Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 46 (1966-1967)
Heft: 7

Artikel: Cartoon : die autonome Karikatur
Autor: Speich, Klaus
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-161899

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Cartoon – die autonome Karikatur

KLAUS SPEICH

Die Karikatur als bildkünstlerische Ausdrucksform gehört in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts zu den traditionellen, also geschichtlich überkommenen Aufgaben. Sie bot sich spätestens zur Zeit der Jahrhundertwende, bereits in Gattungen unterteilt, im wesentlichen vorgeformt dar, und fast jede dieser Gattungen ließ sich damals schon in einer lückenlosen Entwicklungsreihe zurückverfolgen bis zu großartigen Inkunabeln.

Nun ist es aber eines der bedeutsamen Kennzeichen für die bildende Kunst unseres Jahrhunderts, daß sie keine einzige der früher verwirklichten Möglichkeiten der Aussage als geschichtlich überholt oder unzeitgemäß abgelegt hat. Ganz im Gegenteil: Manche längst totgesagte Ausdrucksweise wurde gerade in unserer Zeit zu neuem Leben erweckt und erst in vollem Reichtum ausgeformt. Es mutet daher selbstverständlich an, daß es eine mit Dutzenden von Namen zu belegende Geschichte der Karikatur im zwanzigsten Jahrhundert gibt. Dutzende von Namen — dies allerdings nur dann, wenn man eine strenge Auslese der bildkünstlerisch relevanten Leistungen trifft. Verzichtet man dagegen auf formalkritische Maßstäbe, dann steigt die Zahl der registrierten Zeichner in die Hunderte, denn in quantitativer Hinsicht muß man geradezu von einer Inflation der Karikatur sprechen. Ihre modernen Spielarten haben einen unverrückbaren Platz in den Zeitungen und Zeitschriften der ganzen Welt, und zwar vom anspruchsvoll gestalteten Blatt bis hin zu den Erzeugnissen für den Massenkonsum. Dieses Phänomen gehört als Ganzes allerdings eher in den Untersuchungsbereich der Publizistik und der Soziologie. Doch mag es (auch für diese Disziplinen) fruchtbar sein, jene schmale Randzone der zeitgenössischen Produktion, die einer kunstkritischen Betrachtung standhält, auf ihre gleichsam geistige Funktion hin zu befragen.

Wer das Stichwort «Karikatur» hört, mag wohl auch heute zunächst an die gewissermaßen klassische Gattung der Porträtkarikatur denken, an das chargierte Bildnis, das die typischen Züge eines Modells in übertreibender Darstellung verdeutlicht. In übertreibender Darstellung — das heißt zugleich im Sinne einer «Verhäßlichung» um des komischen Effektes willen und mit dem Ziel der Herabwürdigung durch Lächerlichkeit. Es soll durch das Abbild einer Person hindurch zum Beispiel eine schnell erkennbare «Maske» der konventionellen Physiognomik bloßgelegt werden («der Schurke», «der Heuchler», «der Dummkopf»), oder die menschliche Erscheinung des Abgebildeten wird zuerst heimlich, dann offensichtlich einem leblosen Ding oder einem Tier angenähert: Karl X. einem Pfahl, der Bürgerkönig Louis-Philippe

einer Birne, Bismarck einem Hund. Der tiefere Sinn des Vorgangs ist immer derselbe; Sigmund Freud hat ihn folgendermaßen umrissen (Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten, Leipzig und Wien 1912, S. 174): «Karikatur, Parodie und Travestie, sowie deren praktisches Gegenstück: die Entlarvung, richten sich gegen Personen und Objekte, die Autorität und Respekt beanspruchen, in irgend einem Sinne erhaben sind. Es sind Verfahren zur Herabsetzung, wie der glückliche Ausdruck der deutschen Sprache besagt.» Weiter oben (S. 89): «Der Witz stellt dann eine Auflehnung gegen solche Autorität, eine Befreiung von dem Drucke derselben dar. In diesem Moment liegt ja auch der Reiz der Karikatur, über welche wir selbst dann lachen, wenn sie schlecht geraten ist, bloß weil wir ihr die Auflehnung gegen die Autorität als Verdienst anrechnen», denn (S. 87) «indem wir den Feind klein, niedrig, verächtlich, komisch machen, schaffen wir uns auf einem Umwege den Genuß seiner Überwindung.» Von solcher Formulierung her läßt sich als tiefste Wurzel sogar erkennen, daß die «Karikatur eine geheime Allegorie des Todes ist, eine Hinrichtung in effigie» (Erwin Gradmann, Phantastik und Komik, Bern 1957, S. 126).

