



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Die Karikatur als Propagandainstrument im Nationalsozialismus. Eine Analyse anhand einiger Vergleichsbeispiele aus dem *Stürmer* und dem *Völkischen Beobachter*“

verfasst von / submitted by

Judith Huemer, BA BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2016 / Vienna 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte UG2002

Betreut von / Supervisor:

ao. Univ.-Prof. i.R. Dr. Walter Krause

Danksagung

Ich möchte mich an dieser Stelle sehr herzlich bei allen bedanken, die mich bei dem ausgedehnten Prozess der Entstehung dieser Arbeit unterstützt haben. Zuerst natürlich bei meinen Eltern, Leopoldine und Helmut Huemer, für ihre geduldige finanzielle Unterstützung, ohne die mein Studium nicht möglich gewesen wäre. Außerdem bei meinen Freundinnen Julia Gahleitner, Elisabeth Heimann und Stefanie Linsboth, die mir in nervlichen Krisenzeiten immer mit Rat und Tat zur Seite gestanden sind und eine große Stütze waren. Des Weiteren bei meinem Betreuer, Prof. Walter Krause, der, stets erreichbar, mit anregenden Fragestellungen und positivem Feedback moralische und fachliche Hilfestellung geleistet hat. Zu guter Letzt möchte ich mich auch noch bei den „Gesamtbossen“ des Orpheum Wien, Heide Schwarzl und Christoph Hauke bedanken, die mit ihrer sozialen Arbeitspolitik die Welt ein bisschen schöner machen und natürlich auch bei meinen lieben Kolleginnen und Kollegen, mit denen auch in stressigen Zeiten der Schmach nie zu kurz gekommen ist.

Inhaltsverzeichnis:

Theorieteil

1. Einleitung.....	S.1
2. Historizität und Aktualität der propagandistischen Karikatur.....	S. 2-5
3. Unterhaltung im Nationalsozialismus.....	S. 6-7
4. Die Rolle der Karikatur in der nationalsozialistischen Propaganda	S. 7-8
5. Die Presselandschaft im Dritten Reich.....	S. 9-12
6. Die Goebbels'schen Presseprotokolle.....	S. 13-16
7. Das Zielpublikum.....	S. 16-18
8. Schlüsselfiguren der nationalsozialistischen Karikatur.....	S. 18-20
9. Der Stürmer.....	S. 20
10. Völkischer Beobachter.....	S. 21-22
11. Die Geschichte der Karikatur.....	S. 23-26
12. Die politische Karikatur.....	S. 26-29
13. Die Karikatur als Propagandainstrument.....	S. 29-32
14. Antisemitische Darstellungsstrategien.....	S. 32-39
15. Die psychoanalytische Methode von Ernst Kris.....	S. 39-41

Analyseteil

16. Methode.....	S. 42-47
17. Die Medien <i>Der Stürmer</i> und <i>Völkischer Beobachter</i> im Vergleich.....	S. 47-53
18. Strategien deutscher Propagandakarikaturen.....	S. 54-86
18.1. Inhaltliche Wiederholung.....	S. 54-57
18.2. Antisemitische Hetze – die Konstruktion eines Feindbildes.....	S. 57-62
Exkurs.....	S. 63-65
18.3. Diskursive Manipulation tagespolitischer Ereignisse...S.	66-74
a) Die Annexion Österreichs.....	S. 66-70
b) Roosevelts Rüstungsgesetz.....	S. 70-74

18.4 Die Inszenierung eines deutschen Heldenmythos.....	S. 75-81
18.5 Dämonisierung/ Verunglimpfung des Feindes.....	S. 81-86
19. Schlussfolgerung.....	S. 87-88
Literaturverzeichnis.....	S. 89-91
Abbildungsnachweis.....	S. 92-93
Deutscher Abstract.....	S. 94
Englischer Abstract.....	S. 95

1. Einleitung

Das Erkenntnisinteresse der vorliegenden Masterarbeit „Die Karikatur als Propagandainstrument im Nationalsozialismus. Eine Analyse anhand einiger Vergleichsbeispiele aus *dem Stürmer* und dem *Völkischen Beobachter* liegt darin, den Stellenwert der Karikatur innerhalb des Propagandaapparates des Dritten Reichs zu verorten und verschiedene Strategien der Diskursmanipulation durch Karikaturen offen zu legen. Bisherige wissenschaftliche Forschungen zu diesem Thema sind rar und beschränken sich ausschließlich auf Zeichnungen aus *dem Stürmer*. Daher kann auch diese Arbeit nur einen kleinen Beitrag zur Ergänzung dieser Forschungslücken leisten, sehr viele Fragen zu nationalsozialistischen Karikaturen bleiben offen und bieten ein breites Feld für künftige Recherchen.

Die Arbeit ist grob in einen Theorieteil und einen Analyseteil gegliedert. Ersterer beschäftigt sich mit der Geschichte der politischen Karikatur im Allgemeinen und der Karikatur im Nationalsozialismus im Speziellen, dabei wird auch ein Blick auf konkrete Anweisungen von Reichspropagandaminister Goebbels im Hinblick auf Karikaturen geworfen. Des Weiteren folgen die wichtigsten Eckdaten zu Zeichnern und der Wochenzeitung *Der Stürmer*, sowie der Tageszeitung *Völkischer Beobachter*.

Im Anschluss wird die Methode genauer erläutert, die zur Analyse der Fallbeispiele verwendet wurde. Hier wird versucht, Werkzeuge aus der Kunstgeschichte und aus den Kulturwissenschaften zu kombinieren. Da die Karikatur an sich ein sehr polyvalentes Medium ist und auf verschiedenen Ebenen Inhalte transportiert, scheint eine Kombination aus kunsthistorischer formeller Analyse und Diskursanalyse am effizientesten, um alle Ebenen der Kommunikation des Mediums abzudecken.

Schließlich folgen einige Fallbeispiele aus oben genannten Zeitungen, die aus den Jahren 1938 bis 1944 stammen. Sie werden nicht chronologisch gezeigt, sondern es werden jeweils eine Karikatur aus dem *Stürmer* und eine aus dem *Völkischen Beobachter* einander gegenüber gestellt, um thematische Kongruenzen aufzuzeigen und übergeordnete Kommunikationsstrategien zu extrahieren. Es wird versucht, einige der kommunikativen Strategien herauszuarbeiten, die in der nationalsozialistischen Karikatur Verwendung finden.

2. Historizität und Aktualität der propagandistischen Karikatur

Auf den ersten Blick stellt sich die Frage, welchen Beitrag eine Arbeit, die sich mit Aspekten der deutschen Propagandapolitik des Zweiten Weltkriegs beschäftigt, in Bezug auf aktuelle politische Diskurse leisten kann.

Es ist gerade im heutigen politischen Klima Europas wichtig, sich kritisch mit rechtspopulistischen Kommunikationsstrategien auseinanderzusetzen, da Parteien aus ebendiesem sogenannten dritten Lager seit den 1990er Jahren beinahe kontinuierliche Stimmenzugewinne zu verzeichnen haben.¹ Vor allem in Österreich geraten Parteien aus diesem politischen Spektrum wie zum Beispiel die FPÖ regelmäßig in die Kritik der Öffentlichkeit aufgrund von fehlender Abgrenzung zum Nationalsozialismus oder dessen Verharmlosung. So sprach etwa Jörg Haider von der „ordentlichen Beschäftigungspolitik des Dritten Reiches“ oder bezeichnete sogar Konzentrationslager als „Straflager“.² Auch sein Nachfolger Heinz-Christian Strache geriet in Erklärungsnot, als Fotos auftauchten, die ihn beim neonazistischen Kühnen-Gruß zeigen.³ Sprachlich äußert sich dies zum Beispiel in der aktuellen österreichischen Debatte über die Flüchtlingspolitik: im öffentlichen Diskurs mit den Termini „Flutwelle“, „Schwarm“ oder „Strom“ belegt, zeigt sie sehr gut, wie tendenziös die Presseaussendungen der Partei gehalten werden und veranschaulicht die dehumanisierte Begrifflichkeit, die wohl eher mit Naturkatastrophen assoziiert wird als mit menschlichen Einzelschicksalen. Ausdrücke wie „Lügenpresse“ wurden jedoch gleich unverändert aus dem nationalsozialistischen Vokabular übernommen.⁴ Ebenso interessant wie auch für die vorliegende Arbeit relevant ist ein kurzer Blick in die Comichefte, die die FPÖ bei manchen Wahlkämpfen publiziert, um ein möglichst breit gefächertes junges Publikum zu erreichen. Die einzelnen Bilder können auch losgelöst aus dem Kontext, jedes für sich, betrachtet werden und so durchaus auch als Karikatur gelesen werden. Im Vergleich mit Karikaturen aus dem *Stürmer* fällt auf, dass die Wahl der Themen oft frappante Ähnlichkeiten aufweist (siehe Abb. 1).

¹ In Österreich sei hier auf die Haider-Ära hingewiesen.

² Zit. nach Hartleb 2004, S. 44.

³ <http://derstandard.at/1379291319775/Debatte-um-moeglichen-Kuehnengruss-von-FPOe-Geschaefsfuehrer>, 7.11., 15:40.

⁴ <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/luegenpresse-ist-unwort-des-jahres-a-1012678.html>, 7.11., 15:30.

Wie aus der Abbildung hervorgeht, gibt es durchaus Überlappungen in der Wahl der dargestellten Themen. So zum Beispiel die finanzielle Ausbeutung des Volkes durch das Bankwesen oder den Staat. Auch die politische Fremdsteuertheit wird thematisiert, im Falle der Stürmer-Karikatur bezogen auf jüdisch-zionistische Kontrolle, in der FPÖ-Karikatur auf „das Diktat“ der EU. War das Ziel beim Thema der Überfremdung und Heimatvertreibung damals noch die jüdische Bevölkerungsgruppe, wird diese Kritik heute hauptsächlich auf MigrantInnen mit muslimischem Hintergrund bezogen. Auch das Heldentum und die Hoffnung auf Rettung durch eine starke Führungspersönlichkeit offenbaren Parallelen im politischen Diskurs.

Dieser Vergleich zeigt auch eine gewisse historische Kontinuität in der Ausnützung der propagandistischen Qualitäten der Karikatur und veranschaulicht ihre unverändert wichtige Rolle in der Kommunikation zwischen Politik und Volk.

Abb. 1 (nächste Seite):
Gegenüberstellung
propagandistischer Karikaturen
aus dem Dritten Reich und heute.

Das goldene Kalb



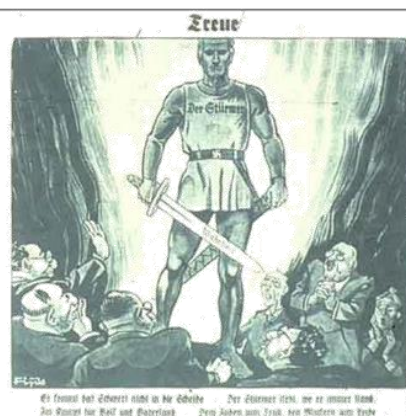
Weltherrschaft - Verschwörungstheorien



Überfremdung und Heimatvertreibung



Heldentum



Zur Historizität und Aktualität des Themas schreibt auch Propagandaforscher Boelcke: „Ebenso wie es sträflichem Leichtsinn gleichkommt, wenn man die Wirkung moderner politischer Massenpropaganda unterschätzt, so wäre es andererseits nicht minder fehl am Platz, etwa Goebbels und seine Propaganda zu überschätzen.“⁵

Wie außerdem der deutsche Historiker und Politikwissenschaftler Julius Schöps anmerkt, ist das gesellschaftliche Klima auch in Deutschland für Minderheiten und Randgruppen aktuell kein angenehmes. Viele fühlen sich ausgegrenzt und bedroht, Berichte über xenophobe Übergriffe häufen sich.⁶ Auch in Wien wird Ende August 2012 auf dem Schwedenplatz ein Rabbiner vor den Augen von zwei Polizeibeamten antisemitisch beschimpft, die jedoch nicht eingreifen, mit der Begründung „Na hörn's, heut' is Fußball!“.⁷ Der öffentliche Diskurs, vor allem im Internet und auf sozialen Plattformen wie *facebook* wird immer rauer und hetzerischer. Eigene, von Privatpersonen betriebene Internetblogs⁸ beschäftigen sich damit, Aussagen diverser PolitikerInnen und ihrer AnhängerInnen öffentlich zu machen und so eine Debatte über den Umgang mit Hetze im Internet anzuregen.

Der deutsche Schriftsteller Heinrich Böll schreibt dazu: „Der Spruch: Wenn Worte töten könnten, ist längst aus dem Irrealis in den Indikativ geholt worden: Worte können töten, und es ist einzig und allein eine Gewissensfrage, ob man die Sprache in Bereiche entgleiten läßt, wo sie mörderisch wird.“⁹

Daher bin ich überzeugt, dass die vorliegende Arbeit nicht nur eine Forschungslücke schließen kann, sondern auch die Frage über die historische Kontinuität und Aktualität der Karikatur als propagandistische Kommunikationsform aufwirft.

⁵ Boelcke S. 16.

⁶ Vgl. Schöps, S. 7 ff.

⁷ <http://derstandard.at/1345165792326/Antisemitische-Beschimpfungen-von-Fussball-Fan-am-Wiener-Schwedenplatz>, 12.8.2015, 11:10.

⁸ <https://www.eaudestrache.at/>, 12.8.2015, 11:20. <http://www.heimatohnehass.at/>, 12.8.2015, 11:20.

⁹ Zit. nach Hartzitz, S. 19.

3. Unterhaltung im Nationalsozialismus

Unterhaltung im NS-Regime bedeutete gleichzeitig Massenunterhaltung, sämtliche Unterhaltungsmedien und –formen wurden von der Reichspropaganda zur Ideologisierung des Volkes verwendet.¹⁰ Bereits seit 1933 griff Goebbels massiv in das deutsche Kulturschaffen ein und hinterließ einige Lücken durch das verhängte Aufführungsverbot jüdischer Kuntschaffender, von Komponisten und Kabarettisten bis hin zu Dichtern. Diese Situation verschärfte sich 1939 durch den Kriegsbeginn noch zusätzlich.¹¹

Die „Unterhaltungsindustrie“¹² des Nationalsozialismus diene nicht nur den Soldaten als „Gegenwelt zu Propaganda, Indoktrinierung und Politik“¹³, sondern auch dem Volk zu Hause als Ablenkung von Mangel und Bombenkrieg. Wie Haibl darlegt, bezog sich die Goebbels'sche Propagandamaschinerie auf sämtliche Formen kultureller Lebensäußerungen und arbeitete vorrangig mit den Mitteln der Popularisierung und Vereinfachung.¹⁴

In der alle Bereiche des Alltags umfassenden Kulturindustrie des Dritten Reiches hatten jüdische MitarbeiterInnen natürlich keinen Platz. Der Antisemitismus des Dritten Reichs ist oft geprägt von einer frappierenden Paranoia, wie auch einigen Protokollen der täglich stattfindenden Pressekonferenzen von Propagandaminister Goebbels zu entnehmen ist, welche im Verlauf der Arbeit noch ausführlicher behandelt werden.

So zeigt zum Beispiel die interne Definition der Aufgabenbereiche der *Antikomintern*, des *Generalreferats Ostraum*, wie sehr man im Dritten Reich das jüdische Volk unter anderem auch mit Kommunismus und Freimaurerei in Verbindung brachte: „Die Aufgabe der Anti-Komintern besteht in der

¹⁰ Vgl. Haibl, S. 196.

¹¹ Vgl. Haibl, S. 197.

¹² Haibl, S. 197. Haibl verwendet diesen Begriff ohne expliziten Bezug auf den von Adorno und Horkheimer in ihrer „Dialektik der Aufklärung“ geprägten Terminus der Kulturindustrie. Jedoch schiene der Bezug gerade hier besonders passend, da die Begriffsdefinition Adornos beinhaltet, dass Massenkultur gezielt hergestellt wurde und mit dem expliziten Zweck, das Volk bei Laune zu halten, ja sogar es verdummen zu lassen und so den revolutionären Funken der Arbeiterklasse zu ersticken.

¹³ Haibl, S. 197.

¹⁴ Vgl. Haibl, S. 197.

antibolschewistischen, anti-jüdischen und anti-freimaurerischen Propaganda im In- und Auslande, sowie in den besetzten Gebieten.“¹⁵

Ähnlich formuliert diesen Vorwurf auch Frank Ludwig Gengler, Referent des Propagandaministeriums und beschreibt „den maßgeblichen Anteil der Juden an Marxismus, Freimaurerei und Bolschewismus“.¹⁶

Bereits 1933 mit der Einrichtung der Reichskulturkammer war quasi ein Berufsverbot über jüdische KünstlerInnen und PressezeichnerInnen verhängt, da es für diese keine Möglichkeit gab, Mitglied derselben zu werden. Während die Säuberung „entarteter Kunst“ bereits bei der Bücherverbrennung im Mai 1933 die Literatur traf, fanden Verbrennungen bildender Kunst erst 1939 statt, es wurden in Berlin über 1000 Ölgemälde, über 3000 Aquarelle, Zeichnungen und Grafiken öffentlich verbrannt.¹⁷

4. Die Rolle der Karikatur in der nationalsozialistischen Propaganda

Die zentrale Rolle, die Propaganda in der Kriegsführung spielt, wurde Hitler schon sehr früh bewusst; die von Heerführer Erich Ludendorff 1919 verbreitete Dolchstoßlegende¹⁸ fand mit ihm einen von vielen Anhängern, die durch den Verlust des Ersten Weltkrieges eine herbe Enttäuschung erfahren hatten. 1924 begann Hitler seine Theorien und Überlegungen zu politischer Propaganda, die besser zur Massenbeeinflussung geeignet sein sollte, in „Mein Kampf“ zu formulieren, auf Basis der eben genannten Dolchstoßlegende.¹⁹

Wie Ranke ausführt, gilt die Passage über Kriegspropaganda als „Meisterstück psychologischer Erkenntnis“²⁰, Hitler beschäftigte sich mit der Agitationsrede, der Gefühlsbezogenheit der propagandistischen Inhalte, mit der

¹⁵ Zit. nach Wulf, S. 265.

¹⁶ Zit. nach Wulf, S. 259.

¹⁷ Vgl. Fuhrbach-Sinani, S. 132 ff.

¹⁸ Eine Verschwörungstheorie, die besagt, dass das deutsche Heer im Felde unbesiegt geblieben sei und nur durch Oppositionelle, die dem Heer in den Rücken gefallen seien zur Kapitulation gezwungen waren. So wurde die Verantwortung für die Niederlage der Sozialdemokratie und anderen demokratischen Politikern zugeschoben. Hitler war der Meinung, dass das Volk zu sehr von der Feindpropaganda eingeschüchtert worden war und eigene Gegenpropaganda unzureichend war.

¹⁹ Vgl. Ranke, S. 27.

²⁰ Ranke, S. 28.

Wirkung von Symbolen und Inszenierungen und setzte sich offensichtlich mit dem damaligen Erkenntnisstand von Massenpsychologie und Werbung auseinander.²¹

Schon bald begannen Hitler und seine Anhänger sich sämtlicher Agitationsformen zu bedienen, die ihnen zweckdienlich schienen und Hitlers Auftritte zu grandiosen Massenspektakeln auswachsen ließen, sie bedienten sich beim Repertoire ihrer politischen Gegner, bei völkisch-nationalistischen und militärischen Traditionen und griffen sogar auf kirchliche Liturgie²² zurück.²³ Unter Joseph Goebbels erfuhren die anfangs zum Teil dilettantisch angelegten Massenveranstaltungen der NSDAP eine Professionalisierung. Seit November 1926 betrieb er als Gauleiter von Berlin eine skrupellose, jedoch ebenso erfolgreiche Angriffspropaganda und sah sich selbst als Propagandaexperte.²⁴

Am 13.3.1933 wurde das Ministerium für Volksaufklärung und Propaganda mit Goebbels an der Spitze eingerichtet²⁵, dieser behielt jedoch auch weiterhin die Position als Reichspropagandaleiter der NSDAP inne. Zwei Tage später erklärte Goebbels bereits der Presse: „Wir müssen dieser Aufklärung vielmehr eine aktive Regierungspropaganda zur Seite stellen, eine Propaganda, die darauf hinzielt, Menschen zu gewinnen [...] Das Volk soll anfangen einheitlich zu denken, einheitlich zu reagieren und sich der Regierung mit ganzer Sympathie zur Verfügung zu stellen.“²⁶ Die Folge dieser Propagandamaschinerie war eine „Passivität des Volkes“, wie Ranke sie nennt, die ausreichte „um offensichtliche Gewalttaten schweigend hinzunehmen, um nicht wissen zu wollen, was man genauer hätte erkunden können, um in dem Zwangsverhältnis von Befehl und Gehorsam bis zum bitteren Ende zu verharren.“²⁷

²¹ Vgl. Ranke, S. 28.

²² Das Hakenkreuz und die SS-Rune greifen auf völkische Symbolik zurück, der Fahnenkult und Hitlers pastorale Reden und Prozessionen erinnern zum Teil an kirchliche Feiergestaltung, der Einsatz von Flugblättern und Kampfliedern wurde vom politischen Gegner inspiriert und die seit 1921 schon teilweise uniformierte SA trug den Eindruck militärischer Disziplin bei und sorgte durch ihr einschüchterndes Auftreten gleichzeitig dafür, dass Kundgebungen nicht gestört wurden (Vgl. Ranke, S. 28-29,38).

²³ Vgl. Ranke, S. 28.

²⁴ Vgl. Ranke, S. 33.

²⁵ „[E]s war ein von Geburt nationalsozialistisches Ministerium“, wie Wulf betont (Wulf, S. 84)

²⁶ Zit. nach Ranke, S. 37.

²⁷ Ranke, S. 44.

5. Die Presselandschaft im Dritten Reich

„Ob Presse oder Funk, Plakat, Flugblatt oder Rede, ob Fackelzug oder Parteitag – die gleichen Prinzipien politischer Werbung lagen allem zugrunde, und überall handelte es sich um dieselbe Regie des öffentlichen Lebens.“²⁸

In seinen Untersuchungen zu Presse und Funk im Dritten Reich warf Wulf auch einen Blick auf die statistische Feststellung des Arbeitskreises früherer Herausgeber von 1948: „1933 gab es in Deutschland rund 4700 Zeitungen, davon zirka 120 NS-Blätter mit 7,5 Prozent Auflagenanteil; 1944 gab es noch 970 Zeitungen mit über 82 Prozent NS-Anteil.“²⁹

Reichsminister Goebbels schreibt in einer Ausgabe der Rhein-Mainischen Volkszeitung vom 16.3.1933 über die Aufgaben der Presse unter anderem Folgendes:

Wie ich schon betont habe, soll die Presse nicht nur informieren, sondern muss auch instruieren. Ich wende mich dabei an die ausgesprochen nationale Presse. Meine Herren! Sie werden auch einen Idealzustand darin sehen, dass die Presse so fein organisiert ist, dass sie in der Hand der Regierung sozusagen ein Klavier ist, auf dem die Regierung spielen kann, dass sie ein ungeheuer wichtiges und bedeutsames Massenbeeinflussungsinstrument ist, dessen sich die Regierung in ihrer verantwortlichen Arbeit bedienen kann. Das zu erreichen betrachte ich als eine meiner Hauptaufgaben.³⁰

²⁸ Wulf, S. 6.

²⁹ Wulf, S. 7.

³⁰ Zit. nach Wulf, S. 65.

Abb. 2: Chronologischer Ablauf der schulischen und ideologischen Ausbildung von Journalisten im Dritten Reich.

Zeitliche Übersicht über den normalen Ausbildungsgang zum deutschen Journalismus (einschl. Hochschulstudium)		
	Parteientwicklung	Wissensausbildung
10. bis 14. Lebensjahr	Bewährung im Jungvolk Übernahme in die HJ.	Höhere Schule und Abitur
14. bis 18. Lebensjahr	Bewährung in der HJ. Aufnahme in die NSDAP.	
Bei Abgang von der Schule	Erste Anmeldung und Vorstellung bei der Nachwuchshauptstelle des Gaupresseamtes der NSDAP.	
18. bis 20. Lebensjahr	Ableistung der Arbeitsdienst- und Wehrpflicht	
Nach Entlassung aus der Wehrmacht	Zweite Meldung bei der Nachwuchs-Hauptstelle Anmeldung zur Mitarbeit am NS-Gaudienst	
21. bis 25. Lebensjahr	Dienst im NSD. Studentenbund sowie in einer Kampfformation (SA, SS, NSKK.)	Hochschulstudium
Kurz vor der Promotion	Dritte Meldung bei der Nachwuchshauptstelle, Bewerbung um eine Volontärstelle, Prüfung durch den Reichsverband der Deutschen Presse	
Nach der Promotion	Antritt der vom Gaupresseamt vermittelten Volontärstelle	
Ein Jahr später	Eintragung in die Berufsliste der Vollechriftleiter	

Die Abbildung „Zeitliche Übersicht über den normalen Ausbildungsgang zum deutschen Journalismus“ zeigt sehr gut die parteilichen und schulischen Voraussetzungen, die nötig waren, um eine journalistische Laufbahn im Dritten Reich anzutreten, und stellte die ideologische Kongruenz mit NSDAP-Ansichten sicher.

Die ehemalige Reichspressestelle wurde nach der Machtergreifung in die sogenannte Abteilung IV des Ministeriums für Volksaufklärung und Propaganda umgewandelt, im Zuge dessen wurden auch deren Aufgabengebiete erweitert, so wurden Sachreferenten bestellt, deren Arbeitsgebiete an die einzelnen Fachministerien angeglichen waren. So wurde auch eine eigene „Lügensammel- und Abwehrstelle“ gegründet, deren einziger Zweck es war, Falschmeldungen aus dem In- und Ausland zu sammeln und gegebenenfalls richtigzustellen beziehungsweise strafrechtliche Verfolgung einzuleiten.³¹ Danach wurden serienweise deutsche Zeitungen für begrenzte oder unbegrenzte Zeiträume verboten.

