen Protest hin geschlossen wurde. Bis zu seiner Emigration in die Vereinigten Staaten im Jahr 1938 war Hoffmeister Mitarbeiter einiger Organe der deutschen Exilpresse, unter anderem zeichnete er für die *AIZ*, die *Rote Fahne*, den *Gegenangriff* und die Satirezeitschrift *Simplicus*. In den USA griff er weiterhin das Hitlerregime mit seinen antinationalsozialistischen Zeichnungen an, er fertigte politische Plakate an und betätigte sich als Buchillustrator.²²³ Das Museum of Modern Art in New York zeigte 1943 eine Ausstellung mit politischen Karikaturen von Adolf Hoffmeister und Antonín Pelc.²²⁴ 1945 kehrte er wieder nach Prag zurück.²²⁵

²¹⁷ Vgl. ebenda, S. 98.

²¹⁸ Vgl. ebenda, S. 315.

²¹⁹ Vgl. Zeman, 1984, S. 143.

²²⁰ Vgl. Flemig, 1993, S. 121.

²²¹ Vgl. Hansen-Löve, 1975, S. 298.

²²² Vgl. Tomeš, 1992, S. 69.

²²³ Vgl. Flemig, 1993, S. 121.

²²⁴ Vgl. o. V., *Jesters in earnest*, 1944, S. 9.

Abb. 44: Geheime Arbeit, 1933 (Kat. Nr. 241)

Hitler steht auf dem Bug eines Überseeschiffes und zeigt sich mit zum faschistischen Gruß erhobener Hand und starrem Blick in eine, wie er wohl meint, verheißungsvolle Zukunft. Sein Gesicht ist auf die wichtigsten Erkennungsmerkmale, die charakteristische Haarsträhne und den Bart, reduziert. Was er nicht sieht, der Betrachter aber sehr wohl, sind jene Schwertfische, die unterhalb der Meeresoberfläche das Schiff angreifen und die für all jene stehen, die im Untergrund bereits am Niedergang der Hitler-Diktatur arbeiten. Hoffmeister brachte mit dieser Zeichnung den Wunsch vieler Menschen zur damaligen Zeit zum Ausdruck.²²⁶

1942 zeichnete Hoffmeister, bereits in New York lebend, eine zweite Version desselben Themas (Abb. 45). Neben den Schwertfischen ist in dieser Zeichnung noch ein roter Stern zu sehen, der die Untergrundbewegungen, die sich im Widerstand gegen Hitler befanden, der kommunistischen Seite zuordnet.

Abb. 46: Theatersaison im Jahr 1926 (Kat. Nr. 249)

Diese Karikatur ruft die Situation des tschechischen Theaters der zwanziger Jahre wach. Das Varieté und der Zirkus waren unter den Mitgliedern des Künstlerbundes Devětsil sehr beliebt. In der Zeichnung sind Kritiker und Künstler zu sehen, unter diesen die Brüder Karel und Josef Čapek als Seiltänzer im Hintergrund, der Dichter Otokar Fischer als Clown mit der Flagge, links steht der Architekt Kamil Hilbert. Der Schriftsteller und Literaturkritiker František Xaver Šalda wird als Zauberer und der Maler Jindřich Štyrský als Skelett präsentiert.²²⁷

²²⁵ Vgl. Flemig, 1993, S. 121.

²²⁶ Vgl. Srp, 2004a, S. 141.

²²⁷ Vgl. Winter, Tomáš <winter@udu.cas.cz>: "Re: Caricature", Persönliche Email vom 26. 10. 2007.

Abb. 47: T. G. M. (Kat. Nr. 253)

Hoffmeisters Zeichnung zeigt das Profil des ersten Präsidenten der tschechoslowakischen Republik, Tomáš Garrigue Masaryk, „in einem Zug“ gezeichnet.²²⁸

Abb. 48: Tristan Tzara, 1931 (Kat. Nr. 255)

Tzara war ein rumänischer Schriftsteller, der neben Hans Arp und Hugo Ball zur Gruppe der Zürcher Dadaisten zählte. Ab 1919 beteiligte er sich an den Aktivitäten des Pariser Dada.²²⁹ Hoffmeister hat bereits in seinen Studienjahren einen regen Briefwechsel mit Tristan Tzara unterhalten.²³⁰ In seiner Zeichnung zeigte Hoffmeister einen Tristan Tzara, der bis auf die Binnenzeichnung seiner Haare zur Gänze aus Umrisslinien besteht; sein linkes Auge wird durch ein übergroßes Monokel, welches Tzara tatsächlich trug, angedeutet. Die Figuren im Hintergrund, die aus Buchstaben geformt zu sein scheinen, weisen auf Tzaras Teilnahme an den Treffen der Pariser Surrealisten rund um André Breton hin, der die Technik des automatischen, vom Unterbewussten gelenkten Schreibens, der *écriture automatique*, begründet hatte.²³¹ Innerhalb dieser Gruppe lernte Tzara zu Beginn der zwanziger Jahre auch Joan Miró kennen, der sich bald darauf in seiner Malweise den Surrealisten annäherte.²³² Hoffmeister hat nicht nur Tzaras, sondern auch Mirós Werk gekannt; letzterem widmete er 1959 ein Porträt.²³³

Die Wesen im Hintergrund verweisen auf die Bildsprache von Tzaras Künstlerkollegen Miró, die von Judi Freeman als „Kürzelsprache mit einigen erkennbaren Motiven“²³⁴ bezeichnet wurde; zu diesen erkennbaren - und damit zitierten - Motiven in der Karikatur gehören

²²⁸ Vgl. Birgus, 1999a, S. 14.

²²⁹ Vgl. Bauer, 1998, S. 222.

²³⁰ Vgl. Vachtová, 1994, S. 104.

²³¹ Vgl. Klingsöhr-Leroy, 2006, S. 8.

²³² Vgl. o. V., Biographie, 2001, S. 184.

²³³ Vgl. Winter, Tomáš <winter@udu.cas.cz>: „Re: Caricature“, Persönliche Email vom 26. 10. 2007.

²³⁴ Freeman, 1990a, S. 39.

Sonne, Mond und Stern, sowie die Buchstaben *A* und *H*. Mit diesen beiden Buchstaben dürfte Hoffmeister sich auf Mirós Werk „Pastorale“ von 1923/24 (Abb. 49) beziehen, in dem der Spanier rechts unten seine Signatur in Form von abstrakten Wesen eingebracht hat (Abb. 50). Die dreieckige Form unterhalb Tzaras tauchte bereits in Mirós „Jäger“ von 1924 (Abb. 51) auf, dort markierte sie den einäugigen Kopf der Hauptfigur.²³⁵

Abb. 52: Typografische Überarbeitung Karel Teiges, 1930 (Kat. Nr. 256)

Karel Teige war einer der Mitbegründer und die führende Kraft der Devětsil. Er war Kritiker, Kunsttheoretiker und Künstler.²³⁶ Er verfasste zwei Manifeste des Poetismus und gestaltete Fotomontagen, Collagen und Gebrauchsgrafiken.²³⁷ Hoffmeister zeigt ihn in seiner Karikatur eingebunden in eine Gestaltung eines Buchumschlages, wie er von Teige selbst stammen könnte. Teiges Figur ähnelt durch die Geste, die er mit den Armen vollführt, dem Buchstaben *U* für *uprava* (Überarbeitung).

Hoffmeister nahm in diesem Werk Bezug auf den Gedichtband *Abeceda* (Alphabet), 1926 veröffentlicht, von Vítězslav Nezval, einem der Devětsil zugehörigen Schriftsteller. Darin umschrieb dieser in vierundzwanzig Gedichten Buchstaben des Alphabets. Im selben Jahr führte die Tänzerin Milča Mayerová diese Buchstaben als freie Paraphrase im Varieté der Künstlergruppe Devětsil, dem *Osvobozené divadlo*, auf. Karel Paspas Fotografien der Aufführung umrahmten zusammen mit Teiges typografischer Gestaltung, welche die Gesten der Tänzerin berücksichtigte, die Gedichte Nezvals (Abb. 53: Der Buchstabe W). Karel Srp bezeichnete dieses Werk als damals vorläufigen „Höhepunkt der Verbindung zwischen Fotoreproduktion und Typografie.“²³⁸

²³⁵ Vgl. Freeman, 1990a, S. 39f.

²³⁶ Vgl. Hansen-Löve, 1975, S. 13.

²³⁷ Vgl. ebenda, S. 138.

²³⁸ Srp, 1999, S. 62.

Abb. 54: Jaroslav Ježek, 1929 (Kat. Nr. 259)

Die Karikatur des, der Devětsil zugehörigen, Komponisten Ježek zeigt in wenigen, rasch gesetzten Umrisslinien die Dynamik, mit der Ježek sein Orchester leitet. Hoffmeister nahm durch ein Detail am rechten unteren Bildrand Bezug auf den Namen des Dargestellten: *Ježek* bedeutet im Tschechischen „Igel“; durch den kleinen Igel rechts im Bild stellt er dem karikierten Komponisten gleichsam sein Attribut bei.

Abb. 55: Lytton Strachey, 1934 (Kat. Nr. 260)

Lytton Strachey (1880-1932) war ein englischer Biograf und Literaturkritiker; er galt als Erneuerer des Genres der Biografie. Er war Mitglied der Bloomsbury Group, der auch Virginia Woolf angehörte. In seinem Buch *Eminent Victorians* von 1918, das Strachey in der Karikatur in Händen hält, versammelte er unter anderem Biografien von Florence Nightingale, Cardinal Manning, Thomas Arnold und General Charles Gordon. Drei Jahre später erschien seine Biografie von Königin Victoria; etliche andere, in einem geistreichen und ironischen Stil verfasst, sollten folgen.²³⁹

Abb. 56: Weiser Maler Emil Filla, 1934 (Kat. Nr. 262)

Emil Filla war einer der wichtigsten Vertreter des tschechischen Kubismus. Neben Alois Wachsmann und Adolf Hoffmeister zählte er außerdem zu den Kuratoren der Prager Ausstellung.²⁴⁰ Ähnlich wie bei der Porträtkarikatur Jaroslav Ježeks, spielt Hoffmeister auch hier wieder mit dem Titel des Werkes: *Moudrý malíř Emil Filla* bedeutet „weiser Maler Emil Filla“, spricht man hingegen verkürzt nur vom *modrý malíř*, so meint man den „blauen Maler“. Filla ist vor seiner Staffelei dargestellt, auf der dem Anschein nach, tatsächlich ein Werk aus seiner „blauen Phase“ zu sehen ist.

Abb. 57: Jindřich Štýrský und Gespenster, 1930 (Kat. Nr. 264)

²³⁹ Vgl. o. V., *Encyclopedia Americana*, 1973, S. 767.

²⁴⁰ Vgl. S.V.U. Mánes, 1934, S. 3.

Anfang der zwanziger Jahre gestaltete Štyrský lyrisch geladene kubistische Bilder. Zusammen mit der Malerin Toyen und Vincenc Makovsky gründete er 1934 die Gruppe der Prager Surrealisten.²⁴¹ Hoffmeister zitierte die Malerei Štyrskýs in dessen Karikatur, in dem er eine Traumszene zeigt, deren einzig reale Elemente der Rabe rechts unten im Bild sowie der schwarze Stuhl, auf dem der Karikierte sitzt, zu sein scheinen. Štyrský wird auf einem Zweig von einer Taube, vielleicht einer Friedenstaube, davongetragen; der Rabe jedoch versucht den Zweig durchzubeißen und so den Künstler unsanft aus seinen Träumen zu holen. Es ist überliefert, dass Štyrský sich tatsächlich seine Träume notiert und in Buchform herausgegeben hat.²⁴²

5.2.3 George Grosz (1893-1959)

Grosz, mit bürgerlichem Namen Georg Gross, wurde 1893 in Berlin geboren. Er studierte an der Berliner Kunstgewerbeschule und zwei Jahre lang an der Dresdner Akademie. Grosz war ein Bewunderer der Werke Van Goghs und Noldes, überdies war er mit den Arbeiten der Dresdner Brücke und des Münchner Blauen Reiters gut vertraut. 1915 befreundete er sich mit den Brüdern Herzfelde, etwa zur gleichen Zeit erschienen im *Berliner Tageblatt* und in der Antikriegsschrift *Die Aktion* seine ersten Zeichnungen. Nach dem ersten Weltkrieg schloss er sich der Berliner Dadabewegung an.²⁴³

Er zählte zu den bedeutendsten Avantgarde-Künstlern der Weimarer Republik und zeichnete sich durch seine veristische Malerei und satirischen Mappenwerke aus. Obwohl er kein Jude war und auch nur für kurze Zeit Mitglied der kommunistischen Partei, wurde er von den Nationalsozialisten als „jüdischer Kulturbolschewist“ diffamiert und verfolgt. Einige seiner Werke waren auf der Wanderausstellung *Entartete Kunst* zu sehen. 1933 entging er weiterer Verfolgung, indem er nach New

²⁴¹ Vgl. Bydžovská, 1995a, S. 210.

²⁴² Vgl. Winter, Tomáš <winter@udu.cas.cz>: „Re: Caricature“, Persönliche Email vom 26. 10. 2007.

²⁴³ Vgl. Zeman, 1984, S. 38.

York auswanderte, um dort an einer Kunsthochschule zu unterrichten. 1938 wurde er, nach seiner Ausbürgerung, amerikanischer Staatsbürger.²⁴⁴

Abb. 58: Christus mit der Gasmasken, 1928 (Kat. Nr. 361)

Diese Zeichnung stand in engem Zusammenhang mit Grosz' Arbeit an den Bühnenbildern für Erwin Piscators Schwejk-Aufführung im Jahr 1927.²⁴⁵ Sie stammte aus einem Mappenwerk mit dem Titel „Hintergrund“ (1928 im Malik Verlag erschienen), das siebzehn Blätter umfasste. Wegen drei dieser Blätter, unter diesen das vorliegende, wurde Grosz wegen Gotteslästerung und Beschimpfung der christlichen Kirchen angeklagt und vor Gericht gebracht. In der Presse bekam die Zeichnung „Christus mit der Gasmasken“ den Titel „Maul halten und weiter dienen“.²⁴⁶ Zu seiner Verteidigung bezüglich dieser Zeichnung brachte er vor:

„Ich habe mir so vorgestellt, dass Christus zwischen den Schützengräben herumgeht und verkündet: Liebet euch untereinander. Ich dachte mir: in demselben Moment würde man ihn packen, ihm eine Gasmasken geben und Militärstiefel anziehen, also kurz, man würde ihn überhaupt nicht verstehen. Also hier kommt Christus sogar sehr gut weg. Er wird von einer anderen Macht vergewaltigt.“²⁴⁷

Abb. 59: Schwejk - Melde gehorsamst, dass ich blöd bin“, 1927 (Kat. Nr. 364)

Diese Zeichnung wurde von Grosz für den Entwurf der Bühnenbilder von Erwin Piscators in Zusammenarbeit mit Bertolt Brecht entstandene Schwejk-Aufführung in Berlin verwendet. Sie wurde aufgrund ihrer Beliebtheit in die Mappe „Hintergrund“ aufgenommen.²⁴⁸

²⁴⁴ Vgl. Neugebauer, 2003, S. 446.

²⁴⁵ Vgl. Blume, 1994b, S. 431.

²⁴⁶ Vgl. Neugebauer, 1994, S. 168.

²⁴⁷ Württembergischer Kunstverein, 1969, S. 28f. (zit. nach: URL: www.refbejuso.ch/.../html/blasphemie.htm [12. 7. 2007]).

²⁴⁸ Vgl. Fischer, 1994, S. 197f.

Abb. 60: Die Kommunisten fallen und die Devisen steigen, 1919 (Kat. Nr. 366)

Gegenstand dieser Zeichnung ist die Woche vom 10.-17. Jänner 1919, als reguläre und Freikorpstruppen den Aufstand der kommunistischen Spartakisten, die den kaiserlichen Palast in Berlin besetzt hatten, blutig niederschlugen.²⁴⁹ Während die beiden Personen im Vordergrund an einem reich gedeckten Tisch speisen, werden im Hintergrund Aufständische brutal niedergeschlagen und ermordet. Teilweise überschneiden sich die Konturen der Hintergrundfiguren, so dass die zu Boden gestreckten Spartakisten fast durchsichtig erscheinen. In den fratzenhaften Gesichtern der Truppen, aber auch der Personen im Vordergrund, kommt ihr inneres Wesen zum Ausdruck.

Der Titel des Werks bezieht sich auf einen berühmten Ausspruch Rosa Luxemburgs von 1916, mit dem sie die im Deutschland der Nachkriegszeit immer größer werdende Kluft zwischen Arm und Reich anprangerte: „Die Dividenden steigen, und die Proletarier fallen.“²⁵⁰

Abb. 61: Der weiße General, 1923 (Kat. Nr. 371)

Der weiße General, dessen Name von dem weißen Hakenkreuz auf seinem Helm herrührt, kann als Symbolfigur des von Grosz beinahe prophetisch erahnten Terrors der Nationalsozialisten verstanden werden. Unter der Karikatur, die Grosz in *Die Pleite* veröffentlichte, befand sich die Unterschrift: „Als Inhaber der vollziehenden Gewalt verbiete ich ab heute das Proletariat [...] Ich kenne keine Parteien mehr, ich kenne nur noch Bayern – v. Seeckt.“²⁵¹

5.2.4 Thomas Theodor Heine (1867-1948)

1867 wurde Heine als Sohn eines jüdischen Fabrikanten in Leipzig geboren. Nach fünf Jahren Studium an der Düsseldorfer Kunstakademie ging er in den 1890er Jahren nach München, wo er anfangs als

²⁴⁹ Vgl. Zeman, 1984, S. 18.