Das sind freilich Einsichten, die sich lediglich vor der Bildniskarikatur des neunzehnten Jahrhunderts, zumal vor deren großartigster Ausprägung bei Daumier einstellen. Ist es nicht so, daß die Karikaturisten unserer Zeit fast ausschließlich danach trachten, eine möglichst einfache und einprägsame bildnisartige «Formel» der Erscheinung eines Prominenten zu finden, unter der er dann in meist mehrfigurigen Szenen, rasch erkennbar, in den verschiedensten Situationen erscheint? Der Vorgang läßt sich mühelos verfolgen, sooft ein bislang Unbekannter eine «karikaturwürdige» Stufe der Macht erreicht hat. Die Tendenz zur Herabsetzung drückt sich dann aber nur noch sehr abgeschwächt und verhüllt aus. Die Funktion einer «Hinrichtung in effigie» versieht in unseren Tagen viel wirkungsvoller und perfider die «unvorteilhafte» Momentphotographie, die etwa den Sekundenbruchteil eines transitorischen Zerrbilds der Züge festbannt und dadurch Gesicht und Wesen des Aufgenommenen pejorativ interpretiert. Die Technik der Photomontage kann diese Wirkung noch steigern.

Tritt Porträtkarikatur heute noch für sich auf, so handelt es sich im schlimmeren Fall — man denke an die nicht mehr sehr häufigen Serien prominenter Musiker, Schauspieler oder Sportler — um völlig unmotivierte (weil der aggressiven Grundhaltung bare) «Portraits chargés», die aus bloßer Konvention dem Betrachter ein gelangweilt-höfliches Lächeln entlocken, im besseren Fall um expressive, deutende Bildnisse an sich, die kaum noch der Karikatur zuzuordnen sind, da sie nicht um der komischen Wirkung willen angelegt sind. Für sie gilt, was seit den Jahren des Expressionismus ganz allgemein für das Porträt unserer Zeit gilt: Es kann bloßstellen, ja grausam entlarven, doch gibt es den Wesenskern nicht der Lächerlichkeit preis. Es

verzichtet zwar auf eine äußerliche Würde, denn es existiert keine verbindliche Idealität der Erscheinung mehr, die dafür die Maßstäbe setzen könnte. Unantastbar bleibt aber die innere Würde, die Integrität eines im Bösen wie im Guten beseelten Wesens. Damit ist zugleich angedeutet, daß die Grenzen zwischen Karikatur und Bildniszeichnung fließend oder wenigstens transparent geworden sind. Sie unterscheiden sich im (nicht immer deutlich auszumachenden) Ansatz, indem die Karikatur wesentlich «Art engagé» ist und ihre Mittel in den Dienst einer im Grunde außerkünstlerischen Aussage, beispielsweise der politischen oder moralischen Kritik stellt. Ebendieser Mittel der Deutung und Verdeutlichung, die noch im vergangenen Jahrhundert in einer Art von Narrenfreiheit der Karikatur allein vorbehalten waren, bedient sich aber heute auch die nicht engagierte Porträtkunst. Es versteht sich fast von selbst, daß durch diesen Umstand auch die Durchschlagskraft des kritisch-aggressiven Arguments der Karikatur abgeschwächt wurde.

Die politische Karikatur verläßt sich denn auch kaum mehr auf die aburteilende, hinrichtende Wirkung eines verzerrenden und entstellenden Porträts. Sie prägt — wir haben es erwähnt — schnell erkennbare graphische Formeln für das Erscheinungsbild der Mächtigen, die dann in gleicher Weise als stereotype Figuren verwendet werden wie die traditionellen, aus dem neunzehnten Jahrhundert stammenden Verkörperungen der Nationalcharaktere (John Bull, Uncle Sam, Marianne, der Michel). In dieser Form werden sie einem imaginären Ensemble eingeordnet, das gleichsam auf der Ebene des Kasperletheaters in wechselndem Arrangement politische Situationen durchspielt. Die Erfindung solcher Situationen, die zündenden Einfälle, die einen politischen Konflikt in schlagender Vereinfachung erkennen lassen und zugleich den Standpunkt des Zeichners in drolliger Pointierung klarlegen — sie machen die eigentliche Qualität der politischen Karikaturen unserer Zeit aus. Wir bewundern an den besten Beispielen — von Low über Cummings, Vicky und Sennep bis zu Behrendt — die virtuose Prägnanz der zeichnerischen Handschrift, die stupende Sicherheit in der Erfassung des «fruchtbaren Moments», der — vom Auge des Betrachters sekundenschnell erfaßt — mehr an spritzigem und bissigem Kommentar vermitteln kann als eine spaltenlange Glosse im Textteil. Aber eben: Es ist lediglich eine Kunst der Glosse, die eine eigene Formensprache und eigene Konventionen entwickelt hat; unsere Beteiligung daran ist aber vorwiegend ästhetisch; wir genießen kennerisch die Artistik ihrer Handhabung. Fast undenkbar scheint es in der westlichen Welt, daß heute noch eine politische Karikatur als mitreißendes Manifest empfunden würde, das unmittelbar als politische Handlung sich auswirkte! Der Gedanke, daß nur unter einem totalitären System die Feder des Karikaturisten zur gefährlich scharfen (und deshalb entsprechend bekämpften) Waffe werden kann, weist uns darauf hin, daß ihre Wirkung offenbar von einer bestimmten Struktur der Macht abhängig ist. Eine Geste, die im neun-