Fritz Sänger, vor 1945 ein langjähriger Mitarbeiter der *Frankfurter Zeitung*, nach 1945 Chefredakteur der Deutschen Presse-Agentur dpa berichtet in einem Brief 1963 über die Veränderungen und Abläufe der Pressekonferenzen im Dritten Reich. Schon allein Auszüge machen deutlich wie unmöglich eine freie Berichterstattung nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten geworden war:

Die im Jahre 1917 gegründete Pressekonferenz *bei* der Reichsregierung wurde bei Übernahme der politischen Macht in Deutschland 1933 von den Nationalsozialisten in eine ‚Pressekonferenz *der* Reichsregierung‘ verwandelt. Es war also nun eine Einrichtung der Regierung. Sie gab dort Weisungen aus, Sprachregelungen nannte man sie, und gab täglich Gelegenheit, der Presse Hinweise zu geben, sie ‚auszurichten‘ (damaliges Modewort) und, soweit es angebracht schien, zu informieren. Diese Pressekonferenzen wurden seit 1933 von der Regierung geleitet, vorher von den Journalisten, und die Regierung war bei ihnen zu Gast.

Jede deutsche Zeitung war darauf erpicht, einen Vertreter in der Reichspressekonferenz zu haben. [...] Jeder Vertreter in der Pressekonferenz wurde dort ‚Mitglied‘, d. h. er wurde zugelassen oder akkreditiert. Die Zulassung hatte vorher der Vorstand der Pressekonferenz ausgesprochen, nach 1933 sprach sie das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda aus, und zwar die Abteilung Deutsche Presse. [...]

Ebenso wurde dafür gesorgt, dass die gesamte deutsche Presse *einheitlich* jede politische Meldung behandelte. Ganz einwandfrei klappte das natürlich nicht immer. Beispielsweise ordnete die Presseanweisung des Propagandaministeriums am 22.10.1936 an: „Es muss

³¹ Vgl. Wulf, S. 85.

immer festgestellt werden, dass in der deutschen Presse noch Nachrichten und Schilderungen erscheinen, die geradezu vor selbstmörderischer Objektivität triefen und in keiner Weise verantwortet werden können. Man will keine Zeitungsgestaltung im alten liberalistischen Sinne, sondern will, dass jede Zeitung mit den Grundsätzen des nationalsozialistischen Staatsaufbaues in eine Linie gebracht wird.“ [...]

Außerdem gab das Reichspropagandaamt für die Presse sogenannte *Tagesparolen* und *Wochenparolen* heraus, die *Direktiven* enthielten, wie Anweisungen, Kommentare und Aufsätze – alles selbstverständlich in NS-Tendenz stilisiert – gebracht werden sollten. Diese Sprachregelung legte alles fest, was Politik, Kunst, Kultur, Partei, aber auch Pferderennen, Führerbilder, Hebammen, Leibesübungen, Gemüseanbau usw. betraf. Es gab im Dritten Reich kaum ein Lebensgebiet, das in derartigen *Parolen* nicht erfasst wurde.

Die Weisungen oder Belehrungen der Pressekonferenzen, die *Parolen* des Reichspropagandaamtes, die *Hinweise der Reichspressestelle der NSDAP* oder der *Zeitschriften-Dienst* von Goebbels bildeten das Rückgrat der Presselenkung und Sprachregelung im Dritten Reich.³²

Sänger beschreibt auch, wie er sich der obligatorischen Vernichtung sämtlicher Protokolle dieser Sitzungen widersetzte und diese unter Torfmüll versteckt durch die Kriegsjahre hindurch aufbewahren konnte.³³ Solchen widerständigen und couragierten Aktionen ist es zu verdanken, dass wir auch heute noch die Inhalte diverser Presseanweisungen der Nationalsozialisten vor und während des Zweiten Weltkrieges nachvollziehen können.

Auch die österreichische Presselandschaft blieb von diesen Umstrukturierungen nicht unberührt. So wurde in den ersten Tagen nach dem Anschluss Österreichs an das Dritte Reich umgehend damit begonnen, die Wiener Presse umzuformen, der *Völkische Beobachter* schreibt in einem Artikel vom 2.6.1938 von einer „völligen Verjudung der gesamten Wiener Presse und zwar sowohl nach der geschäftlichen als auch nach der journalistischen Seite hin. Unmittelbar nach den Anschlusstagen wurde sofort mit der politischen Neuordnung der Wiener Presse begonnen. [...] Die Judenherrschaft in der Wiener Presse war also nichts weniger als eine geistige Vormundschaft der Hebräer über ganz Österreich.“³⁴

³² Zit. nach Wulf, S. 81-83.

³³ Vgl. Wulf, S. 82.

³⁴ Zit. nach Wulf, S. 242-243.

In der Deutschen Presse vom 28.3.1942 werden nicht weniger polemische Töne angeschlagen um die Position des Judentums in der deutschen Presselandschaft zu beschreiben:

‘Die Presselüge ist das Schlachtfeld, auf dem der Jude kämpft!’ Mit diesen Worten hat Reichspressechef Dr. Dietrich das Mittel gekennzeichnet, das der Jude für sein Weltherrschaftsstreben an erster Stelle eingesetzt hat. Neben der Durchdringung des Buchwesens und später des Films und des Rundfunks errang frühzeitig die Presse die Aufmerksamkeit des Judentums, das sogleich danach trachtete, sie für seine Zwecke dienstbar zu machen.³⁵

6. Die Goebbels’schen Presseprotokolle

Wie Boelcke darlegt, hatten die Weisungen, die Goebbels in seinen Pressekonferenzen erteilte, entscheidenden Einfluss auf die Propagandatendenzen in den diversen Phasen des Krieges.

Goebbels bestimmte die Nachrichtenpolitik entscheidend mit und nahm vor allem Einfluss auf die Art und Weise der Kommentierung der einzelnen Berichte, von dieser Lenkung wurde auch das Unterhaltungsprogramm nicht ausgenommen. Polemische Berichterstattung stand an der Tagesordnung.³⁶

Gleichzeitig achtete Goebbels bei bestimmten Themen auf strenge Geheimhaltung, so erhielt die deutsche Presse die Weisung, dass für sie während der Kriegsjahre die deutsche „Judenfrage tabu“ sei.³⁷ Boelcke führt aus, dass der Einfluss des Propagandaministeriums auf „nahezu alle Erscheinungsformen und Bereiche des Krieges“ ausstrahlte.³⁸ Er schreibt außerdem, dass das Wesen der deutschen Propaganda gekennzeichnet war von „der Sicherstellung der Allgegenwart der Propaganda, [der] Anwendung einer ausgefeilten psychologischen Technik bei der politischen Massenbeeinflussung unter gleichzeitiger Einbeziehung von Gewalt und Zwang“.³⁹

³⁵ Zit. nach Wulf, S. 243.

³⁶ Vgl. Boelcke, S. 12.

³⁷ Vgl. Boelcke, S. 13.

³⁸ Boelcke, S. 14.

³⁹ Boelcke, S. 14-15.

So wird argumentiert, dass der Krieg nicht nur als militärische Aktion, sondern vor allem ein „Propagandakrieg von bisher nicht gekannten Ausmaßen“ war.⁴⁰ Daher ist der Platz, den die Propagandamaßnahmen innerhalb des Zweiten Weltkrieges einnehmen, wohl kaum zu überschätzen. Sämtliche Bereiche des täglichen Lebens wurden von ihr durchdrungen, und auch Karikaturen fanden innerhalb der Propagandamaschinerie weite Verbreitung, sei es als Illustrationen in Zeitungen oder Zeitschriften, als Flugblätter oder als Beigabe zu Zigarettenschachteln.⁴¹

Wie gesagt waren Tages- und Wochenzeitungen bei weitem nicht die einzigen Medien, die politische Karikaturen zu propagandistischen Zwecken verbreiteten. Die zum Teil noch erhaltenen Protokolle der Goebbels'schen Pressekonferenzen zeigen das Ausmaß der Durchdringung von Karikaturen im Alltag:

26. Oktober 1939/ Donnerstag:

ORR. Neumann, Abteilung Pro, erhält den Auftrag, sich mit der Zentralstelle für Beilagen-Belieferung der Zigarettfabrik in Verbindung zu setzen, damit die Zigarett-Schachtel-Beilagen propagandistisch geschickter gestaltet werden.

Gedacht wird an die Übernahme politischer Karikaturen (gegen Churchill usw.)⁴²

Man kann sogar herauslesen, dass nicht nur Orte der Veröffentlichung vom Propagandaministerium ausgewählt wurden, sondern sogar in den Inhalt und die Art der Darstellung der Karikaturen eingegriffen worden ist, so liest man zum Beispiel:

16. Dezember 1939/ Samstag:

Chamberlain soll in der Presse nicht mehr als der unfähige, hilflose Regenschirmträger, sondern viel mehr als der rachsüchtige Greis dargestellt werden.⁴³

Auf ähnliche Art und Weise lässt sich auch das folgende Zitat interpretieren, das unter anderem kriegstaktische Überlegungen bei der Auswahl und Art der Karikaturen berücksichtigt:

⁴⁰ Boelcke, S. 15.

⁴¹ Vgl. Dippelreiter, S. 33.

⁴² Zit. nach Dippelreiter, S. 33.

⁴³ Zit. nach Dippelreiter, S. 34.

11. Februar 1943:

Der Minister bittet darum, aus der deutschen Presse die Karikaturen herauszunehmen, die unsere Gegner klein machen. Wir hätten zurzeit keinen Anlaß, unsere Gegner kleiner darzustellen, als sie tatsächlich sind, da uns das Volk in dieser Hinsicht nicht folgen werde.⁴⁴

Auch völlig abwegige Inhalte, die sich auf die verschwörungstheoretische Schaffung eines jüdischen Heeres beziehen, sollten dem Volk in der Form der Karikatur Angst einjagen und den Hass gegen das jüdische Volk schüren:

13. Juni 1940/Donnerstag:

Mit Bildern und Karikaturen illustriert, sollen die englischen Verhandlungen mit dem Zionisten-Verband bekannt gegeben werden, die die Schaffung eines jüdischen Hunderttausend-Mann Heeres zum Ziel haben.⁴⁵

Im folgenden Protokollauszug werden auch Karikaturen des Feindes in der ausländischen Presse angesprochen und wie man erfolgreiche Strategien des Karikierens auch im eigenen Presseapparat verwenden kann. Interessant ist vor allem der Hinweis, auf die Zielgruppe, die die politische Karikatur der Nationalsozialisten erreichen sollen, sie wird als „minder gebildete Schichten“ begriffen.

5. Februar 1941/ Mittwoch:

Am Beispiel der aus dem Weltkrieg stammenden Hetzzeichnungen des holländischen Karikaturisten Raemecker macht der Minister die Wirkungsmittel der Karikatur klar. Die Karikatur eines Gegners, den man auf Tod oder Leben bekämpft, darf diesen nicht lächerlich machen, sondern muss ihn verzerren und brutalisieren. Regierungsrat Kurzbein erhält vom Minister den Auftrag, die Raemecker-Karikaturen im Lichtbild-Vortrag der deutschen Presse vorzuführen, um an ihnen unseren Zeichnern zu erklären, wie sie politisch zweckvoll arbeiten müssen.<<

Eine Biographie von Louis Raemecker, dem politischen Zeichner vom Amsterdamer „Telegraaf“, findet sich, verfasst von Böhmer, in seinem Handbuch der Weltpresse, 1937, S. 559, Proben seiner Karikaturen bei S. 292. – Der Zeichenstil konnte „seine

⁴⁴ Zit. nach Dippelreiter, S. 36.

⁴⁵ Zit. nach Dippelreiter, S. 35.

größten Triumphe in den Blättern des von der Entente gekauften Holländers feiern. ... Diese Blätter, die in lebenswahrer Darstellung erfundener oder nur vom Hörensagen bekannter deutscher Abscheulichkeiten das Menschenmögliche leisteten, sind zu Millionen in englischen und französischen, leider aber nicht minder in neutralen Zeitschriften während des ganzen Krieges verbreitet worden und haben dem gesprochenen und geschriebenen Wort an Wirkung, besonders auf die minder gebildeten Schichten der Bevölkerung erfolgreich die Waage gehalten“ Stern-Rubarth, Propaganda als politisches Instrument, S. 20.“⁴⁶

7. Das Zielpublikum

Auch Goebbels Methoden, die Glaubwürdigkeit seiner propagandistischen Maßnahmen sicherzustellen unterlagen ausgeklügelten Überlegungen. Es war ihm durchaus bewusst, dass seine Propaganda nicht völlig an den aktuellen Kriegsgeschehnissen vorbei berichten konnte. Es wurden gewisse Tatsachen verhüllt und andere durch das Bekennen bestimmter Teilwahrheiten an die Öffentlichkeit gebracht, so wurde der Eindruck der Glaubwürdigkeit von Goebbels Propagandaapparat gewahrt.⁴⁷

Ein Blick auf seine Anweisungen gibt Aufschluss über das Publikum, das er mit seiner Propaganda erreichen wollte und wie er es erreichen wollte. Natürlich war das Ziel, eine möglichst breite Masse an Menschen von der eigenen Ideologie zu überzeugen, jedoch fällt auf, dass dabei „die Dummen“ immer wieder besonders betont werden. Goebbels legte also großen Wert darauf, auch weniger gebildete Bevölkerungsschichten zu erreichen.

Boelcke extrahiert aus Goebbels Anweisungen sechs grundlegende Punkte, denen die „Kunst der deutschen Propaganda“ folgt:

1. Die „Kunst“ der Vereinfachung, die „Kunst“ die primitivsten Argumente in „volkstümlicher“ Sprache zu finden, weil nur sie zugkräftig und der Zustimmung der Masse sicher seien;
2. Die „Kunst“ der steten Wiederholung, des unaufhörlichen Einhämmerns von Propagandathesen, Parolen und Losungen, wenn auch nicht in demselben Wortlaut, jedoch solange, bis sie der „Dümmste“ begriffen hat;

⁴⁶Zit. nach Dippelreiter, S. 35-36.

⁴⁷ Vgl. Boelcke S. 15.

3. Die „Kunst“ allein das Instinktive, das Emotionelle, das Gefühl und die Leidenschaften im Volk anzusprechen und demgegenüber niemals das von vornherein Erfolgreiche zu versuchen, mit rationalen Argumenten Intellektuelle von seinen Ideen überzeugen zu wollen;
4. Die „Kunst“, die Tatsachen mit dem Anschein von Objektivität, jedoch durch Auswahl und Art der Darstellung tendenziell gefärbt, wiederzugeben;
5. Die „Kunst“ „unangenehme Tatsachen“ zu verschweigen, sofern allerdings die Wahrheit nicht auf andere Weise an die Öffentlichkeit gelangt;
6. Die „Kunst“ glaubwürdig zu lügen, wobei die stete Wiederholung der Lüge, der nur durch ihre „Glaubwürdigkeit“ Grenzen gesetzt seien, oftmals Wunder wirke.⁴⁸

Trotz dieser machiavellistischen Propagandapolitik, die weder moralischen noch demokratischen Gesetzen unterlag, warnt Boelcke davor, Goebbels und seinen Propagandaapparat zu überschätzen, auch er war durchaus nicht fähig ein Stimmungstief des Volkes in ein Hoch zu verwandeln, eine Kriegshysterie, wie sie 1914 ganz Europa packte, war er nicht imstande herbeizuführen.⁴⁹ Noch vor dem Russlandfeldzug griff das Volk auf eine Redewendung des letzten Weltkrieges zurück: „Wir werden uns zu Tode siegen!“⁵⁰

Boelckes Liste über die „Kunst der Propaganda“ und das erhaltene Presseprotokoll zu Raemeckers Karikaturen beantworten also eine der wichtigsten Fragen, die man sich zu stellen hat, wenn man mit einer politischen Karikatur zu tun hat. Die Frage nach den Adressaten, an wen waren diese propagandistischen Karikaturen gerichtet, welche Bevölkerungsgruppen sollten sie ansprechen und warum?

Karikaturen fanden weite Verbreitung in der Bevölkerung, sie wurden auf Flugzettel gedruckt und verteilt, waren in Zeitungen und Zeitschriften allseits präsent und fanden sogar auf Goebbels' explizite Anweisung hin, auch Verbreitung als Beilage von Zigarettenschachteln.⁵¹ Damit sind sie ein mehr als geeignetes Medium, um breite Massen der Bevölkerung zu erreichen.

⁴⁸ Boelcke, S. 15-16.

⁴⁹ Vgl. Boelcke, S. 16.

⁵⁰ Boelcke, S. 17.

⁵¹ Vgl. Dippelreiter, S. 33.

Darüber hinaus arbeitet die Karikatur mit sehr schlichten visuellen Mitteln. Meist ist das Thema auf den ersten Blick durch die Grafik erkennbar und das Verständnis der LeserInnen wird durch Titel beziehungsweise einen kurzen erklärenden Satz unterstützt. Im Grunde wird eine sehr einfache Zeichensprache verwendet, die auch die Semiotik für sich nutzt; gewisse vermeintliche Merkmale oder Attribute einer „Rasse“ wie zum Beispiel der Davidsstern oder eine markant gebogene und überdimensionierte Nase haben eine lange tradierte Darstellungsgeschichte und sind auch von weniger gebildeten Schichten sofort zu verstehen. Die Karikatur als Medium hat somit eine Bandbreite an Publikum, die wohl kaum zu übertreffen ist, sie kann vom Analphabeten bis hin zum Intellektuellen gelesen und verstanden werden.

8. Schlüsselfiguren der nationalsozialistischen Karikatur

Hans Herbert Schweitzer

Eine der Schlüsselfiguren der propagandistischen Karikatur in der nationalsozialistischen Presse war der Zeichner Hans Herbert Schweitzer, Reichskultursenator, der unter dem Pseudonym Mjölñir⁵² auftrat, er wurde in den Reihen der NSDAP als „Starkarikaturist“⁵³ gehandelt.

Schweitzer sympathisierte bereits früh mit der nationalsozialistischen Bewegung und trat schon 1926 der Partei bei, laut Joseph Goebbels war er damit sogar unter den ersten 30 Parteimitgliedern in Berlin. Ein Jahr später, 1927, fungierte der persönliche Vertraute von Goebbels als Mitbegründer des nationalsozialistischen Hetzblattes *der Angriff*. Dort wurden seine Karikaturen ebenso publiziert wie im *Völkischen Beobachter* oder im NS-Witzblatt *Die Brennessel*.⁵⁴

Seine steile Karriere bei der NSDAP verhalf ihm zu einer Flut von Aufträgen, vor allem für den *Völkischen Beobachter*, jedoch auch für die Gestaltung von

⁵²Das Pseudonym stammt aus der germanischen Mythologie, bedeutet „Zermalmer“ und bezeichnet den Hammer des Gottes Thor.

⁵³Klee, S. 560.

⁵⁴ Vgl. Klee, S. 560.

propagandistischen Plakaten für die Partei⁵⁵, die zum Teil auch heute noch im Internet auf Neonazi-Seiten Verwendung und Verbreitung erfahren.⁵⁶

1935 wurde er von Propagandaminister Goebbels zum Reichsbeauftragten für künstlerische Formgebung im Reichspropagandaministerium ernannt, 1936 wurde er Präsidialrat der Reichskammer der Bildenden Künste unter Hans Hinkel, 1937 wurde er außerdem Mitglied der Reinigungs- und Beschlagnahmekommission „Entartete Kunst“ und war am 5.7.1937 maßgeblich an der Beschlagnahmungsaktion in der Hamburger Kunsthalle beteiligt, wo Werke für die Schandschau „Entartete Kunst“ in München gesammelt wurden, unter anderem von Ernst Ludwig Kirchner, Oskar Kokoschka und Emil Nolde. Er fungierte ebenfalls als Treuhänder der Goebbels-Stiftung „Künstlerdank“ und wurde 1937 für seine Dienste innerhalb der NSDAP mit dem Professorentitel geehrt.⁵⁷

Ab 1943 war er als Zeichner in einer Propagandakompanie tätig, nach 1945 arbeitete er weiterhin für das Bundespresseamt der Bundesregierung als Plakatentwerfer und zeichnete weiterhin für rechtsextreme Zeitungen.⁵⁸

Philipp Rupprecht

Ebenfalls zu erwähnen ist hier Philipp Rupprecht, der „Hauszeichner“, wie ihn Klee bezeichnet, von Julius Streichers Hetzblatt *der Stürmer*.⁵⁹ Unter dem Pseudonym Fips veröffentlichte er über zwanzig Jahre hinweg zwischen 1925 und 1945 beinahe wöchentlich antisemitische Zeichnungen auf der Titelseite. 1929 trat er der NSDAP bei. Darüber hinaus illustrierte er auch das antisemitische Jugendbuch

Der Giftpilz.⁶⁰

Hans Hinkel

Auch Hans Hinkel spielt eine nicht zu unterschätzende Rolle in der Kulturpolitik der NSDAP, er fungierte als Schriftleiter der Berliner Ausgabe des

⁵⁵ Vgl. Dippelreiter, S. 199.

⁵⁶ <http://nazi-lauck-nsdapao.com/neo-nazi-party-propaganda.htm>, 7.8.2015, 10:30.

⁵⁷ Vgl. Klee, S. 560.

⁵⁸ Vgl. Klee, S. 560.

⁵⁹ Klee, S. 154.

⁶⁰ Vgl. Klee, S. 154.

Völkischen Beobachters, war Geschäftsführer des NS-Hetzblattes *Der Angriff*, Herausgeber der Zeitschrift *Deutsche Kultur-Wacht* und Organ des Kampfbundes für deutsche Kultur (KfdK).⁶¹

9. Der Stürmer

Laut Angaben des Instituts für Zeitungswissenschaften in München von 1962 war die Auflage der wöchentlich von Julius Streicher herausgegebenen Zeitung *Der Stürmer* mehrere zehn- bis mehrere hunderttausend Exemplare stark. Unglücklicherweise sind keine Angaben in den Jahren zwischen 1939 und 1944 vorhanden, es ist jedoch ersichtlich, dass die Auflage in diesen Jahren leicht gesunken ist, ein rapider Anstieg zeichnet sich zwischen 1934 bis 1936 sehr deutlich ab, wobei die größte Auflage im Jahr 1936 erreicht ist.⁶²

Obwohl *Der Stürmer* interessanterweise kein Medium war, das direkt von der NSDAP herausgegeben wurde wie zum Beispiel der *Völkische Beobachter*, so ist dennoch sein Beitrag zur antijüdischen Propaganda innerhalb des Dritten Reiches kaum zu überschätzen. Sogar Heinrich Himmler schreibt im Jahre 1937, dass es in Zukunft kaum nachvollziehbar sein wird, „dass das deutsche Volk einmal judenfreundlich gesinnt war, so wird festgestellt werden, dass Julius Streicher und sein Wochenblatt ‚Der Stürmer‘ ein gut Teil dieser Aufklärung über den Feind der Menschheit geleistet haben.“⁶³ Auch Streichers Biografie zeigt deutlich, mit welcher Überzeugung er sich schon früh der nationalsozialistischen Bewegung anschloss: bereits 1921 gründete er die NSDAP-Ortsgruppe Nürnberg, beteiligte sich zwei Jahre später am Hitler-Putsch in München und wurde daraufhin 1933 von Hitler zum *Leiter des Zentralkomitees zur Abwehr der jüdischen Greuel- und Boykotthetze* sowie zum Gauleiter von Franken ernannt.⁶⁴

⁶¹ Vgl. Klee, S. 249.

⁶² Vgl. Wulf, S. 262.

⁶³ Zit. nach Wulf, S. 263.

⁶⁴ Vgl. Wulf, S. 260 (2. Fußnote).

Der *Völkische Beobachter* war das Leitmedium der Nationalsozialisten schlechthin. 1918 wurde die Vorgängerzeitung *Münchner Beobachter* in *Völkischer Beobachter* umbenannt, die vom Eher-Verlag herausgegeben wurde.⁶⁵

Schon vor Hitlers Machtergreifung wies die Zeitung starke rechtsradikale Tendenzen auf. Bereits zwei Jahre nach der Umbenennung des Blattes drohte jedoch der Konkurs, davor wurde es jedoch durch die Übernahme durch die NSDAP bewahrt.⁶⁶

In den Jahren 1923 und 24 war ein Verbot über die NSDAP in Deutschland verhängt, somit musste auch der Zeitungsbetrieb zwei Jahre ruhen. Ab 1925 erschien die Zeitung dann wöchentlich, Herausgeber war bis zur Machtergreifung Adolf Hitler.⁶⁷

Aufgrund seiner Radikalität und Einseitigkeit hatte der *Völkische Beobachter* auch mit einigen Problemen zu kämpfen, der Propagandaforscher Florin schreibt: „Der ‚Völkische Beobachter‘ war seit seiner Gründung im Jahr 1920 das Parteiorgan der NSDAP und wurde dieser Funktion durch Radikalität und Hitlergläubigkeit gerecht. Nach 1933 entwickelte sich der ‚Völkische Beobachter‘ weiter zu einer Art „regierungsamtlichem Massenblatt“ und „Leitmedium,“ dessen Verlautbarungen zunehmend offiziellen Charakter annahmen (...) Wie alle anderen Zeitungen unterlag der ‚Völkische Beobachter‘ den Zwängen der Außen- und Innenpolitik. Während jedoch die Nicht-Parteipresse nun durch verschiedenste Maßnahmen der Regierung auf einen einseitig nationalsozialistischen Kurs gelenkt wurde und zunehmend Konformitätsdruck ausgesetzt war, musste der ‚Völkische Beobachter‘ eher gebremst werden in seiner Radikalität (die viele abstieß) und seiner Einseitigkeit (die viele langweilte).“⁶⁸

Also wurde das Blatt umgestaltet und der Fokus verlegte sich von Reden und Kommentaren nationalsozialistischer Politiker hin zu Nachrichtenberichterstattung, es gab unter anderem die Rubriken „Kulturpolitik und Unterhaltung“, „Kampfsport und Leibesübungen“ oder „Wirtschafts- und Sozialpolitik“. Dadurch stiegen die

⁶⁵ Vgl. Dippelreiter, S. 23.

⁶⁶ Vgl. Dippelreiter, S. 23.

⁶⁷ Vgl. Dippelreiter, S. 24.

⁶⁸ Zit. nach Dippelreiter, S. 26.