²⁵⁰ Luxemburg, 1987, S. 163 (zit. nach: Frank, 1991, S. 287).

²⁵¹ Blume, 1994b, S. 425.

Landschaftsmaler tätig war.²⁵² Heine war in München auch Mitarbeiter der *Fliegenden Blätter*.²⁵³

1896 gründete er in München zusammen mit Albert Langen die satirische Zeitschrift *Simplicissimus*, deren Erscheinungsbild er bis zu seiner Flucht ins Exil 1933 wesentlich mitprägte. Auf ihn geht die berühmte „rote Bulldogge“ (Abb. 10) als Signet des *Simplicissimus* zurück. Seine Zeichnungen versah er mit dem Signum „TTH“. Zu seinen Themen zählten:

„Familiensatiren, aufgeblasenes Beamtentum, Amtsschimmel, Tabus, Scheinheiligkeit, religiöse Frömmler, dümmlich-arrogantes Militär, verkneipte Studenten, Spießer, Muckertum, dubiose Geldprotzen, Bierpolitiker, politisch-soziale Missstände – und in den zwanziger Jahren vor allem der wachsende Rechtsradikalismus.“²⁵⁴

Heine war für seine oft aggressiven, unerbittlichen und bissigen Karikaturen bekannt, die ihm 1899 sogar eine sechsmonatige Festungshaft wegen Majestätsbeleidigung einbrachten.²⁵⁵

Wegen seiner klaren Position gegen den Rechtsradikalismus und seiner jüdischen Wurzeln musste Heine 1933, nach der nationalsozialistischen Machtübernahme, emigrieren. Er flüchtete über Prag und Brünn nach Oslo, von wo aus er schließlich nach Stockholm gelangte. Er starb 1948 in Schweden.²⁵⁶

In Prag wurde ihm von Juni bis Oktober 1933 eine Einzelausstellung in der Galerie Hugo Feigl gewidmet. Feigl zeigte in seiner Galerie hauptsächlich zeitgenössische Kunst, aber auch französischen Impressionismus und die alten Meister.²⁵⁷ Über Heines Werk verfasste 1933 der tschechische Karikaturist Zdeněk Kratochvíl, später selbst

²⁵² Vgl. o. V., Thomas Theodor Heine, 1977, S. 405.

²⁵³ Vgl. Flemig, 1993, S. 112.

²⁵⁴ Flemig, 1993, S. 112.

²⁵⁵ Vgl. ebenda, S. 112.

²⁵⁶ Vgl. o. V., Thomas Theodor Heine, 1977, S. 405.

²⁵⁷ Vgl. Holz, 2004, S. 73.

Teilnehmer der *Internationalen Karikaturenausstellung*, einen wichtigen Essay.²⁵⁸

Heine nahm in Prag an der Ausstellung im Mánes teil und war Mitarbeiter des *Prager Tagblattes*. Im skandinavischen Exil zeichnete Heine für das *Osloer Dagbladet* und ab 1942 für die Göteborger *Handelstidning* und *Söndagsnisse-Strix*.²⁵⁹

Abb. 62: Durchs dunkelste Deutschland. 2. Eine Hinrichtung, 1899 (Kat. Nr. 411)

Die Ironie in Heines Karikaturen entstand häufig durch den Widerspruch zwischen Bild und beigefügtem Text. Heines Texte konnten einen oft harmlos scheinenden Darstellungsinhalt ins Gegenteil verkehren. Manchmal jedoch verstärkte die Bildunterschrift aber auch die Kritik, die in der Zeichnung geübt wurde.²⁶⁰ Im vorliegenden Fall lautete die Bildunterschrift: „Nur ruhig, mei Kutester! Sin Se froh, dass Se kee Sozialdemokrate sin, sonst ging's Ihnen noch viel ekliger.“ Bei diesem Blatt handelte es sich um eine Titelseite des *Simplicissimus*.²⁶¹

Das Motiv des Beils oder des Henkers taucht in der Ausstellung mehrmals auf, nicht nur hier in Heines „Hinrichtung“, sondern auch bei zwei Montagen von John Heartfield: „Göring, der Henker des Dritten Reichs“ (Abb. 29) und „Blut und Eisen“ (Abb. 42). In allen drei Fällen stehen die Beile stellvertretend für die Gewalt der politisch Mächtigen, die selbst vor Mord nicht zurückschrecken. Auch Alfred Kubin hat in einer seiner Zeichnungen für die „Hans von Weber Mappe“ 1903 das Motiv des Schlachtens verwendet, um eine ähnliche Aussage wie Heine und Heartfield zu treffen. In „Die Stunde des Todes“ (Abb. 63) ist eine riesige Turmuhr zu sehen, bei der der Zeiger durch einen scharfen Säbel ersetzt wurde, welcher bei seinem Rundlauf Köpfe mit fratzenhaften Gesichtern

²⁵⁸ Vgl. Tomeš, 1992, S. 68.

²⁵⁹ Vgl. Flemig, 1993, S. 112.

²⁶⁰ Vgl. o. V., Thomas Theodor Heine, 1977, S. 406.

²⁶¹ Vgl. o. V., Parlament und Parteien, 1977, S. 236.

abhackt, die an der Stelle der Ziffern aus dem Ziffernblatt der Uhr ragen.²⁶²

Abb. 64: Durchs dunkelste Deutschland. 4. Die Freiheit der Wissenschaft, 1900 (Kat. Nr. 433)

Unterhalb dieser Titelseite des *Simplicissimus* fand sich folgender Text: „Euch Professorenbande will ich schleifen, bis ihr mich nicht mehr von einem Kultusminister unterscheiden könnt!“ Dieser Text wurde der Figur des Friedrich Althoff, links als Kommandeur zu sehen, zugeschrieben. Althoff leitete damals die Hochschulabteilung im preußischen Kultusministerium. Seine Personalpolitik orientierte sich an militärischen Grundsätzen, die Beamten hätten diszipliniert und gehorsam zu sein. Einen Lehrstuhl sollten daher nach Althoff möglichst nur Reserveoffiziere und kirchentreue Männer erhalten.²⁶³

Heines Zeichnungen waren von denen des englischen Jugendstilmeisters Aubrey Beardsley stark beeinflusst. Als Vergleich für Heines Nähe zum Jugendstil seien hier eine seiner Illustrationen für Friedrich Hebbels *Judith* (Abb. 65) und zwei Illustrationen Beardsleys aus dem Buch *Le Morte Darthur* (Abb. 66: „Sir Launcelot and the Witch Hellawes“ und Abb. 67: „Heading of Chapter VI“) angeführt. Sowohl Heines als auch Beardsleys Frauenfiguren setzen sich, ohne jede Andeutung von Dreidimensionalität, aus Linien und Ornament zusammen. Heines „Judith“ jedoch scheint im Vergleich zu den Beardsley-Figuren förmlich mit dem sie umgebenden Vorhang und dessen Ornament zu verschmelzen, die Falten ihres Gewandes und die Strähnen ihres Haares verlaufen in geschwungenen Linien, während beispielsweise das Gewand von Beardsleys „Hexe Hellawes“ in viel geradere Falten fällt. Heine zeichnete klar konturierte Linien und einfärbige Flächen, denen skizzenhafte Vorstudien vorausgingen.²⁶⁴

²⁶² Vgl. o. V., Katalog, 1990, S. 227.

²⁶³ Vgl. o. V., Polizei und Justiz, 1976, S. 200.

²⁶⁴ Vgl. o. V., Thomas Theodor Heine, 1976, S. 405f.

Einen ähnlichen Stil findet man auch bei den Blättern anderer *Simplicissimus*-Zeichner, z. B. Olaf Gulbransson oder Bruno Paul (Abb. 15) vor. Angelika Plum sprach in diesem Zusammenhang vom „ästhetisch-betonten Stil“ der *Simplicissimus*-Zeichner, der seine Wurzeln, wie oben angeführt, vor allem im Jugendstil findet.²⁶⁵

5.2.5 Josef Čapek (1887-1945)

Josef Čapek war der Bruder des Schriftstellers und Dramaturgen Karel Čapek. Er illustrierte die Arbeiten seines Bruders und schrieb mit ihm zusammen zwei Stücke, unter anderem „Aus dem Leben der Insekten“.²⁶⁶ Josef Čapek gehörte den Vertretern des Prager Kubismus an, bei seinen Zeichnungen orientierte er sich an der schlichten Linienführung nach Vorbild des *Simplicissimus*.²⁶⁷ Er studierte von 1904-1910 an der Prager Kunstgewerbeschule. In den zehner Jahren war er Mitglied der Vereinigung Bildender Künstler und der S.V.U. Mánes. Er war der Herausgeber der Zeitschrift *Nebojsa* in den Jahren 1918-1920, von 1921-1939 zeichnete er für die *Lidové noviny*.²⁶⁸ 1945 starb er während eines Hungermarsches im Konzentrationslager Bergen-Belsen.²⁶⁹

Abb. 68: Ad infinitum, 1934 (Kat. Nr. 118)

Folgenden Dialog hat Čapek seiner Grafik beigelegt:

„Du, warum wird soviel gerüstet?“

„Warum?! Eben wegen eines möglichen Konfliktes.“

„Und warum ist irgendein Konflikt möglich?“

„Nun, eben weil soviel gerüstet wird.“²⁷⁰

Dieses Blatt entstand vor dem Hintergrund des Auf- und Wetrüstens Deutschlands, der USA und Englands zu Beginn der dreißiger Jahre.²⁷¹

²⁶⁵ Vgl. Plum, 1998, S. 69.

²⁶⁶ Vgl. Hochman, 1998, S. 29.

²⁶⁷ Vgl. Zeman, 1984, S. 122.

²⁶⁸ Vgl. Winter, 2006b, S. 118.

²⁶⁹ Vgl. Zeman, 1984, S. 122.

²⁷⁰ Grochtmann, 1987, S. 22.

²⁷¹ Vgl. ebenda, S. 61.

Abb. 69: Der Wille des Volkes, 1926 (Kat. Nr. 131)

Zu sehen ist in der Karikatur Karel Kramář (1860-1937), Rechtsanwalt, Politiker und Industrieller, von 1918 bis 1919 erster Premierminister der Tschechoslowakischen Republik. Ursprünglich ein Anhänger Tomáš Garrigue Masaryks, des ersten tschechoslowakischen Staatspräsidenten, wurde Kramář 1916 von Kaiser Franz Joseph zum Tode verurteilt. Er wurde jedoch nach Franz Josephs Tod begnadigt. Nach 1920 wandte sich Kramář gegen Masaryk und schlug einen rechtsgerichteten, nationalistischen und neoslawistischen Kurs ein.²⁷²

Die beiden Zeitungen in der Karikatur, *Národ* und *Národní listy* waren Zeitungen von Kramářs Parteien, auf der einen Seite, die der Nationaldemokratischen Partei (Národní demokracie, von 1919 bis 1934), und schließlich ab 1934, die der Nationalen Union (Národní sjednocení), die Verbindungen zur faschistischen Seite hatte. Kramář kritisierte die tschechische Avantgarde-Kunst scharf.²⁷³ Mit „dem Willen des Volkes“ ist, wie Hoffmeister entlarvt, wohl der von Kramář selbst gemeint. Der umstrittene Politiker ist an einem charakteristischen Erkennungsmerkmal, seinem Bart, auszumachen, der in der Karikatur in Form einer Taube gestaltet wurde.

5.2.6 Erich Godal (1899-1969)

Erich, auch Erik oder Eric Godal, wurde 1899 als Erich Goldbaum in Berlin geboren. Nach einem Studium an der Kunstgewerbeschule Berlin begann er 1919 als Plakatzeichner zu arbeiten. Nach der Einführung eines Fotografierverbotes für Gerichtsverhandlungen war er als Pressezeichner für Situationsdarstellungen tätig. Godal arbeitete beim *Berliner-8-Uhr-Abendblatt* und auch für den *Simplicissimus*. Er gestaltete Plakate für die SPD und war Bühnenbildner bei Max Reinhardt. 1933 emigrierte er nach Prag und nahm im darauf folgenden Jahr an der *Internationalen*

²⁷² Vgl. Hochman, 1998, S. 78.

²⁷³ Vgl. Winter, Tomáš <winter@udu.cas.cz>: "Re: Caricature", Persönliche Email vom 26. 10. 2007.

Karikaturenausstellung teil. In Prag zeichnete er für den *Simplicus*. 1935 emigrierte er weiter nach New York, wo er einen Lehrauftrag an der New School of Research erhielt. 1954 kehrte er zurück nach Deutschland.²⁷⁴

Abb. 70: Röhmsche Hochzeit, o. J. (Kat. Nr. 490)

Ernst Röhm war einer der treuesten Anhänger Hitlers und wurde 1932 von Hitler zum Stabschef der SA gemacht. Röhm besetzte vor allem seine eigenen Freunde als Offiziere der SA nach und bekam nach Jänner 1933 die Vollmacht für die uneingeschränkte Ausübung von Terror gegen die Feinde und Gegner Hitlers und seiner Sache. Als er das Regime, seine Außenpolitik und andere hohe Nationalsozialisten kritisierte, wurde er 1934 ermordet. In der Karikatur Godals sieht man Röhm, der sich zu seiner Homosexualität bekannte, mit einer erdichteten Braut. Auf dem Weg zum Traualtar folgen ihm ein schluchzender Trauzeuge und SA-Wachen²⁷⁵; einer dieser SA-Männer trägt den Schleier der Braut.

Die betont femininen Taillen und Hüftpartien, der der Hochzeit beiwohnenden Männer, sind als bewusste Verunglimpfung von Röhm's Homosexualität zu verstehen. Die einzig maskulin wirkende Person in der Karikatur scheint die hagere und großgewachsene Braut zu sein. Dass die im Hintergrund stramm positionierten Uniformierten dem Hochzeitsgeschehen den Rücken zuwenden, kann als Ablehnung dieser Verbindung gelesen werden. Bis auf den Trauzeugen und Röhm sind alle Nebenfiguren nur in sparsamen Konturen gezeichnet, was den Schluss zulässt, dass mit dem Trauzeugen ein tatsächlicher Lebensgefährte Röhm's, Edmund Heines, gemeint sein könnte.

Abb. 71: Deutsches Liebespaar, 1934 (Kat. Nr. 491)

Als „deutsches Liebespaar“ sind hier vor einem Fenster ein Mann und eine Frau zu sehen, die beide, obwohl nackt, Gasmasken tragen, die sie stark entmenslichen und Insekten ähneln lassen. Das Fenster im Hintergrund gibt den Blick auf den Nachthimmel frei, der durch zwei große

²⁷⁴ Vgl. Flemig, 1993, S. 90f.

²⁷⁵ Vgl. Zeman, 1984, S. 91ff.

Lichtkegel erhellt wird. Im Licht der Scheinwerfer wird eine Formation von Kampfflugzeugen erkennbar, die zusammen mit den Gasmasken der Liebenden Godals Vorahnung eines drohenden Krieges illustrieren. Die Form der Flugzeuge wiederholt sich in jener der beiden Lichtkegel. Ähnlich wie bei Čapeks Zeichnung „Ad infinitum“ (Abb. 68) werden die Rezipienten dieser Zeichnung auch hier das Rüstungsfieber zu Beginn der dreißiger Jahre als Thema dieser Zeichnung verstanden haben.

5.2.7 Antonín Pelc (1895-1967)

Pelc wurde 1895 in Lišany geboren. An der Prager Akademie studierte er von 1913-1919 Malerei und Zeichnung bei Pirner und Vlaho Bukovac, einem kroatischen Jugendstilkünstler.²⁷⁶ Er gehörte der tschechischen kubistischen Bewegung an und attackierte mit seinen politischen Karikaturen die Nationalsozialisten scharf. 1938 ging er zusammen mit Adolf Hoffmeister in die USA, wo die beiden Zeichner fünf Jahre später mit einer Ausstellung im New Yorker Museum of Modern Art geehrt wurden.²⁷⁷ In Prag hatte er für *Šibenický, Tm, Rudé pravo, Dobry den* und *Tvorba* gearbeitet.²⁷⁸

Abb. 72: Black and White, 1934 (Kat. Nr. 267)

Diese Karikatur hatte den Rassenkonflikt in den Vereinigten Staaten zum Gegenstand. An der Freiheitsstatue, die eine Flasche Whisky von sich streckt, hat ein weißhäutiger Mann einen Schwarzen erhängt.

Abb. 73: Gandhi beginnt den Hungerstreik, 1934 (Kat. Nr. 276)

Pelc zeigte Mahatma Gandhi hier übermächtig groß an der Kette eines britischen Soldaten. Der Unabhängigkeitskämpfer ist in Farbe und mit einem bedrohlich groß wirkenden Schatten gestaltet, wohingegen der Soldat nur aus einer Umrisszeichnung besteht. Die gespreizte Haltung des

²⁷⁶ Vgl. Hoffmeister, 1955, S. 533.

²⁷⁷ Vgl. o. V., *Jesters in earnest*, 1944, S. 10.

²⁷⁸ Vgl. Winter, 2006b, S. 119.

überheblichen Soldaten hat Pelc durch die ins Extreme übersteigerte, fast schon kugelförmig gewölbte Brust betont.