zehnten Jahrhundert als unerhörte Provokation und Auflehnung wirken mußte, stößt eben — überspitzt ausgedrückt — im Zeitalter einer verfassungsmäßig garantierten Freiheit der Meinungsäußerung zwangsläufig ins Leere.

Was für die politische Karikatur im engeren Sinne gilt, läßt sich mutatis mutandis auf die Gattung der gesellschaftskritischen und sittenkritischen Karikatur im allgemeinen anwenden. Grimmige Hiebe, wie sie beispielsweise in den ersten Jahren des «Simplizissimus» gegen «den Leutnant», «den Korpsstudenten», «den Geistlichen» in der geschlossenen wilhelminischen Gesellschaft geführt wurden, treffen eben beim besten Willen deren Nachfahren in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts nicht mehr, da die Struktur der Gesellschaft sich grundlegend gewandelt hat. Man kann sogar sagen, daß dort, wo ein wirklicher sozialer Mißstand aufgedeckt und die Öffentlichkeit aufgerüttelt werden soll, die karikaturistische Form der Aussage die Botschaft entwertet, da sie sie nach unserem Empfinden verniedlicht — ein Umstand, der übrigens gewisse Parallelen zum zeitgenössischen Kabarett zeigt. Die bänkelsängerische Drastik entrückt für uns den Gegenstand wiederum ins Artistische (ein frühes Beispiel für diesen Sachverhalt wäre etwa der «Fall Grosz» in den zwanziger Jahren: Just jene Gesellschaftsschicht, die Grosz anprangern und tödlich treffen wollte, «sammelte» begeistert seine Blätter). Hingegen sind wir sehr empfindlich geworden für den Anruf des unverstellten, objektiven Dokuments. Eine einzige Photographie vermag uns zu erschüttern und zum Handeln zu bringen — das wird aber auch einer ganzen Folge von Zeichnungen, die mit Erbitterung und Einfallsreichtum einen Mißstand oder gar ein Verbrechen glossieren, niemals gelingen.

Es ist deshalb kein Zufall, daß die Nachfolge der sittengeißelnden Karikatur sich mehrheitlich den Randzonen der Gesellschaftskritik zugewandt hat, den harmlosen Modetorheiten, Lasterchen und «Unsitten», denen man mit soviel Nachsicht begegnet, daß der kritische Ansatz kaum mehr als solcher empfunden wird — und wohl auch zumeist fehlt. Damit befinden wir uns aber bereits mitten im humoristischen Genrebild, im zeichnerischen Feuilleton, das seinen komischen Effekt aus dem vergleichsweise winzigen Gefälle zwischen «Norm» und «Auswuchs» bezieht. Da werden dann auch mühsame Witzchen illustriert, die vielfach ohne Bildchen viel schlagender erzählt werden könnten, und meist ist gar nicht einzusehen, warum die handelnden Personen überhaupt in karikaturhafter Verzerrung wiedergegeben sind — es sei denn aus der stillschweigenden Konvention heraus, die Reduktion der Figur auf ein «Imaginationsminimum» sei das Vehikel des Komischen in der Zeichnung. Sie ist zwar eines dieser Vehikel, aber nur, wenn der Witz des Ganzen darin begründet liegt. Das ist aber gewiß nicht der Fall, wenn die Zeichnung lediglich die Illustration einer an sich literarischen Anekdote, eines Dialogs zwischen beliebigen Figuren darstellt; ja, es wird dadurch nicht einmal ein zusätzliches komisches Element ins Spiel gebracht.