Auflagenzahlen rasant von gut 336.500 im Jahre 1934 auf über 500.000 1938. Im Jahre 1944 erreichten die Auflagenzahlen mit 1,7 Millionen gedruckten Exemplaren ihren Höhepunkt.⁶⁹

Vom *Völkischen Beobachter* existierten mehrere lokale Ausgaben. Als 1938 dann auch der Anschluss Österreichs an Hitler-Deutschland vollzogen war, wurde auch in der österreichischen Bundeshauptstadt eine Redaktion eröffnet und mit ihr eine Wiener Ausgabe auf den Markt gebracht.⁷⁰



Abb. 3: Wiener Beobachter. Einseitige Anlage zum Völkischen Beobachter 17.11.38, S. 14. Foto der Autorin.

Im Handbuch der österreichischen Pressegeschichte fasst Kurt Paupié zusammen: „In der Zeit vom 15. März 1938 bis 7. April 1945 erschien allmorgendlich der *Völkische Beobachter*, Wiener Ausgabe, seine Auflage betrug etwa 60.000 Exemplare. Er wurde vom Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher Nachfolger, Ges. m. b. H., München-Berlin-Wien, herausgegeben.“⁷¹ Die letzte Ausgabe des Wiener Beobachters erschien am 6.4.1945 und umfasste nur mehr zwei Seiten.

⁶⁹ Vgl. Dippelreiter, S. 25.

⁷⁰ Dippelreiter, S. 25.

⁷¹ Zit. nach Dippelreiter, S. 28.

11. Die Geschichte der Karikatur

Das vielseitige Medium der Karikatur lässt sich nur schwer in einen bestimmten fachlichen Bereich einordnen, die Kommunikationswissenschaftlerin Dippelreiter meint zum Beispiel, sie sei keine eigenständige Kunstform und eine rein journalistische Darstellungsform, eine Ansicht, die ich allein aufgrund der Komplexität des Mediums nicht teilen möchte. Auch Größen der Wiener Schule der Kunstgeschichte beschäftigten sich eingehend mit der Thematik der antisemitischen Karikatur, Ernst Kris und Ernst Gombrich publizierten eine gemeinsame Analyse Nationalsozialistischer Karikaturen, nachdem sie durch deren Herrschaft aufgrund ihrer jüdischen Abstammung aus Wien ins Exil in London vertrieben wurden. Auch der Kunsthistoriker Liebel kritisiert die Vernachlässigung der Bildanalyse in diversen wissenschaftlichen Fachgebieten wie zum Beispiel in der Soziologie oder der Geschichtswissenschaft. Er schreibt, „Bilder können als ebenso repräsentativ wie Texte angesehen werden, da sie für eine höhere Anzahl von Personen leichter erkennbar sind.“⁷² Auch wenn die methodische Annäherung an dieses komplexe Medium, wie Liebel zu Recht feststellt, sich oft als nicht einfach erweist.⁷³

Auch hat die Karikatur ihren historischen Ursprung in der bildenden Kunst. Der Begriff *caricatura* taucht erstmals in Italien im 17. Jahrhundert auf, um eine bestimmte Form des übertriebenen satirischen und skizzenhaften Porträtierens zu bezeichnen.

Der Begriff *caricatura*, wie wir ihn heute verwenden, stammt also aus dem Italienischen und wurde von Massani 1646 mit Verweis auf Annibale Caracci geprägt. Die wissenschaftlichen Meinungen zur Entstehung der Karikatur selbst gehen, im Gegensatz zur reinen Begrifflichkeit, auseinander, Melot meint, dass Karikaturen bereits vor den Gebrüdern Caracci entstanden und verwendet worden sind, während Hofmann der Meinung ist, die Karikatur sei von ebendiesen in der Renaissance ins Leben gerufen worden.⁷⁴ *Caricare* meint wörtlich *übertreiben*, *überladen*, diese Merkmale der Zeichnung zielen also auf eine komische Darstellungsweise ab. Daher ist Grünewald der Ansicht, dass aus diesem Grund die Karikatur für die Caraccis

⁷² Liebel, S. 63.

⁷³ Vgl. Liebel, S. 64.

⁷⁴ Vgl. Grünewald, S. 16.

auch als Ventil gegen das akademische Ideal der schönen Naturwiedergabe diene.⁷⁵ Auch Rudolf Wittkower beschreibt die Porträtkarikaturen Gian Lorenzo Berninis als Übertreibung und zeichnerische Veränderung des von der Natur Gegebenen, so dass es seinem inneren Wesen entspräche.⁷⁶

Ab Mitte des 18. Jahrhunderts setzt sich der Begriff der *caricature* auch in Frankreich endgültig durch, nachdem er ab 1665 dort von Bernini eingeführt worden war. Dies ist auch der Zeitraum, in dem Karikatur als Übernahme aus dem Französischen auch im deutschen Sprachraum auftritt und langsam beginnt, die gängigen Begriffe wie *Zerrbild* oder *Fratzenbild* zu verdrängen.⁷⁷

Wie Liebel feststellt, markierte die Zeit der Reformation den Beginn der Verbreitung bestimmter Karikaturen mit „öffentlich politischer Absicht“⁷⁸. Erst ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde sie jedoch auch Bestandteil der Presse. Es wurden aber immer noch viele Werke als unabhängige künstlerische Blätter gedruckt und einzeln verkauft. Im 19. Jahrhundert erfuhr die satirische Zeitschrift als Medium große Popularität und bot der Karikatur eine neue Plattform. Im deutschen Sprachraum sind hier die *Fliegenden Blätter*, der *Kladderadatsch* und der *Simplicissimus* hervorzuheben.⁷⁹

Anders als in Frankreich konnte sich im politischen Umfeld Österreichs und Deutschlands die Karikatur nicht völlig frei entwickeln. Wie Heinisch darlegt, startete dieser Prozess erst mit dem ausgehenden 19. Jahrhundert. Henri Bergson veröffentlichte sogar 1900 eine Schrift mit der Forderung nach einer Funktionalisierung des Lachens als pädagogisches Instrument, das sich gegen Abweichungen der sozialen Norm wendet, in der Humor also als Sanktionsmittel auch gegen gesellschaftliche Minderheiten und Randgruppen verwendet wird.⁸⁰ In dieser Forderung macht sich das Fehlen einer oppositionellen Haltung der Karikatur im deutschen Sprachraum gegenüber dem Staat beziehungsweise dem Souverän⁸¹ besonders bemerkbar. Eine Haltung, die während des NS-Regimes mit Gesetzen gegen „Heimtücke“ und „Kitsch“ geradezu groteske Züge annahm bei dem Versuch,

⁷⁵ Vgl. Grünewald, S. 16.

⁷⁶ Vgl. Grünewald, S. 17.

⁷⁷ Vgl. Heinisch, S. 28.

⁷⁸ Liebel, S. 44.

⁷⁹ Vgl. Liebel, S. 44.

⁸⁰ Vgl. Heinisch, S. 40.

⁸¹ Vgl. Heinisch, S. 40.

„Lachanlässe unter Kontrolle zu bringen“⁸² Heinisch spricht in diesem Zusammenhang sogar von einem „nationalsozialistischen Lachtrauma“.⁸³

Wichtig anzumerken ist auch, dass es nicht nur diese Gesetze waren, die Kritik an der Obrigkeit unter dem Deckmantel des Humors unterbanden, sondern auch ein sehr hoher Grad an Identifikation mit den Machthabern, wie Heinisch argumentiert.⁸⁴ 1933 erschien der Band *Hitler in der Karikatur der Welt*, auf den 1934 *Tat gegen Tinte* folgte, zwei Bücher, in denen die Nazis den Versuch unternahmen, einzelne Karikaturen mit Texten zu widerlegen.⁸⁵ Es mutet heute als ein etwas lächerliches Unterfangen an, den Versuch zu unternehmen, Bildsatire textlich zu erklären, respektive sogar zu widerlegen. Jedoch wurde dadurch auch dargelegt, dass diese „Verleumdungskampagne“, wie NSDAP-Anhänger sie nannten, nicht nur Hitler, sondern das gesamte deutsche Volk betraf⁸⁶, dass also die Identifikationsfigur des Führers, an die eine Überhöhung des deutschen Volkes im Allgemeinen gebunden war, geschützt werden müsse.⁸⁷ Demgegenüber stand die Abwertung alles Nichtarischen, besonders des Jüdischen. Auf diese Gruppen projiziert die „lachfeindliche Gesellschaft“⁸⁸ alle Eigenschaften, die sie von sich selbst fernzuhalten versuchten wie zum Beispiel Kriminalität, Hässlichkeit, Sexualität und Lächerlichkeit. „Nicht das subversive, gegen den Souverän gerichtete oder das selbstironische Lachen über seine eigenen Schwächen, sondern das affirmative Gelächter gegen außen, das sich aus einer zweifelhaften Überlegenheit speist, wurde angestrebt.“⁸⁹

In antisemitischen Propagandablättern sieht Heinisch die Regression in einen bildmagischen Bereich im Freudschen Sinne, wie ihn schon Kris und Gombrich beschrieben haben, in dem sich ein Werk niemals gänzlich von seiner Ritualfunktion loslösen kann. Antisemitische Karikaturen haben nicht das Ziel der Übertreibung, sondern ihre Funktion ist die Erniedrigung der Juden, die unmittelbar an die Überhöhung und Idealisierung des germanischen Volkes gekoppelt ist, was

⁸² Heinisch, S. 41.

⁸³ Heinisch, S. 41.

⁸⁴ Heinisch, S. 41.

⁸⁵ Vgl. Heinisch, S. 41.

⁸⁶ Das deutsche Volk fungiert hier also im Sinne Liebels als „informelles Ziel“ der Karikatur. Diese Theorie wird im Kapitel *Die Karikatur als Propagandainstrument* näher erläutert.

⁸⁷ Vgl. Heinisch, S. 41-42.

⁸⁸ Heinisch, S. 42. Ein Phänomen, das Umberto Eco auch in seinem Roman „Der Name der Rose“ im Kontext des mittelalterlichen Klosterlebens beschreibt.

⁸⁹ Heinisch, S. 42.

wiederum der eigentlichen Intention der Karikatur widerspricht, nämlich der Dekonstruktion des Ideals.⁹⁰

12. Die politische Karikatur

Die politische Karikatur als spezifische Form der Karikatur sowie der Bildsatire kam im England des ausgehenden 18. Jahrhunderts auf und „benutzte den karikierenden Stil für bekennende parteiliche, spöttische Kritik sowohl an einzelnen Politikern als auch allgemeiner an politischen Zuständen und Prozessen.“⁹¹

Grünwald basiert seine Beschreibung der politischen Karikatur auf Michael Siebes Differenzierung zwischen „Gesellschaftssatire“ und „politischer Karikatur“. Die erste behandelt Sujets wie Mode, Gebräuche, Alltagsereignisse und kulturelle Verhaltensmuster, während sich die zweite explizit mit dem aktuellen Tagesgeschehen auseinandersetzt und dazu Stellung bezieht.⁹²

Im Alltagssprachgebrauch werden die Begriffe Karikatur und Bildsatire oft synonym verwendet, jedoch lohnt es sich, dieses Medium differenzierter zu betrachten. Wie Grünwald erklärt, bezieht sich das Karikieren auf einen bildkünstlerischen Stil, dessen Hauptmerkmale das Reduzieren und Deformieren sind, Bildinhalte werden also verzerrt und vereinfacht dargestellt, meist wirken Karikaturen auch stilistisch eher spontan und skizzenhaft.⁹³

Wie Liebel bemerkt, überblättern nur wenige ZeitungsleserInnen die politischen Karikaturen, sie sind daher von enormer Reichweite, was das Publikum betrifft. Ein geteilter Erfahrungsraum der KünstlerInnen und RezipientInnen ist notwendig, um sicherzustellen, dass der Sinn des Bildes auch erfasst werden kann, die LeserInnen müssen bestimmte Informationen über dargestellte Ereignisse oder Personen haben um das Bild interpretieren zu können. Manchmal wird so eine „Ereigniskarikatur“ direkt im Zusammenhang mit einem entsprechenden Artikel gedruckt, dies kann jedoch nicht immer der Fall sein. Daher greifen die KünstlerInnen bei der Darstellung oft auf ein bestimmtes Symbol- und Zeichenarsenal zurück. So zum Beispiel in Allegorien diverser Nationen wie der Germania, der Marianne, John

⁹⁰ Vgl. Heinisch, S. 43.

⁹¹ Grünwald, S. 17.

⁹² Grünwald, S.13.

⁹³ Vgl. Grünwald, S. 16.

Bull oder auch Uncle Sam. Doch sogar solche Darstellungen sind immer Überlegungen zu Kontext und Zielpublikum unterworfen, folglich wird zum Beispiel die deutsche Nation, situationsabhängig eher positiv als Germania abgebildet und eher negativ als dickbäuchiger deutscher Michel.⁹⁴

Die Kunst, eine persönliche Karikatur zu erstellen, birgt auch verschiedene Tücken für die ZeichnerInnen: So beschreibt schon DaVinci, dass, um die Wiedererkennung der Physiognomie einer Person sicherzustellen, auf vier Merkmale großer Wert gelegt werden muss: Stirn, Nase, Mund und Kinn.⁹⁵ Im Falle Winston Churchills wurde auf verschiedene Erkennungsmerkmale besonderer Wert gelegt: sein Markenzeichen, die Zigarre, die runde Gesichtsform, beziehungsweise das Doppelkinn und seine Glatze mit vereinzelt Haaren (Abb. 3).



Abb. 4: Gegenüberstellung einer von Fips gezeichneten Karikatur Churchills aus dem Stürmer 1942 und einer Fotografie von ihm.

Eine andere Form der Darstellung in der Karikatur kann auch die Animalisierung oder Versachlichung der abgebildeten Person sein, wobei persönliche Gesichtszüge mit physischen Charakteristika eines Tieres vermischt werden, wie Liebel erklärt⁹⁶, hier ist jedoch noch zu ergänzen, dass, vor allem in der antisemitischen Karikatur des Nationalsozialismus nicht nur einzelne Personen, sondern ganze Personengruppen mit bestimmten Tieren (oftmals mit parasitären Eigenschaften) gleichgesetzt werden, wie Abbildung 5 sehr gut illustriert.

⁹⁴ Vgl. Liebel, S. 23-24.

⁹⁵ Vgl. Liebel, S. 25.

⁹⁶ Vgl. Liebel, S. 27.



Abb. 5: Das Ungeziefer, *Der Stürmer*,
September 1944.

Die textlichen Elemente der Karikatur können in der Analyse der ikonografischen Merkmale unterstützen oder bestätigen und ergänzen oder erklären oft den Inhalt des Bildes. Sie bestätigen auch Panofskys Annäherung zur Geistesgeschichte, die im Kontext des Bildes die Interpretationsmöglichkeiten sucht. Der Begleittext kann über vieles Aufschluss geben: zum Beispiel über Ort, politische Einstellung der KünstlerInnen und zeitliche Periode, in der das Werk entstanden ist.⁹⁷

Liebel nennt den Humor einer Karikatur auch den „Gradmesser“ einer Gesellschaft, da er „die Stimmung einer Gruppe oder Gesellschaft“ und deren politische Orientierung reflektiert und so den Zeitgeist einer Gesellschaft offenbaren kann,⁹⁸ darüber hinaus weckt das Bild dadurch bei den LeserInnen Interesse.

Bereits Sigmund Freud hat den Einfluss des Lachens auf die Menschen in seinem Werk *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* erörtert. Er stellt die These auf, dass im Moment des Lachens ein Austausch zwischen der Person, die den Witz macht, und den RezipientInnen stattfindet. Lachen kann als Ventil funktionieren und befreit von Traumata, Frustration und Emotionen, dadurch entsteht im Moment des befreienden Lachens eine Sympathie für die HumoristInnen. Dies gilt auch für den aggressiv-tendenziösen Witz: „Bei der aggressiven Tendenz verwandelt er den anfänglich indifferenten Zuhörer durch das nämliche Mittel in einen Mithasser oder Mitverächter und schafft dem Feind ein Heer von Gegnern, wo erst nur ein

⁹⁷ Vgl. Liebel, S. 32.

⁹⁸ Liebel, S. 32.

einzigster war.“⁹⁹ Eine Theorie, die in Bezug auf nationalsozialistische Karikaturen besonders überzeugend scheint.

13. Die Karikatur als Propagandainstrument

Ein zweites wichtiges Element der nationalsozialistischen Karikatur ist außer dem Humor noch die Gewalt. Liebel trifft hier die Unterscheidung zwischen indirekter Gewalt, die durch Humor und Ironie die dargestellte Person oder Personengruppe demütigt und direkter Gewalt, „die das Ziel offen angreift und nicht den Umweg über das Lachen nimmt.“¹⁰⁰ Jedoch ist nicht immer nur die abgebildete Person Ziel des Angriffs, sondern auch deren UnterstützerInnen und AnhängerInnen.¹⁰¹ Wenn also beispielsweise eine Karikatur sich über Winston Churchill lustig macht, so ist nicht nur er selbst der Adressat, sondern auch seine WählerInnen. So wird nicht nur Kritik an der betreffenden Person geübt, sondern auch eine Handlungskorrektur suggeriert.¹⁰²

Auch zwischen den Zielen der Karikatur trifft Liebel eine Unterscheidung, eben erwähnt wurden das formelle (karikierte Person) und das informelle Ziel (deren AnhängerInnen), hinzu kommt noch, was Liebel als „solidarisches Ziel“ bezeichnet, nämlich die geneigte LeserInnenschaft, für die der Witz nichts weiter als die Wahrheit ist.¹⁰³ „Seine Beziehung zur Botschaft der Karikatur ist von Sympathie und Unterstützung geprägt. Dieser Betrachter trifft in der Karikatur eine Bekräftigung seines eigenen Denkens. Das solidarische Ziel hat sich bereits vor dem Ansehen der Karikatur eine negative Meinung über das formelle Ziel gebildet.“¹⁰⁴

Über diese Art und Weise, das Publikum auf seine Seite zu ziehen und vom Inhalt des Witzes zu überzeugen, postuliert Freud folgendes:

Der Witz wird uns gestatten, Lächerliches am Feind zu verwerten, das wir entgegenstehender Hindernisse wegen nicht laut oder nicht bewußt vorbringen durften, wird also wiederum *Einschränkungen umgehen und unzugänglich gewordene Lustquellen eröffnen*. Er wird ferner den Hörer durch seinen Lustgewinn bestechen, ohne strengste Prüfung unsere Partei zu nehmen, wie wir selbst andere

⁹⁹ Zit. nach Liebel, S. 34.

¹⁰⁰ Liebel, S. 36.

¹⁰¹ Vgl. Liebel, S. 36.

¹⁰² Vgl. Liebel, S. 37.

¹⁰³ Vgl. Liebel, S. 37.

¹⁰⁴ Liebel, S. 37.

Male, vom harmlosen Witz bestochen, den Gehalt des witzig ausgedrückten Satzes zu überschätzen pflegten. „Die Lacher auf seine Seite ziehen“, sagt mit vollkommen zutreffendem Ausdruck unsere Sprache.¹⁰⁵

Demnach kann also durch das Lachen auch soziale und politische Veränderung bewirkt werden.

Eine wichtige historische Entwicklung, die der Karikatur zu weiter Verbreitung verhalf, war die Erfindung der Druckerpresse, sie ermöglichte es, ein breites Publikum zu erreichen und so wurde die Karikatur zu einem politisch-kulturellen Phänomen. Ihre Verwendung als Mittel zur politischen Kommunikation war also ein Kennzeichen der Moderne. Die Karikatur funktionierte und funktioniert bis heute als Werkzeug zur Verbreitung und Popularisierung von Meinungen und Kritiken.¹⁰⁶

Auch die Unterschiede der Karikatur innerhalb verschiedener Regierungsformen sind hervorzuheben, da diese oft unterschiedliche Grade an (Presse-)Freiheit implizieren. Die Karikatur als Produkt einer bestimmten kommunikativen Praxis kann ihr gewaltsames Element¹⁰⁷ in den soziopolitischen Strukturen eines bestimmten Regimes unterschiedlich nutzen.¹⁰⁸

Darüber hinaus ist die Veröffentlichung einer Karikatur oft auch bis zu einem gewissen Grad von einem institutionellen Akteur abhängig wie zum Beispiel einem Zeitungsverleger beziehungsweise, wie Liebel es allgemeiner formuliert, einer „kommunikativen Organisation“¹⁰⁹. So werden KarikaturistInnen sich auch in einem bestimmten Maß an der wirtschaftlichen oder politischen Linie der HerausgeberInnen ihrer Werke orientieren, ein Prozess, der, wie Liebel meint, oft automatisch passiert und selten erzwungen ist. In der Anpassung an die redaktionelle Linie der Zeitung zeigt sich eine Loyalität dem publizistischen Medium gegenüber und die ZeichnerInnen setzen damit eine normative Handlung.¹¹⁰ Als exemplarischen Fall für dieses Phänomen nennt Liebel den Zeichner Fips, der für den nationalsozialistischen *Stürmer* gearbeitet hat, davor war er bei der sozialdemokratischen Zeitung *Fränkische Tagespost* angestellt.

¹⁰⁵ Zit. nach Liebel, S. 38.

¹⁰⁶ Vgl. Liebel, S. 43-44.

¹⁰⁷ Das ihr Liebel zurecht zuschreibt, er identifiziert zwei Hauptkomponenten der Karikatur: Gewalt und Humor.

¹⁰⁸ Vgl. Liebel, S. 54-55.

¹⁰⁹ Liebel, S. 55.

¹¹⁰ Vgl. Liebel, S. 55.

Seine persönliche Meinung wird jedoch in seinen politischen Karikaturen verdeckt. Die Verschmelzung seiner persönlichen Meinung mit der institutionellen bzw. redaktionellen Linie vollzog sich durch das alltägliche Zusammenleben mit den Kollegen und durch Anweisungen seines Redaktionschefs Julius Streicher. Der Karikaturist wurde zu einem Mitglied einer bestimmten sozialen Gruppe, eines Milieus mit eigener Weltanschauung, die in der Redaktionslinie zum Ausdruck kam.¹¹¹

Die eigentliche journalistische Aufgabe des Informierens tritt hier in den Hintergrund, von einer aufklärerischen Funktion der Karikatur kann in diesem Zusammenhang nicht die Rede sein, vor allem nicht bei der Karikatur. Es geht bei diesem Medium ja nicht darum, reale Ereignisse abzubilden, sondern immer um eine Interpretation durch die ZeichnerInnen, die somit auch Realität konstituieren.¹¹²

Somit ergibt sich eine propagandistische Funktion der politischen Karikatur, indem sie eine Weltanschauung bewirbt durch die Mittel der Kritik, des korrosiven Humors und der Gewalt. Diese propagandistische Funktion kann auf politischer oder sozialer Ebene wirken und so auch klassifiziert werden. Zu diesem Thema schreibt Liebel

Zu welcher Kategorie die einzelne Karikatur gehört hängt von dem institutionellen Akteur bzw. dem Massenmedium, in dem die Karikatur veröffentlicht wird, ab. Wenn die politischen Karikaturen in einem explizit politischen Medium erscheinen bzw. mit einer Partei oder Regierung verbunden sind, handelt es sich um politische Propaganda. Der entscheidende Faktor ist hierbei die öffentliche und leicht erkennbare Absicht, politische Propaganda zu machen. Das Medium muss explizit einer politischen Ideologie verpflichtet sein.¹¹³

Diese propagandistische Funktion der Karikatur erlaubt ihr einerseits ein herrschendes Regime zu bekämpfen oder andererseits der Festigung desselben zu dienen. „[D]ie politische Karikatur prägt gemeinsame Positionen, die zu einer bestimmten Art zu denken, zu leben und zu urteilen führen.“¹¹⁴

Wie Hofmann außerdem bemerkt, hatte es die Karikatur in ihrer Rezeptionsgeschichte nicht immer leicht, da sie nicht der Harmonie des Idealschönen entspricht, sie ist aufzufassen als „Protest gegen die Welt des Schönen, Sinnvollen und Geordneten; [...] eine demaskierende Hervorhebung von Schwächen und Gebrechen; [...] die tendenziöse Betonung des Scharfen, Harten

¹¹¹Liebel, S. 56-57.

¹¹² Vgl. Liebel, S. 57.

¹¹³ Liebel, S. 61.

¹¹⁴ Liebel, S. 62.

und Schlechten, [...] deren kritischer Grundton sich gegen die Welt des schönen Scheins richtet.“¹¹⁵

Dieser kritische, tendenziöse Grundton wurde freilich im Nationalsozialismus als propagandistische Waffe genutzt, so wird die Kritik des Mediums nicht gegen eine etablierte gesellschaftliche Norm gerichtet, sondern, ganz im Gegenteil, vom Regime gegen Minderheiten und Randgruppen ausgespielt.

14. Antisemitische Darstellungsstrategien

Natürlich darf man nicht außer Acht lassen, dass es einer sehr langen bildlichen Tradition bedarf, um zu gewährleisten, dass ein bestimmtes Symbol oder Zeichen von einer breiten Bevölkerung auf die gleiche Art und Weise gedeutet werden kann. Die Mittel der Karikatur entwickeln sich im Lauf der Zeit zu einem eigenen „lehr- und erlernbaren symbolischen Zeichenarsenal, das auf komische Wirkung und inhaltlich-wertende Aussage zielt“.¹¹⁶ Dadurch ergibt sich die Möglichkeit bestimmte Typen aufgrund von standardisierten Zeichen, Schemata und Stereotypisierung darzustellen und somit rasche Deut- und Lesbarkeit sicherzustellen.¹¹⁷ Einige der antijüdischen Darstellungsstrategien gehen bis auf das Mittelalter zurück:

Synagoge:

Seit dem Mittelalter wird das Judentum, respektive das jüdische Volk durch die weibliche Allegorie der Synagoge dargestellt, sie wird ihrem Pendant Ecclesia gegenübergestellt, unterlegen, mit abgewandtem Blick und meist mit Augenbinde, die die Blindheit des Judentums gegenüber Jesus als Messias veranschaulichen soll. In anfänglichen Darstellung wird noch die Idee der Concordia als Möglichkeit vorgeschlagen, wobei diese jedoch im späteren Mittelalter immer mehr der Unversöhnlichkeit weicht.¹¹⁸

¹¹⁵Hofmann, S. 31.

¹¹⁶Grünewald, S. 17.

¹¹⁷ Vgl. Grünewald, S. 17.

¹¹⁸ Vgl. Dittmar, S. 41.