Abb. 74: Engelbert Dollfuß: „Ich befreie die Arbeiter vom Marxismus!“, 1934 (Kat. Nr. 287)

Dieses Werk bezieht sich auf den Austrofaschismus und die blutige Niederschlagung der Aufstände des Sozialdemokratischen Schutzbundes im Februar 1934 durch Kanzler Engelbert Dollfuß. Unterhalb des Panzers sind deformierte Körper getöteter Arbeiter zu sehen, deren Gliedmaßen ungewöhnlich gelängt und ineinander verwoben sind. 1936 hat Pelc in „Senorita Franco“ (Abb. 75) eine ähnliche Szene gestaltet: Dieses Mal werden die Körper, die zuhauf auf dem Boden liegen, nicht von einem Panzer, sondern einem General Franco in Gestalt einer mordenden Tänzerin überrannt.

Es ist möglich, dass Pelc eine Karikatur des *Tm* aus den zwanziger Jahren gekannt hat: In Otokar Mrkvičkas „Sieg der Faschisten in Italien“ (Abb. 76) ist ein über eine Gruppe von auf der Straße liegenden Menschen triumphierender Schwarzhemdkämpfer zu sehen; besonders der im Vordergrund befindliche Körper mit seinen ausgemergelten Zügen und dem überstreckten Kopf erinnert deutlich an Pelc' Leichen aus den beiden zuvor genannten Werken.

Abb. 77: Erster April bei Krupp, 1934 (Kat. Nr. 288)

Als „Aprilscherz“ ist diese Zeichnung dahingehend zu verstehen, dass darin die beiden vornehmen Herren des Stahlgiganten Krupp vorgeben, Waffen aus dem Ersten Weltkrieg zu entsorgen, da man bei Krupp nur noch Friedensgüter produziere. Pelc erkannte bereits 1934, dass dies nicht der Fall war, und stellte mit dieser Karikatur seine Zweifel an der Einhaltung des Versailler Vertrags durch die Firma Krupp dar, der nach 1919 die Produktion von Waffen untersagt worden war.²⁷⁹

Die Firma hielt sich nach Hitlers Machtübernahme 1933 nicht mehr an den Vertrag, wie der damalige Firmenchef Gustav Krupp von Bohlen

²⁷⁹ Vgl. Rother, 2001, S. 165.

und Halbach 1942 selbst zugibt: „Wenn Deutschland wiederauferstehen sollte, müsse ‚Krupp wieder bereitstehen‘, habe er jahrelang seine Ansicht verheimlicht. [...] So habe er, ‚wenn auch getarnt‘, Krupp als Rüstungsbetrieb ‚für die fernere Zukunft erhalten.‘“²⁸⁰ Den „alliierten Schnüffelkommissionen“ habe man „Vorhangschlösser, Milchkannen, Registrierkassen, Gleisstopfmaschinen, Müllwagen und ‚ähnliche[n] Kleinkram‘“²⁸¹ vorgesetzt, um sie zu täuschen. Als Hitler 1933 die Macht in Deutschland übernahm, hatte Krupp nach eigenen Angaben „die Genugtuung, dem Führer melden zu können, dass Krupp nach geringer Anlaufzeit für die Wiederwehrhaftmachung des deutschen Volkes ohne Lücken in seinen Erfahrungen bereitstehe.“²⁸²

5.2.8 František Bidlo (1895-1945)

František Bidlo, der als Autodidakt Zeichner geworden war, wird von Adolf Hoffmeister als einer der ausdrucksstärksten Zeichner der dreißiger Jahre bezeichnet. Er war Mitarbeiter der *Rudé právo* und lernte in den späten zwanziger Jahren George Grosz kennen.²⁸³ Bidlo war Herausgeber der Satirezeitschrift *Simplicus*. Er veröffentlichte seine Blätter darüber hinaus in *Trn*, *Tvorba* und *Literární noviny*.²⁸⁴ Wegen seiner antifaschistischen Aktivitäten wurde er verhaftet und blieb bis Kriegsende im Konzentrationslager Terezín.²⁸⁵ Vier Tage nach der Befreiung des KZs Terezín starb Bidlo in seiner Heimatstadt Prag.²⁸⁶

Abb. 78: Caritas, o. J. (Kat. Nr. 292)

„Nur schwach, ganz schwach“ stand hier als Bildunterschrift zu lesen. Damit könnte eine Aufforderung des Arztes links gemeint sein, der die Krankenschwester anweist, besonders sanft mit dem Patienten

²⁸⁰ Rother, 2001, S. 170.

²⁸¹ Ebenda.

²⁸² Ebenda.

²⁸³ Vgl. Hoffmeister, 1955, S. 487.

²⁸⁴ Vgl. Winter, 2006b, S. 118.

²⁸⁵ Vgl. Becher, 1997, S. 260.

²⁸⁶ Vgl. Hoffmeister, 1955, S. 487.

umzugehen. Die Zeichnung lässt, ohne ihren ursprünglichen Seitenkontext erhalten, zwei Deutungen zu: Entweder der Patient in der Mitte wurde durch die Behandlung „hängefähig“ gemacht, oder aber er ist in dem Krankenhaus „zu Tode gepflegt“ worden – wobei beiden Interpretationen die doppelbödige Moral zugrunde liegt, die diese Pflege gekennzeichnet haben muss. Dieser Doppelmoral entspräche demnach auch der Bildtitel „Caritas“, benannt nach der Tugend der Wohltätigkeit und Nächstenliebe, der das Ereignis konterkariert.

5.2.9 Frans Masereel (1889-1972)

Der Maler, Grafiker und Holzschneider Frans Masereel wurde 1889 in Blankenberghe (Belgien) geboren. Er studierte kurze Zeit an der Genter Akademie, hielt sich 1916-1921 in Genf und anschließend in Paris auf.²⁸⁷ 1940 floh er vor den Nationalsozialisten aus Paris und konnte erst in Avignon, dann in Laussou, einem Dorf in den Pyrenäen, untertauchen.²⁸⁸ Bekannt wurde Masereel vor allem durch seine „kritisch-satirischen Holzschnittfolgen, in denen Menschenschicksale dargestellt wurden.“²⁸⁹ Er war stark geprägt von den Ereignissen des Ersten Weltkrieges und übte Kritik am modernen Leben und an der bürgerlichen Kultur. In seinen Holzschnitten beschränkte er sich ganz auf den Schwarzweißkontrast, seine Arbeiten waren vom Expressionismus beeinflusst.²⁹⁰

Abb. 79: Zeichnung aus einem Grotteskfilm, 1921 (Kat. Nr. 482)

Der Holzschnitt zeigt eine Collage aus Zeitungsseiten, die von einem hageren Zeitungsjungen an eine mit bereits ausgestreckten Händen wartende Masse von Lesern ausgetragen werden. Auf den Titelseiten der Zeitungen finden sich Motive von Gewalt, Pornografie, Katastrophen, Krieg oder Hinrichtungen. Der Zeitungsjunge kündigt, im Laufschrift und mit zerschlissener Kleidung, seine Ware an.

²⁸⁷ Vgl. Flemig, 1993, S. 184.

²⁸⁸ Vgl. Piltz, 1976, S. 285f.

²⁸⁹ Flemig, 1993, S. 184.

²⁹⁰ Vgl. ebenda, S. 184.

5.2.10 Josef Lada (1887-1957)

Josef Lada zeichnete anfangs als Autodidakt und nahm später ein Studium an der Prager Kunstgewerbeschule auf. Auf ihn gehen die Zeichnungen zu Jaroslav Hašeks Roman *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk* zurück, die Lada ab 1911 anfertigte. Die ersten gedruckten Schwejk-Geschichten erschienen 1921 in deutschsprachigen Fortsetzungsheftchen. Allein 1924-1925 fertigte Lada 540 Zeichnungen für Hašeks Roman an, der nach dessen Tod von H. Vánek vollendet wurde.

Josef Lada hat außerdem vierzig Kinderbücher geschrieben und selbst illustriert, zum Teil gemeinsam mit seiner Tochter. Er zeichnete Karikaturen in der Prager Zeitschrift *Máj*, in Wien arbeitete er für *Muskete* und *Pasquino*. Nach 1909 war er Redakteur der Satirezeitschriften *Karikatury* und *Šibeničky* (kleiner Galgen). Er stellte 1934 nicht nur auf der *Internationalen Karikaturenausstellung* aus, sondern auch auf der Biennale von Venedig.²⁹¹

Aus der Liste der ausgestellten Werke von Josef Lada im Ausstellungskatalog der Galerie Mánes geht nicht eindeutig hervor, mit welchen Beispielen aus den jeweiligen Publikationen er dort vertreten war. Es werden daher selbstgewählte Beispiele hier angeführt.

Abb. 13: Deutschland und der Friede, 1919 (Kat. Nr. 91)

Als Bildunterschrift war hier zu lesen: „Wenn ich nur noch ein bisschen Kraft hätte, würde ich dir mit deinem Palmenwedel auf die Sprünge helfen.“ Der ohnedies schon geschwächte und hier sogar gerupfte deutsche Adler kann Peter Becher zufolge „selbst in diesem Zustand seinen Militarismus nicht verbergen.“²⁹² Als Podest dient dem Adler ein umgehauener Baum, eine Eiche.

Die Karikatur erinnert in ihrer gänzlichen Verneinung von Tiefenräumlichkeit an japanische Holzschnitte. Im Gegensatz zu dem

²⁹¹ Vgl. ebenda, S. 162.

²⁹² Becher, 1997, S. 286.

realistisch gestalteten Adler wirkt die Friedenstaube stark schematisiert und beinahe leblos, was als Zweifel oder Kritik am Frieden nach dem Ersten Weltkrieg interpretiert werden kann.

Abb. 80: Illustration aus Jaroslav Hašeks *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk*, o. J. (Kat. Nr. 94-95)

Josef Ladas Einflüsse sind vor allem in der tschechischen Volkskunst zu finden. Folkloristische Holzschnitte, die vom 17. bis ins 19. Jahrhundert weit verbreitet waren, hatten „jene einfache, kraftvolle Form, aus der die größten Künstler zu Beginn des 20. Jh. die Hoffnung auf eine Wiederbelebung der Aufrichtigkeit und Wahrheit in der Kunst schöpften.“²⁹³ Einen solchen, wahrscheinlich aus Südmähren stammenden Holzschnitt aus dem 19. Jahrhundert zeigt Abb. 81.

Auch die volkstümliche Hinterglasmalerei darf als Einfluss auf Ladas Zeichnungen betrachtet werden. Vom 17. bis ins späte 19. Jahrhundert, in manchen Gegenden sogar noch bis ins 20. Jahrhundert, dienten die wenig anspruchsvollen, oft in leuchtenden Farben gemalten Hinterglasbilder als Zierde vieler Heime.²⁹⁴ Ein Vergleich zwischen einer der Ladaschen Schwejkillustrationen (Abb. 82) mit einer mährischen Hinterglasmalerei von 1820 (Abb. 83) zeigt deutlich, woher Lada, der als Autodidakt zu zeichnen begann und einen fast naiven Stil vertrat, die stark konturierten Flächen sowie die hohe Zweidimensionalität seiner Figuren bezogen hat. Auch die Gestaltung des Fleckviehs ist in beiden Werken nahezu identisch.

5.2.11 Zdeněk Kratochvíl (1883-1961)

Der Maler und Illustrator Zdeněk Kratochvíl bildete sich in den Jahren 1903-1906 an der Prager, anschließend drei Jahre lang an der Münchner Akademie der Bildenden Künste aus. Er war Mitglied der Künstlergemeinschaft Mánes und der Vereinigung Bildender Künstler. Seine ersten Zeichnungen erschienen in der Zeitschrift *Šibeničky*. In

²⁹³ Hasalová, 1974, S. 143.

²⁹⁴ Vgl. ebenda, S. 173.

München wurde er mit dem Werk Thomas Theodor Heines vertraut. Dem *Umělecké měsíčník* steuerte er Zeichnungen bei, und er war auch Mitarbeiter bei den *Lidové noviny* und *Dobrý den*.²⁹⁵

Abb. 84: Alfons Mucha, 1913 (Kat. Nr. 67)

Dieses Werk zeigt eine Karikatur auf den tschechischen Malerfürsten, Jugendstilgrafiker und Kunstgewerbler Alfons Mucha.²⁹⁶

Abb. 9: Die Erben des Krieges, 1927 (Kat. Nr. 83)

Angelehnt an die griechische Sagengestalt des Herakles und dessen Kampf mit dem Ungeheuer Hydra, einer Wasserschlange mit Hundekörper, gestaltete Kratochvíl seine Karikatur „Die Erben des Krieges“. Überlieferungen zufolge schwankte die Zahl der Köpfe der Hydra zwischen fünf und einhundert; einer dieser Köpfe galt als unsterblich. Wann immer Herakles einen der sterblichen Köpfe abschlug, wuchsen statt diesem zwei neue nach.²⁹⁷ Die Bildunterschrift lautete: „Die monarchistische Hydra ist tot. Die kapitalistische wartet noch auf ihren Herakles.“²⁹⁸

Kratochvíl zeigt zwei Wasserschlangen übereinander, die obere bereits besiegt, und die untere dabei, Menschen zu verschlingen. Die obere Hydra zeigt Vertreter der Monarchie, unter ihnen das Antlitz Kaiser Franz Josephs I. ganz links. Ein Messer steckt im Nacken der Schlange, mehrere abgeschlagene Hälse, klaffende Wunden und herabstürzende Herrschaftsinsignien sind zu erkennen.

In der unteren Bildhälfte zeigt sich ein weiteres Ungeheuer mit den Vertretern von Kirche, Kapitalismus und der jüdischen Welt. Diese Vertreter sind als Typen zu verstehen und arbeiten einerseits mit Attributen wie dem Zylinder oder der Bischofsmütze, andererseits greifen sie rassistisch-verzerrende Merkmale, wie die des Typus des Juden in der

²⁹⁵ Vgl. Winter, 2006b, S. 119.

²⁹⁶ Vgl. Serra, 1998, S. 210.

²⁹⁷ Vgl. Grant, 2003, S. 185ff.

²⁹⁸ Winter, 2006c, S. 45.

Karikatur auf, der oftmals durch eine auffallend missgestaltete Nase gekennzeichnet wird. Alle drei Figuren bereiten sich auf das Verspeisen von Menschen vor, die im Verhältnis zu den Köpfen der Schlange viel kleiner wirken; der linke Kopf der kapitalistischen Hydra ist bereits dabei, einen Menschen zu verschlingen. Neben einem Mensch-Tier-Vergleich, der Typisierung und einem Bezug auf charakterisierende Attribute, greift Kratochvíl hier auch noch auf das antithetische Paar Groß-Klein zurück, um die Hilflosigkeit des Proletariats gegenüber den Mächten des Kapitalismus zu veranschaulichen.

Das Verschlingen von Menschen ist bereits 1820/23 Gegenstand des Werkes „Saturn“ bei Francisco de Goya (Abb. 85) gewesen. Saturn, der der Sage nach seine Kinder bei ihrer Geburt verschlang, wird als „rasendes Ungeheuer“ und „reißendes Tier“²⁹⁹ gezeigt. In ihren verzerrten Gesichtern, auf denen sich der Ausdruck des Wahnsinns widerspiegelt, ähneln die drei Köpfe der unteren Hydra Kratochvíls dem Menschenverschlinger Saturn bei Goya. Wer der Herakles sein soll, der die kapitalistische Hydra besiegen soll, wird in Kratochvíls Karikatur nicht beantwortet.

Abb. 86: Wilhelm II. und der zahnlose *Simplicissimus*, 1933 (Kat. Nr. 86)

In der Zeichnung sieht man Hitler, der als Dompteur die – tatsächlich zahnlose - rote Bulldogge des *Simplicissimus* durch eine Art Reifen springen lässt. Kratochvíl ließ den links aus einem Fenster blickenden Wilhelm II. in seiner Bildunterschrift ausrufen: „Bravo, Hitler! Das ist mir alleine nicht gelungen!“³⁰⁰

Der *Simplicissimus* hatte den deutschen Kaiser und seine nationalistische Politik immer wieder stark kritisiert, ebenso wie auch später die Nationalsozialisten von den Zeichnern des *Simplicissimus* angegriffen wurden. Dass die rote Bulldogge, das von Heine erschaffene Signet der Zeitschrift, als zahnlos gezeigt wird, ist als Übersetzung einer Metapher ins Bild zu verstehen. Hitler, der ein Bewunderer Wilhelms II.

²⁹⁹ Hofmann, 2003, S. 243.

³⁰⁰ Winter, 2006a, S. 75.

gewesen war, hatte die Redaktion des wegen seiner bissigen Satire gefürchteten *Simplicissimus* 1933 gleichschalten lassen.

5.2.12 Übrige Teilnehmer der Internationalen Karikaturenausstellung

Über die oben angeführten Karikaturisten hinaus, nahmen laut Ausstellungskatalog folgende Zeichner an der Prager Internationalen Karikaturenausstellung teil: Otto Dix, František Gellner, Vratislav H. Brunner, Vlastimil Rada, Ondřej Sekora, Josef Novák, Fritta (d. i. Bedřich Taussig), František Muzika, Otokar Mrkvička, Karel Čapek, Jean Cocteau, B. Šukajev, William Auerbach-Levy, Bert (d. i. J. Justuz³⁰¹), Ernst Morgan, Rolli Gero, F.T. Neumann, Dr. Desiderius (d. i. Hugo Boettinger), František Kupka, Ragnvald Blix sowie die zehnköpfige Zeichner-Gruppe der französischen Satirezeitschrift *Le Rire* teil.³⁰²

5.3 Zur Rezeption der Ausstellung

5.3.1 Pressestimmen

Wieland Herzfelde versammelte in seinem Buch *John Heartfield – Leben und Werk; dargestellt von seinem Bruder* Pressereaktionen auf die *Internationale Karikaturenausstellung*; diese seien hier auszugsweise angeführt.