Folgerichtiger hat sich jene andere Gattung entwickelt, die sich wie die «Witzzeichnung» im Zwischenbereich zwischen Trivialliteratur und Gebrauchskunst ansiedelte und sich schließlich auch die Möglichkeiten der Kinematographie zunutze machte: die Bildergeschichte. Die amerikanische Bezeichnung «comic strip» läßt zwar die Herkunft aus dem Bereich der Karikatur noch ahnen. Doch nicht nur die «story» der meisten Serien hat schon längst nichts mehr mit Komik oder auch Humor zu tun, auch der Formapparat hat die Anlehnung an karikaturhafte Figurenzeichnung bald aufgegeben zugunsten einer neuen Typisierung zwischen Realismus und schematischer Idealität. Daß diese Typenwelt eine Wirkung unfreiwilliger Komik hat, die etwa von den Malern der «Pop Art»-Bewegung aufgespürt und ausgemünzt wurde, steht auf einem anderen Blatt.

Im übrigen lassen die «comics» — auch jene Serien, die eine lustige Geschichte abwickeln und karikierte Gestalten auftreten lassen — mit ihren «Sprechblasen» und verbindenden Zwischentexten kaum mehr ahnen, daß ursprünglich einer der wesentlichsten Anstöße zur Entwicklung der Bildergeschichte von der Möglichkeit ausging, dem Zwang zur Bildlegende auszuweichen. Freilich darf man in diesem Zusammenhang weniger an Malerdichter wie Toepffer und Busch als Vorläufer denken als vielmehr an den genialen, zu Unrecht fast vergessenen Caran d'Ache. Die Auflösung eines Vorgangs in eine Abfolge von zeitlich gestaffelten Momentszenen erlaubte, auf das erläuternde Wort zu verzichten und den mitgeteilten Witz gleichsam aus dem Bild zu «lesen». In verdichteter, verknappter Komposition suchten — auch schon im vergangenen Jahrhundert — jene Zeichner das gleiche zu erreichen, die sich auf Szenen spezialisierten, welche noch bis fast in unsere Zeit jeweils mit der überflüssigen Legende «Ohne Worte» oder «Sans paroles» versehen wurden. In den gelungensten Beispielen erschließt sich denn auch dem Betrachter überraschend eine komische Situation, auf die er — je nach Temperament — mit Schmunzeln oder Gelächter reagiert.

Vor dieser Gattung könnte man nun zum ersten Mal annehmen, es sei der komische Effekt mit rein bildkünstlerischen Mitteln verwirklicht; oder mit anderen Worten: diese Mittel seien hier nicht als Vehikel engagiert für eine außerhalb der bildenden Kunst liegende Intention, etwa den politischen Hieb, die Gesellschaftskritik, die Anekdote, den verbalen Witz. Das erweist sich aber als Trugschluß. Der Ausdruck «komische Situation» gibt uns den Hinweis, denn «Situationskomik» ist ein dramaturgischer Begriff. In der Tat amtet hier der Zeichner gleichsam als Regisseur, der die Figuren seiner Szene sorgsam arrangiert, um die komische Situation pointiert sichtbar zu machen. Daß und wie die Gestalten gezeichnet sind, ist — überspitzt gesagt — sekundär. Die Komik der Komposition entspringt einem dramaturgischen Einfall, der auch auf einer Bühne mit Schauspielern realisiert werden könnte. Und die Illusion einer Art von Bühne — man erinnere sich an den Vergleich mit

dem Kasperletheater bei der politischen Zeichnung — oder zumindest irgend eines als Wirklichkeit erfahrbaren «Schauplatzes» mit agierenden oder passiven Personen hat auch die Karikatur «sans paroles» mit den anderen Gattungen gemein.