Abb. 6: Darstellung von Ecclesia und Synagoge, Codex Bruchsal 1, Bl. 31r, um 1220.

Judenhut:

Der konische zulaufende oder halbkugelige Hut diente vor allem in der Buchmalerei des Mittelalters als Erkennungsmerkmal in den Darstellungen des Lebens und Leidens Christi. Ursprünglich Teil der jüdischen Tracht war es teilweise im mittelalterlichen Europa verpflichtend für männliche Juden, den Hut als Kennzeichnung zu tragen. Im Laufe des 13. Jahrhunderts nahmen die Darstellungen im Kontext der Passion Christi affektivere Züge an, so wurden Juden mit verzernten, aggressiven Mienen versehen.¹¹⁹ Wie Dittmar bemerkt, zeigt sich hier bereits „ein physiognomisches Interesse in karikierender und denunzierender Absicht“.¹²⁰

¹¹⁹Vgl. Dittmar, S. 42.

¹²⁰Dittmar, S. 42.



Abb. 7: Der jüdische Spruchdichter Süßkind von Trimberg mit Judenhut, Codex Manesse, 14. Jahrhundert.

Passionsszenen:

Nach der Entwicklung druckgraphischer Medien im 15. Jahrhundert eröffneten sich Möglichkeiten zur Vervielfältigung und Verbreitung von einzelnen Szenen der Passion, in denen unter anderem Juden als Peiniger Christi dargestellt werden.¹²¹

Judensau:

Ein besonders verunglimpfendes¹²² Motiv ist das der Judensau, das bereits in der Plastik des späten 13. Jahrhunderts auf Säulenkapitellen in Erscheinung tritt. Wie Eduard Fuchs anmerkt, ist sie „Ausdruck und Beweis einer wirklich grenzenlosen Verachtung der Juden.“¹²³



Abb. 8: Die „Judensau“. Antisemitischer deutscher Holzschnitt, um 1470/80.

¹²¹Vgl. Dittmar, S. 43.

¹²² Weil das Schwein im Judentum mit einem Nahrungstabu belegt ist, da es als unrein gilt.

¹²³ Zit. nach Hartzitz, S. 22.

Auch Schleicher untersucht die Quellen antijüdischer Körperdarstellung, auf die die Karikatur im deutschen Raum sich oft bezieht, dabei stellt sie fest, dass eines der wichtigsten Elemente dieser Darstellung die große, gekrümmte Nase ist. Eine stereotypisierende Darstellungsweise, die sich vor allem in der antisemitischen Karikatur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts niederschlug. Ab der Mitte des 19. Jahrhunderts wurden „Rassen“, angelehnt an die anthropologischen Vorstellungen der Zeit, nach verschiedenen ästhetischen Gesichtspunkten dargestellt. Die Hakennase wurde wiederum von Physiognomikern in Zusammenhang mit einem bestimmten „jüdischen Charakter“ gebracht.¹²⁴



Abb. 9: Charakterköpfe aus Israel.
Aus: Kehraus!, 1886, 4. Jg., S. 113.

Solche Darstellungsweisen einer „jüdischen Nase“ finden sich bereits in mittelalterlichen Buchmalereien und Tafelbildern, verbreiteten sich im frühen 17. Jahrhundert, und in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts etablierten sie sich dann vollständig auch in antijüdischen Spottbildern. Ein sehr eindrucksvolles Beispiel dafür

¹²⁴ Vgl. Schleicher, S. 47-48.

ist die Abbildung *Charakterköpfe aus Israel*, die im antisemitischen Kalender *Kehraus!* publiziert wurde. Die Darstellungsweise wurde vornehmlich für die Repräsentation verschiedener Nationalitäten verwendet und in diesem Bild für die Aufzählung antisemitischer Stereotype adaptiert.¹²⁵ Alle Darstellungen weisen Gemeinsamkeiten und wiederkehrende Elemente auf wie „die gekrümmte Nase, ein fliehendes Kinn, dunkles krauses Haar. [...] Die Karikatur ist hier nicht Zerrbild der Wirklichkeit, sondern die Konstruktion einer verzerrten Wirklichkeit, die zur Natur erklärt wird.“¹²⁶

Wie Nicoline Hartzitz in ihrer Untersuchung über antisemitischen respektive antijudaistischen Sprachgebrauch feststellt, gibt es diverse Arten und Weisen, wie sich diese Hostilität im Alltagssprachgebrauch äußern kann: Bestimmte Stereotypen werden wie pseudowissenschaftliche Abhandlungen „argumentiert“ (z.B. in der Phrenologie oder der Physiognomik¹²⁷), andere, zum Beispiel die sogenannten Ritualmordlegenden¹²⁸ werden „erzählt“ und bestimmte jüdische Brauchtümer abwertend „beschrieben“.¹²⁹ Wie Individual- und Sozialpsychologen nachgewiesen haben, sind Faktoren wie Gefühl oder Stimmung besonders geeignet, um gewisse Werthaltungen oder Einstellungen zu verändern beziehungsweise zu verfestigen.¹³⁰ Darüber hinaus ist die Artikulation solcher Vorurteile nicht an bestimmte fachspezifische Formulierungen gebunden, sondern bediente sich immer der aktuellen Gemeinsprache der Zeit.¹³¹ Diese linguistische Untersuchung ist auch deswegen wichtig und interessant, da, glaubt man der These zur sprachlichen Relativität von Sapir-Whorf, das Denken direkt von Sprache beeinflusst wird, dass also die Erfahrung einer Person abhängt von der lexikalischen und grammatikalischen Struktur ihrer Sprache.¹³²

¹²⁵Vgl. Schleicher, S. 49-50.

¹²⁶Schleicher, S. 50.

¹²⁷Zwei Lehren, die im ersten Falle bestimmte physische Erscheinungsmerkmale des Kopfes, im zweiten Falle des ganzen Körpers heranziehen um auf bestimmte Eigenschaften des Charakters zu schließen, eine vor allem im 19. und 20. Jahrhundert populäre Pseudowissenschaft, die eine fruchtbare Basis für Rassismus und Eugenik darstellte.

¹²⁸Es war ein seit dem Mittelalter weit verbreiteter Glaube, Juden würden Christenkinder martern und danach ihr Blut trinken, ein Vorurteil, das zusätzlichen Gehalt gewinnt durch den Vorwurf des Gottesmordes.

¹²⁹Vgl. Hartzitz, S. 19.

¹³⁰Vgl. Hartzitz, S. 19.

¹³¹Vgl. Hartzitz, S. 19.

¹³²Vgl. Whorf.

Auch vom NS-Regime werden vornehmlich affektive und expressive Ausdrücke verwendet, die das Gemüt der LeserInnen/HörerInnen mit ihrer persuasiven Rhetorik bewegen sollen. Wie Hartzitz in ihrer linguistischen Untersuchung feststellt, gibt es besondere Sprach- und Stilmittel der Lexik, die von der frühen Neuzeit bis zum Nationalsozialismus Verwendung finden. Dabei wird gezielt auf die Konnotation der einzelnen Worte geachtet um durch Nebenbedeutungen implizite Appelle und Wertungen durch nur scheinbar objektiven Sprachgebrauch zu transportieren.¹³³ Verschiedene Metaphern werden sowohl in der bildlichen als auch in der sprachlichen Tradition des Antisemitismus verwendet, so werden Vergleiche aus dem Reich der Zoologie oder der Botanik herangezogen, um Juden und Jüdinnen mit tierischen und pflanzlichen Schädlingen, Parasiten oder sogar Seuchen gleich zu setzen und so zu entmenslichen.¹³⁴ Besonders *Der Stürmer* bediente sich an diesen Metaphern, wie das Beispiel *Der Vampyr*, gezeichnet von Fips im Jahre 1934, zeigt.



Abb. 10: Fips, *Der Vampyr*, 1934, aus *Der Stürmer*.

Mit der Bildunterschrift „Vom Teufel in die Welt gesetzt er stets die Völker quält und hetzt“ wird das Bild beschrieben, es sollte die Assoziation zu Blutgier hervorrufen und so auch gleichzeitig an die Ritualmordlegenden erinnern. Es wird eine gigantische Fledermaus gezeigt, die den Davidstern am Bauch trägt und mit einer „typisch jüdischen Hakennase“ versehen ist, sie fegt gefährlich über eine flüchtende Menschenmasse hinweg und bespuckt sie. Es werden auf diese Art und Weise mehrere Symbole und Inhalte im Bild und durch den Text transportiert, die

¹³³Vgl. Hartzitz, S. 20-21.

¹³⁴ Vgl. Hartzitz, S. 24.

sicherstellen, dass ein großes Publikum erreicht werden kann. Das Bild ist im rechten unteren Bildrand mit der Signatur Fips versehen, das Pseudonym, unter dem Philipp Rupprecht für den Stürmer tätig war.

Sogar Martin Luther schreibt bereits 1543 in *Von den Juden und iren Lügen*: „Hieraus sihestu nu wol..., das sie dürstige blut Hunde und Mörder sind der gantzen Christenheit... Wie sie denn... beschuldigt gewest, als hetten sie Wasser und Brün vergiftet, Kinder gestolen, zepfrimet und zu hechelt, damit sie an der Christen blut ir mütlin heimlich kületen.“¹³⁵

Die Fledermaus wird schon früh mit teuflischen Kräften in Verbindung gebracht. Auch die antijüdische Propaganda des Nationalsozialismus greift auf diese seit dem Mittelalter gebräuchlichen Metaphern zurück (vor allem Tierarten und Krankheiten), sie werden ergänzt mit Motiven des Festsetzens, Einnistens, Wucherns, Aussaugens, Erstickens und Zersetzens, aber auch Gegenmaßnahmen werden in aller Anschaulichkeit propagiert.¹³⁶

Der Stürmer veröffentlichte auch in seiner zweiten Ausgabe des Jahres 1937 fünfzehn antonymische Paare, die Charaktereigenschaften von Deutschen und Juden in sich ausschließenden Gegensätzen veranschaulichen sollen.¹³⁷ Hier bestätigt sich die These des Philosophen Jacques Derrida, der behauptet, dass Gegenteilpaare selten neutral und ohne bestimmte Wertungen sind. Einer der beiden Gegensätze sei meist der dominante, so behauptet er, daraus ergibt sich automatisch ein Machtverhältnis zwischen den jeweiligen Polen.¹³⁸ Auch diese Wertung, respektive dieses Machtverhältnis macht sich die nationalsozialistische Propaganda zunutze.

Genügsamkeit – Profitgier

Sparsamkeit – Protzendum

Ehrlichkeit – Betrugerei

Unbestechlichkeit – Vorteilssucht

Fleiß – Raffsucht

Anständige Gesinnung – jüdische Unverschämtheit

Schamgefühl – jüdische Unverfrorenheit

¹³⁵ Zit. nach Hartzitz, S. 24. Die Ausdrücke „zepfrimet und zu hechelt“ beziehen sich auf das Durchstechen mit Pfriemen und das Zerfleischen mit Hecheln (Flachskämmen).

¹³⁶ Vgl. Hartzitz, S. 25.

¹³⁷ Vgl. Hartzitz, S. 70.

¹³⁸ Vgl. Hall, S. 235.

Religion – jüdischer Freigeist
Gehorsam – jüdisches Besserwissen
Treue – jüdische Selbstsucht und Verrat
Wahrheit – jüdischer Dreh
Vaterlandsliebe – Landesverrat
Friedensliebe – Völkermord
Zivilisation – Kommunismus
Recht und Gesetz - Talmudgeist¹³⁹

Außer diesen Antonymen leistet auch das Epitheton ornans einen wichtigen Beitrag zur Genese und zum Erhalt verschiedener antijüdischer Stereotypen, das schmückende Beiwort, meist adjektivisches Attribut, beschreibt tatsächliche oder vermeintliche Eigenschaften des Bezeichneten, die meist so gängig sind, dass sie idiomatische Bezüge zu ihren Basiswörtern eingehen.¹⁴⁰ So wird das Wort Jude gerne attribuiert mit Adjektiven wie *blutdürstig*, *diebisch*, *durchtrieben*, *gottlos*, *übeltätig* oder *wucherisch*, um nur einige zu nennen.¹⁴¹

15. Die psychoanalytische Methode von Ernst Kris

Ernst Kris, Kunsthistoriker und Psychoanalytiker beschäftigte sich in seinem englischen Exil unter anderem mit antisemitischen Karikaturen des NS-Regimes. 1942/43 erarbeitete er sogar gemeinsam mit drei weiteren Psychoanalytikern eine Studie zur psychischen Gesundheit des Führers für den Geheimdienst, in der ergründet werden sollte, „was den ‚Führer‘ für die Deutschen als Genie qualifizierte“.¹⁴² Ihre Diagnose lautete: „There was unanimous agreement among the four psychoanalysts who have studied the material that Hitler is an hysteric bordering on schizophrenia and not a paranoiac as is so frequently supposed. He is not insane in the commonly accepted sense of the term, but neurotic.“¹⁴³

¹³⁹ Zit. nach Hortzitz, S. 32.

¹⁴⁰ Vgl. Hortzitz, S. 34.

¹⁴¹ Vgl. Hortzitz, S. 34.

¹⁴² Krüger, S. 192.

¹⁴³ Zit. nach Krüger, S. 193.

1934 machte sich Kris gemeinsam mit Ernst Gombrich an die Arbeit zur Karikatur. Einer der Ansprüche der Arbeit war, das Potenzial des Komischen beziehungsweise der Karikatur zu gegenpropagandistischen Zwecken auszuloten, was ihn jedoch auch unter Druck setzte, diese Form des Protests von der propagandistischen Karikatur der Nationalsozialisten zu differenzieren.¹⁴⁴ Er sah die Aufgaben der Karikatur darin, sich gegen verschiedenste symbolische Gegner zur Wehr zu setzen: „die Bildmagie, die volkstümliche Führerverehrung, die NS-Hasskampagnen, die Scheinwissenschaft der Physiognomik, [...] vor allem aber das tagtraumhafte Wirklichkeitssurrogat des NS-Totalitarismus im Allgemeinen“.¹⁴⁵ Er räumte ein, dass, obwohl die Karikatur durch ihre vereinfachte graphische Darstellung Züge einer gewissen kindlichen Regression beinhaltet, sie viel mehr mit einer Aggressionstat verbunden war, als es der Sprachwitz je sein könnte.¹⁴⁶

Nur wenige Passagen des gemeinsamen Essays von Gombrich und Kris weisen auf deren prekäre österreichische Vorkriegsvergangenheit hin. Als Sohn eines jüdischen Kaufmanns, war Gombrich gezwungen 1936 nach London zu emigrieren, wo er am Warburg Institute arbeitete, wohin ihm Kris, der ebenfalls jüdischer Abstammung war, 1938 folgte.¹⁴⁷

Kris erarbeitete die These vom dialektischen Verhältnis von Karikatur und magischem Denken, die, wie Steffen Krüger argumentiert, „sich zu relevanten Teilen den Schriften Julius von Schlossers sowie Aby Warburgs Theorie vom Nachleben einer heidnischen Antike verdanken mochte, die ihren Deutungsrahmen jedoch in der Psychoanalyse fand“.¹⁴⁸ Kris meint, dass die aggressive Tat, die in der Ironie des Bildwitzes enthalten ist, „an einem Bilde vorgenommen wird, das als mit dem Abgebildeten identisch gilt“¹⁴⁹. Die Beleidigung und Verletzung, die diese Art der Darstellung hervorruft, entsteht aus genau diesem Grund, dass der/die Abgebildete sich mit dem Bild identifiziert.

¹⁴⁴Krüger, S. 241.

¹⁴⁵Krüger, S. 241. Der Begriff der Bildmagie stammt aus Freuds Schrift *Totem und Tabu*, in der er den Glauben beschreibt, dass, tut man dem Abbild einer Person etwas an, dieser Person das Gleiche zustoßt.

¹⁴⁶Vgl. Krüger, S. 242.

¹⁴⁷Vgl. Krüger, S. 35.

¹⁴⁸Krüger, S. 34.

¹⁴⁹Zit. nach Krüger, S. 243.

[E]ven when caricature became possible it was not wholly appreciated as an art. That is not surprising because if we analyse a little more deeply the aim of the caricaturist we learn that image magic survives under the surface of fun and play. When the victim feels 'wounded', it is the best sign that he at least does not consider his caricature as an innocent play of transforming features. Nor, in fact, does anyone else.¹⁵⁰

Krüger argumentiert, dass Kris mit seinen Texten zur Wirkmacht der Karikatur im Subtext auch dazu aufrief, dieses Medium gegen die tyrannischen Herrscher selbst zu richten. So weisen Gombrich und Kris in ihrem gemeinsamen Essay „Principles of Caricature“ der 1938 kurz nach Kris' Flucht aus dem besetzten Österreich nach London erschien, auf Folgendes hin:¹⁵¹

If the caricature fits the victim really is transformed in our eyes. We learn through the artist to see him as a caricature. He is not only mocked at, or unmasked, but actually changed. He carries the caricature with him through his life and even through history. And that happened to many great men – especially to dictators.¹⁵²

Ähnlich dieser Auffassung argumentiert auch Stuart Hall in seiner Theorie zum "Repräsentationsregime", in dem eine dargestellte Person oder Gruppe nach und nach durch immer gleiche Darstellungsformen verfremdet wird und so undifferenziert im Sinne eines essentialistischen (Bild-)Diskurses wahrgenommen wird. So entwickeln sich aus Darstellungstropen Stereotype und aus Stereotypen wiederum wird ein Regime der Repräsentation. Kulturelle Identität, „Rasse“ und Ethnizität werden so durch Abbildungen verfremdet.¹⁵³

Auch die Frage, ob denn Porträtkarikatur Kunst sei, kann aus dieser Diskussion nicht ausgeklammert werden. So schreiben Kris und Gombrich, „There has, perhaps, always been pictorial abuse. But to put it briefly, these abuses were not art.“¹⁵⁴ So beharrten Kris und Gombrich auf dem Standpunkt, dass zumindest bildliche Aggression vor der Entstehung der Karikatur künstlerisch irrelevant sei und lediglich von historischem beziehungsweise soziologischem Interesse sei.¹⁵⁵

¹⁵⁰ Zit. nach Krüger, S. 34.

¹⁵¹ Vgl. Krüger, S. 35.

¹⁵² Zit. nach Krüger, S. 35.

¹⁵³ Vgl. Hall, S. 229ff.

¹⁵⁴ Zit. nach Krüger, S. 35.

¹⁵⁵ Vgl. Krüger, S. 35.

16. Methode

Um den komplexen Thematiken und Bildinhalten gerecht zu werden, die in der Form der Karikatur transportiert werden, reicht meiner Meinung nach ein rein kunstwissenschaftlicher Ansatz nicht aus. Bei den vielen Ebenen der Kommunikation mit denen die Karikatur als Medium arbeitet, kann man sich als ForscherIn leicht die Zähne ausbeißen, Liebel merkt an, „[a]uf der Suche nach einem

Bildanalyseverfahren stößt der Forscher auf ein problematisches Feld.“¹⁵⁶

Qualitative Methoden der Bildanalyse werden, laut Liebel, sowohl von SoziologInnen als auch von Kunst- und GeschichtswissenschaftlerInnen vernachlässigt, da sich die wissenschaftliche Gemeinschaft hauptsächlich auf schriftliche, nicht bildliche Quellen berufe, womöglich ein Erbe des 19. Jahrhunderts.

Daher werde ich versuchen, in der vorliegenden Arbeit eine Kombination aus kunst- und kulturwissenschaftlichen Theorien für die Analyse der Karikaturen zu verwenden. Da die Karikatur ein publizistisches Medium ist, scheint es sinnvoll, sich diskursanalytischer Instrumente zu bedienen, um jeweilige Inhalte und kommunikative Strategien angemessen darstellen zu können.

Der kunstwissenschaftliche Ansatz ist angelehnt an die ikonologische Methode, die auf Erwin Panofsky zurückgeht.¹⁵⁷ Diesen Methodenteil verwende ich rein

dokumentarisch und versuche eine umfassende Analyse der einzelnen Objekte.¹⁵⁸

Auch Elisabeth Heimann verwendet diese in ihrer Analyse der (Selbst-) Inszenierung Karl Luegers, der mit seiner neuartigen Bildpropaganda als Vorbild Hitlers gilt und widmet unter anderem den politischen Karikaturen Luegers ein ausführliches Kapitel.

Die ikonologische Methode versucht sich in drei Schritten dem

Sinngehalt des Bildes anzunähern: „der vor-ikonografischen Beschreibung, der ikonografischen Analyse und der ikonologischen Interpretation.“¹⁵⁹ Zuerst wird der

Bildaufbau und –inhalt beschrieben und im zweiten Schritt werden Allegorien und Symbole dekodiert,¹⁶⁰ den dritten Schritt, also die Interpretation der Bedeutung der Bildquelle, möchte ich durch Ansätze aus der Kulturtheorie ersetzen.

¹⁵⁶Liebel, S. 63.

¹⁵⁷Heimann, S. 21

¹⁵⁸ Vgl. Liebel, S. 64.

¹⁵⁹Heimann, S. 21.

¹⁶⁰ Vgl. Heimann, S. 22.

Im kulturwissenschaftlichen Ansatz beziehe ich mich hauptsächlich auf die Repräsentationsforschung von Stuart Hall. Für dieses Medium scheint es mir durchaus sinnvoll sich in der methodischen Analyse der Werkzeuge der Kulturwissenschaft zu bedienen. Stuart Hall, der Mitbegründer des Birmingham Center for Contemporary Cultural Studies (1964), gilt als Vater der Cultural Studies. In seinem Buch „The Spectacle of the Other“ untersucht er die kulturellen Vorgänge, die bei der Kodierung und Dekodierung verschiedener Repräsentationspraxen und der Prägung verschiedener Tropen und Stereotypen am Werk sind.

Kaum ein Bild erfüllt ausschließlich den Zweck rein ästhetisch auf die BetrachterInnen zu wirken, oft wird ihm auch eine inhaltliche Botschaft zugrunde gelegt, die vermittelt werden soll. Für das Medium der Karikatur gilt dies umso mehr. In der Theorie von Roland Barthes kann ein Bild nur dann „gelesen“ und auch verstanden werden, wenn man diesen ihm zugrunde liegenden „Mythos“¹⁶¹, ein Terminus, den Barthes für ebendiese implizit vermittelte Botschaft, analysiert. Der Inhalt der Karikatur erschließt sich dem Publikum oft durch die Kombination, respektive Ergänzung von Bild und Text. In der Karikatur der Nationalsozialisten finden wir meist einen kurzen Satz, der die Darstellung begleitet und sicherstellt, dass die Botschaft rasch und einfach für eine große Bevölkerungsgruppe lesbar ist, ohne dass ein gewisser Bildungsgrad vorausgesetzt werden muss.

Karikaturen funktionieren wie viele Bilder, die in den Printmedien mit Begleittexten und Schlagzeilen dem Publikum präsentiert werden, auf zwei Ebenen: einer denotativen, wörtlichen Ebene und einer konnotativen, thematischen Ebene.¹⁶² Ein Bild zeigt also ein Ereignis auf der denotativen Ebene und transportiert gleichzeitig auf der konnotativen Ebene eine Botschaft, die im Falle von dargestellten Minderheiten ein Bild von ihrer kulturellen Identität, „Rasse“, Religion und „Andersartigkeit“ zeichnet.¹⁶³ Mit einer akkuraten Repräsentation von Minderheiten hat dies jedoch wenig zu tun. Vor allem der Nationalsozialismus bedient sich in seinen propagandistischen Darstellungsformen grober Verallgemeinerungen und Tropen, also abstrakten spezifizierten Eigenschaften, die einer gesamten Bevölkerungsgruppe oder Minderheit zugeschrieben werden.

¹⁶¹ Vgl. Hall, S. 226.

¹⁶² Vgl. Hall, S. 228.

¹⁶³ Vgl. Hall, S. 229.

Bei rassistischen Darstellungen von Minderheiten ist ein Faktor unumgänglich und zwar, was Stuart Hall als „the Other“, „das Andersartige“ definiert. Die klare Abgrenzung und die eindeutige Unterscheidung der kulturellen Zugehörigkeit der Abgebildeten und der BetrachterInnen müssen sofort ins Auge springen. In der Repräsentation löst ein solcher Unterschied sofort die Assoziation mit anderen aus, so summieren sie sich zu - wie Hall es nennt - einem „Spektakel der Andersartigkeit“¹⁶⁴. Die Bedeutung der Bilder wächst, wenn man sie in Kontext zueinander setzt, beziehungsweise in Verbindung miteinander liest, diese Intertextualität führt zu einer Akkumulation von Bedeutungen, so können ähnliche Repräsentationspraktiken identifiziert werden. Das gesamte Repertoire an bildlichen Darstellungen und visuellen Effekten, durch die der Unterschied einer bestimmten Minderheit oder Bevölkerungsgruppe zum Ausdruck kommt, bezeichnet Hall als „Repräsentationsregime“, es kann durchaus auch als Repräsentationsparadigma bezeichnet werden¹⁶⁵.

Auch in der linguistischen Theorie Ferdinand de Saussures, die unter anderem von einigen Kulturwissenschaftlern als Modell für die Funktionsweisen nicht nur von Sprache, sondern auch Kultur übernommen wurde, wird der Ansatz verfolgt, dass Unterschied essentiell für die Bedeutung von Sprache ist. Ohne Unterschiede kann keine Bedeutung entstehen, Bedeutung ist also immer relational.¹⁶⁶ Jacques Derrida hat diesen Ansatz übernommen und fügt das Argument hinzu, dass sprachliche Gegensätze beinahe immer auch ein bestimmtes Machtverhältnis transportieren, so gibt es eine hierarchische Ordnung sprachlicher und kultureller Unterschiede wie zum Beispiel bei **maskulin**/feminin oder **deutsch**/jüdisch.¹⁶⁷ Es gab historisch selten so starke kulturelle hegemoniale Strukturen wie im Deutschland des Nationalsozialismus, weshalb ich von einem „hegemonialen Deutschtum“ im Sinne der Begrifflichkeit Antonio Gramscis sprechen möchte. Daraus ergibt sich, dass sämtliche Unterschiede zur „Ausgangskultur“, vor allem von Minderheiten und Randgruppen umso stärker negativ behaftet waren.