Das *Prager Montagsblatt* schrieb drei Tage nach der Ausstellungseröffnung:

„Die Karikatur ist eine aktive Kunst. Sie nimmt Stellung, sie kämpft. [...] Die [...] Zeichnungen von Künstlern fast aller Länder zeigen mit Geist, Witz und Mut das wahre Gesicht dieser Zeit. Neben den Pragern [...] Bidlo, Hoffmeister und Godal [...] vor allem John Heartfield mit seinen aufrüttelnden Fotomontagen von visionärer Kraft.“³⁰³

³⁰¹ Vgl. Holz, 2004, S. 277.

³⁰² Vgl. S. V. U. Mánes, 1934, S. 7-28.

³⁰³ O. V., *Prager Montagsblatt*, 9. 4. 1934 (zit. nach: Herzfelde, 1976, S. 67).

Auch Gegenstimmen ließen nicht lange auf sich warten: Die *Deutsche Zeitung Bohemia* beklagte am 13. April ein

„Bild des Reichskanzlers [Anm.: im Auslagefenster der Galerie, siehe Abb. 6] [...], durch das man ihn persönlich auf das schwerste herabsetzen möchte. In der Ausstellung selbst fallen sofort brutale Verzerrungen der Gestalten und Antlitze Hindenburgs, Hitlers, Görings, Goebbels, Röhrs und anderer führender deutscher Persönlichkeiten auf.“³⁰⁴

Vor einer Verschlechterung der Beziehungen zwischen der ČSR und Deutschland wurde in fast allen Artikeln der den Ausstellungsmachern gegenüber kritisch eingestellten Zeitungen gewarnt.

Ebenfalls am 13. April erschien im *Prager Mittag* ein Artikel, der sich nicht nur mit der umstrittenen Ausstellung, sondern auch gleich mit dem Wesen und dem Wahrheitsgehalt der Karikaturen beschäftigte:

„[...] die Vermutung liegt nahe, daß die große Empfindlichkeit der Hakenkreuzherren einmal darauf zurückzuführen ist, daß sie sich von den Darstellungen mehr als alle anderen getroffen fühlen, und zweitens darauf, daß sie gar kein Gefühl mehr für die Freiheit der Kunst haben.“³⁰⁵

Hitler wurde vorgeworfen, nun auch die tschechische Kunst gleichschalten zu wollen.

Auf die Entfernung von Heartfields „Adolf der Übermensch“ aus dem straßenseitigen Auslagefenster der Galerie Mánes folgte die Entscheidung des Vereines, statt diesem Werk nun stündlich eine „neue Fotomontage [...] gegen Hitler-Deutschland ins Schaufenster zu hängen. [V]or den Schaufenstern stauten sich die Menschen.“³⁰⁶

5.3.2 Karikaturen als Antwort auf die Interventionen

Im Verlaufe der *Internationalen Karikaturenausstellung* entstanden immer mehr Karikaturen als Antworten auf die von den faschistischen Botschaften veranlassten Zensurierungen. Diese Zeichnungen wurden in verstärktem Maße in der wichtigsten tschechoslowakischen

³⁰⁴ O. V., *Deutsche Zeitung Bohemia*, 13. 4. 1934 (zit. nach: Herzfelde, 1976, S. 67f.).

³⁰⁵ O. V., *Prager Mittag*, 13. 4. 1934 (zit. nach: Herzfelde, 1976, S. 68).

³⁰⁶ O. V., *Die Welt von heute*, 15. 4. 1934 (zit. nach: Herzfelde, 1976, S. 69).

Satirezeitschrift der dreißiger Jahre, dem *Simplicus*, veröffentlicht; auch in die Ausstellung selbst wurden einige während der Laufzeit noch aufgenommen. Antonín Pelc etwa setzte sich in seiner vierteiligen Bildgeschichte mit den hohen Besucherzahlen, die gerade wegen der Interventionen möglich gemacht wurden, auseinander. Das Blatt erschien am 10. Mai 1934, also in der Mitte der Laufzeit der Ausstellung, im *Simplicus* und trägt den Titel „Die Karikaturenausstellung in Prag“ (Abb. 87). Die Sequenzen der Bildgeschichte zeigen der Reihe nach die Interventionen gegen Mánes, erst nach dem Protest des deutschen, dann nach den Protesten des österreichischen, italienischen, polnischen usw. usf. Gesandten. Das letzte Bild trägt die Unterschrift „Schlussveranstaltung“: Eine große Menschenansammlung in der Galerie betrachtet leere Wände; im Vordergrund versucht jemand, mittels des Ausstellungskataloges ein Werk zu finden.

Auch Adolf Hoffmeister, Teilnehmer und Initiator der Ausstellung, widmete sich in einer Porträtkarikatur dem Einschreiten des deutschen Gesandten Walter Koch (Abb. 88). In den *Lidové noviny* vom 16. April 1934 machte Ondřej Sekora das Einschreiten gegen Mánes zum Thema seiner achteiligen Bildgeschichte (siehe Abb. 89). Ein Männchen mit Hakenkreuz-Armbinde erklärt wütend ein Gesichtsmerkmal Hitlers nach dem anderen für „eine anstößige und beleidigende Karikatur“. Die Figur überweist nach und nach den charakteristischen Bart, die Nase, die Augenpartie und schließlich den Haaransatz der Hitler-Karikatur, bis das leere Oval der Gesichtskontur, nun von dem Männchen als „in Ordnung“ bezeichnet, stehen gelassen werden kann.

In einer weiteren Antwort auf die Zensur gegen Mánes nahm der Zeichner Erich Godal Stellung zur Gleichschaltung des deutschen *Simplicissimus* durch die Nationalsozialisten. Die Zeichnung mit der Bildunterschrift „Das sollen Karikaturen sein? Das entspricht eher überall der Wirklichkeit“ (Abb. 90), ein Text, den Godal einen der drei SA-Männer hinter vorgehaltener Hand sprechen lässt, zeigte einen Ausstellungseinblick in eine Karikaturenausstellung. Neben anderen sieht man hier Werke von Bidlo und Hoffmeister; es sind allerdings keine Blätter, die sich im Ausstellungskatalog finden lassen. Die drei

Uniformierten tragen Mappen bei sich, auf diesen stehen jeweils abgekürzt die Namen der *Simplicissimus*-Zeichner Carl Arnold und Olaf Gulbransson. Die Mappe des letzteren ist mit einer Zeichnung Hitlers versehen, welcher die Rechte zum Hitlergruß erhebt. Auf der dritten, mittleren Mappe sind ein Hakenkreuz und die Aufschrift „Simplicissimus (Nazi)“ zu erkennen. Godal war vor seiner Emigration selbst einige Zeit lang Teil der Redaktion des *Simplicissimus* gewesen. Er verurteilte hier die Haltung und Arbeit seiner ehemaligen Kollegen Arnold und Gulbransson, die nach 1933 durch ihre Karikaturen Propaganda für die Sache der Nationalsozialisten machten und damit von ihren einstigen politischen Idealen abgekommen waren.

Eine weitere ausdrucksstarke künstlerische Reaktion auf die Interventionen war eine Fotomontage von John Heartfield mit dem Titel „Zur Intervention des Dritten Reichs gegen die Internationale Karikaturen-Ausstellung in Prag: Je mehr Bilder sie weghängen, desto sichtbarer wird die Wirklichkeit!“ (Abb. 91): Die Leerstellen zwischen den einzelnen in der Ausstellung gehängten Fotomontagen zeigen nicht nur Notizen, die über die Entfernung der Werke durch die Botschafter Auskunft geben, sondern sie lenken den Blick auf die dahinter liegenden KZ-Mauern.³⁰⁷ Diese Montage fand noch während der Laufzeit Eingang in die Ausstellung; sie wurde statt der ersten gewaltsam entfernten Arbeiten gehängt. Am 3. Mai 1934 publizierte Heartfield sie außerdem in der *AIZ*, was sie einem breiteren Publikum zugänglich machte.³⁰⁸

³⁰⁷ Vgl. Holz, 2004, S. 87f.

³⁰⁸ Vgl. Herzfelde, 1976, S. 75.

6 AUSWAHL NACHFOLGENDER AUSSTELLUNGEN ANTIFASCHISTISCHER KÜNSTLER MIT BEZÜGEN ZUR PRAGER AUSSTELLUNG VON 1934

6.1 Cinq ans de dictature Hitlerienne (Fünf Jahre Hitler- Diktatur), Paris 1938

„Nach dem Protest des Deutschen Botschafters in Paris wurde ein Teil der gemeinsten Karikaturen des Führers und seiner Mitarbeiter aus der Ausstellung entfernt“³⁰⁹, schrieb der *Völkische Beobachter* über die Anfang 1938 in Paris abgehaltene Ausstellung *Fünf Jahre Hitler-Diktatur*. Wie schon vier Jahre zuvor bei der Prager Ausstellung waren es auch hier in Paris wieder Karikaturen, die das nationalsozialistische Deutschland zu Maßnahmen gegen die Freiheit der Kunst und zu polizeilichen Interventionen gegen eine Ausstellung geprägt von antifaschistischen Inhalten verleiteten.

Die Ausstellung, 1938 in einem Pariser Gewerkschaftsgebäude im zehnten Arrondissement veranstaltet, wurde von den deutschen Exil-Künstlern Alfred Herrmann, Heinz Kiwitz, Hanns Kralik, Max Lingner, Heinz Lohmar, Erwin Oehl und Fritz Wolff zusammengestellt. Gefördert wurde die Schau durch Mittel der Pariser Gewerkschaften, der französischen Liga für Menschenrechte und der Internationalen Zentralorganisation für Gerechtigkeit und Freiheit in Deutschland. Das Jahr 1938 markierte außerdem die Zeit des fünfjährigen Bestehens des französischen Thälmann-Komitees, das sich für die Freilassung des ehemaligen KPD-Vorsitzenden Ernst Thälmann und anderer verfolgter deutscher Antifaschisten engagierte.³¹⁰ Wie auch schon einige Jahre

³⁰⁹ O. V., *Völkischer Beobachter*, 15. 2. 1938 (zit. nach: Holz, 2004, S. 183).

³¹⁰ Vgl. Holz, 2004, S. 179.

zuvor in Prag³¹¹ wurde in der Eröffnungsrede zur Ausstellung, vom Vorsitzenden des Thälmann-Komitees Francis Jourdain, an die Einigkeit aller Antifaschisten appelliert.³¹²

Mehrere Themenkreise wurden in *Fünf Jahre Hitler-Diktatur* auf von den oben genannten Künstlern selbst angefertigten didaktischen Wandtafeln abgehandelt. Zeichnungen, Karikaturen, Fotografien, Texte und Dokumente veranschaulichten die politischen, sozialen, militärischen und kulturellen Zustände innerhalb Deutschlands.³¹³

Eine erste Tafel zeigte ein Foto von Marschall Hindenburgs Machtübergabe an Hitler; dieses Foto wurde noch innerhalb der ersten Tage nach der Eröffnung, auf Anweisung der deutschen Botschaft, durch die französische Polizei entfernt. Auch der Prozess rund um den Reichstagsbrand war Gegenstand der Ausstellung: nebst anderen wurde ein sehr bekanntes Prozessfoto des Hauptangeklagten Dimitrov ausgestellt, das bereits von Heartfield für seine Fotomontage „Der Richter - Der Gerichtete“, 1933 (Abb. 8), verwendet worden war.³¹⁴

Weitere Tafeln klärten über die Konzentrationslager und die politisch, aber auch religiös Verfolgten auf; auf diesen Tafeln wurden einige der Hintergrundzeichnungen von dem surrealistischen Maler und Bühnenbildner Heinz Lohmar gestaltet.³¹⁵

Auf anderen Tafeln wurde mit Hilfe von Karikaturen, Dokumenten und Pressefotografien die Rassenpolitik der Nationalsozialisten verdeutlicht. Es gab Tafeln über die Bücherverbrennungen der Nationalsozialisten, die verfolgten Autoren und den Zustand der Presse im Dritten Reich. Auch auf die Ausstellung *Entartete Kunst* wurde Bezug genommen, indem man Reproduktionen sogenannter „NS-Kunst“ denen

³¹¹ Adolf Hoffmeister sagte bei seiner Eröffnungsrede zur *Internationalen Karikaturenausstellung*: „Das komplexe Ausstellungsensemble zeigt deutlich, dass die gesamte Weltkarikatur auf dem einen Ufer steht. Auf dem anderen Ufer stehen diejenigen, die karikiert werden.“ S. V. U. Mánes, 1934, S. 6.

³¹² Vgl. Holz, 2004, S. 179.

³¹³ Vgl. ebenda, S. 180ff.

³¹⁴ Vgl. ebenda, S. 180.

³¹⁵ Vgl. ebenda, S. 179ff.

von Werken „entarteter“ Künstler gegenüberstellte. Die letzte Tafel unterrichtete die Besucher über die brutalen Folgen der nationalsozialistischen Interventionen im spanischen Bürgerkrieg.³¹⁶

Zur Pariser Ausstellung erschien auch eine gleichnamige Broschüre, die ganz besonders wegen der in ihr enthaltenen Karikaturen von Heinz Kiwitz für die Nationalsozialisten zu einem Stein des Anstoßes wurde. In seinen ganzseitigen Holzschnitten, die den Text von Romain Rolland illustrierten, zeigte Kiwitz Darstellungen der Bücherverbrennungen (Abb. 92), der Zerstörung von Guernica (Abb. 93) und andere Themen. Kiwitz ging noch im selben Jahr nach Spanien, um dort gegen General Franco zu kämpfen und starb dort vermutlich 1939.³¹⁷

Bei den polizeilichen Interventionen gegen die Ausstellung *Fünf Jahre Hitler-Diktatur* wurden nicht nur Exponate, sondern auch die Ausstellungsbroschüren beschlagnahmt. Allerdings umgingen die Ausstellungsmacher diese Regelung, indem sie die Broschüre in einem nahe gelegenen Geschäft zum Verkauf anboten. Wo Exponate entfernt wurden, befestigte man an ihrer Stelle Papierstreifen, auf denen zu lesen war: „Verboten wegen einer Intervention des deutschen Botschafters!“ Selbiges hatte man schon in Prag nach den Interventionen der dortigen faschistischen Botschaften unternommen (vgl. Abb. 91).³¹⁸

Zu den Werken, die bei einer zweiten großen Intervention der französischen Polizei entfernt wurden, zählte nach Keith Holz auch eine Fotomontage John Heartfields mit dem Titel „Göring, der Brandstifter bist du!“. Wie in Prag, wurden auch in Paris durch das Einschreiten der deutschen Botschaft unzählige Besucher in die Ausstellung gelockt; von geschätzten fünfzehntausend ist die Rede.³¹⁹

³¹⁶ Vgl. ebenda, S. 181ff.

³¹⁷ Vgl. ebenda, S. 187f.f.

³¹⁸ Vgl. ebenda.

³¹⁹ Vgl. ebenda, S. 190ff.

6.2 One man's war against Hitler – Eine Auswahl von Ausstellungen John Heartfields nach 1934

Wie bereits die Geschehnisse um die Prager *Internationale Karikaturenausstellung* deutlich gezeigt hatten, war John Heartfield mit seinem Werk den Nationalsozialisten ein besonders gefährlicher Gegner. Noch vor der deutschen Besetzung der Tschechoslowakei wurde er im Prager Exil bespitzelt und gehörte zusammen mit seinem Bruder 1938 zu jenen deutschen Antifaschisten, die von der tschechoslowakischen Regierung an Deutschland ausgeliefert werden sollten, wozu es aber nie kam.³²⁰

Ähnlich heftige Reaktionen auf Heartfields Werk und zensurierende Maßnahmen, wie schon 1934, riefen zwei weitere Ausstellungen des Mánes bei der deutschen Gesandtschaft hervor. 1936 zeigte der Mánes die *Internationale Foto-Ausstellung*, bei der ein ganzer Raum den Montagen Heartfields gewidmet war.³²¹ In seinen zwanzig Exponaten machte er nicht nur den Nationalsozialismus, sondern auch den französischen Politiker Laval, der mit Hitler kooperierte, und den spanischen Bürgerkrieg zum Gegenstand seiner Arbeit.³²² Wegen „Verächtlichmachung eines Staatsoberhauptes“ – 1934 war „Erregung öffentlichen Ärgernisses“ der Paragraf gewesen, der von den Nationalsozialisten herangezogen und missbraucht werden konnte – entfernte die Prager Polizei auf Geheiß des deutschen Botschafters zwei Montagen Heartfields. Diesmal war der Befehl ohne den „Umweg“ einer Diskussion mit dem Vorstand des S. V. U. Mánes umgesetzt worden, der zwei Jahre zuvor durch Appelle an die tschechoslowakische Regierung die Interventionen zumindest hinauszögern konnte. Trotz oder gerade wegen der Interventionen gegen die *Internationale Foto-Ausstellung* besuchte die Prager Bevölkerung diese mit großem Interesse.³²³

³²⁰ Vgl. Herzfelde, 1976, S. 83.

³²¹ Vgl. ebenda, S. 80.

³²² Vgl. Tomeš, 1992, S. 73.

³²³ Vgl. Herzfelde, 1976, S. 80.

John Heartfield wurde von den Künstlern des Mánes 1937, zusammen mit dem ebenfalls in Prag lebenden Oskar Kokoschka, in den Verein aufgenommen. Im selben Jahr fand die Jubiläumsausstellung zum fünfzigjährigen Bestehen des S. V. U. Mánes statt. Wieder war Heartfield mit einigen seiner antifaschistischen Fotomontagen auf der Ausstellung vertreten, und wieder folgten heftige diplomatische Proteste und Eingriffe der Zensur, die der Ausstellung jedoch hohe Besucherzahlen bescherten. Bei Jan Tomeš fand sich folgender Zeitzeugenbericht:

„Wieder wurden seine [Heartfields, Anm. d. Verf.] Werke auf polizeiliche Veranlassung beseitigt, diesmal jedoch wurden die beschlagnahmten Exponate in nahezu allen Tageszeitungen der Republik publiziert, so daß sie von weitaus mehr Menschen gesehen wurden, als die Prager Ausstellung Besucher haben konnte.“³²⁴

Im Winter 1938 gelang es Heartfield von Prag nach London zu fliehen. Dort arbeitete er anfangs für die liberale englische Presse, später für die *Freie Tribüne* und *Inside Nazi Germany*, beides Zeitschriften des „Freien deutschen Kulturbundes.“³²⁵

Ein Jahr nach seiner Ankunft widmete ihm die Londoner Arcade Gallery unter dem Titel *One man's war against Hitler* eine Einzelausstellung. Gezeigt wurden dort Fotomontagen aus den Jahren 1933 bis 1939. Heartfield war bei seiner Ankunft in London kein Unbekannter; die kommunistische Presse Englands hatte bereits in den dreißiger Jahren durch Nachdrucke seine Arbeiten publik gemacht.³²⁶

³²⁴ Tomeš, 1992, S. 73.

³²⁵ Vgl. Herzfelde, 1976, S. 88ff.

³²⁶ Vgl. ebenda.

7 SCHLUSS

Die vorgestellten Werke weisen eine Vielzahl von künstlerischen Techniken auf; Vorbilder lassen sich bei manchen der ausgestellten Karikaturisten, etwa Thomas Theodor Heine, klar ermitteln; vor allem aber bei jenen, die selbst Maler waren. Einflüsse aus der jeweils eigenen Malerei lassen sich bei den Karikaturisten jedoch nicht feststellen. Viele der Zeichner waren zuvor als Buchillustratoren und Typografen tätig gewesen; auch ein Gerichts- und Pressezeichner, Erich Godal, befand sich unter den gezeigten Künstlern. Ein Großteil der an der Ausstellung teilnehmenden Künstler veröffentlichte seine Werke in den zahlreichen tschechischen Satireblättern der zwanziger und dreißiger Jahre.

Gemeinsam ist ihnen allen das Bestreben, politische Missstände aufzeigen und entlarven zu wollen sowie der meisterliche Umgang mit Bild und Sprache, und den Möglichkeiten der Karikatur – ihren Darstellungsmitteln und Merkmalen. In letzterer Hinsicht scheint es fast so, als hätte ausgerechnet John Heartfield – nicht gerade ein Karikaturist, also *Zeichner*, im „klassischen“ Sinne – seine Hausaufgaben im Fach Karikatur am sorgsamsten erledigt: Kaum einer wusste mit solch spielerischer Leichtigkeit mit der „Sprache der politischen Rhetorik“³²⁷ und ihren Bildern, den „Waffen [im] Arsenal“³²⁸ eines Karikaturisten umzugehen, wie der ehemalige Berliner „Monteurdada“.

Die Prager Ausstellung, vor allem die Interventionen der faschistischen Botschafter, riefen ein großes Medienecho hervor, das Besucherströme in die Ausstellung lockte, von denen die Initiatoren vermutlich nie zu träumen gewagt hätten. Befreundete Künstler aus dem Ausland nahmen Anteil am Schicksal der widerständischen Emigranten und erklärten sich solidarisch mit ihnen. Auch andernorts folgte man mutig dem Prager Beispiel und machte auf die politischen und gesellschaftlichen Zustände unter Hitlers Regime aufmerksam.

³²⁷ Vgl. Gombrich, 1985, S. 387.

³²⁸ Vgl. ebenda.

Als ich vor der Übernahme des Themas auf der Homepage meiner Betreuerin auf das Rahmenthema „Karikatur der NS Zeit“ stieß, war mein erster Gedanke: „Hat es so etwas überhaupt gegeben oder geben dürfen?“ Und, wie ich durch meine Recherchen bald erfahren sollte, ja, „so etwas“ gab es sehr wohl, und auch trotz der zu befürchtenden Konsequenzen, die ein von Ralph Wiener aufgezeichneter „Flüsterwitz“³²⁹ dieser schrecklichen Jahre wohl am besten beschreibt: „Was gibt es für neue Witze? – Sechs Monate KZ.“³³⁰

„Mit Geist, Witz und Mut“³³¹ schrieb das *Prager Montagsblatt* schon bald nach Ausstellungseröffnung, hätten die Karikaturisten und der Monteur Heartfield „das wahre Gesicht dieser Zeit“³³² gezeigt. Und nicht nur das, nein, viele der Werke sind von fast prophetischer Dimension. Sie nehmen vorweg, was sich 1934 nur erahnen ließ, wovor die wachen Beobachter mit ihren Zeichenstiften und arrangierten Fotografien jedoch schon zu dieser Zeit warnten: dem bevorstehenden Krieg.

Ich hoffe, dass ich durch diese Arbeit dazu beitragen kann, dass noch viele Menschen sich einen Eindruck dieser genialen Künstler, voll von Geist, Witz und Mut, machen können.

³²⁹ Das ist ein hinter vorgehaltener Hand erzählter Witz.

³³⁰ Wiener 1988, S. 14.

³³¹ O. V., *Prager Montagsblatt*, 9. 4. 1934 (zit. nach: Herzfelde, 1976, S. 67).

³³² Ebenda.

Bibliografie

Achterberg 1998

Achterberg, Christoph: Karikatur als Quelle, Frankfurt a. M. u.a., 1998.

Adamová 2006

Adamová, Vladimíra: Vybrané humoristické a satirické časopisy meziválečného období, in: Chrobák, Ondřej u. a. (Hrsg.): V okovech smíchu. Karikatura a české umění 1900-1950, Prag, 2006, S. 110.

Adkins 1991

Adkins, Helen: John Heartfield, Köln, 1991.

Bauer 1998

Bauer, Alois: Dějiny výtvarného umění, Olmütz, 1998.

Becher 1997

Becher, Peter (Hrsg.): Gleiche Bilder, gleiche Worte: Deutsche, Österreicher und Tschechen in der Karikatur (1848-1948), München, 1997.

Becher 1992

Becher, Peter u. a. (Hrsg.): Drehscheibe Prag. Zur deutschen Emigration in der Tschechoslowakei 1933-1939, München, 1992.

Becher 1992a

Becher, Peter: Kurt R. Grossmann und die Demokratische Flüchtlingsfürsorge, in: Becher, Peter u. a. (Hrsg.): Drehscheibe Prag. Zur deutschen Emigration in der Tschechoslowakei 1933-1939, München, 1992, S. 53-63, (zit. 1992a).

Benesch 2001

Benesch, Evelyn (Hrsg.): Miró – später Rebell, Wolfratshausen, 2001.

Bergius 2001

Bergius, Hanne: Montage und Metatechnik. Dada Berlin – Artistik von Polaritäten, Berlin, 2001.

Bergius 1991

Bergius, Hanne: Der groteske Tod – Erscheinungsformen und Motivik bei Heartfield, in: Adkins, Helen: John Heartfield, Köln, 1991, S. 56-64.

Birgus 1999

Birgus, Vladimír (Hrsg.): Tschechische Avantgarde-Fotografie, Stuttgart, 1999.

Birgus 1999a

Birgus, Vladimír: Tschechische Avantgarde-Kunst und die Welt, in: ders.: Tschechische Avantgarde-Fotografie, Stuttgart, 1999, S. 13-55, (zit. 1999a).

Blume 1994a

Blume, Eugen: Die Mappen und Sammelwerke, in: Schuster, Peter-Klaus (Hrsg.): George Grosz: Berlin, New York, Berlin, 1994, S. 448-488, (zit. 1994a).

Blume 1994b

Blume, Eugen: Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen, Lithographien und Collagen, in: Schuster, Peter-Klaus (Hrsg.): George Grosz: Berlin, New York, Berlin, 1994, S. 385-447, (zit. 1994b).

Bydžovská 1995

Bydžovská, Lenka (Hrsg.): Czech modern art 1900-1960, Prag, 1995.

Bydžovská 1995a

Bydžovská, Lenka: Surrealism as a programme, in: dies.: Czech modern art 1900-1960, Prag, 1995, S. 209-224, (zit. 1995a).

Chrobák 2006

Chrobák, Ondřej u. a. (Hrsg.): V okovech smíchu. Karikatura a české umění 1900-1950, Prag, 2006.

Döring 1985a

Döring, Jürgen: Übertreibung: dicke Bäuche, in: Langemeyer, Gerhard (Hrsg.): Bild als Waffe: Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten, München, 2. Aufl., 1985, S. 43-62, (zit. 1985a).

Döring 1985b

Döring, Jürgen: Vereinfachung: sparsame Striche, in: Langemeyer, Gerhard (Hrsg.): Bild als Waffe: Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten, München, 2. Aufl., 1985, S. 63-90, (zit. 1985b).

Döring 1985c

Döring, Jürgen: Der Mensch-Tier-Vergleich: Die Spinne als Zeichen, in: Langemeyer, Gerhard (Hrsg.): Bild als Waffe: Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten, München, 2. Aufl., 1985, S. 238-249, (zit. 1985c).

Döring 1985d

Döring, Jürgen: Bildzitat und Wortzitat, in: Langemeyer, Gerhard (Hrsg.): Bild als Waffe: Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten, München, 2. Aufl., 1985, S. 265-279, (zit. 1985d).

Fabritius 2005

Fabritius, Heinke: Frühling in Prag oder Wege des Kubismus, München, 2005.

Fischer 1994

Fischer, Peter: George Grosz und das Theater, in: Schuster, Peter-Klaus (Hrsg.): George Grosz: Berlin, New York, Berlin, 1994, S. 192-199.

Flemig 1993

Flemig, Kurt: Karikaturisten-Lexikon, München, 1993.

Frank 1991

Frank, Hilmar: Heartfields Bildsprache und ihre Voraussetzungen, in: Adkins, Helen: John Heartfield, Köln, 1991, S. 280-293.

Freeman 1990

Freeman, Judi: Das Wort-Bild in Dada und Surrealismus, München, 1990.

Freeman 1990a

Freeman, Judi: Bedeutungsschichten – Mehrfache Lesarten der Wort-Bilder in Dada und Surrealismus, in: dies.: Das Wort-Bild in Dada und Surrealismus, München, 1990, S. 13-55, (zit. 1990a).

Fuchs 1904

Fuchs, Eduard: Karikatur der europäischen Völker, 4. Aufl. Berlin, 1904, zit. nach: Unverfehrt, Gerd: Karikatur – Zur Geschichte eines Begriffs, in: Langemeyer, Gerhard (Hrsg.): Bild als Waffe: Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten, München, 2. Aufl., 1985, (zit. 1985a), S. 351.

Gernhardt 1987

Gernhardt, Robert: 10 Sätze betreffs Komik, Komische Zeichnung, Bildende Kunst und Literatur nebst einem Zusatz, in: Fahrenberg, W. P. (Hrsg.): Die neue Frankfurter Schule. 25 Jahre Scherz, Satire und Schiefere Bedeutung aus Frankfurt am Main, Frankfurt a. M., 1987, zit. nach: Plum, Angelika: Karikatur im Spannungsfeld von Kunstgeschichte und Politikwissenschaft: eine ikonologische Untersuchung zu Feindbildern in Karikaturen, Aachen, 1998, S. 60f.

Gertner Zatlin 1990

Gertner Zatlin, Linda: Aubrey Beardsley and Victorian sexual politics, Oxford, 1990.

Geyer 2005

Geyer, Andreas: Heimlicher Lebenstanz – Alfred Kubin und der Tod, Wien, 2005.

Gombrich 1985

Gombrich, Ernst H.: Das Arsenal der Karikaturisten, in: Langemeyer, Gerhard (Hrsg.): Bild als Waffe: Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten, 2. Aufl., München, 1985, S. 384-401.

Grant 2003

Grant, Michael u. a. (Hrsg.): Lexikon der antiken Mythen und Gestalten, 17. Aufl., München, 2003.

Grochtmann 1987

Grochtmann, Ulrich (Hrsg.): Mit Feder und Pinsel gegen Volksverdummung, Diktatur und Krieg. Grafiken aus der Tschechoslowakei von 1927-1938, Dortmund, 1987.

Grochtmann 1987a

Grochtmann, Ulrich: Josef Čapek: Ad infinitum (21. 1. 1934), in: ders.: Mit Feder und Pinsel gegen Volksverdummung, Diktatur und Krieg. Grafiken aus der Tschechoslowakei von 1927-1938, Dortmund, 1987, S. 61-63, (zit. 1987a).

Grünewald 2002

Grünewald, Dietrich (Hrsg.): Politische Karikatur. Zwischen Kunst und Journalismus, Weimar, 2002.

Grünewald 2002a

Grünewald, Dietrich: Vorwort, in: Grünewald, Dietrich (Hrsg.): Politische Karikatur. Zwischen Kunst und Journalismus, Weimar, 2002, S. 5-6, (zit. 2002a).

Grünewald 2002b

Grünewald, Dietrich: Zwischen Journalismus und Kunst – politische Karikaturen, in: Grünewald, Dietrich (Hrsg.): Politische Karikatur. Zwischen Kunst und Journalismus, Weimar, 2002, S. 9-24, (zit. 2002b).

Hansen-Löve 1975

Hansen-Löve, Christiana: Die tschechische Avantgarde-Kunst der zwanziger Jahre. Der Poetismus, Wien, 1975.

Hasalová 1974

Hasalová, Věra: Die Volkskunst in der Tschechoslowakei, Hanau, 1974.

Heinisch 1988

Heinisch, Severin: Die Karikatur: über das Irrationale im Zeitalter der Vernunft, Wien u.a., 1988.

Hertling 2005

Hertling, Viktoria (Hrsg.): Hitler im Visier. Literarische Satiren und Karikaturen als Waffe gegen den Nationalsozialismus, Wuppertal, 2005.

Herzfelde 1976

Herzfelde, Wieland: John Heartfield – Leben und Werk; dargestellt von seinem Bruder, Dresden, 1976.

Hille 2005

Hille, Nicola: Der Schnitt entlang der Zeit. Hitlerkarikaturen und politische Fotomontagen von John Heartfield als satirischer Beitrag aus dem Exil, in: Hertling, Viktoria (Hrsg.): Hitler im Visier. Literarische Satiren und Karikaturen als Waffe gegen den Nationalsozialismus, Wuppertal, 2005, S. 193-224.

Hoberg 1990

Hoberg, Annegret (Hrsg.): Alfred Kubin 1877-1959, München, 1990.

Hochman 1998

Hochman, Jiří: Historical dictionary of the Czech State, London, 1998.

Hoffmeister 1955

Hoffmeister, Adolf: Sto let české karikatury, Prag, 1955.

Hoffmeister 1948

Hoffmeister, Adolf: Kreslíř Adolf Hoffmeister, Prag, 1948.

Hofmann 2003

Hofmann, Werner: Goya. Vom Himmel durch die Welt zur Hölle, München, 2003.

Hofmann 1973

Hofmann, Werner: Zu kunsthistorischen Problemen der Comic Strips, in: Zimmermann, Hans-Dieter (Hrsg.): Vom Geist der Superhelden. Comic Strips. Zur Theorie der Bildgeschichte, 2. Aufl., München, 1973, zit. nach: Plum, Angelika: Karikatur im Spannungsfeld von Kunstgeschichte und Politikwissenschaft: eine ikonologische Untersuchung zu Feindbildern in Karikaturen, Aachen, 1998, S. 53.

Hofmann 1956

Hofmann, Werner: Die Karikatur: von Leonardo bis Picasso, Wien, 1956.

Holz 2004

Holz, Keith: Modern German Art for Thirties Paris, Prague and London. Resistance and acquiescence in a democratic public sphere, Ann Arbor, 2004.

Hoops 1918

Hoops, Johannes (Hrsg.): Reallexikon der germanischen Altertumskunde, 4. Band, Straßburg, 1918.

Hyršlová 1992

Hyršlová, Květa: Die ČSR als Asylland. Historisch-politische Voraussetzungen, in: Becher, Peter u. a. (Hrsg.): Drehscheibe Prag. Zur deutschen Emigration in der Tschechoslowakei 1933-1939, München, 1992, S. 31-40.

Karikaturmuseum Krems 2003

Karikaturmuseum Krems (Hrsg.): Heartfield. Fotomontagen 1928-1939, Krems, 2003.

Klingsöhr-Leroy 2006

Klingsöhr-Leroy, Cathrin: Surrealismus, Köln, 2006.

Koschatzky 1992

Koschatzky, Walter (Hrsg.): Karikatur & Satire: fünf Jahrhunderte Zeitkritik, München, 1992.