Auch psychoanalytische Ansätze, wie sie die Kunsthistoriker Kris und Gombrich in ihrer Analyse nationalsozialistischer Karikaturen verfolgen, schlagen in

¹⁶⁴Vgl. Hall, S. 231-32. Der Spektakelbegriff baut in diesem Zusammenhang auf Guy Debords Theorie von der „Gesellschaft des Spektakels“ auf.

¹⁶⁵Vgl. Hall, S. 232.

¹⁶⁶ Vgl. Hall, S. 234.

¹⁶⁷ Vgl. Hall, S. 235.

eine ähnliche Kerbe. So argumentiert Freud, dass „das Andersartige“ fundamental für die Konstitution des selbst ist.¹⁶⁸ So wurde auch die Vermischung der „Rassen“ als Verunreinigung gesehen, eine Ansicht, die durch Forschungsgebiete wie die der Phrenologie bereits seit dem 19. Jahrhundert pseudowissenschaftliche Unterstützung und Verbreitung erfuhr.

In seiner Analyse von Fallbeispielen aus dem *Stürmer* verwendet Liebel eine Methode, die ebenfalls an die ikonologische Analyse Panofskys angelehnt ist, er identifiziert zwei grundlegende Elemente der Karikaturen des *Stürmers*: die sinngenetische und die soziogenetische Typenbildung. Erstere beschäftigt sich auf der formalen Ebene mit Problemen der Identität und letztere mit deren historischen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen. Durch Abstraktion erkennt Liebel eine „fundamentale Linie“, an der sich die Darstellungen orientieren, darüber hinaus beschreibt er eine „konstante Spannung zwischen zwei zentralen Elementen: den Juden und den Deutschen.“¹⁶⁹

Auf diese Überlegungen zum Orientierungsrahmen der Spannung aufbauend, beschreibt Liebel drei verschiedene Gruppen: Abhängig vom Habitus der Dargestellten, welche sich „aus den verallgemeinernden Vorurteilen bzw. der Weltanschauung des Darstellenden“ ergeben, zeigen diese Gruppen „manipulative Handlungen“, „ausnutzende Handlungen“ und „Konfrontation“.¹⁷⁰

Dieser Methode zur formalen Analyse möchte ich noch diskursanalytische Elemente gegenüberstellen, um Inhalte und suggestive politisch-ideologische Aussagen der Karikaturen besser erfassen zu können. Aus der Sicht der Kulturwissenschaft ist die ständige Gegenüberstellung dieser zwei ethnischen Gruppen (Deutsche, Juden) essenziell. Die konstante und sich wiederholende Beschäftigung mit einer Bevölkerungsgruppe, die sich ethnisch vom Großteil der Bevölkerung unterscheidet, erzeugt automatisch Abgrenzungen. „Difference signifies. It ,speaks‘.“¹⁷¹ Hall stipuliert mit dieser Aussage, dass, sobald eine Unterscheidung getroffen wird, diese auch mit einer hierarchischen Struktur behaftet ist. Ein Unterschied ruft sofort die Assoziation mit weiteren hervor, dieses Gesamtbild

¹⁶⁸ Vgl. Hall, S. 237.

¹⁶⁹ Liebel, S. 170.

¹⁷⁰ Liebel, S. 170.

¹⁷¹ „Unterschied bezeichnet etwas. Er sagt etwas aus.“ Hall, S. 230 (Anm.: Übers. d. Autorin).

summiert sich zu einem „Spektakel der Andersartigkeit“¹⁷² und somit der Generierung einer fantastischen Identität.

Um einen so allumfassenden Rassismus wie den des Nationalsozialismus entstehen zu lassen, ist auch die Intertextualität ein unumgänglicher Faktor: Ähnliche Repräsentationspraxen und Bilder werden, mit leichten Abänderungen, in mehreren Medien ständig wiederholt sowohl bildlich als auch textlich. Auf diese Weise akkumulieren sich die Aussagen über verschiedene Texte und Bilder hinaus, ein Bild bezieht sich auf ein anderes, indem es im Kontext mehrerer Bilder „gelesen“ wird. Das gesamte Bildrepertoire, das zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt „Andersartigkeit“ ausdrückt, bezeichnet Hall, wie bereits erwähnt, als „Repräsentationsregime“¹⁷³.

Da der knappe Rahmen einer Masterarbeit nicht erlaubt, eine umfassende Studie zu unternehmen, werde ich mich in meiner Analyse auf die Jahre 1938 bis 1944 beschränken¹⁷⁴. Ich möchte als Ausgangspunkt die Ausgabe heranziehen, die über die Annexion Österreichs an das Deutsche Reich berichtet, nicht um die überholte These zu propagieren, Österreich wäre das erste Opfer Hitlerdeutschlands gewesen, sondern als Ausgangspunkt für das Erscheinen des *Stürmers* und des *Völkischen Beobachters* in Österreich.

Meine Recherchen stützen sich auf die Bestände der Wien Bibliothek im Wiener Rathaus, wo ich mit Originalen des *Stürmers* aus dem Zeitraum 1938 bis 1944 und teilweise Originalen und teilweise Mikrofilmen der Wiener Ausgabe des *Völkischen Beobachters* zwischen 1938 und 1945 arbeiten durfte. Sofern nicht anders angegeben ist das Bildmaterial von diesen Quellen von mir abfotografiert, leider sind die Scans der Mikrofilme aus technischen Gründen von äußerst schlechter Qualität.

Die Fallbeispiele sind nicht chronologisch geordnet, sondern es werden jeweils zwei Karikaturen mit ähnlicher thematischer Ausrichtung einander gegenübergestellt, jeweils eine aus dem *Stürmer* und eine aus dem *Völkischen Beobachter*, um auch hier die Funktion der Karikaturen als Propagandainstrumente zu betonen. Dabei wird

¹⁷² „spectacle of otherness“, Hall, S. 231 (Anm.: Übers. d. Autorin).

¹⁷³ Hall, S. 232.

¹⁷⁴ Da der *Stürmer* bereits im Februar 1945 eingestellt wurde. Unglücklicherweise sind keine Ausgaben aus dem Jahr 1945 in den Beständen des Wien Museums vorhanden

versucht eine möglichst große Bandbreite zwischen den Jahren 1938 bis 1944 aufrecht zu erhalten.

17. Die Medien *Der Stürmer* und *Völkischer Beobachter* im Vergleich

Einer der wichtigsten Faktoren bei der Analyse eines Bildes ist immer der Kontext, darum ist es unabdingbar, im Fall der Analyse der Karikaturen nicht nur die historischen, politischen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen im Hinterkopf zu behalten, sondern auch das Medium näher zu betrachten, in dem die Karikaturen erschienen sind. Ein Charakteristikum, das den *Stürmer* zu einer Ausnahmeerscheinung macht, ist das Faktum, dass nur ein einziger Künstler für die Zeitung karikiert: Philipp Rupprecht (Pseudonym Fips), der dadurch die Möglichkeit erhält, seine Ideologien auf einer breiten Plattform zu verbreiten. In einigen Fällen werden aber auch kleinere propagandistische Karikaturen von Achsenmächten abgedruckt, die die Ideologie beziehungsweise die Hetze des Nationalsozialismus unterstützen, diese stammen, mit einigen Ausnahmen, hauptsächlich aus Italien. Ein Beispiel dafür sind Abb. 11, die Karikatur stammt aus Ausgabe Nr. 39 im September 1940 und Abb. 12 aus der Nr. 30 vom Juli 1940.



Abb. 11: „Bambini inglesi“, *Der Stürmer* Nr. 39, September 1940. Foto der Autorin.



Abb. 12: „Les Juifs au Front“, *Der Stürmer* Nr. 30, Juli 1940. Foto der Autorin.

Die Karikaturen des *Stürmers* erhalten einen sehr prominenten Platz und befinden sich stets in stattlicher Größe auf der Titelseite, eingerahmt von der Schlagzeile darüber, einem kurzen Artikel links und einem Satz, der für ein Zeitungsformat recht ungewöhnlich groß ganz unten auf jeder Titelseite prangt: „Die Juden sind unser Unglück.“ Ähnliche Sätze werden auch immer wieder in der Mitte der

Zeitung platziert, jeweils ungewöhnlich groß am untersten Rand der Seite, einige Beispiele dafür, zeigt Abb. 13.

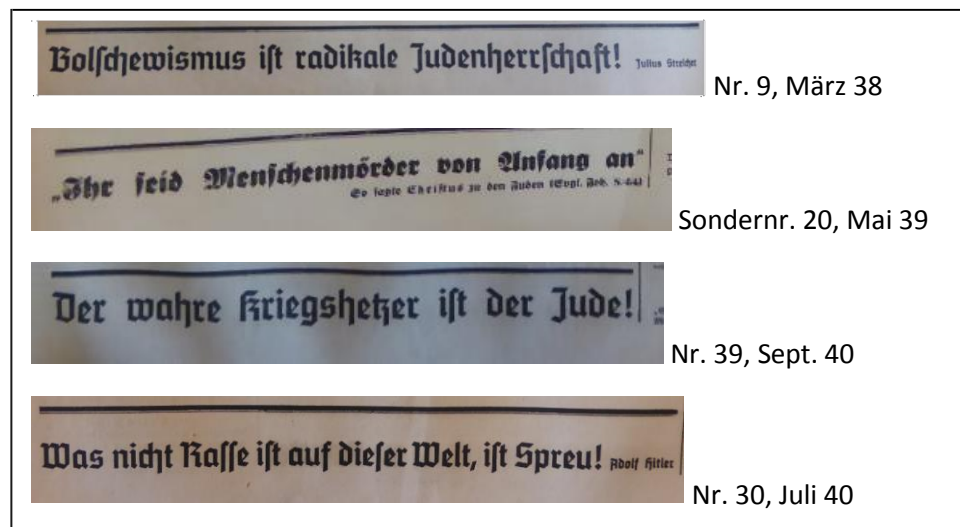


Abb. 13:
Schlagzeilen aus
dem *Stürmer*. Fotos
der Autorin.

Generell funktioniert der *Stürmer* wie ein klassisches Boulevardblatt, Bilder dominieren die Zeitung, der Text tritt in den Hintergrund. Immer wieder werden ganzseitige Collagen veröffentlicht, die auf hetzerische Art und Weise vorgaukeln das Alltagsleben beziehungsweise die Charaktere der jüdischen Bevölkerung (später auch schwarzer Soldaten in Frankreich und den USA) zu zeigen.

Abb. 14: Titel einer Artikelserie, *Der Stürmer* Nr. 39, Sept. 1940. Foto der Autorin.





Abb. 15: Collage, *Der Stürmer* Nr. 40, Okt. 1938. Foto der Autorin.

Interessant ist vor allem auch die Rubrik „Zeitspiegel“, sie setzt sich aus mehreren kleineren Karikaturen aus Rupprechts Feder zusammen, die in jeder Ausgabe ähnliche Thematiken behandeln, so finden sich stets Hetzzeichnungen gegen politische Gegner (vor allem Stalin, Churchill, später auch Roosevelt und die Allegorien Marianne, John Bull und Uncle Sam), wie natürlich auch antisemitische Karikaturen. Bemerkenswert ist, dass die Rubrik ab Nr. 24 vom Juni 1940 vom Zeitungsinnen auf die letzte Seite verlegt wurde. Somit waren die Vorder- und Rückseite der Zeitung mit Rupprecht-Karikaturen bedeckt und für jedermann auf den ersten Blick sichtbar. Vor allem auch sichtbar für Menschen, die die Zeitung eben nicht lasen, denn, saß man einem/einer LeserIn gegenüber, so breitete sich die ganze Bandbreite der propagandistischen Stürmer-Karikaturen vor einem aus. Dies zeigt auch, welch wichtiger Rang der Karikatur als Propagandainstrument im Dritten Reich zuerkannt wurde.

Abb. 16: Eindruck einer aufgeschlagenen Stürmer-Zeitung. Rückansicht der Nr. 24 und Vorderansicht der Nr. 25 vom Juni 1940. Foto der Autorin.



Im Vergleich zum *Stürmer* finden sich erheblich weniger Karikaturen im *Völkischen Beobachter*, dem publizistischen Organ der NSDAP, teilweise kommen die Ausgaben ganz ohne Zeichnungen aus. In beiden Zeitungen steht die Karikatur nie für sich alleine und ist stets mit einem, meist gereimten, Begleittext versehen. Generell verwendet der *Stürmer* jedoch eine sehr viel primitivere Text- und Bildsprache als der *Völkische Beobachter*. Letzterer setzt trotzdem stark auf die Wirkmacht von Bildern und veröffentlicht ein ganzes Arsenal an inszenierten Fotografien wie zum Beispiel auch nach der Annexion Österreichs an das Deutsche Reich.



Abb. 17 und 18:
Völkischer
Beobachter vom
5.4.38, S. 1 und 3.
Scans von Mikrofilm.

Des Weiteren fällt im Vergleich zwischen den zwei Zeitungen auf, dass im *Völkischen Beobachter* nicht wie im *Stürmer* ausschließlich politische, respektive hetzerische Karikaturen veröffentlicht werden, sondern teilweise auch Zeichnungen, die Themen des ganz banalen Alltagslebens behandeln wie zum Beispiel Damenmode. Ein derart starker Fokus auf propagandistische Karikaturen wie etwa im *Stürmer*, ist hier also nicht zu erkennen.

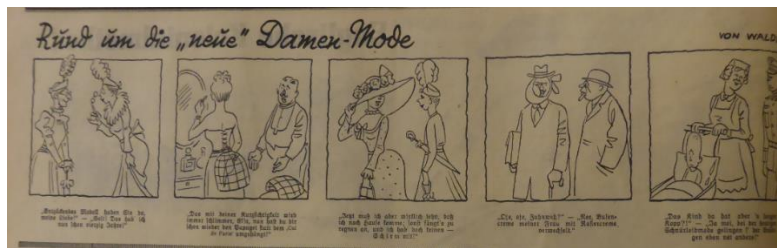


Abb. 19: Völkischer Beobachter, 16.11.38, S. 4.
Foto der Autorin.

Auch im *Völkischen Beobachter* werden ausländische Hetzkarikaturen gezeigt, wie die Abbildung einer japanischen USA-kritischen Karikatur belegt, die Roosevelts China-Politik als anbiedernd ironisiert.



Abb. 20: Japanische Karikatur im *Völkischen Beobachter*, 31.12.44, S.2. Foto der Autorin.

Am häufigsten finden sich jedoch kurze, ironische Comicstrips, die aus je vier bis fünf Bildern bestehen und stets mit der Signatur „WALDL“ versehen sind, wie das oben gezeigte Beispiel „neue Damenmode“ (Abb. 19) verdeutlicht. Des Öfteren werden auch Karikaturen des NS-Plakatzeichners Mjöltnir gedruckt.

Der Romanautor Timur Vermes, dessen Hitler-Satire *Er ist wieder da* kürzlich verfilmt wurde, schreibt in einer Anmerkung zum Thema Medien im Nationalsozialismus: Wenn man die damalige Auflage des *Stürmers* mit der heutigen Presselandschaft Deutschlands vergleicht, kann man die Reichweite des Blattes mit dem Nachrichtenmagazin *Focus* vergleichen. Der *Völkische Beobachter* hatte 1944 sogar immer noch eine Auflage von 1,7 Millionen Stück.¹

¹ Vermes, S. 490.

18. Strategien nationalsozialistischer Propagandakarikaturen

18.1. Inhaltliche Wiederholung

Liebel sammelte in seiner Studie Karikaturen aus dem gesamten Erscheinungszeitraum des *Stürmers* zwischen 1923 und 1945. Er teilt den Entstehungskontext der Karikaturen basierend auf Hannah Arendt in drei Phasen ein¹⁷⁵: 1923 bis 1933 bezeichnet Arendt als „Bewegungsphase“ des Nationalsozialismus, mit 1923 erlangt die NSDAP durch den gescheiterten Putsch erstmals auch außerhalb Bayerns größere Bekanntheit, dieses Jahr markiert auch die Gründung des *Stürmers* als Lokalblatt. Die zweite Phase verläuft bis 1942 und korreliert mit der Machtergreifung der NSDAP und dem Aufbau eines totalitären Staates. Arendt postuliert, dass erst ab 1942 der Totalitarismus als System implementiert werden konnte.¹⁷⁶

Bei seiner dokumentarischen Analyse jedoch beschränkt sich Liebel auf den Zeitraum bis 1939, „da die Karikaturen seit 1939 eine erkennbar andere thematische Richtung einschlagen.“ Hier möchte ich ihm dezidiert widersprechen, da diese Aussage generalisiert und sich auf sämtliche im *Stürmer* erschienen Karikaturen bezieht. Es ist selbstverständlich, dass sich diverse Thematiken durch tagespolitische und militärische Aktivitäten ab 1939 ändern, es fällt zum Beispiel vor allem in der Rubrik „Zeitspiegel“ auf, dass hetzerische Karikaturen sich auch vermehrt gegen Gegner richteten, die momentan verstärkt bekämpft wurden. Zum Beispiel finden sich die USA mit der Allegorie des „Uncle Sam“ erst relativ spät regelmäßig in den Karikaturen Rupprechts wieder. Auch in der Manier der Darstellung fallen Unterschiede ins Auge, da die Karikaturen angriffiger und aggressiver werden. Marianne hingegen als Allegorie der Französischen Republik wird ab 1940 mit dem Waffenstillstand von Compiègne als Opfer beziehungsweise Besiegte dargestellt und nicht mehr bloß als drohende Gefahr. Zu betonen gilt es jedoch, dass zumindest die

¹⁷⁵Vgl. Liebel, S. 89ff.

¹⁷⁶ Vgl. Liebel, S. 89.

antijudaistischen Hetzzeichnungen eine Konstante darstellen, die durch den gesamten Erscheinungszeitraum des Blattes erhalten bleibt. Sogar die Darstellungstypen wiederholen sich (zum Beispiel der Jude als Volksverräter oder der Jude als Weltverschwörer).

	
Der Kampf geht weiter, <i>Der Stürmer</i>, Dez. 29.	Profile des Krieges, <i>Der Stürmer</i> Nr. 3, Jan. 44. Foto der Autorin.

Abb. 21: Die Gegenüberstellung zweier *Stürmer*-Karikaturen aus den Jahren 1929 und 1944 zeigt, dass gewisse Thematiken und Darstellungsmechanismen wiederholt eingesetzt werden.¹⁷⁷

Die Karikatur von 1929 zeigt zwei Männer, die einander gegenüber stehen, der linke scheint etwas übergewichtig zu sein, ist schlecht rasiert, hat eine Halbglatze, von der wenige dunkle Haare absteigen und trägt dunkle Kleidung. Der Mann auf der rechten Seite, trägt helle Kleidung, hat helles Haar und überragt sein Gegenüber um einiges, auf seiner Brust ist ein Hakenkreuz-Abzeichen zu sehen. Die beiden Männer blicken einander in die Augen. Während der linke beinahe etwas erschrocken wirkt, packt ihn der rechte am Kragen und nähert sich ihm mit bedrohlichem, zornig-entschlossenem Gesichtsausdruck. Im Hintergrund verläuft eine Bilddiagonale von der linken unteren Ecke in die rechte obere Bildecke und trennt die obere, weiße Hintergrundhälfte, von der unteren schwarzen Hälfte, links oben ist die Signatur „Fips“

¹⁷⁷ Ein weiteres Beispiel folgt auf S. 18 im Kapitel Antisemitische Hetze – Die Konstruktion eines Feindbildes.

zu lesen. Die Karikatur ist mit der Bildunterschrift „Das Jahr ist zu Ende. Der Kampf geht weiter!“ versehen.

Offensichtlich stehen sich hier ein Jude und ein Nationalsozialist in ihren stereotypischsten Ausformungen gegenüber: Der jüdische Mann auf der linken Seite ist mit rundlichen, weichen Gesichtszügen und einer großen Hakennase versehen, während der Mann rechts sehr kantig und mit äußerst markantem Kinn und Kiefer dargestellt wird. Diese Merkmale sollen den BetrachterInnen die Entschlossenheit und Stärke vermitteln, mit der er gegen seinen jüdischen Mitbürger vorgehen will, der im Gegensatz dazu eher wehrlos und schwächlich dargestellt wird. Auch Dehumanisierungsstrategien können hier wieder erkannt werden, die schlechte Rasur soll der Figur einen animalischen Charakter verleihen. Die geballte Faust des Nazis, die den Juden packt, soll wohl das Sprichwort verbildlichen, dass es ihm jetzt „an den Kragen geht“. Auch das schwarz-weiße Farbschema trifft hier eine symbolische Aussage, der Kampf Weiß gegen Schwarz steht allegorisch für „gut“ gegen „böse“, der in Weiß gehaltene Nazi hält den Juden in Schach, der von grau-schwarzen Farbtönen dominiert wird. Auf formeller Ebene wird also die „Andersartigkeit“ des Juden betont.

Inhaltlich wird hier vermittelt, dass die Bedrohung, die von der jüdischen Minderheitengruppe ausgeht, von den Nationalsozialisten unter Kontrolle gehalten wird, die hier als Beschützer der Gesellschaft inszeniert werden. Natürlich sind die beiden Figuren allegorisch und als repräsentativ für ihre jeweiligen Gesellschaftsgruppen zu verstehen, hier wird nicht ein konkreter Einzelfall gezeigt, sondern verallgemeinernd für die gesamte Gesellschaft gesprochen.

Das Vergleichsbeispiel aus dem Jahr 1944 funktioniert sowohl auf formaler als auch auf inhaltlicher Ebene sehr ähnlich: Links ist die in Schwarz gehaltene Silhouette eines Männerkopfes zu sehen, auch er ist rundlich dargestellt, mit großer Nase dicken Lippen und einem Doppelkinn. Im Gegensatz zu der Figur links im Bild, ist das Gesicht des Mannes rechts klar zu erkennen, seine Züge sind eher realistisch dargestellt, auf die Mittel der Übertreibung und der Vereinfachung, derer sich die Karikatur oft bedient, wird bewusst verzichtet. Der Mann rechts ist in ein helles Uniformhemd gekleidet, das an den Aufnähern am Kragen zu erkennen ist, wie sein Pendant in der Karikatur aus 1929 hat er blondes Haar. Im Hintergrund verläuft zwischen den beiden Figuren eine geschwungene Trennlinie, die an züngelnde Flammen erinnert und wiederum einen hellen und einen dunklen Teil des Hintergrundes voneinander abgrenzt. Die Signatur

„Fips“ ist hier in der linken unteren Bildecke zu finden. Die Bildunterschrift trägt den Wortlaut:

„Es war noch nie der Sinn des Krieges klar.

Was einmal kaum noch zu erkennen war, Wird
durch den Krieg erst recht herausgestellt.

Der Jude ist der Teufel in der Welt.“

Die Aussage, die hier im Bild schon mit relativ großer Klarheit und wenig Subtilität getroffen wird, wird durch den Text noch um ein Vielfaches verstärkt. Hier wird das gesamte jüdische Volk mit dem Teufel gleichgesetzt, eine Aussage, die durch die züngelnden Flammen im Bildhintergrund noch verstärkt wird, da diese die Assoziation mit der Hölle hervorrufen. Durch die Kombination der inhaltlichen Aussage des Bildes und des Textes wird ein Rassismus von unglaublicher Brutalität generiert. Da viele der kommunizierten Inhalte konnotativ und nicht denotativ sind, wirken diese nicht nur in erster Linie bewusst auf die LeserInnenschaft, sondern werden unbewusst wahrgenommen, der Diskurs manipuliert also die BetrachterInnen. Es wird dem Publikum dadurch auch erschwert, sich von allen vermittelten Inhalten bewusst abzugrenzen, zu distanzieren oder nicht beeinflussen zu lassen. Unterschiede in der Qualität der Räumlichkeit und Expressivität spiegeln jedoch stilistische Entwicklungen der modernen Malerei wider.

18.2. Antisemitische Hetze - Die Konstruktion eines Feindbildes

Im Folgenden werden zwei Karikaturen aus dem Völkischen Beobachter und dem Stürmer analysiert, die sich als Thema die „jüdische Weltverschwörung“ teilen. Dazu ist es interessant folgende Aussage Hitlers, die er in *Mein Kampf* veröffentlichte, im Hinterkopf zu behalten:

Überhaupt besteht die Kunst aller wahrhaft großen Volksführer zu allen Zeiten in erster Linie mit darin, die Aufmerksamkeit eines Volkes nicht zu zersplittern, sondern immer auf einen einzigen Gegner zu konzentrieren. Je einheitlicher dieser Einsatz des Kampfwillens eines Volkes stattfindet, um so größer wird die magnetische Anziehungskraft einer Bewegung sein, und um so gewaltiger die Wucht des Stoßes. Es gehört zur Genialität eines großen Führers, selbst auseinanderliegende Gegner immer als nur zu einer Kategorie gehörend erscheinen zu lassen, weil die Erkenntnis verschiedener Feinde bei schwächlichen und unsicheren Charakteren nur zu leicht zum Anfang des Zweifels am eigenen Rechte führt.¹⁷⁸

¹⁷⁸ Zit. nach Liebel, S. 102.



Abb. 22: Völkischer Beobachter, 29.5.1942, S. 2. Scan von Mikrofilm.

In Abb. 22 ist eine antisemitische Karikatur des Zeichners Hans Herbert Schweitzer, der unter dem Pseudonym „Mjölneir“ arbeitete, zu sehen, die am 29.5.43 auf Seite 2 des *Völkischen Beobachters* erschienen ist.