Koschatzky 1992a

Koschatzky, Walter: Die Kunst der Karikatur, in: ders.: Karikatur & Satire: fünf Jahrhunderte Zeitkritik, München, 1992, S. 11-27, (zit. 1992a).

Koschatzky 1992b

Koschatzky, Walter: Buchumschlag zu Ilja Ehrenburg „Die heiligsten Güter“, in: ders.: Karikatur & Satire: fünf Jahrhunderte Zeitkritik, München, 1992, S. 81, (zit. 1992b).

Kotalík 1970

Kotalík, Jiří: Ohne Titelangabe, in: Kunsthaus Zürich (Hrsg.): Tschechische Kunst des 20. Jahrhunderts. Einige Aspekte der Entwicklung, Zürich, 1970, S. 5-14.

Krabbe 1985

Krabbe, Eva: Typen der Gesellschaft, in: Langemeyer, Gerhard (Hrsg.): Bild als Waffe: Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten, 2. Aufl., München, 1985, S. 142-147.

Krejsa 1991

Krejsa, Michael: NS-Reaktionen auf Heartfields Arbeit 1933-1939, in: Adkins, Helen: John Heartfield, Köln, 1991, S. 368-379.

Kunsthaus Zürich 1970

Kunsthaus Zürich (Hrsg.): Tschechische Kunst des 20. Jahrhunderts. Einige Aspekte der Entwicklung, Zürich, 1970.

Lahoda 1995a

Lahoda, Vojtěch: E. Filla: Reader of Dostoyevsky, in: Bydžovská, Lenka (Hrsg.): Czech modern art 1900-1960, Prag, 1995, S. 59, (zit. 1995a)

Lahoda 1995b

Lahoda, Vojtěch: Cubism, in: Bydžovská, Lenka (Hrsg.): Czech modern art 1900-1960, Prag, 1995, S. 81-98, (zit. 1995b).

Lahoda 1995c

Lahoda, Vojtěch: Primitivism, Civilism and Spiritual Realism, in: Bydžovská, Lenka (Hrsg.): Czech modern art 1900-1960, Prag, 1995, S. 137-164, (zit. 1995c).

Lamač 1967

Lamač, Miroslav: Moderne tschechische Malerei: Anfänge der Avantgarde 1907-1917, Prag, 1967.

Lang 1970

Lang, Lothar (Hrsg.): Thomas Theodor Heine, München, 1970.

Langemeyer 1985

Langemeyer, Gerhard (Hrsg.): Bild als Waffe: Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten, 2. Aufl., München, 1985.

Lavin 1993

Lavin, Maud: Cut with the kitchen knife: the Weimarer photomontages of Hannah Höch, New Haven, 1993.

Lebeer 1950

Lebeer, Louis: Frans Masereel, Anvers, 1950.

Loriot 1978

Loriot (d. i. Vicco von Bülow): Bizarr-Grotesk-Monströs. Rede zur Ausstellung zeitgenössischer Karikaturisten in der Kestner-Gesellschaft in Hannover am 17. 2. 1978, in: F. W. Bernstein (Hrsg.): Bernsteins Buch der Zeichnerei, Zürich, 1989, zit. nach: Plum, Angelika: Karikatur im Spannungsfeld von Kunstgeschichte und Politikwissenschaft: eine ikonologische Untersuchung zu Feindbildern in Karikaturen, Aachen, 1998, S. 55.

Luxemburg 1987

Luxemburg, Rosa: Die Krise der Sozialdemokratie. Von JUNIUS, in: dies.: Gesammelte Werke, Band 4 (August 1914 - Jänner 1919), Berlin (Ost), 1987, zit. nach: Frank, Hilmar: Heartfields Bildsprache und ihre Voraussetzungen, in: Adkins, Helen: John Heartfield, Köln, 1991, S. 287.

März 1994

März, Roland: Katalog I: Künstlerisches Umfeld – Berlin, in: Schuster, Peter-Klaus (Hrsg.): George Grosz: Berlin, New York, Berlin, 1994, S. 40-78.

Mann 1960

Mann, Golo (Hrsg.): Propyläen Weltgeschichte. Eine Universalgeschichte. 8. Band. Das neunzehnte Jahrhundert, Frankfurt a. M., 1960.

Mann 1960a

Mann, Golo: Politische Entwicklung Europas und Amerikas 1815-1871, in: ders.: Propyläen Weltgeschichte. Eine Universalgeschichte. 8. Band. Das neunzehnte Jahrhundert, Frankfurt a. M., 1960, S. 367-582, (zit. 1960a).

Marienfeld 2002

Marienfeld, Wolfgang: Deutsche Geschichte im Spiegel der Karikatur, in: Grünewald, Dietrich (Hrsg.): Politische Karikatur. Zwischen Kunst und Journalismus, Weimar, 2002, S. 25-44.

Mautner Markhof 2004

Mautner Markhof, Georg J. E.: Major Emil Fey. Heimwehrführer zwischen Bürgerkrieg, Dollfuß-Mord und Anschluß, Graz, 2004.

Melot 1975

Melot, Michel: Die Karikatur. Das Komische in der Kunst, Stuttgart u. a., 1975.

Meyer 1994

Meyer, Raimund (Hrsg.): Dada global, Zürich, 1994.

Mielke 1996

Mielke, Hans: Pieter Bruegel – Die Zeichnungen, Turnhout, 1996.

Mogk 1918

Mogk, Eugen: Thor, in: Hoops, Johannes (Hrsg.): Reallexikon der germanischen Altertumskunde, 4. Band, Straßburg, 1918, S. 322-324.

Neugebauer 2003

Neugebauer, Rosamunde: Zeichnen im Exil – Zeichen des Exils? Handzeichnung und Druckgraphik deutschsprachiger Emigranten ab 1933, Weimar, 2003.

Neugebauer 1994

Neugebauer, Rosamunde: Der Satire wird der Prozeß gemacht – der Fall Grosz, in: Schuster, Peter-Klaus (Hrsg.): George Grosz: Berlin, New York, Berlin, 1994, S. 166-174.

O. V. Biografie 2003

O. V.: Biografie, in: Karikaturmuseum Krems (Hrsg.): Heartfield. Fotomontagen 1928-1939, Krems, 2003, S. 62.

O. V. Biographie 2001

O. V.: Biographie, in: Benesch, Evelyn (Hrsg.): Miró – später Rebell, Wolfratshausen, 2001, S. 179-195.

O. V. Das III. Reich in der Karikatur 1934

O. V.: Das III. Reich in der Karikatur. Mit einem Vorwort von Heinrich Mann. Prag, 1934.

O. V. Katalog 1990

O. V.: Katalog, in: Hoberg, Annegret (Hrsg.): Alfred Kubin 1877-1959, München, 1990, S. 208-388.

O. V. Künstlervereinigungen 1970

O. V.: Die in den Biographien genannten Künstlervereinigungen und Gruppen, in: Kunsthaus Zürich (Hrsg.): Tschechische Kunst des 20. Jahrhunderts. Einige Aspekte der Entwicklung, Zürich, 1970, S. 16.

O. V. Encyclopedia Americana 1973

O. V.: Encyclopedia Americana, 25. Band, New York, 1973.

O. V. Gesellschaftssatiren 1985

O. V.: Gesellschaftssatiren: verhöhnte Eitelkeiten, in: Langemeyer, Gerhard (Hrsg.): Bild als Waffe: Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten, 2. Aufl., München, 1985, S. 280.

O. V. Hugenberg 2003

O. V.: Hugenberg, in: Karikaturmuseum Krems (Hrsg.): Heartfield. Fotomontagen 1928-1939, Krems, 2003, S. 39.

O. V. Jesters in earnest 1944

O. V.: Jesters in earnest. Cartoons by the Czechoslovak artists Z.K., A. Hoffmeister, A. Pelc, Stephen, W. Trier. With a preface by David Low, London, 1944.

O. V. Parlament und Parteien 1977

O. V.: Parlament und Parteien, in: Schulz-Hoffmann, Carla (Hrsg.): Simplicissimus. Eine satirische Zeitschrift. München 1896-1944, München, 1977, S. 221-236.

O. V. Polizei und Justiz 1977

O. V.: Polizei und Justiz, in: Schulz-Hoffmann, Carla (Hrsg.): Simplicissimus. Eine satirische Zeitschrift. München 1896-1944, München, 1977, S. 197-208.

O. V. Porträtkarikaturen 1985

O.V.: Porträtkarikaturen, in: Langemeyer, Gerhard (Hrsg.): Bild als Waffe: Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten, 2. Aufl., München, 1985, S. 91.

O. V. Thomas Theodor Heine 1977

O. V.: Thomas Theodor Heine 1867-1949, in: Schulz-Hoffmann, Carla (Hrsg.): Simplicissimus. Eine satirische Zeitschrift. München 1896-1944, München, 1977, S. 405f.

O. V. Verformung der menschlichen Figur 1985

O. V.: Verformung der menschlichen Figur: drei Möglichkeiten, in: Langemeyer, Gerhard (Hrsg.): Bild als Waffe: Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten, 2. Aufl., München, 1985, S. 18.

Piltz 1976

Piltz, Georg: Geschichte der europäischen Karikatur, Berlin, 1976.

Plum 1998

Plum, Angelika: Karikatur im Spannungsfeld von Kunstgeschichte und Politikwissenschaft: eine ikonologische Untersuchung zu Feindbildern in Karikaturen, Aachen, 1998.

Reade 1967

Reade, Brian: Beardsley, London, 1967.

Röder 1992

Röder, Werner: Drehscheibe – Kampfposten – Fluchtstation, in: Becher, Peter u. a. (Hrsg.): Drehscheibe Prag. Zur deutschen Emigration in der Tschechoslowakei 1933-1939, München, 1992, S. 15-30.

Rother 2001

Rother, Thomas: Die Krupps, Frankfurt a. M., 2001.

Schacht 1948

Schacht, Hjalmar: Abrechnung mit Hitler, Hamburg, 1948, zit. nach: Zimmermann, Peter: One man's war against Hitler: John Heartfield – Fotomontagen 1928-1939, in: Karikaturmuseum Krems (Hrsg.): Heartfield. Fotomontagen 1928-1939, Krems, 2003, S. 13, (zit. 2003a).

Schulz- Hoffmann 1977

Schulz-Hoffmann, Carla (Hrsg.): Simplicissimus. Eine satirische Zeitschrift. München 1896-1944, München, 1977.

Schuster 1994

Schuster, Peter-Klaus (Hrsg.): George Grosz: Berlin, New York, Berlin, 1994.

Serra 1998

Serra, L.: Alfons Maria Mucha, in: Thieme, Ulrich (Hrsg.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, 25. Band, Leipzig, 1998, S. 210.

Slavík 1966

Slavík, Jaroslav: Josef Čapek, Prag, 1996.

Srp 2004

Srp, Karel (Hrsg.): Adolf Hoffmeister (1902-1973), Prag, 2004.

Srp 2004a

Srp, Karel: Ti druzí, in: ders.: Adolf Hoffmeister (1902-1973), Prag, 2004, S. 138-167, (zit. 2004a).

Srp 1999

Srp, Karel: Optische Worte - Poetismus und Bildgedichte, in: Birgus, Vladimír: Tschechische Avantgarde-Fotografie, Stuttgart, 1999, S. 56-72.

Srp 1995a

Srp, Karel: Expression, in: Bydžovská, Lenka (Hrsg.): Czech modern art 1900-1960, Prag, 1995, S. 51-68, (zit. 1995a).

Srp 1995b

Srp, Karel: Cubist alternatives, in: Bydžovská, Lenka (Hrsg.): Czech modern art 1900-1960, Prag, 1995, S. 113-126, (zit. 1995b).

S. V. U. Mánes 1934

S. V. U. Mánes: Mezinárodní výstava karikatur a humoru, Budova Mánesa, Prag, 1934.

Thieme 1998

Thieme, Ulrich (Hrsg.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, 25. Band, Leipzig, 1998.

Tomeš 1992

Tomeš, Jan M.: John Heartfield und der Künstlerverein Mánes, in: Becher, Peter u. a. (Hrsg.): Drehscheibe Prag. Zur deutschen Emigration in der Tschechoslowakei 1933-1939, München, 1992, S. 65-74.

Töteberg 1978

Töteberg, Michael: John Heartfield in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek bei Hamburg, 1978.

Unverfehrt 1985a

Unverfehrt, Gerd: Karikatur – Zur Geschichte eines Begriffs, in: Langemeyer, Gerhard (Hrsg.): Bild als Waffe: Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten, München, 2. Aufl., 1985, S. 345-354, (zit. 1985a).

Unverfehrt 1985b

Unverfehrt, Gerd: Große Fische fressen kleine Fische, in: Langemeyer, Gerhard (Hrsg.): Bild als Waffe: Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten, München, 2. Aufl., 1985, S. 402-414, (zit. 1985b).

Urban 2006

Urban, Otto M. (Hrsg.): In morbid colours: art and the idea of decadence in the Bohemian lands 1880-1914, Prag, 2006.

Vachtová 1994

Vachtová, Ludmila: Prag, in: Meyer, Raimund (Hrsg.): Dada global, Zürich, 1994, S. 103-106.

Veselý 1975

Veselý, Jiří: Die Mánes Affären. 1934-1937, Philologia Pragensia 57, no. I, 1975, zit. nach: Holz, Keith: Modern German Art for Thirties Paris, Prague and London, resistance and acquiescence in a democratic public sphere, Ann Arbor, 2004, S. 304.

Wiener 1988

Wiener, Ralph: Als das Lachen tödlich war, o. O., 1988.

Winter 2006a

Winter, Tomáš: Karikatura a krize, in: Chrobák, Ondřej u. a. (Hrsg.): V okovech smíchu. Karikatura a české umění 1900-1950, Prag, 2006, S. 72-81, (zit. 2006a).

Winter 2006b

Winter, Tomáš: Medailony vybraných umělcu, in: Chrobák, Ondřej u. a. (Hrsg.): V okovech smíchu. Karikatura a české umění 1900-1950, Prag, 2006, S. 118-119 (zit. 2006b).

Winter 2006c

Winter, Tomáš: Politická karikatura a Devětsil, in: Chrobák, Ondřej u. a. (Hrsg.): V okovech smíchu. Karikatura a české umění 1900-1950, Prag, 2006, S. 42-49, (zit. 2006c).

Württembergischer Kunstverein 1969

Württembergischer Kunstverein (Hrsg.): George Grosz, Stuttgart, 1969, zit. nach: URL: www.refbejuso.ch/.../html/blasphemie.htm [12. 7. 2007].

Zeman 1984

Zeman, Zbyněk: Das Dritte Reich in der Karikatur, München, 1984.

Zimmermann 2003a

Zimmermann, Peter: One man's war against Hitler: John Heartfield – Fotomontagen 1928-1939, in: Karikaturmuseum Krems (Hrsg.): Heartfield. Fotomontagen 1928-1939, Krems, 2003, S. 8-15, (zit. 2003a).

Zimmermann 2003b

Zimmermann, Peter: John Heartfield montiert, in: Karikaturmuseum Krems (Hrsg.): Heartfield. Fotomontagen 1928-1939, Krems, 2003, S. 16, (zit. 2003b).

Anhang

Abbildungsnachweis

- Abbildung 1: Heinisch 1988, S. 44.
Abbildung 2: Heinisch 1988, S. 60.
Abbildung 3: Hoffmeister 1955, S. 439.
Abbildung 4: Piltz 1976, S. 276.
Abbildung 5: Karikaturmuseum Krems 2003, S. 34.
Abbildung 6: [http://www.vulture-bookz.de/imagebank/Karikaturen/pages/1932-07-17~Adolf_der_Uebermensch_\(Heartfield\).html](http://www.vulture-bookz.de/imagebank/Karikaturen/pages/1932-07-17~Adolf_der_Uebermensch_(Heartfield).html) [10. 12. 2007]
Abbildung 7: Karikaturmuseum Krems 2003, S. 32.
Abbildung 8: Töteberg 1978, S. 89.
Abbildung 9: Chrobák 2006, S. 45.
Abbildung 10: Schulz-Hoffmann 1977, S. 48.
Abbildung 11: Langemeyer 1985, S. 96.
Abbildung 12: Töteberg 1978, S. 127.
Abbildung 13: Hoffmeister 1955, S. 401.
Abbildung 14: Zeman 1984, S. 200.
Abbildung 15: Schulz-Hoffmann 1977, S. 418.
Abbildung 16: Plum 1998, S. 256.
Abbildung 17: Karikaturmuseum Krems 2003, S. 36.
Abbildung 18: Slavík 1966, S. 420.
Abbildung 19: Bydžovská 1995, S. 57.
Abbildung 20: Bydžovská 1995, S. 121.
Abbildung 21: Bydžovská 1995, S. 58.
Abbildung 22: Bydžovská 1995, S. 83.
Abbildung 23: Bydžovská 1995, S. 219.
Abbildung 24: Hoffmeister 1955, S. 473.
Abbildung 25: Hoffmeister 1955, S. 378.
Abbildung 26: Srp 2004, S. 142.
Abbildung 27: Hoffmeister 1955, S. 67.
Abbildung 28: Karikaturmuseum Krems 2003, S. 31.
Abbildung 29: Karikaturmuseum Krems 2003, S. 41.
Abbildung 30: Herzfelde 1976, S. 162.
Abbildung 31: Urban 2006, S. 319.
Abbildung 32: Herzfelde 1976, S. 135.
Abbildung 33: Lavin 1993, S. 158.
Abbildung 34: Töteberg 1978, S. 83.
Abbildung 35: Herzfelde 1976, S. 136.
Abbildung 36: Mielke 1996, S. 154.
Abbildung 37: <http://www.deutschlanddokumente.de/hhzKaiserWilhelmII.htm> [9. 12. 2007].
Abbildung 38: Herzfelde 1976, S. 172.
Abbildung 39: Karikaturmuseum Krems 2003, S. 39.
Abbildung 40: Töteberg 1978, S. 126.
Abbildung 41: Karikaturmuseum Krems 2003, S. 22.
Abbildung 42: Töteberg 1978, S. 88.
Abbildung 43: Herzfelde 1976, S. 26.
Abbildung 44: Srp 2004, S. 140.
Abbildung 45: Srp 2004, S. 141.
Abbildung 46: Srp 2004, S. 53.
Abbildung 47: Hoffmeister 1948, S. 123.
Abbildung 48: Hoffmeister 1948, S. 36.

Abbildung 49: Freeman 1990, S. 41.
 Abbildung 50: Freeman 1990, S. 41.
 Abbildung 51: <http://www.famousartistsgallery.com/gallery/miro-cl.html> [10. 12. 2007]
 Abbildung 52: Hoffmeister 1948, S. 103.
 Abbildung 53: Birgus 1999, S. 63.
 Abbildung 54: Hoffmeister 1948, S. 96.
 Abbildung 55: Hoffmeister 1948, S. 40.
 Abbildung 56: Hoffmeister 1948, S. 108.
 Abbildung 57: Hoffmeister 1948, S. 93.
 Abbildung 58: Schuster 1994, S. 168.
 Abbildung 59: Schuster 1994, S. 477.
 Abbildung 60: Zeman 1984, S. 18.
 Abbildung 61: Zeman 1984, S. 39.
 Abbildung 62: Schulz-Hoffmann 1977, S. 236.
 Abbildung 63: Urban 2006, S. 322.
 Abbildung 64: Schulz-Hoffmann 1977, S. 200.
 Abbildung 65: Lang 1970, S. 114.
 Abbildung 66: Reade 1967, Kat. Nr. 93.
 Abbildung 67: Reade 1967, Kat. Nr. 96.
 Abbildung 68: Grochtmann 1987, S. 22.
 Abbildung 69: Chrobák 2006, S. 60.
 Abbildung 70: Zeman 1984, S. 97.
 Abbildung 71: Piltz 1976, S. 277.
 Abbildung 72: Hoffmeister 1955, S. 543.
 Abbildung 73: Chrobák 2006, S. 55.
 Abbildung 74: Hoffmeister 1955, S. 536.
 Abbildung 75: Hoffmeister 1955, S. 540.
 Abbildung 76: Hoffmeister 1955, S. 476.
 Abbildung 77: Chrobák 2006, S. 49.
 Abbildung 78: Hoffmeister 1955, S. 498.
 Abbildung 79: Lebeer 1950, S. 3.
 Abbildung 80: Hoffmeister 1955, S. 413.
 Abbildung 81: Hasalová 1974, S. 144.
 Abbildung 82: Hoffmeister 1955, S. 415.
 Abbildung 83: Hasalová 1974, S. 182.
 Abbildung 84: Hoffmeister 1955, S. 348.
 Abbildung 85: Hofmann 2003, S. 238.
 Abbildung 86: Chrobák 2006, S. 75.
 Abbildung 87: Srp 2004, S. 157.
 Abbildung 88: Srp 2004, S. 157.
 Abbildung 89: Srp 2004, S. 156f.
 Abbildung 90: Srp 2004, S. 155.
 Abbildung 91: Herzfelde 1976, S. 73.
 Abbildung 92: Holz 2004, S. 191.
 Abbildung 93: Holz 2004, S. 192.

Abbildungen



Abbildung 1: Anonym: Rassenschutz, 1938.



Abbildung 2: Giovanni Lorenzo Bernini: Kardinal Scipione Borghese, um 1633. Feder und Tinte, 27.5 x 20 cm, Biblioteca Vaticana, Rom.



Abbildung 3: Josef Čapek: Der Krieg in Spanien, o. J.



Abbildung 4: John Heartfield: Letzte Hoffnung der Reichen, 1932.



Abbildung 5: John Heartfield: Herr von Papen versucht den bolschewistischen Sumpf trockenzulegen, 1932. Kupfertiefdruck, 37.5 x 27.5 cm, Stiftung Archiv Akademie der Künste, Berlin.

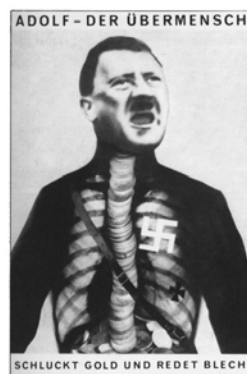


Abbildung 6: John Heartfield: Adolf der Übermensch – Schluckt Gold und redet Blech, 1932.



Abbildung 7: John Heartfield: Der Sinn des Hitlergrusses, 1932. Kupfertiefdruck, 37.5 x 27.5 cm, Stiftung Archiv Akademie der Künste, Berlin.



Abbildung 8: John Heartfield: Der Richter – Der Gerichtete, 1933.



Abbildung 9: Zdeněk Kratochvíl: Die Erben des Krieges, 1927. Tusche und Zinkweiß auf Karton, 39 x 30 cm, Památník národního písemnictví, Prag.

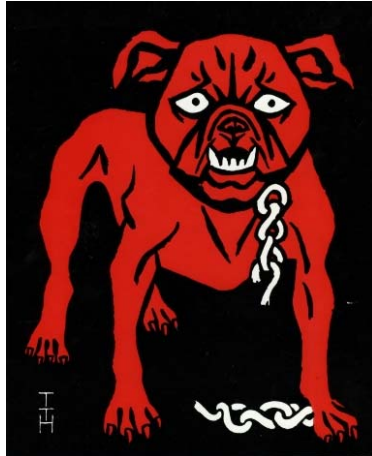


Abbildung 10: Thomas Theodor Heine: Simpl-Dogge, o. J. Tusche, Deckweiß und Tempera, 59.5 x 47 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München.

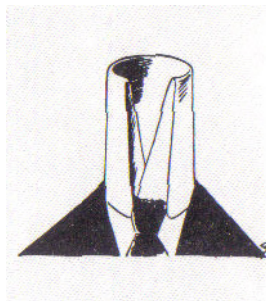


Abbildung 11: Anonym: Hjalmar Schacht, 1932.

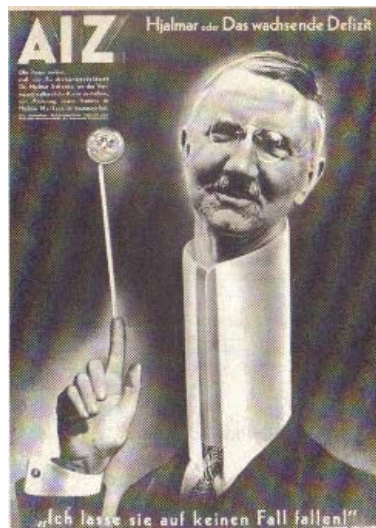


Abbildung 12: John Heartfield: Hjalmar oder: Das wachsende Defizit, 1934. Kupfertiefdruck, 37.5 x 27.5 cm, Stiftung Archiv Akademie der Künste, Berlin.



Abbildung 13: Josef Lada: Deutschland und der Friede, 1919.



Abbildung 14: Kukriniksy: Stalingrad, 1943.

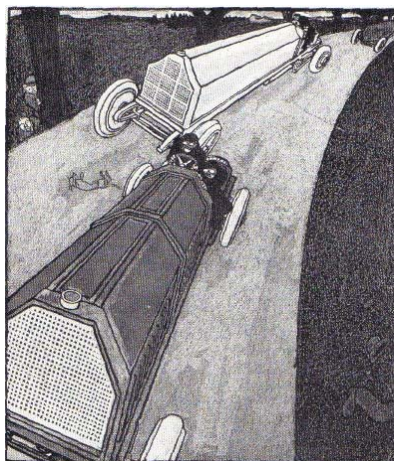


Abbildung 15: Bruno Paul: Gordon-Bennett-Rennen, 1904. Tusche, Deckweiß, Gouache, Bleistift, 37 x 31 cm, Staatliche Grafiksammlungen, München.

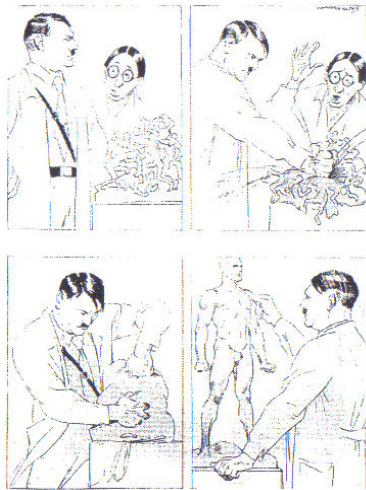


Abbildung 16: Oskar Garvens: O. T., o. J.



Abbildung 17: John Heartfield: Durch Licht zur Nacht, 1933. Offsetdruck, 37.5 x 27.5 cm, Stiftung Archiv Akademie der Künste, Berlin.



Abbildung 18: Josef Čapek: Mühle, 1933. Öl auf Leinwand, 56.5 x 50 cm.

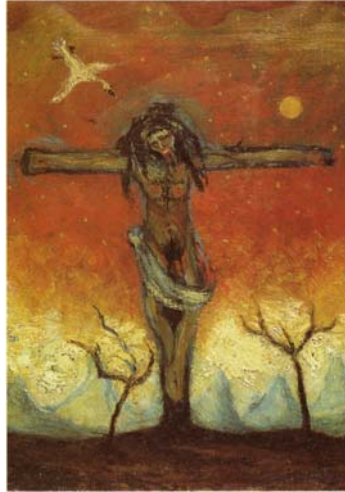


Abbildung 19: Jan Zrzavý: Der Antichrist, 1909. Öl auf Leinwand, 36 x 26 cm, Nationalgalerie Prag.



Abbildung 20: Josef Čapek: Der Akkordeonspieler, 1913. Öl auf Leinwand, 99 x 73 cm, Nationalgalerie Prag.



Abbildung 21: Emil Filla: Leser Dostojewskis, 1907. Öl auf Leinwand, 98.5 x 80 cm, Nationalgalerie Prag.



Abbildung 22: Bohumil Kubišta: Der Raucher (Selbstporträt), 1910. Öl auf Leinwand, 69 x 51.2 cm, Nationalgalerie Prag.

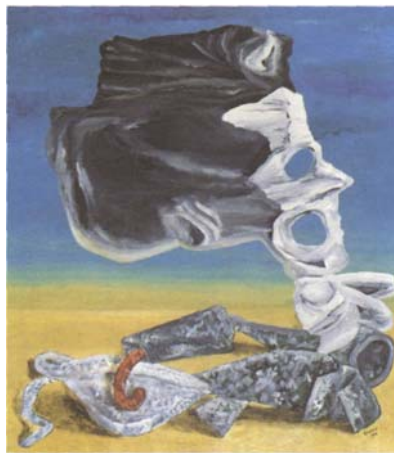


Abbildung 23: Jindřich Štyrský: Am Grab, 1939. Öl auf Leinwand, 64 x 58 cm, Nationalgalerie Prag.



Abbildung 24: J. Rousek: Johannes Nepomuk Nacht (Titelseite *Dobry den*), 1928.



Abbildung 25: Jan Sturša: Ohne Titel (Titelseite *Nebojsa*), 1918.



Abbildung 26: Adolf Hoffmeister: Diener: Melde gehorsamst, das neue Magazin *Simplicus* (Titelseite *Simplicus*), 1934.

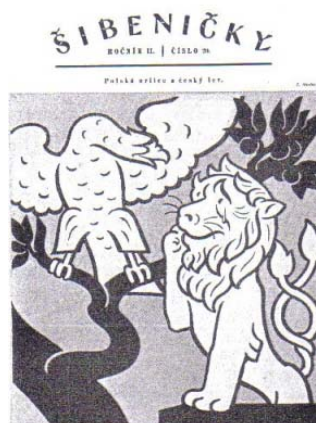


Abbildung 27: Vratislav H. Brunner: Der polnische Adler und der tschechische Löwe (Titelseite *Šibeničky*), 1919.



Abbildung 28: John Heartfield: S. M. Adolf – Ich führe euch herrlichen Pleiten entgegen, 1932. Kupfertiefdruck, 37.5 x 27.5 cm, Stiftung Archiv Akademie der Künste, Berlin.



Abbildung 29: John Heartfield: Göring, der Henker des Dritten Reichs, 1933. Kupfertiefdruck, 37.5 x 27.5 cm, Stiftung Archiv Akademie der Künste, Berlin.



Abbildung 30: John Heartfield: Das Mörderkreuz, o. J.



Abbildung 31: Alfred Kubin: Macht, 1903. Tusche auf Papier, 30.9 x 26.6 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München.



Abbildung 32: John Heartfield: Die Zwangslieferung menschlichen Materials, 1930.



Abbildung 33: Hannah Höch: Mutter: Aus einem ethnographischen Museum, 1930. Fotomontage, 18 x 24 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.



Abbildung 34: John Heartfield: Zum Krisenparteitag der SPD, 1931.



Abbildung 35: John Heartfield: Ein Fressen für ein großes Maul, o. J.

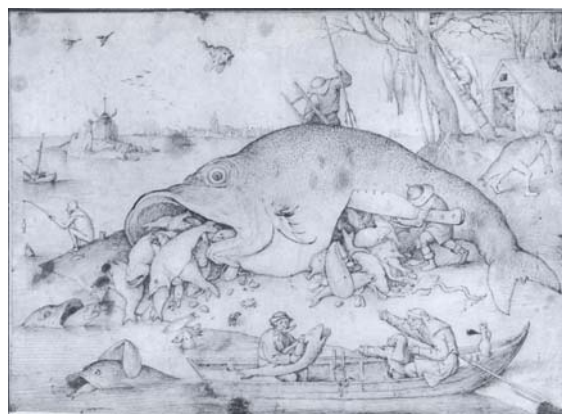


Abbildung 36: Pieter Bruegel d. Ä.: Große Fische fressen kleine Fische, 1556. Pinsel und Feder, 21.6 x 30.7 cm, Graphische Sammlung Albertina, Wien.



Abbildung 37: Anonym: Porträtfotografie Kaiser Wilhelms II., o. J.



Abbildung 38: John Heartfield: Das Urteil der Welt, o. J.



Abbildung 39: John Heartfield: Hugenberg's Schwanengesang, 1933. Kupfertiefdruck, 37.5 x 27.5 cm, Stiftung Archiv Akademie der Künste, Berlin.

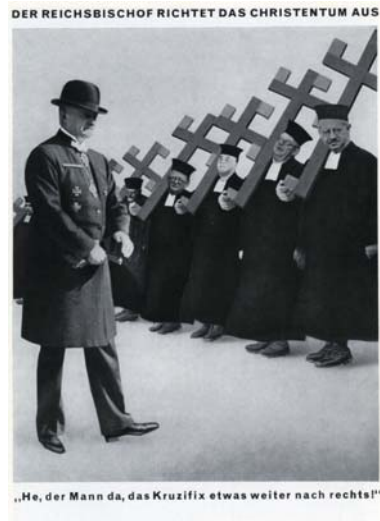


Abbildung 40: John Heartfield: Der Reichsbischof richtet das Christentum aus, 1934.



Abbildung 41: John Heartfield: O du mein humanes Österreich, 1934. Fotomontage auf Holzpappe, Spritzretusche, Schrift gezeichnet, 50.2 x 40.1 cm, Stiftung Archiv Akademie der Künste, Berlin.

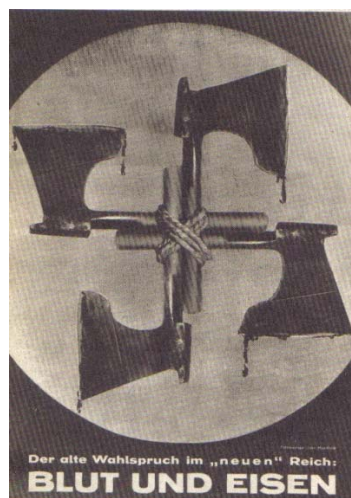


Abbildung 42: John Heartfield: Blut und Eisen, 1934.



Abbildung 43: George Grosz und John Heartfield: Dadaistisches Klebebild, 1919.



Abbildung 44: Adolf Hoffmeister: Geheime Arbeit, 1933. Tusche auf Papier, 59 x 44 cm, Galerie výtvarného umění, Havlíčkův Brod.



Abbildung 45: Adolf Hoffmeister: Geheime Arbeit, 1942. Tusche und Aquarell auf Papier, 57.5 x 47.5 cm, Privatsammlung.

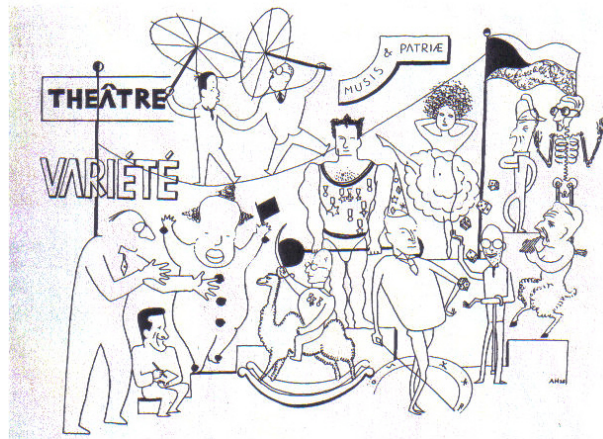


Abbildung 46: Adolf Hoffmeister: Theatersaison im Jahr 1926, 1926. Tusche auf Papier, 36.5 x 50.3 cm, České muzeum výtvarných umění, Prag.