An der Wand im Hintergrund hängt ein großes Banner mit der Aufschrift „Proleten aller Länder vereinigt euch“ und dem kommunistischen Symbol von Hammer und Sichel auf einem fünfzackigen Stern, das Banner ist von prominent platzierten Porträts flankiert, auf denen links Josef Stalin zu sehen ist, auf der rechten Seite ein Mann mit Kappe, dessen Physiognomie aufgrund seiner hohen Wangenknochen und schmalen Augen relativ eindeutig auf seine Identität als chinesischer Kommunist hindeutet. Eine Ähnlichkeit zu Stalins Pendant, dem (seit 1943) Vorsitzenden der

chinesischen kommunistischen Partei Mao Zedong, ist hier jedoch nicht zu erkennen.¹⁷⁹

Vor dieser Kulisse sind Menschen in verschiedensten Aufmachungen zu sehen, die auf den ersten Blick den Eindruck entstehen lassen, sie würden verschiedensten Nationalitäten, Berufsgruppen und Religionen angehören. Von links nach rechts erkennen wir anhand der Kleidung einen Mann in spanischer oder mexikanischer Tracht, leicht anhand seines Sombreros zu identifizieren, neben ihm blickt ein Mädchen kokett in Richtung BetrachterIn, ihre Tracht und die Flagge in ihrer Hand weisen darauf hin, dass sie eine Schwedin sein könnte. Wandert der Blick weiter nach rechts, so findet sich außerdem im Hintergrund ein Pfadfinder, zentral im Bild ein Schotte, der den BetrachterInnen zugewandt ist und seine Hände auf Brusthöhe öffnet, er trägt ein Schild auf der Brust, auf dem „God save the King“ zu lesen ist. Hinter ihm befindet sich ein Mann, der aufgrund seines Fezes Türke oder Araber sein dürfte, rechts von ihm im Bildmittel- und –vordergrund ein russischer Pope, der anhand des Kreuzes in seiner Hand identifiziert werden kann und ein möglicherweise balkanstämmiger Adeliger mit Krone. Die Figuren tummeln sich alle ungefähr auf gleicher Höhe in der Bildmitte beziehungsweise im Hintergrund, die einzige Ausnahme ist der Mann mit Krone, der sehr klein wirkt und in das vordere rechte Bildecke fast wie hineingepresst scheint. In der rechten oberen Ecke ist das Pseudonym „Mjölñir“ zu lesen.

Die Karikatur zeigt ein Treffen von Komintern-Mitgliedern, i.e. Mitgliedern der Kommunistischen Internationalen, einem Zusammenschluss kommunistischer Parteien verschiedenster Länder. Im Dritten Reich existierte eine eigene Abteilung, die Anti-Komintern, zu deren Bekämpfung. Wirft man dann einen etwas eingehenderen Blick auf die Gesichter der Anwesenden, so erkennt man sofort, dass alle Charaktere mit Merkmalen ausgestattet sind, die sie für die LeserInnen eindeutig als jüdisch identifizieren, sogar die kokette Schwedin entpuppt sich als verkleideter jüdischer Mann. Der antisemitische Typus wird hier von Hans Herbert Schweitzer uniform zu Papier gebracht, sämtliche Gesichter tragen denselben verschlagenen Gesichtsausdruck und ein hämisches Grinsen, natürlich tragen sämtliche Figuren hakenförmige Nasen, dunkles, lockiges Haar und spitze, abstehende Ohren.

¹⁷⁹ Im chinesischen Bürgerkrieg kämpfte die Kommunistische Partei mit Unterstützung der Komintern gegen die rechte Kuomintang unter Chiang Kai-shek, ab 1927 führte Mao Zedong bereits die Aufständischen militärisch an.

Was das Bild also auf einer inhaltlichen Ebene sehr plump suggeriert, ist die internationale Durchdringung und Vernetzung durch jüdisch-kommunistische Spione, vor der nicht einmal der Adel, die Kirche oder die Pfadfinder verschont bleiben. Ein typisches Merkmal dieser Hetzkarikaturen ist diese Verquickung mehrerer Feindbilder des Nationalsozialismus wie hier zum Beispiel der Bolschewisten der Komintern und des Judentums. Zusammengefasst wird hier also die von den Nazis zu Propagandazwecken erfundene „jüdische Weltverschwörung“ abgebildet, die im Bild schon sehr weit fortgeschritten scheint. Die gesamte jüdische Weltbevölkerung wird hier als intrinsisch von Natur aus und daher auch als unheilbar böse dargestellt. Auch hier wird ein Stereotyp zum Repräsentationsparadigma erhoben. Diese Kernaussage soll in den BetrachterInnen Angst und Misstrauen auslösen, da Angst wohl einer der größten Motoren für Rassismus ist und den Nationalsozialisten die Unterstützung der deutschen Bevölkerung in der „Endlösung der Judenfrage“ sichern sollte. Dem Publikum wird nahe gelegt, dass von dieser Bevölkerungsgruppe eine große Gefahr ausgeht. Obwohl die Figuren in dieser Karikatur weder als Parasiten noch als andere Tiere dargestellt werden, so findet doch durch die absolute Dämonisierung der Juden ein Prozess der Entmenschlichung statt.

Ein Vergleich mit *Stürmer* - Karikaturen zeigt, dass auch vom Zeichner Philipp Rupprecht diese Thematik der jüdischen Weltverschwörung gerne verarbeitet wurde. Im Zusammenhang mit dem Weltjudentum beruft er sich immer wieder auf Nazi-Feindbilder wie den Kommunismus, den Kapitalismus, die Plutokratie und die Freimaurerei oder aber auch die Demokratie, die er mit dem Judentum in Zusammenhang bringt und so eine Verschwörung von internationalem Ausmaß darstellt, die es natürlich nie gegeben hat, die aber unter den LeserInnen Angst und Schrecken vor ihren jüdischen MitbürgerInnen hervorrufen sollte. Die stete Wiederholung der immer selben Vorwürfe und Thematiken soll das Publikum überzeugen. Wichtig anzumerken ist hier auch, dass diese Strategien der Verfestigung von Vorurteilen und der Generierung einer künstlichen (Negativ-) Identität zusätzliches Gewicht durch ihr Erscheinen in sämtlichen Medien (Intertextualität) bekommt, Texte und Bilder aus *dem Stürmer*, dem *Völkischen Beobachter* und anderen Medien wirken zusammen und generieren ein antijudaistisches Repräsentationsregime. Schon im Kindesalter wird mit dieser manipulativen Ideologisierung begonnen wie Beispiele wie das 1938 erschienene Kinderbuch *der Giftpilz*, das auch von Julius Streicher herausgegeben wurde oder die Zeitschrift *Der Pimpf*, adressiert an Jungen im Alter

von 10 bis 14 Jahren verdeutlichen. Diese ideologische Indoktrinierung ist zum Teil bis heute im Gespräch mit ZeitzeugInnen noch zu erkennen.



Abb. 23: *Der Stürmer*, Nr. 10, März 39. Foto der Autorin.

Die von Rupprecht gezeichnete Karikatur „Judenbausteine“ ist im März 1939 im Zeitspiegel des *Stürmers* erschienen. Zu sehen ist ein Bild im Hochformat, auf dem ein dicker Mann mit Brille mit sichtlicher Mühe versucht einen Turm aus fünf Bausteinen zusammen zu halten. Am linken unteren Bildrand erkennt man die Signatur „Fips“.

Darunter ist der Text:

„Juden-Bausteine
Schlau hat er Stein auf Stein gestellt
O, Jammer! Wenn der Bau zerfällt! „
zu lesen.

Man kann zwei Seiten eines jeden Würfels erkennen, auf einer ist ein Symbol zu sehen und auf der anderen noch ergänzend der zugehörige Begriff. Die Würfel werden nach oben hin kleiner. An der Basis des Würfelturmes ist der Kommunismus mit Hammer und Sichel zu erkennen, darauf baut die Demokratie mit dem Symbol des Zylinders auf, darüber stapeln sich die Freimaurerei mit Winkelmaß und Zirkel, der

Kapitalismus mit dem Dollar-Symbol und schließlich, wie als Überschrift, thront auf dem Ganzen ein kleiner Würfel ohne Beschriftung, jedoch mit dem Davidsstern auf beiden sichtbaren Seiten. Die Figur im Bild ist wiederum durch Übergewicht, eine übergroße Nase und eine Halbglatze mit dunklem Haar als jüdisch typisiert.

Auch hier wird also inhaltlich wieder das Thema der jüdischen Weltverschwörung mit internationaler Vernetzung bemüht. Impliziert wird, dass mehrere politische, gesellschaftliche und ethnische Gruppen sich zusammenschließen um eine Bedrohung für den Nationalsozialismus darzustellen. Die kontrollierende Macht dabei soll wiederum das Weltjudentum sein. Auffällig bei der Betrachtung der beiden Karikaturen von Mjölñir im *Völkischen Beobachter* und Fips im *Stürmer* ist also zwar keine formale, jedoch eine klare inhaltliche Kongruenz, die eine jüdische Kontrolle über verschiedene Bereiche des politischen und öffentlichen Lebens propagiert. Und obwohl in beiden Karikaturen keine direkte Gegenüberstellung zwischen Juden und Deutschen zu sehen ist, könnte die soziale, kulturelle und politische Abgrenzung nicht größer sein.

Auf der formellen Ebene finden sich trotzdem einige nicht auf den ersten Blick erkennbare Ähnlichkeiten, obwohl hier zwei verschiedenen Karikaturen vorliegen, von zwei verschiedenen Zeichnern, in zwei verschiedenen Zeitungen von zwei verschiedenen Herausgebern erschienen, sind die dargestellten Figuren kaum voneinander zu unterscheiden: Hakennase, dunkles Haar, abstehende große Ohren und ein entweder lächerlich hilfloser oder böseartig hämischer Gesichtsausdruck sind die Grundlage jeder Darstellung eines Angehörigen der jüdischen Minderheit. Einerseits dient das zur einfachen und schnellen Lesbarkeit und andererseits zur Generierung zwei sich polar gegenüberstehenden rassistischen Identitäten: den „guten Deutschen“ und den „bösen Juden“.

Die ständige Wiederholung wird hier zur Hauptstrategie und sowohl auf inhaltlicher als auch formeller Ebene bis an ihre Grenzen ausgereizt um die inhaltliche Propaganda der Bevölkerung quasi „einzuhämmern“¹⁸⁰.

¹⁸⁰ Vgl. S. 17 Boelckes Extrakte aus Goebbels Propagandaanweisungen.

Exkurs

Wie auf Seite 55 bereits kurz angeschnitten kehren einige Darstellungsmodi und inhaltliche Thematiken in der nationalsozialistischen, propagandistischen Karikatur immer wieder und das über Zeiträume von teilweise 15 Jahren. Der Typus des jüdischen Weltverschwörers wurde eben kurz anhand zweier Beispiele aus dem *Völkischen Beobachter* (1943) und aus dem *Stürmer* (1939) erläutert.



Abb. 24: Der Kapellmeister, *Der Stürmer*, März 1931.

Ein etwas früheres Beispiel zeigt auch Vinícius Liebel anhand eines Fallbeispiels vom März 1931 aus *dem Stürmer*.

Auf der rechten Seite im Bildvordergrund ist ein Dirigent zu sehen, dessen Rücken den BetrachterInnen zugewandt ist und der mit ausladenden Armbewegungen eine bunt durchmischte Gruppe von Musikern anleitet. Vor ihm, dem Publikum zugewandt, ist ein siebenköpfiges Orchester versammelt, zur linken des Dirigenten ist auf dem Schlagzeug die Aufschrift „Young Band“ zu lesen. Von links nach rechts ist ein Posaunist in Soutane zu erkennen, dahinter ein Tuba - Spieler mit Zylinder, ein Schlagzeuger, ein Flötist, der auf seiner Kappe einen fünfzackigen Stern trägt und ein etwas betagterer Querflötenspieler. Diese fünf Herren befinden sich auf der linken Seite des Dirigenten, rechts von ihm befinden sich noch ein Lautenspieler mit Mütze und ein ernst blickender Saxophonist. Am rechten oberen Bildrand ist wiederum die

Signatur „Fips“ zu finden. Unter dem Bild ist der Satz „Jeder spielt ein anderes Instrument, aber einer dirigiert“ zu lesen.

Mit einer sehr scharfen Beobachtungsgabe analysiert Liebel auf der formellen Ebene die visuellen Strategien des Antisemitismus in dieser Karikatur, so beschreibt er zum Beispiel die Animalisierung der Hauptfigur, also des Dirigenten folgendermaßen: „Neben den behaarten Händen und dem unrasierten Gesicht, die eine Verwandtschaft zu den Primaten bzw. den Affen andeuten, gibt es einen weiteren Hinweis auf die Tierähnlichkeit der Figur: der Nacken des Dirigenten, seine geöffneten Arme und die krumme Nase geben ihm die Kontur eines Geiers.“¹⁸¹

Die Musiker des Orchesters können in diesem Fall nicht alle eindeutig interpretiert oder zugeordnet werden. Links im Bild ist jedenfalls ein Vertreter einer christlichen Religionsgemeinschaft zu erkennen, der Flötist, etwas links der Bildmitte könnte aufgrund seiner hohen Wangenknochen und des fünfzackigen Sterns wiederum als chinesischer Kommunist zu identifizieren sein. Den Mann rechts des Dirigenten interpretiert Liebel als „Banjospieler, der einen sorglosen und zerstreuten Gesichtsausdruck hat. Er trägt eine Art Schlafmütze und richtet seinen Blick zur anderen Seite. Der Mann ist als Deutscher Michel erkennbar“.¹⁸² Meiner Meinung nach ist diese Figur eher als Franzose mit einer phrygischen Mütze zu kategorisieren. Ein relativ kleiner Unterschied, der jedoch grundlegend in die Bedeutung des Bildes eingreift.

Der Name „Young Band“ spielt auf den 1930 ausverhandelten Young-Plan an, der auf Grundlage des Versailler Vertrags die letzten zu tätigen Reparationszahlungen Deutschlands regelte. Die inhaltliche Aussage dieser Karikatur ist also wiederum vergleichbar mit den oben genannten Beispielen der jüdischen Weltverschwörung und Kontrolle über diverse politische und gesellschaftliche Gruppierungen. Das Judentum wird hier wiederum als Hauptfeindbild der Deutschen inszeniert, ihnen wird unterstellt, sie hätten einen großen Einfluss auf die Weltgemeinschaft, den sie auch gezielt gegen die deutsche Bevölkerung einsetzen. Ein gerne verwendeter Typus der Nazi-Karikatur, nämlich der des Judentums als Lenker einer Weltverschwörung wird hier auf ein konkretes historisches Ereignis bezogen.

¹⁸¹Liebel, S. 93.

¹⁸²Liebel, S. 95-96.

Darüber hinaus meint Liebel, in diesem Bild „wird die Abgrenzung zwischen den Juden und den ‚normalen‘ Menschen bzw. Deutschen betont“, auch in diesem Fall greift Gramscis Theorie der kulturellen Hegemonie¹⁸³, die bestimmte Unterordnungsprozesse erklärt. Die Stabilität eines Regimes entsteht erst daraus, die Zustimmung einer Bevölkerungsmehrheit zu erringen, da diese in einer modernen Gesellschaft nicht mehr durch reinen Zwang zu unterdrücken ist.¹⁸⁴ Um dieses Ziel zu erreichen wurde im Regime des Nationalsozialismus ein unvergleichlich großer Propagandaapparat eingesetzt. Die deutsche Kultur wird sozusagen als „Normalzustand“, respektive als „Leitkultur“ herangezogen, dazu gehören nicht nur kulturelle Praxen wie Literatur, Kunst und Musik, sondern auch ethnische Zugehörigkeiten und Hautfarbe. Eine stärkere Abgrenzung von Minderheiten, die Hall als „the Other“ oder „das Andersartige“ bezeichnet, trägt zudem auch zu einem stärkeren Zusammenhalt der deutschen Mehrheit bei.

Im Falle des Nationalsozialismus wird jedoch sogar die hegemoniale Herrschaftskultur mit unrealistischen Klischees und Stereotypen künstlich erzeugt, die Nürnberger Rassengesetze schreiben quasi Richtlinien vor, wer sich zur Herrschaftsgruppe zählen darf und wer nicht. Allein das Beispiel Österreich mit seiner jahrhundertelangen Geschichte als Monarchie mit großer ethnischer Vielfalt zeigt, wie schwierig es war, sich innerhalb der strengen Grenzen des „hegemonialen Deutschtums“ wiederzufinden.

Hannah Arendt schreibt zu dieser Thematik

Nazi Propaganda was ingenious enough to transform antisemitism into a principle of self-definition, and thus to eliminate it from the fluctuations of mere opinion. It used the persuasion of mass demagogy only as a preparatory step and never overestimated its lasting influence, whether in oratory or in print. [...] Through this kind of propaganda, the movement could set itself up as an artificial extension of the mass meeting and rationalize the essentially futile feelings of self-importance...¹⁸⁵

Arendt beschreibt also, dass die nationalsozialistische Propaganda den Antisemitismus zum Prinzip der eigenen deutschen Identitätsstiftung erhob, dass sie den Antisemitismus daher bewusst als kommunikative Strategie einsetzte, um das Selbstbewusstsein der deutschen Massen zu stärken.

¹⁸³Eine Theorie, die er während der Gefangenschaft 1927-34 unter Mussolinis Faschismus in seinen „Gefängnisheften“ formulierte.

¹⁸⁴Vgl. Gramsci, Gefängnishefte, Bd. 7.

¹⁸⁵ Arendt, S. 356.

18.3. Diskursive Manipulation tagespolitischer Ereignisse

a) Die Annexion Österreichs



Abb. 25: Titelblatt des *Stürmers*, Nr. 12, März 1938. Foto der Autorin.

Abb. 25 zeigt das Titelblatt des *Stürmers* zum Anschluss Österreichs an das Dritte Reich. In Frakturschrift ist der Titel „Großdeutschland“ mit dem in Rot gehaltenen Untertitel „Die Judenherrschaft ist gebrochen“ zu lesen.

Auf der rechten Seite, das Bild dominierend, ist ein Mann in österreichischer Tracht zu sehen, der eine einbandagierte blutige Kopfverletzung hat und mit grimmiger Miene zum linken Bildrand hin blickt. Dort, in die untere linke Ecke der Karikatur gekauert, sieht man vier verhärmte Figuren aus dem Bild fliehen. Den Hintergrund dominiert eine Berglandschaft, über der sich die Hakenkreuzfahne beinahe wie ein Mond ausbreitet.

Neben der Karikatur beherrscht auch die riesige in Schwarz und Rot gehaltene Schlagzeile das Titelblatt *Des Stürmers*, darauf ist zu lesen:

„Großdeutschland
Die Judenherrschaft ist gebrochen!“

Die Karikatur selbst ist mit den Worten „Österreich frei“ betitelt und darunter findet sich der Text:

„Trotz Rot und Tod und tausend Wunden
hat Österreich nun heim gefunden
Ein Volk, ein Führer und ein Reich
Volksfeinde fliehn, vor Schrecken bleich“

Die Hauptfigur trägt auf dem Querriegel der Hosenträger seiner Lederhose ein Hakenkreuz, auf ihn werden die Mittel der Karikatur nicht angewandt, er ist weder überzeichnet, übertrieben noch verunglimpft dargestellt sondern hat ganz im Gegenteil eher idealisierte regelmäßige Gesichtszüge. Ganz im Gegensatz zu den Flüchtenden, die wieder mit den Mitteln der Übertreibung und Überzeichnung gezeigt werden und mit Hilfe des üblichen Darstellungsrepertoires als jüdisch gekennzeichnet sind.

Auf der formellen Ebene könnte der Unterschied zwischen dem dargestellten Österreicher und den flüchtenden Juden nicht größer sein. Trotz Kopfverletzung steht der Österreicher aufrecht und nimmt das Bild in seiner gesamten Höhe ein, während die jüdische Gruppe klein und gebückt von Dannen zieht. Streng und bestimmt blickt der Nazi über seine Schulter auf die sogenannten „Volksfeinde“, die sich wiederum ängstlich und besorgt zu ihm umdrehen. Auch hier wird nicht mit Strategien gespart, um eine größtmögliche Hierarchie zwischen den beiden dargestellten Volksgruppen herzustellen, Größe und Darstellungsmodus der Figuren zeigen deutlich, welche Seite der Zeichner Philipp Rupprecht einnimmt und von welcher Seite er auch seine LeserInnen überzeugen möchte.

Ganz ähnlich funktioniert dieses Bild auch auf der inhaltlichen Ebene. Die stereotypen Unterscheidungen, die hier sofort in den BetrachterInnen assoziativ hervorgerufen werden, sind die polaren Gegensätze und Eigenschaften, die bereits im Kapitel „antisemitische Darstellungsstrategien“ angeschnitten wurden. Ein „stolzer, ehrlicher, aufrechter Deutscher“ wird dem „feigen, verräterischen, selbstsüchtigen Juden“ als Typus gegenübergestellt. Auch hier wird eine deutsche Identität durch Abgrenzung zum „Andersartigen“ generiert. Wie oben bereits erwähnt, sieht Hannah Arendt diese Strategie auch bewusst eingesetzt um das Selbstbewusstsein der nun besetzten ÖsterreicherInnen zu stärken. Der Propagandaapparat des

nationalsozialistischen Regimes hatte nun auch die Aufgabe, die Teile der österreichischen Bevölkerung auf ihre Seite zu ziehen, die sie nicht ohnehin schon zuvor illegal unterstützt hatten. Der Antisemitismus funktioniert also auch hier als Mittel, um das Gemeinschaftsgefühl zu stärken und durch ein gemeinsames Feindbild die Bevölkerung von sich zu überzeugen.

Auch die Hauptfigur, die gleichzeitig als Österreicher und als Nazi identifizierbar ist, transportiert weitere Bildinhalte: der Protagonist ist am Kopf verwundet und blickt der Gruppe fliehender Juden grimmig nach, die Assoziationen, die hier hervorgerufen werden, haben natürlich in erster Linie mit Kämpfen zu tun. Inszeniert wird hier der Kampf der Nazis, auch in Österreich, gegen das Judentum, der offensichtlich siegreich ausgegangen ist. Ein fantastisches Szenario wird hier dargestellt, das so nie stattgefunden hat. Ein Ereignis, hier also der „Anschluss“ Österreichs an das Deutsche Reich, der eigentlich als Annexion oder Besetzung passiert ist, wird als siegreiche Schlacht der Nazis gegen die Juden präsentiert.

In diesem Fall sind auch der rote Untertitel „Die Judenerrschaft ist gebrochen“ und die Bildüberschrift „Österreich frei“ wichtige Elemente, die weitere Sinngelänge des Bildes erschließen. Ein Wahrheitsgehalt der Schlagzeile ist nicht vorhanden, würde man sich auch noch so sehr bemühen ihn zu finden, diese Titelseite funktioniert auf einer rein suggestiven Ebene. Wüsste man nichts von der politischen Situation in Österreich vor der Annexion an das Dritte Reich, so könnte man rein auf Basis der Schlagzeile verführt sein zu glauben, Hitler hätte Österreich aus einer Art jüdischen Diktatur befreit. Natürlich eine perverse Verdrehung der Tatsachen. Jedoch ist dies genau die beabsichtigte Implikation der Titelseite, der Nationalsozialismus inszeniert sich hier sowohl als Befreier (vom Austrofaschismus und der sogenannten „Judenerrschaft“) als auch als Beschützer. Dies sind Strategien, mit denen die Propaganda des Dritten Reiches die österreichische Bevölkerung von ihrer Sache überzeugen will, unbedingt zu betonen ist hier, dass das durch falsche Darstellungen, manipulierte Diskurse und Unwahrheiten passiert.

Der „Anschluss“ Österreichs an das Dritte Reich wird auch vom *Völkischen Beobachter* in einer Karikatur thematisiert.

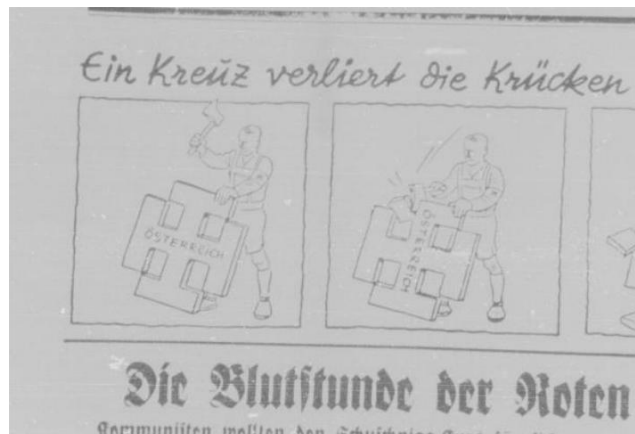
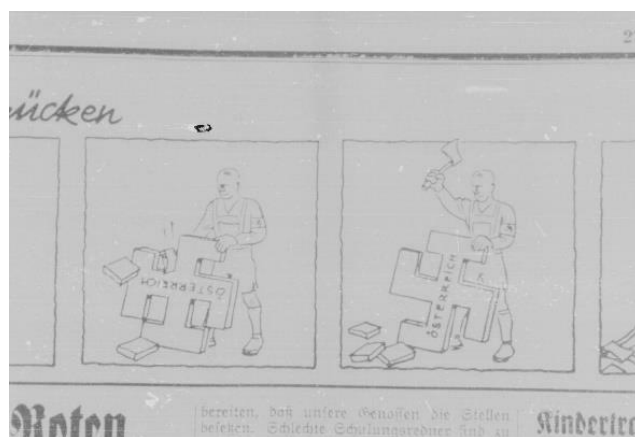


Abb. 26 - 28.: *Völkischer Beobachter*, 27.3.38, S.14. Scans von Mikrofilm.



Die Karikatur aus dem *Völkischen Beobachter* hat die Form eines kleinen Comicstrips, der aus fünf kleinen Bildern besteht. Auf dem ersten dieser Bildchen ist ein blonder, muskulöser Mann in österreichischer Tracht, respektive Lederhose zu sehen, der auf dem linken Arm eine Hakenkreuzbinde trägt. Er steht schräg zu den BetrachterInnen und hat einen ernsten, konzentrierten Gesichtsausdruck. Der linke Arm ist ausgestreckt und hält ein Kruckenkreuz vor sich, das die Aufschrift Österreich trägt. In der rechten Hand hält er eine Axt, mit der er gerade zum ersten Schlag ausholt. Auf dem zweiten Bild ist zu sehen, wie er mit der Axt eine Hälfte eines Querbalkens des Kruckenkreuzes abhackt, auf dem dritten Bild fällt gerade der zweite Teil des

Kreuzes zu Boden. Am vierten Bild holt die Figur zum finalen Schlag aus und am fünften und letzten Bild, sehen wir die Figur frontal zur BetrachterIn stehen, stolz und mit freudigem Gesichtsausdruck, in der linken präsentiert der Mann das nun fertige Hakenkreuz, während er mit der rechten den Hitlergruß zeigt, die Axt und die abgeschlagenen Teile des Kreuzes liegen vor ihm auf dem Boden. Auf dem letzten der fünf Bilder ist in der rechten oberen Ecke die Signatur „Waldl“ zu erkennen.