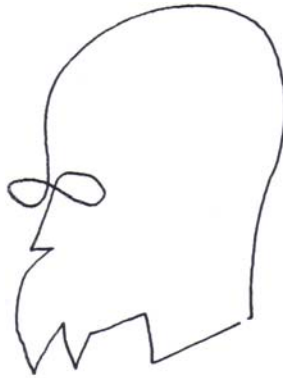


Abbildung 47: Adolf Hoffmeister: T. G. M., o. J.



Abbildung 48: Adolf Hoffmeister: Tristan Tzara, 1931.

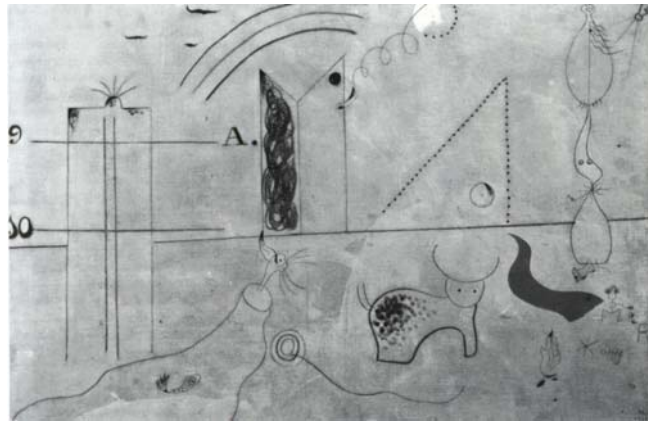


Abbildung 49: Joan Miró: Pastorale, 1923/24. Öl und Kohle auf Leinwand, 64.8 x 91.4 cm, Sammlung Stefan T. Edlis.

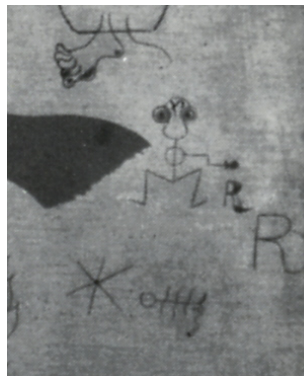


Abbildung 50: Detail aus: Joan Miró: Pastorale, 1923/24. Öl und Kohle auf Leinwand, 64.8 x 91.4 cm, Sammlung Stefan T. Edlis.



Abbildung 51: Joan Miró: Katalanische Landschaft - Der Jäger, 1923/24. Öl auf Leinwand, 64.8 x 100.3 cm, Museum of Modern Art, New York.

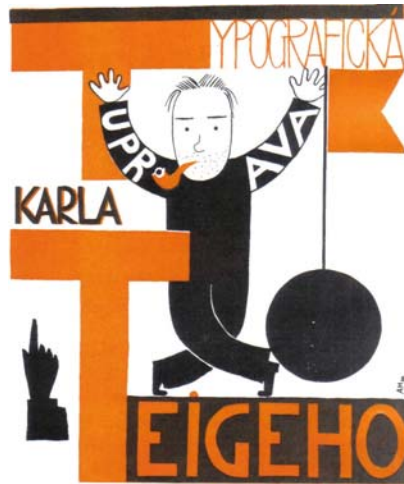


Abbildung 52: Adolf Hoffmeister: Typografische Überarbeitung Karel Teiges, 1930.



Abbildung 53: Karel Teige: Typografische Gestaltung einer Doppelseite aus Vitěšlav Nezval's *Abeceda – Der Buchstabe W*, 1926. Museum der tschechischen Literatur, Prag.



Abbildung 54: Adolf Hoffmeister: Jaroslav Ježek, 1929.



Abbildung 55: Adolf Hoffmeister: Lytton Strachey, 1934.



Abbildung 56: Adolf Hoffmeister: Weiser Maler Emil Filla, 1934.



Abbildung 57: Adolf Hoffmeister: Jindřich Štýrský und Gespenster, 1930.

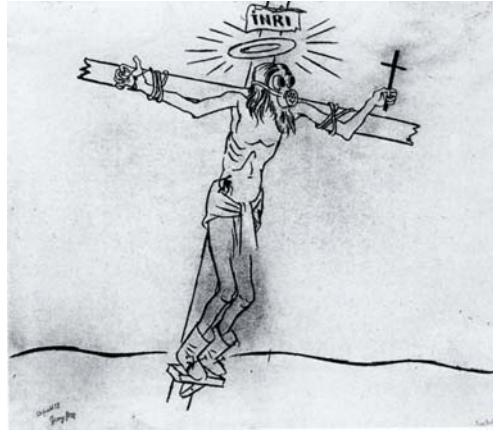


Abbildung 58: George Grosz: Christus mit der Gasmask, 1928. Kreide, 44 x 55 cm, Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin.



Abbildung 59: George Grosz: Schwejk – Melde gehorsamst, dass ich blöd bin, 1927. Manultiefdruck, 18.8 x 12.6 cm, Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin.

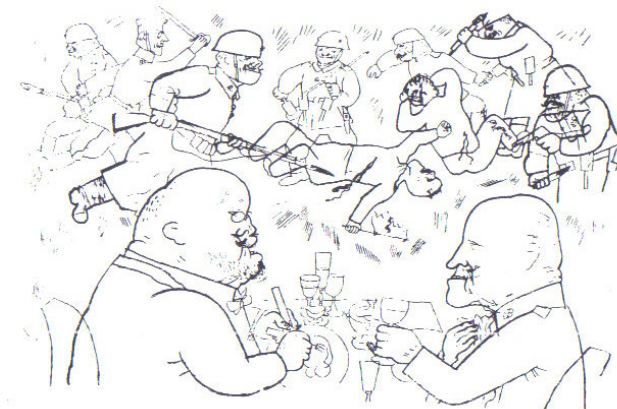


Abbildung 60: George Grosz: Die Kommunisten fallen und die Devisen steigen, 1919. Fotolithografie, 30.5 x 45.2 cm, Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin.



Abbildung 61: George Grosz: Der weiße General, 1923. Tusche, Rohrfeder, Feder, 51.8 x 46.5 cm, E. W. K., Bern.



Abbildung 62: Thomas Theodor Heine: Durchs dunkelste Deutschland. 2. Eine Hinrichtung, 1899. Tusche, Bleistift, Gouache, 38.5 x 34.5 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München.

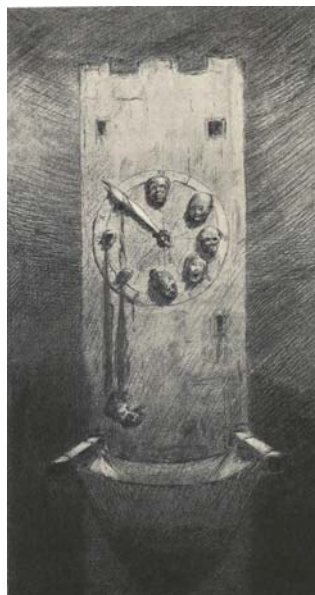


Abbildung 63: Alfred Kubin: Die Stunde des Todes, 1903. Tusche auf Papier, 28.5 x 15.1 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München.



Abbildung 64: Thomas Theodor Heine: Durchs dunkelste Deutschland. 4. Die Freiheit der Wissenschaft, 1900. Tusche, Deckweiß, Gouache, 35 x 30.5 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München.



Abbildung 65: Thomas Theodor Heine: Illustration aus Friedrich Hebbels *Judith*, 1908.



Abbildung 66: Aubrey Beardsley: Illustration aus *Le Morte Darthur* - Sir Launcelot and the Witch Hellawes, 1893/94. University Library, Princeton.



Abbildung 67: Aubrey Beardsley: Illustration aus *Le Morte Darthur* – Heading of Chapter VI, 1893/94.



Abbildung 68: Josef Čapek: *Ad infinitum*, 1934.



Abbildung 69: Josef Čapek: *Der Wille des Volkes*, 1926. Bleistift, Tusche und Zinkweiß auf Karton, 44 x 30.2 cm, Privatsammlung.



Abbildung 70: Erich Godal: Röhmische Hochzeit, o. J.

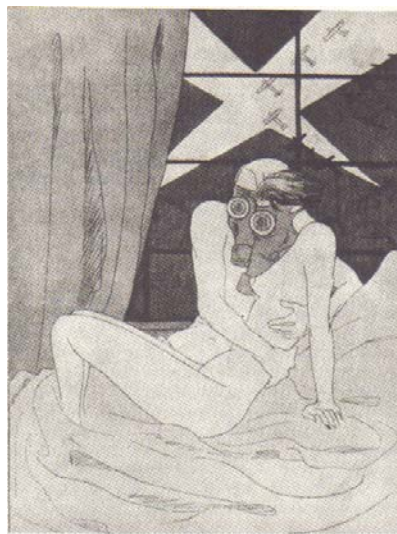


Abbildung 71: Erich Godal: Deutsches Liebespaar, 1934.



Abbildung 72: Antonín Pelc: Black and White, 1934.



Abbildung 73: Antonín Pelc: Gandhi beginnt den Hungerstreik, 1934. Tusche, Aquarell und Zinkweiß auf Karton, 43 x 53 cm, Privatsammlung.



Abbildung 74: Antonín Pelc: Engelbert Dollfuß: „Ich befreie die Arbeiter vom Marxismus!“, 1934.



Abbildung 75: Antonín Pelc: Senorita Franco, 1936.

Vítězství fašistů v Itálii.



Abbildung 76: Otokar Mrkvička: Sieg der Faschisten in Italien, 1923.



Abbildung 77: Antonín Pelc: Erster April bei Krupp, 1934. Tusche und Collage auf Karton, 57 x 54.7 cm, Nationalgalerie Prag.



Abbildung 78: František Bidlo: Caritas, o. J.



Abbildung 79: Frans Masereel: Zeichnung aus einem Groteskfilm, 1921.



Abbildung 80: Josef Lada: Illustration aus Jaroslav Hašek's
Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk, o. J.



Abbildung 81: Anonym: Holzschnitt aus Südmähren, 19. Jahrhundert.



Abbildung 82: Josef Lada: Illustration aus Jaroslav Hašeks
Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk, o. J.



Abbildung 83: Anonym: Hinterglasmalerei aus Mähren – Geburt Christi und Anbetung der Hirten, 1820.



Abbildung 84: Zdeněk Kratochvíl: Alfons Mucha, 1913.



Abbildung 85: Francisco de Goya: Saturn, 1820/23. Öl auf Putz auf Leinwand, 146 x 83 cm, Prado, Madrid.



Abbildung 86: Zdeněk Kratochvíl: Wilhelm II. und der zahnlose Simplicissimus, 1933. Tusche und Gouache auf Papier, 44 x 30 cm, Památník národního písemnictví, Prag.

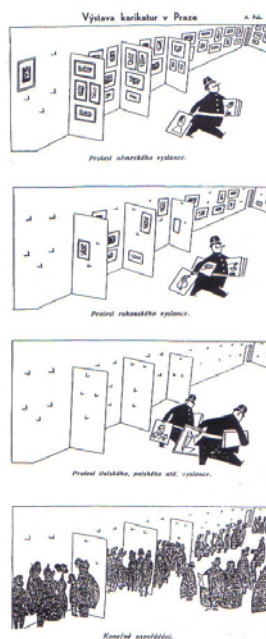


Abbildung 87: Antonín Pelc: Die Karikaturenausstellung in Prag, 1934.



Abbildung 88: Adolf Hoffmeister: Walter Koch, 1934. Tusche auf Papier, 44 x 30 cm, Privatsammlung.

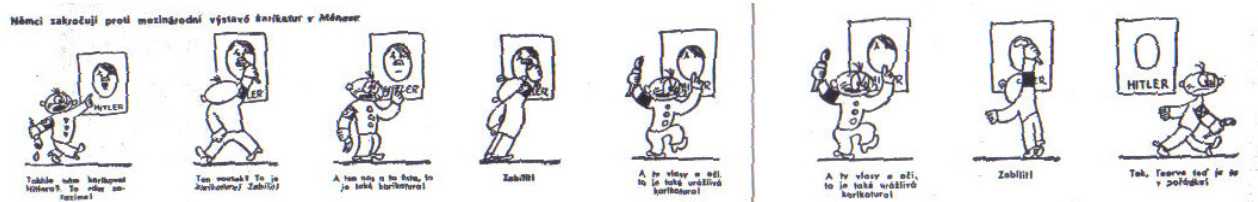


Abbildung 89: Ondřej Sekora: Die Deutschen schreiten gegen die internationale Karikaturenausstellung im Mänes ein, 1934.



Abbildung 90: Erich Godal: Die Prager internationale Karikaturenausstellung, 1934.



Abbildung 91: John Heartfield: Je mehr Bilder sie weghängen, desto sichtbarer wird die Wirklichkeit, 1934.



Abbildung 92: Heinz Kiwitz: Sie verbrennen die Bücher, das Erbe der deutschen Kultur, 1938.



Abbildung 93: Heinz Kiwitz: 1937 - Die Zerstörung von Guernica, 1938.

Zusammenfassung

Von April bis Juni 1934 fand in der Galerie des Prager Kunstvereins Mánes die *Internationale Karikaturenausstellung* statt. Diese Schau führte nicht zuletzt wegen der Fotomontagen John Heartfields, die Hitler und die Nationalsozialisten aufs Schärfste attackierten und bloßstellten, zu Interventionen der faschistischen Botschafter gegen die Ausstellung. Schon bald nach Ausstellungseröffnung veranlasste der deutsche Botschafter in Prag die Abhängung mehrerer Werke durch die Prager Polizei. Die Prager Bevölkerung reagierte auf die in den Medien publik gemachten Zensurmaßnahmen mit regem Interesse an der Ausstellung, wodurch die Karikaturen und Montagen einem großen Publikum zugänglich gemacht werden konnten.

Die Diplomarbeit beginnt mit einer theoretischen Einführung zur Karikatur. Der Begriff Karikatur ist einem steten Wandel unterlegen; von dessen erstem Auftauchen im 17. Jahrhundert in Italien bis in unsere Zeit, in der Museen zu Ehren großer Karikaturisten errichtet werden, konnte er sowohl „schlechte“ Kunst, Wasserspeier oder „primitive“ Kunst bezeichnen, bis Anfang des 20. Jahrhunderts die Karikatur als „gewollte Deformierung eines charakteristischen Teils einer künstlerischen Darstellung“³³³ bezeichnet und somit von ihrem „schlechten Image“ befreit wurde. Auch die Frage ob Karikaturen als künstlerisches oder journalistisches Produkt – im Sinne eines gezeichneten Kommentars – verstanden werden, wird in der vorliegenden Arbeit behandelt.

Ein weiteres Anliegen der Arbeit war es, die politischen Voraussetzungen und das künstlerische Umfeld, mit denen die vor Hitler geflohenen Künstler in Prag konfrontiert waren, zu beschreiben. Den wichtigsten Künstlervereinigungen im Prag der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gehörten überdies viele der Teilnehmer der *Internationalen Karikaturenausstellung* an. Auch die Publikationsorgane der

³³³ Heinisch, 1988, S. 28.

Ausstellungsteilnehmer, vornehmlich in Prag erscheinende Satireblätter, werden kurz vorgestellt.

Der Hauptteil der Arbeit behandelt die teilnehmenden Künstler und liefert Werkbeschreibungen zu jenen Exponaten, die mittels des Ausstellungskataloges von 1934 bestimmt werden konnten. Unter den Teilnehmern befanden sich die Tschechen Adolf Hoffmeister, Josef Čapek, Antonín Pelc, František Bidlo, Josef Lada und Zdeněk Kratochvíl; von deutscher Seite beteiligten sich John Heartfield, George Grosz, Erich Godal, Thomas Theodor Heine und Otto Dix an der Prager Ausstellung. In einer Auswahl werden Presseartikel und Karikaturen, die in Reaktion auf die Ausstellung entstanden, versammelt.

Abschließend wird mit *Cinq ans de dictature Hitlerienne*, eine Ausstellung, die vier Jahre nach der Prager *Internationalen Karikaturenausstellung* in Paris stattgefunden hat, kurz vorgestellt. Die dort agierenden Künstler besaßen, wie ihre Prager Kollegen, den Mut, die Besucher über die wahren politischen und gesellschaftlichen Zustände unter dem Hitlerregime aufzuklären. Auch in Paris hatten die Ausstellungsmacher mit zensurierenden Maßnahmen zu kämpfen.

Lebenslauf

Name: Sonja Ingeborg Bogner
Adresse: Mauternbach 12
A-3512 Mautern an der Donau
Geburtsdatum: 20.09.1983
Geburtsort: St. Pölten

Berufserfahrung:

Seit 2004: Kunstmeile Krems
(Kunsthalle und Karikaturmuseum Krems,
forum frohner):
Kunstvermittlerin im Team KuVerT

2001-2004: Kunsthalle Krems: Ausstellungsaufsicht

Ausbildung:

2002-2008: Studium der Kunstgeschichte und Gender
Studies an der Universität Wien

2005-2006: Auslandsstudienaufenthalt an der Univerzita
Palackého v Olomouci (Olmütz, Tschechische
Republik):
Studium der Kunstgeschichte im Rahmen des
ERASMUS-Programmes