Das Kruckenkreuz spielt natürlich auf den österreichischen Ständestaat an, es fand bereits seit 1925 auf österreichischen Münzen Verwendung und wurde im Austrofaschismus der Staatsflagge gleichgestellt. Auch auf der Karikatur des *Völkischen Beobachters* sehen wir eine Figur, die sowohl als Österreicher, als auch als Nationalsozialist zu identifizieren ist. Ähnlich *dem Stürmer* zeigt auch diese Karikatur die Annexion Österreichs als eine Art Befreiung; sobald der Wandel vom Krucken- zum Hakenkreuz vollzogen ist, hellt sich die Miene der Figur auf, wodurch suggeriert wird, dass dies eine positive und begrüßenswerte Veränderung sei. Auch die Bildüberschrift „Ein Kreuz verliert die Krücken“ trägt zu dieser Lesart bei. Auf einer semantischen Ebene werden hier zusätzlich zur reinen Denotation „Krücken“ die Konnotationen „Krankheit“, „Verletzung“ etc. mittransportiert, ein Verlust der Krücken impliziert also automatisch einen Heilungsprozess beziehungsweise eine wiedergewonnene (Bewegungs-)Freiheit.

Im Gegensatz zum *Stürmer* verzichtet der *Völkische Beobachter* ganz auf eventuelle antisemitische oder rassistische Anspielungen. Generell ist festzustellen, dass im *Stürmer* kaum eine Karikatur ohne diese beiden (verwandten) Aspekte auskommt. Auch der *Völkische Beobachter* bedient sich genug an antisemitischen Ressentiments, jedoch nicht im gleichen Ausmaß wie *der Stürmer*.

b) Roosevelts Rüstungsgesetz

Wie in den zwei Vergleichsbeispielen oben bereits gezeigt, beziehen sich die Karikaturen zum Teil sehr verallgemeinernd auf Verschwörungstheorien (wie z.B. die jüdische Weltverschwörung), aber auch konkrete politische oder historische Ereignisse (wie z.B. die Annexion Österreichs) werden thematisiert. Dabei kommen natürlich auch die politischen Gegner des Dritten Reiches nicht zu kurz, wie die folgenden Fallbeispiele aus dem Jahr 1942 illustrieren sollen.

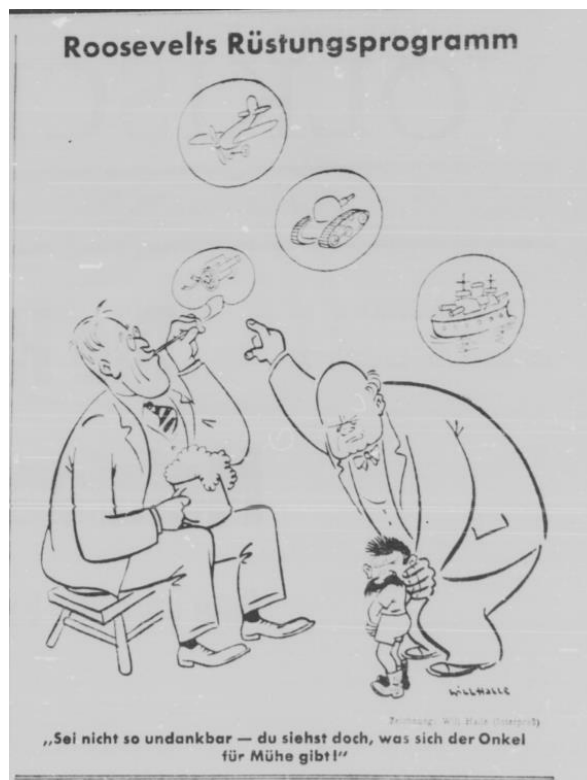


Abb. 29: *Völkischer Beobachter*, 11.1.42, S. 2.
Scan von Mikrofilm.

In der Karikatur „Roosevelts Rüstungsprogramm“ aus dem *Völkischen Beobachter* sind drei Personen dargestellt, zwei ältere Herren und ein Kind. Links im Bild sitzt einer der beiden Erwachsenen auf einem Holzstuhl, er trägt einen eleganten Anzug mit gestreifter Krawatte und hält in seiner rechten Hand einen überschäumenden Krug, mit der linken bläst er Seifenblasen in die Luft. Vier Seifenblasen hängen in der oberen Bildhälfte in der Luft, in ihrem Inneren sind jeweils eine Kanone, ein Flugzeug, ein Panzer und ein Kriegsschiff zu erkennen. Dem Herren mit den Seifenblasen gegenüber, auf der rechten Seite des Bildes, ist ebenfalls ein elegant gekleideter übergewichtiger Herr mit Halbglatze zu sehen, der einen Arm um die Schulter des offensichtlich beleidigten Kindes legt. Der kleine Junge reicht ihm gerade bis zur Hüfte und trägt einen schwarzen Bürstenhaarschnitt und einen markanten dunklen Schnauzbart. Unter den Füßen des älteren Herren rechts ist die Signatur „Will Halle“ zu erkennen. Am unteren Rand des Bildes ist zu lesen: „Sei nicht so undankbar – du siehst doch, was sich der Onkel für Mühe gibt!“ Übertitelt ist das Bild mit der Zeile „Roosevelts Rüstungsprogramm“.

Die drei Figuren im Bild stellen die Führer der alliierten Streitmächte dar: links Roosevelt, rechts Churchill und Stalin als kleiner, trotziger und undankbarer Bengel. Das Bild spielt auf das Leih- und Pachtgesetz an, welches Roosevelt 1941

verabschiedet hatte, und mit dem rasch und unbürokratisch militärische Hilfe für vom NS-Regime bedrohte Staaten zur Verfügung gestellt werden sollte. Ausrüstung sollte ohne sofortige Bezahlung verliehen oder verpachtet werden, um einen Kriegseintritt der USA zu vermeiden. Davon profitierte unter anderem England, aber ab dem Einfall der Nazis in Russland im Zuge des Unternehmens Barbarossa im Juni 1941 auch Stalins Regime.

Im Dezember 1941 (ein Monat vor Erscheinen der vorliegenden Karikatur) erklärten Deutschland und die USA sich dann gegenseitig den Krieg, somit hatte das Dritte Reich einen mächtigen Gegner mehr. Nun galt es die Bevölkerung davon zu überzeugen, dass der Krieg trotzdem noch zu gewinnen wäre. Eine kommunikative Strategie um dies zu erreichen ist natürlich, die Gegner ins Lächerliche zu ziehen und somit auch als inkompetent dastehen zu lassen. Im vorliegenden Bild werden Roosevelt und Churchill als gutmütige Onkel dargestellt, die versuchen, das trotziges Kind Stalin zu beruhigen. Nun wirken aber weder ältere Herren im Anzug, noch kleine Kinder als ernstzunehmende Bedrohung, noch dazu, wenn sie damit beschäftigt sind, ihre eigenen Streitigkeiten untereinander auszutragen.

Der Plan Russland mit militärischer Ausrüstung und Waffen zu versorgen wird hier als bereits gescheitert präsentiert. Kanone, Flugzeug, Panzer und Schiff werden in Seifenblasen dargestellt. Die Seifenblase an sich ist etwas sehr Vergängliches und Ephemeres, man konnotiert damit hauptsächlich das „Platzen“ wie zum Beispiel im Sprichwort „Ein Traum zerplatzt wie eine Seifenblase“. Durch diese bewusst hervorgerufene Assoziation wird den RezipientInnen vermittelt, der Plan „des zur Verfügung Stellens von Ausrüstung“ wäre unmöglich durchführbar. Darauf reagiert Stalin nicht sehr staatsmännisch mit Trotz und Beleidigung. Das hier dargestellte Szenario nimmt also dem aktuellen politischen Geschehen, nämlich dem Kriegseintritt der USA und deren militärische Aufrüstung und Unterstützung von England und Russland, die Bedrohlichkeit und zieht es ins Lächerliche.



Abb.30:
Der
Stürmer,
Nr. 14,
April 1942.
Foto der
Autorin.

Drei Monate nach der eben analysierten Karikatur aus dem *Völkischen Beobachter*, ist im *Stürmer* zum gleichen Thema eine Zeichnung in der Rubrik „Zeitspiegel“ erschienen. Auch hier wird versucht, das Gesetz zum Verleihen von militärischer Ausrüstung in Lächerliche zu ziehen beziehungsweise sogar als unwahr darzustellen.

Auf der Zeichnung ist ein großes schwarzes Buch zu sehen, das auf dem Rücken Sterne und Streifen und auf dem Deckel den Titel „U.S.A. Rüstungsmärchen von Franklin D. Roosevelt“ enthält, außerdem ist unter dem Titel des Buches noch ein fünfzackiger Stern zu sehen. Der Buchdeckel ist leicht geöffnet und aus der rechten unteren Ecke des Buchinneren blickt mit entsetzter Miene ein kleines Männchen mit Brille in Anzug und Fliege hervor, das sich darin versteckt zu haben scheint. Es blickt nach links, wo ein großer, muskulöser Mann zu sehen ist, der eine antike römische Uniform trägt und in der Hand ein mit Blut beflecktes Schwert trägt. An der Stelle, an der das kleine Männchen ängstlich aus dem Buch herausblickt, ist die Signatur „Fips“ zu finden. Darunter ist zu lesen:

„Krieg und Märchen
Märchen sind nichts für die Zeit
Der realen Wirklichkeit.
Zähneklappernd Roosevelt
Ängstlich an den Atem hält.“

Wir sehen in dieser Karikatur also wieder Roosevelt, der als kleines Männchen verschreckt und verstört aus dem Buch heraus auf den römischen Krieger blickt, der ihm hämisch und bedrohlich entgegen grinst. Der Inhalt beziehungsweise die Aussage der Zeichnung wird hier weniger auf einer assoziativen, respektive konnotativen Ebene transportiert, sondern durch die Beschriftung des Buches und den begleitenden Text unterhalb der Karikatur auf einer sehr direkten, denotativen Ebene den LeserInnen nahegelegt. Das Rüstungsgesetz Roosevelts wird hier als Märchen dargestellt, hinter dem sich Roosevelt ängstlich und zu seinem eigenen Schutz versteckt. Es wird also ein großer, tugendhafter und mutiger Krieger einem kleinen, ängstlichen und feigen Politiker gegenüber gestellt. Beide stehen allegorisch jeweils für das deutsche und das amerikanische Volk. Auch hier sehen wir wiederum als Strategie einer Diskursmanipulation ein weiteres Beispiel für die Zusammenlegung mehrerer Feindbilder durch den fünfzackigen Stern, ein Symbol des Kommunismus, der hier im Zusammenhang mit den USA auf dem Buchcover erscheint.

In ihrer Kernaussage geht die Karikatur *des Stürmers* noch etwas weiter als die des *Völkischen Beobachters*. Sie macht den Protagonisten nicht nur lächerlich, sondern diffamiert Roosevelts Gesetz sogar als Lüge. Dies illustriert sehr gut die Tendenz des *Völkischen Beobachters* den Versuch zu unternehmen, die Zustimmung einer möglichst breiten Masse der Bevölkerung zu erlangen.

18.4. Die Inszenierung eines deutschen Heldenmythos

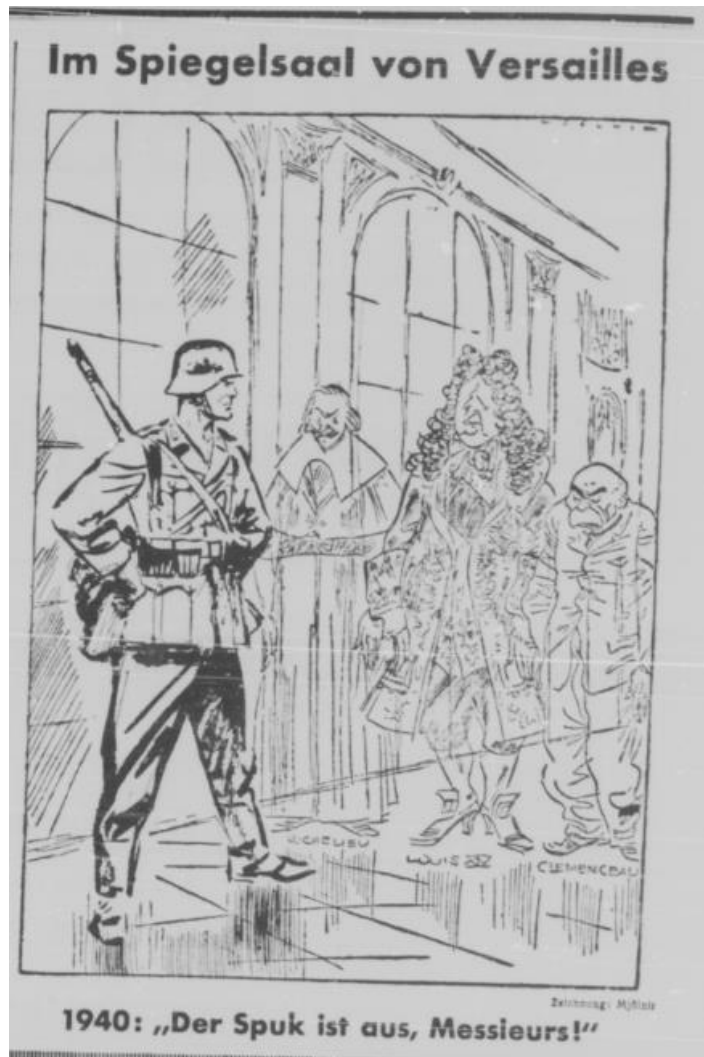


Abb. 31:
*Völkischer
Beobachter*,
20.6.1940, S.2.
Scan von
Mikrofilm.

Auf der vorliegenden Karikatur vom Juni 1940 ist ein Soldat der deutschen Wehrmacht zu sehen, der mit stark definierten schwarzen Konturen versehen, breitbeinig am linken Rand des Bildes steht. Er ist in Dreiviertelansicht Richtung BetrachterIn positioniert, hat seine Arme in die Hüfte gestützt und sieht mit strengem Blick nach rechts in den Raum hinein. Die Kulisse bilden zwei große Rundbogenfenster, die von barocken Architekturelementen eingefasst sind. Des Weiteren sind drei Figuren zu sehen, die von der Mitte des Bildes bis zum rechten Bildrand positioniert sind und mit ernstem Blick dem Wehrmachtssoldaten gegenüberstehen, sie sind mit weniger definierten Strichen gezeichnet und wirken durchscheinend und transparent, durch sie hindurch erkennt man einige Konturen der

barocken Ausstattung im Hintergrund. Die drei transparenten Herren sind jeweils unter ihren Füßen mit Beschriftungen versehen, von links nach rechts ist hier „Richelieu“, „Louis XIV“ und „Clemenceau“ zu lesen. Am rechten oberen Bildrand ist in sehr kleinen Buchstaben die Signatur „Mjölñir“ zu erkennen. Übertitelt ist das Bild mit dem Schriftzug „Im Spiegelsaal von Versailles“, unter dem Bild steht noch der Satz: „1940: ‚Der Spuk ist aus, Messieurs!‘“.

Die dargestellte Szene spielt sich also im Spiegelsaal von Versailles ab, der im Hintergrund deutlich erkennbar ist, jedoch zusätzlich durch den Bildtitel noch bezeichnet wird. Die drei transparenten Figuren im Bild werden durch ihre Beschriftung als politische Machthaber aus der Vergangenheit Frankreichs identifiziert und sind hier als Geister dargestellt. Auch in dieser Karikatur wird also wiederum auf einer formalen Ebene eine klare Unterscheidung zwischen der Figur des deutschen Soldaten und den französischen Politikern durch den Zeichenstil, in dem sie dargestellt werden, getroffen. Der Deutsche ist idealisiert dargestellt, mit markantem Kiefer und in heldenhafter Siegerhaltung, während die drei Geister karikiert und übertrieben dargestellt sind. Die Figur am rechten Bildrand wird sogar untersetzt, bucklig und mit viel zu großem Anzug ins Lächerliche gezogen. Hier wird auf der formalen Ebene bereits eine klare Abgrenzung zur französischen Politik inszeniert.

Zu sehen sind die Geister Kardinal Richelieus, erster Minister unter König Ludwig XIII und die Figur des Königs Ludwig XIV, sie verkörpern den absolutistischen Machterhalt während des 17. Jahrhunderts. Ihnen an die Seite wird auch der französische Politiker Georges Clemenceau gestellt, der in den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts jeweils für einen Zeitraum von drei Jahren Ministerpräsident Frankreichs war, er betrieb eine harte Politik gegen Deutschland nach dem Ersten Weltkrieg. Die Zeichnung stammt vom 20. Juni 1940, sie wurde also zwei Tage vor dem Waffenstillstand von Compiègne veröffentlicht, nachdem das Dritte Reich den Norden Frankreichs inklusive Paris besetzt hatte.

Inhaltlich kann die Karikatur so gedeutet werden, dass der deutsche Wehrmachtssoldat Frankreich aus den Fängen einer absolutistischen Unterdrückungspolitik befreit. Freilich wird diese in der Realität durch eine faschistische Diktatur ersetzt, die die Einwohner des französischen Nordens umso mehr unterdrückt hält. Der deutsche Soldat wird hier trotzdem als Befreier und Held inszeniert, der sich mutig und bestimmt einer Politik entgegenstellt, die im Fall Clemenceaus als anti-deutsch gilt und im Fall Richelieus und Ludwig XIV als

ausbeuterisch und sich am Volk bereichernd. Eine Politik, für die es gerade in der wirtschaftlichen Misere der 20er und 30er Jahre keinen Toleranzrahmen geben konnte.

Eine kommunikative Strategie, die man dieser Karikatur zuschreiben könnte, ist die von Arthur Schopenhauer formulierte „Eristische Dialektik“.¹⁸⁶ Der Name leitet sich von der griechischen Göttin der Zwietracht, Eris, ab. Schopenhauer, der als einer von Hitlers Lieblingsphilosophen gilt, beschreibt diese Strategie als die Kunst, Recht zu behalten. Einer von mehreren Kunstgriffen in einer Diskussion, die Schopenhauer formuliert, ist die unzulässige Erweiterung eines Argumentes des Gegners. Auf diese Weise kann man sich der Widerlegung des eigentlichen Arguments entziehen und stattdessen dessen Erweiterung kommunikativ angreifen. Dies scheint hier der Fall zu sein: anstatt aktuelle französische Politik in der Karikatur bildlich zu kritisieren, wird hier auf die politische Vergangenheit Frankreichs zurückgegriffen, die dem zeitgenössischen deutschen Soldaten gegenüber gestellt wird.

Ein großer Teil des Inhaltes dieser Karikatur wird durch Intertextualität transportiert. Den idealisierten deutschen Soldaten oder Helden kennt man von Propagandaplakaten und anderen Zeichnungen, die den Deutschen charakterisieren oder sich mit Appellen an ihn wenden, wie im folgenden Vergleichsbeispiel aus dem *Stürmer* genauer erläutert wird.

¹⁸⁶ Vgl. Schopenhauer.

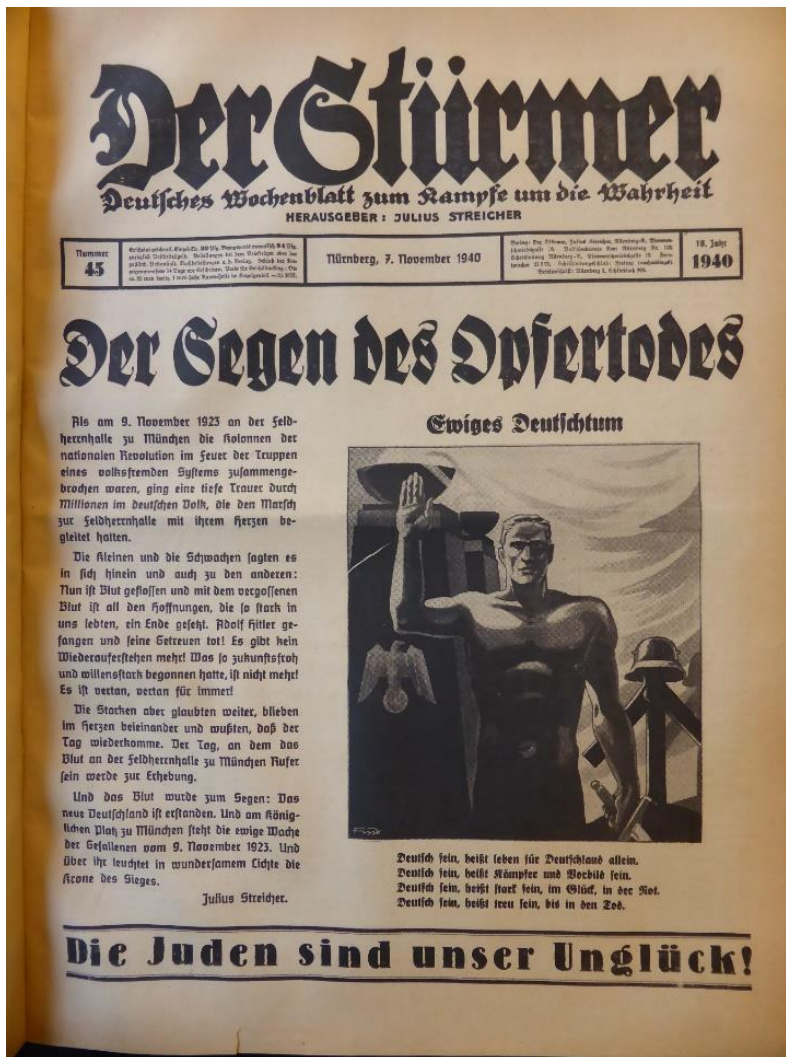


Abb. 32: Der
Stürmer Nr.
45, November
1940. Foto
der Autorin.

Die Zeichnung unter dem Titel „Ewiges Deutschtum“, die im November 1940 im *Stürmer* erschienen ist, weist eine Formensprache auf, die in ihrem Stil weniger an eine Karikatur erinnert als an ein Propagandaplakat. Die skulpturalen Qualitäten des Bildes erinnern auch an den nationalsozialistischen Bildhauer Arno Breker. Nichtsdestotrotz wird das Bild ebenfalls in diese Analyse aufgenommen, da es sehr gut veranschaulicht, wie das Thema des „deutschen Heldenmutes“ in nationalsozialistischen Propagandazeichnungen inhaltlich und stilistisch verarbeitet wird. In einigen zuvor genauer betrachteten Karikaturen (z.B. zur Annexion Österreichs) konnte man bereits die formellen Unterschiede zwischen der Darstellung von deutschen Figuren und Figuren von anderen Nationalitäten beziehungsweise Ethnien klar erkennen. Grundsätzlich wird bei der Darstellung von Deutschen auf die Verwendung von karikaturistischen Mitteln verzichtet.

Auch dieses Bild stammt vom Zeichner und Karikaturisten Philipp Rupprecht, dessen Signatur „Fips“ am linken unteren Bildrand zu finden ist. Im Zentrum des Bildes

ist ein muskulöser Mann mit blondem Haar und nacktem Oberkörper zu sehen, der den BetrachterInnen frontal zugewandt ist. Seine rechte Hand ist zum Hitlergruß erhoben, während er in der linken ein Schwert hält, dessen Griff als einziger Teil im Bild zu sehen ist. Links im Hintergrund sind hohe, wuchtige Sockel zu sehen, auf denen sich große Schalen befinden, aus denen Rauch quillt. Auf dem vorderen der beiden Sockel ist der Reichsadler zu erkennen. Rechts im Bildhintergrund sind zwei Soldatengrabmäler zu sehen. Der kantige und grobe Stil, in dem die Zeichnung gehalten ist, ist typisch für totalitäre Regime des 20. Jahrhunderts, seien sie nun kommunistisch, faschistisch oder nationalsozialistisch.¹⁸⁷ Das Bild ist Teil der Titelseite des Stürmers, über ihm prangt groß die Schlagzeile „Der Segen des Opfertodes“, direkt darunter als Titel ist der Schriftzug „Ewiges Deutschtum“ zu lesen, unter der Zeichnung findet sich noch folgender Text:

„Deutsch sein, heißt leben für Deutschland allein.
Deutsch sein, heißt Kämpfer und Vorbild sein.
Deutsch sein, heißt stark sein, im Glück, in der Not.
Deutsch sein, heißt treu sein, bis in den Tod.“

Die kommunikative Strategie dieses Beispiels unterscheidet sich deutlich von den bisher untersuchten Zeichnungen. Hier wird versucht eine deutsche Nationalidentität zu erzeugen, die nicht durch Abgrenzung beziehungsweise Herabwürdigung von anderen Nationalitäten oder Ethnien funktioniert, sondern durch Idealisierung eines eigenen, konstruierten Nationalcharakters. Gezeigt wird der perfekte deutsche Kämpfer, der nicht einmal den Tod fürchtet und mit Freuden sein Leben für das Vaterland opfern würde. Mit festem und bestimmtem Blick, sogar der Andeutung eines Lächelns, scheint er selbstbewusst aus dem Bild heraus den BetrachterInnen direkt in die Augen zu schauen. Obwohl er sich offenbar auf einem Soldatenfriedhof befindet, scheint er weder Angst zu haben, noch zu trauern, er wirkt eher zuversichtlich und zufrieden. Viel von der Bedeutung dieses Bildes kann erst durch den begleitenden Text gänzlich erschlossen werden, hier werden angebliche „deutsche“ Charakterzüge gepriesen wie zum Beispiel Treue, Stärke und Kampfgeist. „Deutsch sein, heißt Kämpfer und Vorbild sein“, lautet einer der Sätze unter dem Bild, ein genau solches Vorbild wird hier gezeigt, der ideale deutsche Soldat, der für seinen Führer und sein Vaterland auch gerne sein Leben opfert. Ein Idealbild wird hier

¹⁸⁷ Eine Feststellung, die sich wohl auch auf kommunikative Strategien der propagandistischen Karikaturen der jeweiligen Regime ausweiten ließe.

konstruiert, das zum Nacheifern anregen sollte. Durch die Schlagzeile „Der Segen des Opfertodes“ wird auch genau das vermittelt: Opfer hat im Krieg jeder zu bringen, zu „wahren deutschen Helden“ werden die, die für ihr Vaterland als Soldaten ihr Leben aufs Spiel setzen. Die Identität als Angehöriger der „arisch-deutschen Herrenrasse“ wird in diesem Bild also nur jenen zugestanden, die für ihr Vaterland in den Kampf ziehen. Hannah Arendt spricht in diesem Zusammenhang von einer „geradezu verrückte[n] Idealisierung des Gehorsams“.¹⁸⁸



Abb. 33: Titelseite des Stürmers Nr. 15, April 1938. Foto der Autorin.

Für die diskursive Konstruktion der „arischen Rasse“ im Nationalsozialismus ist es auch interessant einen Blick auf zwei Ausgaben *des Stürmers* zu werfen, die die Frage thematisieren, „War Christus Jude?“. Allein die Fragestellung veranschaulicht sehr gut das gesplante Verhältnis der Nationalsozialisten zum Christentum, einerseits wird die Kirche abgelehnt, jedoch sollte sie gleichzeitig für die eigenen Zwecke vereinnahmt werden. In einer Stürmer-Ausgabe vom April 1934 wurde ein Artikel veröffentlicht, der genau das versucht, die oben abgebildete Titelseite einer Ausgabe aus dem April 1938 zeigt, dass diese Frage wiederholt thematisiert wurde. Streicher erklärt den LeserInnen in seinem Artikel Folgendes:

Immer wieder wird uns von Judengenossen vorgehalten, *Jesus* sei Jude gewesen. Diese Irrlehre haben die Juden selbst, nach bewährter Taktik, in alle christlichen Konfessionen getragen, weil sie damit unseren Haß gegen sie abzubiegen glaubten. Es wird aber verschwiegen, was doch die Bibel so deutlich sagt, dass unser Heiland

¹⁸⁸ Arendt Fest, S. 45.

ein *Galiläer* war. Dieser Volksstamm lag als Enklave im jüdischen Gebiet, hatte aber weder in rassischer, noch in politischer Beziehung einen Zusammenhang mit den Juden. [...] Die Bewohner waren arische Ammoniter, die von den Juden als heidnische Galiläer beschimpft wurden. [...] Die einzige Bindung, die zwischen Galiläa und Judäa bestand, war die *mosaische Konfession*, die zu reformieren *Christus* unternahm. Da aber aus dieser Lehre des Materialismus kein arisches Religionsgebäude des Idealismus zu schaffen war, hat er den „alten Bund“ verworfen und uns sein Evangelium geschenkt, das er mit seinem Blute besiegelte. Diese Selbstaufopferung des göttlichen Menschen ist urarisch, so heldenhaft, so triumphierend, daß damit der egoistische, herabziehende Mosaismus vernichtet war.¹⁸⁹

Dieser Text spielt sehr gut mit der Inszenierung der soldatischen Selbstaufopferung zusammen. Das eigene Leben zu opfern wird als „urarisch, heldenhaft und triumphierend“ bezeichnet. Es wird schon beinahe eine Analogie zwischen Christus und dem nationalsozialistischen Wehrmachtssoldaten gezogen. Beide werden inszeniert als „Arier“, die ihr Leben heldenmütig opfern, um ihr Volk vor den Juden zu retten.

Auf diese Art und Weise sollten wohl junge Männer animiert werden, sich für den Wehrdienst zu melden. Darüber hinaus sind 1940 die Jahrgänge 1901-1905, 1908-1912 und 1920 voll oder zum Teil zum Wehrdienst einberufen worden.¹⁹⁰ Auch diesen sollte ein positives Bild vom deutschen Soldaten vermittelt werden, der sein Leben nicht umsonst aufs Spiel setzt, sondern für Ehre und Vaterland kämpft. Natürlich wird auch das Gegenteil für Männer impliziert, die das nicht wollen, sie wären somit feige Vaterlandsverräter.

18.5. Dämonisierung/Verunglimpfung des Feindes

Eine weitere Funktion, die die nationalsozialistische Karikatur erfüllt, ist die Herabwürdigung ihrer Feinde durch deren Dämonisierung oder Verunglimpfung. Um ein kurzes Beispiel dafür zu zeigen, dass auch Frauen vom NS-Regime als ernstzunehmende Gegnerinnen wahrgenommen und in Karikaturen verarbeitet worden sind, ist im Folgenden eine Karikatur der Diplomatin und Menschenrechtsaktivistin Eleanor Roosevelt, Ehefrau F.D. Roosevelts, zu sehen. Generell ist jedoch festzuhalten, dass Frauen grundsätzlich eher die geschlechterspezifisch typischere Rolle des Opfers zukommt.

¹⁸⁹Zit. nach Liebel, S. 130.

¹⁹⁰Vgl. <http://www.lexikon-der-wehrmacht.de/Soldat/Wehrdienst.htm>, 4.6.2016, 16:00.



Abb. 34: *Der Stürmer* Nr. 50, Dezember 1941. Foto der Autorin.

Die im Dezember 1941 in der Rubrik „Zeitspiegel“ erschienene Karikatur zeigt eine Frau, die auf einem Besen vor der Kulisse der Skyline New Yorks durch die Lüfte fliegt, ihr Kleid zeigt ein Muster aus mehreren Davidssternen. Sie wird umschwärmt von einigen düsteren dämonischen Gestalten mit Hörnern und Schwänzen, die auf ihrer Brust den fünfzackigen Stern und auf ihrem Rücken das Symbol des Hammers und der Sichel tragen, welches auch auf der Spitze des Besenstiels zu sehen ist. Am rechten oberen Bildrand ist die Signatur „Fips“ zu erkennen und am rechten unteren Bildrand steht der Begleittext

„Hexentanz
 Frau Rooseveltens Haß ist groß.
 Bei ihr sind alle Teufel los,
 Die sich mit ihr im wilden Reigen
 In Freiheit vorgeführt jetzt zeigen.“

Das Bild zeigt also Eleanor Roosevelt, die First Lady der USA, die in der Karikatur Rupprechts wieder mehrere Feindbilder des NS-Regimes vereint. Sie wird als Unterstützerin der Juden dargestellt, erkennbar an den Symbolen des Davidssterns auf ihrem Kleid, außerdem führt sie im Bild als Hexe eine ganze Schar kommunistischer Dämonen an. Nicht nur sie selbst wird als Hexe dämonisiert, sondern auch als Anführerin einer ganzen Schar von Teufeln dargestellt, die sie auf die Welt

loslässt. Möglicherweise ist dieses Bild eine Anspielung auf die Radioansprache, die die First Lady am 7.12.1941 als Reaktion auf das Bombardement von Pearl Harbor hielt, kurz bevor die USA in den Zweiten Weltkrieg eintraten. Denkwürdig unter anderem deswegen, weil sie sich zu diesem historischen Ereignis noch vor dem Präsidenten Franklin D. Roosevelt in der Öffentlichkeit zu Wort meldete.



Abb. 35: *Völkischer Beobachter*, 12.1.41, S.3. Scan von Mikrofilm.

Die oben gezeigte Karikatur stammt aus dem *Völkischen Beobachter* vom 12.1.1941 und ist Teil einer Zeitungsseite, die einen kurzen Text und insgesamt vier Karikaturen beinhaltet. Zu sehen ist ein Landschaftsplateau, auf dem rechts im Bild eine provisorische Befestigung aus mehreren Geldsäcken aufgebaut ist, aus dem die britische Flagge mit einem zusätzlichen Pfund-Symbol im Zentrum herausragt. Aus der Mitte der Geldsäcke erhebt sich eine dicke Figur in Anzug, Fliege, Zylinder und einer Zigarre in ihrem Mund, die in ihrer erhobenen linken Hand einen Gehstock hält und mit der rechten Gewehre verteilt. Linkerhand befinden sich drei Soldaten mit verbundenen Augen, der Rechte der drei nimmt gerade eines der verteilten Gewehre in Empfang, während an seinem rechten Ellenbogen ein Helm baumelt. Die anderen beiden Soldaten marschieren indessen geradewegs auf den Abgrund des Plateaus auf der linken Seite des Bildes zu. Am Fuß dieses Abgrundes sind zwei Skelette mit Helmen

zu erkennen über denen die Aufschrift „Dünkirchen“ und „Andalsnes“ zu lesen ist. Des Weiteren sind entlang der Bilddiagonale von der linken unteren bis zur rechten oberen Bildseite vier Flugzettel verteilt. Von links nach rechts kann man folgende Texte darauf erkennen: „Danzig bleibt polnisch!“, „Für die Freiheit aller Völker!“, „Schützt eure Demokratie!“ und „BOYS! Es wird ein reizender Krieg werden!“. Unter der Karikatur ist noch der ergänzende Text „‘Die Kapitalisten müssen sich mit dem begnügen, was die Arbeiterschaft für sie läßt..‘ (Und was läßt sie schon? Augenblicklich nur ihr Leben!)“. Am Fuße des Plateaus ist noch zu lesen, dass alle Karikaturen auf der Seite aus der Feder des Zeichners Waldl stammen.

Die Hauptfigur im Bild, die sich in der Mitte der Geldsäcke befindet, ist schnell unter anderem anhand der Zigarre als Winston Churchill identifiziert, der hier seine Soldaten mit erhobener Hand anfeuert und offensichtlich blindlings in den sicheren Tod schickt, während er selbst sich hinter einem Berg von Geld versteckt. Auch in diesem Beispiel wird wieder auf mehrere Feindbilder des nationalsozialistischen Regimes angespielt: die Demokratie, die Plutokratie und den Kapitalismus. Die Ortsangaben Andalsnes in Norwegen, Danzig in Polen und Dünkirchen im Norden Frankreichs spielen auf taktisch wichtige eroberte Gebiete der Deutschen an, die 1940 stark umkämpft waren und größtenteils zerstört wurden.

Mit der Bildunterschrift wird zusätzlich noch vermittelt, dass das Leben der Soldaten von Churchill als bloße Ressource im Krieg eingesetzt wird. Churchill selbst wird also nicht auf einer formellen Ebene, jedoch auf einer inhaltlichen dämonisiert und entmenslicht, indem man ihm jede Fähigkeit zur Empathie abspricht, da für ihn ein Menschenleben keinen Wert besitzt und ruhig für die eigenen Interessen geopfert werden kann.



Abb.: *Der Stürmer* Nr. 14, April 1941. Foto der Autorin.

Auch das Vergleichsbeispiel aus *dem Stürmer* suggeriert eine „Opferpolitik“ Englands. Es ist wiederum der Titelseite entnommen und stellt daher den inhaltlichen Bildgehalt wieder in Kombination mit der Schlagzeile der Zeitungsausgabe her.

Die Zeichnung ist grundsätzlich eher in dunklen Tönen gehalten, daher sticht die Hauptfigur, die sich links im Bild befindet, umso mehr hervor: Es ist eine blonde schöne Frau mit heller Haut, deren Kleid über die Schultern herabgerutscht ist, und die mit dem Rücken den BetrachterInnen zugewandt ist, mit verzweifelt hilfesuchendem Blick wendet sie sich nach hinten um. Ihre Arme sind mit Seilen an eine Kanone gefesselt, deren Mündung direkt auf ihren Rücken gerichtet ist, ein Verweis auf britische Exekutionen in Indien. Auf der linken Seite im Bildhintergrund sehen wir einen schlecht rasierten Soldaten, der mit grimmigem Blick mit seiner rechten Hand ein Schwert in die Höhe hält. Hinter ihm weht die britische Flagge, der Union Jack, der, wie im Beispiel des *Völkischen Beobachters* mit einem zusätzlichen Symbol im Zentrum versehen ist, hier ist allerdings kein Pfund-Symbol zu sehen, sondern ein Davidsstern. Das Muster des Union Jack wird darüber hinaus in den Fesseln der Frau nochmals wiederholt. Am rechten oberen Bildrand findet man die Signatur „Fips“. Als Schlagzeile findet man in großen roten Buchstaben „Englisch-

jüdisches Bündnis“ geschrieben, als Bildtitel fungiert der Schriftzug „Nach altem Rezept“. Der Begleittext unter der Karikatur lautet folgendermaßen:

„Humanität vor die Kanonen!
Nicht Frauen und nicht Kinder schonen!
Schreit England heut in irrem Wahn –
Und ruft die Mordgier auf den Plan.“

Auf formeller Ebene wird der Zeichenstil wiederum als Unterscheidungsmerkmal genutzt, um den karikiert dargestellten Soldaten von der idealisiert gezeichneten blonden Frau, die hier als hilfloses Opfer stilisiert wird, abzugrenzen. Der englische Soldat ist in typischer Stürmer-Manier als Jude identifizierbar, er wirkt durch sein unrasiertes Gesicht und die eng beieinander liegenden Augen animalisch und böse. Zwar hat er sein Schwert erhoben, jedoch steht er statisch und aufrecht im Bild und macht keine Anstalten, der bedrängten Frau im Bild zu Hilfe zu kommen. Kaltblütig sieht er zu, wie sie gefesselt von der Kanone im Rücken bedroht wird.

Inhaltlich erfüllt auch diese Karikatur wieder mehrere Funktionen: Einerseits stellt sie eine Verknüpfung mehrerer Feindbilder her, in diesem Fall Englands und des Judentums und andererseits zeigt sie den Feind als kaltblütigen, gewissenlosen Mörder, der auch nicht davor zurückschreckt, Frauen und Kinder sozusagen als „Kanonenfutter“ zu missbrauchen. Dem englisch-jüdischen Soldaten werden sämtliche menschlichen Eigenschaften abgesprochen, eine Darstellung, die im Begleittext noch unterstrichen wird: „Humanität vor die Kanonen!“, hier ist auch von „irrem Wahn“ und „Mordgier“ die Rede. Den RezipientInnen wird also hier vermittelt, dass es sich um einen äußerst gefährlichen Gegner handelt, der nicht nur das eigene deutsche Volk bedroht, sondern eine Gefahr für die Allgemeinheit darstellt. Ein Feind, der ohne Verstand, aber mit umso größerer aggressiver Triebhaftigkeit handelt und daher jedenfalls zur allgemeinen Sicherheit ausgeschaltet werden muss.

Schlussfolgerung

Abschließend ist festzustellen, dass der Karikatur innerhalb des Propagandaapparates des Nationalsozialismus eine zentrale Rolle zukommt. Sie wird als politisches Agitationsinstrument genutzt. Das Ministerium für Volksaufklärung und Propaganda, vertreten von Minister Goebbels persönlich, gab in täglichen Pressekonferenzen unter anderem auch Anweisungen zu Verbreitung und Inhalt politischer Karikaturen, da sie „dem gesprochenen und geschriebenen Wort an Wirkung, besonders auf die minder gebildeten Schichten der Bevölkerung, erfolgreich die Waage gehalten“¹⁹¹ haben. Das Medium wird also genutzt, um ein breites Publikum anzusprechen, dabei wird besonderes Augenmerk auf weniger gebildete Schichten gelegt.

Die nationalsozialistische Wochenzeitung *Der Stürmer* und das publizistische Organ der NSDAP, die Tageszeitung *Völkischer Beobachter* machen intensiven Gebrauch von politischen Karikaturen zur Ideologisierung ihrer LeserInnen. Im Vergleich ist auffällig, welch großen Wert vor allem *Der Stürmer* auf die Karikatur als Kommunikationsform legt. Die schiere Masse an Karikaturen, die von einem einzigen Zeichner über Jahrzehnte hinweg wöchentlich erscheint, ist durchaus außergewöhnlich.

Bestimmte kommunikative und suggestive Strategien der Karikaturen werden jedoch von beiden Zeitungen verwendet. Dazu gehört zum Beispiel die stete Wiederholung gewisser Inhalte, die den Zweck verfolgt, diese der Bevölkerung gründlich einzuprägen. Auch der Einsatz von Antisemitismus als Mittel zur Konstruktion eines universellen Feindbildes auf der einen Seite und der eigenen Identität auf der anderen Seite wird als kommunikative Strategie genutzt. Darüber hinaus werden Diskurse über bestimmte tagespolitische Ereignisse manipuliert und so gezielt Falschaussagen verbreitet oder Informationen tendenziös gefärbt. Eine weitere Funktion der propagandistischen Karikatur des Nationalsozialismus ist die Konstruktion eines deutschen Heldenmythos, der die eigene Nationalität idealisiert und so ein Überlegenheitsgefühl der Deutschen befeuern sollte, auch die Selbstaufopferung für das Vaterland spielt hier eine große Rolle. Schließlich wird der

¹⁹¹ Zit. nach Dippelreiter, S. 36.

Feind in karikaturistischen Darstellung entweder dämonisiert, um die von ihm ausgehende drohende Gefahr für die eigene Bevölkerung zu unterstreichen, oder verunglimpft, um ihn lächerlich zu machen und die Angst vor ihm zu nehmen.

Alle diese Strategien stehen nicht für sich, sondern werden oft überlappend in einer einzigen Karikatur verwendet. Sie alle jedoch erfüllen den Zweck die allumfassende totalitaristische Propaganda des Nationalsozialismus zu verbreiten und im kollektiven gesellschaftlichen Bewusstsein zu verankern. Eine Strategie, die in manchen Fällen noch bis heute nachwirkt.

Literaturverzeichnis

Arendt, Hannah, *The Origins of Totalitarianism*, London et al. 1968.

Arendt, Hannah, Fest, Joachim, *Eichmann war von empörender Dummheit. Gespräche und Briefe*, München 2011.

Dippelreiter, Johanna, *Unterhaltung während des Nationalsozialismus in Österreich Eine Zeitungsanalyse in zwei Teilen: Die politische Karikatur in Bezug auf die Goebbelschen Presseanweisungen aus der Sicht der Kommunikationswissenschaft. Die Karikaturisten – Kurzporträts der Pressezeichner*, Diplomarbeit, Uni Wien, 2010.

Dittmar, Peter, *Die antijüdische Darstellung*, in: Schöps, Julius, Schlör, Joachim (Hg.), *Antisemitismus. Vorurteile und Mythen*, München 1995, S. 41-57.

Fuhrbach-Sinani, Maïke, „Des Führers Ahnengalerie“. *Karikaturen Walter Triers zur Kunst im Nationalsozialismus*, in: Grünewald, Dietrich (Hg.), *Politische Karikatur. Zwischen Journalismus und Kunst*, Bonn 2002, S. 129 -141.

Gramsci, Antonio, Graf, Ruedi (Hrsg.), *Gefängnishefte. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 7, Hamburg 2002.

Grünewald, Dietrich, *Politische Karikatur. Zwischen Journalismus und Kunst*, Bonn 2002.

Haibl, Michaela, *Unterhaltung*, in: Benz, Wolfgang et al. (Hg.), *Enzyklopädie des Nationalsozialismus*, 5. Aufl., München 2007, S. 196-204.

Hall, Stuart, *The spectacle of the Other*, in: Hall, Stuart (Hg.), *Representation: cultural representations and signifying practices*, London 1997, S. 225-290.

Hartleb, Florian, *Nach ihrer Etablierung – Rechtspopulistische Parteien in Europa. Begriff – Strategie – Wirkung*, Berlin 2011.

Heimann, Elisabeth, *Die (Selbst-)Inszenierung Karl Luegers und die Rezeption nach 1910*, Weitra 2015.

Heinisch, Severin, *Die Karikatur. Über das Irrationale im Zeitalter der Vernunft*, Wien 1988.

Hofmann, Werner, *Die Karikatur. Von Leonardo bis Picasso*, Hamburg 2007.

Hortzitz, Nicoline, *Die Sprache der Judenfeindschaft*, in: Schöps, Julius, Schlör, Joachim (Hg.), *Antisemitismus. Vorurteile und Mythen*, München 1995, S. 19-41.

Klee, Ernst, *Das Kulturlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945*, Frankfurt 2007.

Krüger, Steffen, *Das Unbehagen in der Karikatur. Kunst, Propaganda und persuasive Kommunikation im Theoriewerk Ernst Kris*, München, 2011.

Liebel, Vinícius, *Politische Karikaturen und die Grenzen des Humors und der Gewalt. Eine dokumentarische Analyse der nationalsozialistischen Zeitung „Der Stürmer“*, Opladen 2011.

Ranke, Winfried, *Propaganda*, in: Benz, Wolfgang et al. (Hg.), *Enzyklopädie des Nationalsozialismus*, 5. Aufl., München 2007, S. 27-46.

Schleicher, Regina, *Antisemitismus in der Karikatur. Zur Bildpublizistik in der französischen Dritten Republik und im deutschen Kaiserreich (1871-1914)*, Frankfurt am Main 2009.

Schopenhauer, Arthur, *Eristische Dialektik oder die Kunst, Recht zu behalten: in 38 Kunstgriffen dargestellt*, Zürich 1996.

Schöps, Julius, Schlör, Joachim (Hg.), *Antisemitismus. Vorurteile und Mythen*, München 1995.

Vermes, Timur, *Er ist wieder da. Erweiterte Studienausgabe*, Köln 2015.

Whorf, Benjamin Lee, *Language, thought and reality. Selected writings of Benjamin Lee Whorf*, Cambridge 1967.

Wulf, Joseph, *Presse und Funk im Dritten Reich*, Frankfurt, 1989.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1:

Tabelle links

„Das goldene Kalb“ aus *Der Stürmer*, November 1943 (Ausgabe Nr. 48), Foto d. Autorin)

„Wirtschaft und Judentum“ aus *Der Stürmer*, November 1937 (Ausgabe Nr. 47), <http://research.calvin.edu/german-propaganda-archive/images/sturmer/ds37-47.jpg>, 10.11., 21:00 Uhr.

„Vaterland“ aus *Der Stürmer*, März 1929, <http://research.calvin.edu/german-propaganda-archive/sturm28.htm>, 10.11., 21:00 Uhr.

„Treue“ aus *Der Stürmer*, November 1935 (Ausgabe Nr. 48), <http://research.calvin.edu/german-propaganda-archive/images/sturmer/ds37-47.jpg>, 10.11., 21:00 Uhr.

Tabelle rechts

Die FPÖ Karikaturen stammen aus dem Heft „Der Blaue Planet“, das 2009 während des EU-Wahlkampfes vom FPÖ-Bildungsinstitut herausgegeben wurde. Die Bilder wurden von der Autorin abfotografiert.

Abb. 2: Wulf, Joseph, *Presse und Funk im Dritten Reich*, Frankfurt, 1989, S. 80.

Abb. 4: Liebel, Vinícius, *Politische Karikaturen und die Grenzen des Humors und der Gewalt. Eine dokumentarische Analyse der nationalsozialistischen Zeitung „Der Stürmer“*, Opladen 2011, S. 25.

Abb. 5: „Ungeziefer“ aus *Der Stürmer*, September 1944 (Ausgabe Nr. 39), <http://research.calvin.edu/german-propaganda-archive/sturmer.htm>, 11.11., 14:00 Uhr.

Abb. 6: https://de.wikipedia.org/wiki/Ecclesia_und_Synagoge, 13.8., 16:00 Uhr.

Abb. 7: <https://de.wikipedia.org/wiki/Judenhut>, 13.8., 16:00 Uhr.

Abb. 8: Heinisch, Severin, *Die Karikatur. Über das Irrationale im Zeitalter der Vernunft*, Wien 1988, S. 44.

Abb. 9: Schleicher, Regina *Antisemitismus in der Karikatur. Zur Bildpublizistik in der französischen Dritten Republik und im deutschen Kaiserreich (1871-1914)*, Frankfurt am Main 2009, S. 49.

Abb. 10: <http://www.pr.anpuh.org/resources/anpuhpr/anais/ixencontro/comunicacao-individual/ViniciusLiebel.htm>, 11.11., 12:00 Uhr.

Abb. 21: Liebel, Vinícius, *Politische Karikaturen und die Grenzen des Humors und der Gewalt. Eine dokumentarische Analyse der nationalsozialistischen Zeitung „Der Stürmer“*, Opladen 2011, S. 175.

Abb. 24: Liebel, Vinícius, *Politische Karikaturen und die Grenzen des Humors und der Gewalt. Eine dokumentarische Analyse der nationalsozialistischen Zeitung „Der Stürmer“*, Opladen 2011, S. 91.

Deutscher Abstract:

Das Erkenntnisinteresse der vorliegenden Masterarbeit mit dem Titel „Die Karikatur als Propagandainstrument im Nationalsozialismus, eine Analyse anhand einiger Fallbeispiele aus dem *Stürmer* und dem *Völkischen Beobachter*“, liegt darin, die Bedeutung der Karikatur innerhalb der Goebbelsschen Propagandamaschinerie zu verorten und darüber hinaus durch eine Kombination aus kunsthistorischen und kulturwissenschaftlichen Methoden verschiedene Diskursstrategien der nationalsozialistischen Propagandakarikatur zu analysieren. Es wird der Versuch unternommen, die ikonologische Methode Erwin Panofskys mit den Theorien Stuart Halls zu Minderheitenrepräsentation zusammenzuführen.

Die Arbeit ist grob in einen Theorieteil und einen Analyseteil gegliedert. Ersterer behandelt abrisssartig die Geschichte der politischen Karikatur, Unterhaltung und Presse im Dritten Reich, sowie Goebbelssche Presseprotokolle und antisemitische Darstellungsstrategien. Im zweiten Teil werden Kommunikationsstrategien der deutschen Propagandakarikatur identifiziert und analysiert: Inhaltliche Wiederholung, antisemitische Hetze, diskursive Manipulation tagespolitischer Ereignisse, die Inszenierung eines deutschen Heldenmythos und die Dämonisierung, bzw. Verunglimpfung des Feindes.

English Abstract:

The cognitive interest of the master's thesis at hand "Caricature as propagandistic instrument during National Socialism. An analysis of examples from the *Stürmer* and the *Völkischer Beobachter*" is to find out the importance of caricatures within Goebbels' propagandistic apparatus and to analyse several discursive strategies by means of a combination of methods of art history and cultural studies. The attempt will be made to merge the iconological method of Erwin Panofsky with Stuart Hall's theories on representational practices.

The thesis is roughly divided into a theory part and an analytical part. The first deals with the history of political caricatures, entertainment and press in the Third Reich as well as Goebbels' press protocols and anti-Semitic pictorial strategies. The second part identifies and analyses communicative strategies of German propagandistic caricatures: repetition of contents, anti-Semitic agitation, discursive manipulation of topical issues in politics, the orchestration of the myth of the German hero and the decial of enemies.