Völligen, bewußten Verzicht auf die Illusion der Raumwirklichkeit einer von körperhaften Figuren belebten Welt leistet aber eine ganze Gattung der Karikatur, die etwa seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs aufgekommen ist. Sie ist also eine Kunstform, die im Gegensatz zu den übrigen Spielarten ganz nur unserem Jahrhundert angehört. Es fällt schwer, sie zu benennen. Am ehesten noch drängt sich die Bezeichnung «Cartoon» auf, die im angelsächsischen Bereich zwar jede Art von Karikatur und sogar den Trickfilm («animated cartoon») bedeuten kann, die aber als Lehnwort im Deutschen eingeschränkt wurde auf die Benennung des nicht offensichtlich politisch oder gesellschaftskritisch engagierten Bildwitzes. Allerdings wird der Ausdruck nicht so sauber unterscheidend gebraucht, wie das wohl wünschenswert wäre. In Sammlungen, die unter dem Titel «Cartoon» publiziert werden, figurieren in Fülle Darstellungen, die ohne Bildlegende nicht auskommen, neben Bildergeschichten und Karikaturen «sans paroles» der herkömmlichen Art. Für unseren Gebrauch müßten wir den Begriff reduzieren auf die Bezeichnung einer Gattung von Bildwitzen, die sich ohne literarische Assoziation, ohne dramaturgische Pointe, ohne Illusion einer angenommenen Wirklichkeit rein und ausschließlich in der Zeichnung selbst erfüllen. Die Welt der sichtbaren Erscheinung liefert zwar die Elemente der Komposition, doch werden sie autonom und spielerisch gehandhabt; ihr logischer Zusammenhang ist verrückt. Der Betrachter wird außerdem daran verhindert, gefühlsmäßig Anteil zu nehmen, etwa gar der Illusion des Blicks auf eine (das Paradox sei erlaubt) «alogische Wirklichkeit», eine Traum- oder Fieberwirklichkeit zu verfallen durch eine Maßnahme, die man — einen Begriff aus dem Theater abwandelnd — «Verfremdungseffekt» nennen möchte: Es wird manchmal verdeckt, manchmal offen deutlich gemacht, daß es sich bei der Darstellung um graphische Zeichen (Punkte, Linien, Flächen) auf einem planen Papierbogen handelt, nicht um zeichnerisch realisierte Körper in einem Raum. Das Innewerden dieses Verfremdungseffekts ist aber genau jener «Kippvorgang», der beim Betrachter die komische Wirkung der Zeichnung auslöst, und mithin die Essenz des Bildwitzes. Diese Beobachtung fügt sich exakt zur Formulierung von Freud (a. a. O. S. 206), daß die Lust «der Komik aus erspartem Vorstellungs-(...)aufwand» hervorgehe.

Der Vorgang läßt sich vereinfacht und vordergründig aufzeigen etwa an einer Zeichnung des Amerikaners Bill O'Malley: Angedeutet ist eine Flurecke im Krankenhaus. Zwei Krankenschwestern streben in der einen Richtung, dargestellt, wie eben durchschnittliche Karikaturisten Krankenschwestern zeichnen. In der anderen Richtung eilt eine Figur, an der — außer

Häubchen und Tablett — alle Einzelheiten nach Art der Strichmännchen wiedergegeben sind, wie sie ein Sechsjähriger kritzeln würde. «Das sieht aus wie eine Kinderzeichnung», denkt der Betrachter und stellt sich darauf ein, mit gewissem Aufwand die Darstellung deuten zu müssen. Doch während er noch zu kombinieren und zu assoziieren beginnt, stellt sich ihm überraschend die Lösung ein: Es ist eine Kinderzeichnung. Da ja alle Schwestern des Blattes «nur» gezeichnet sind, ist es nur billig, daß die Kinderkrankenschwester so erscheint, wie ihre Patienten sie hinstricheln würden. — Das alles ist überhaupt nicht lustig, wenn es mit Worten wiedergegeben wird. Es ist ein reiner Bildwitz, dazu noch ein recht einfacher, gleichsam schematischer.

Sehr viel sublimer sind die Zusammenhänge bei den eigentlichen Meistern der Gattung, allen voran bei Saul Steinberg, aber auch bei Searle, Emett, Chaval, Bosc, François oder Canzler, die zwar nicht ausschließlich die Kunst des Cartoons in unserem engeren Sinne pflegen, alle jedoch geradezu klassische Beispiele der Gattung geschaffen haben. In Steinbergs Werk ist aber am deutlichsten die Hintergründigkeit des Bildwitzes zu spüren, die über den geistreichen komischen Effekt weit hinausweist. Der Augenblick, in dem der Betrachter eines Blattes von Steinberg die optische Pointe im erwähnten «Kippvorgang» wahrnimmt, erhellt blitzartig assoziativ geahnte Abgründe; für Sekundenbruchteile wird man im Lachen mit dem Absurden konfrontiert. Und zwar ist es nicht «die Welt», nicht «das Seiende», das als absurd denunziert wird (wie beispielsweise bei manchen Vertretern des zeitgenössischen absurden Theaters), sondern gleichsam die Anschauungs-Konvention, mittels derer wir vermeintlich die Erscheinungen überschaubar und manipulierbar gemacht haben. Dies aufzuzeigen war nun aber gewiß nicht die «Absicht» oder die «These», die Steinberg seiner Arbeit zugrunde gelegt hätte; viel eher handelt es sich um eine geistige Dimension, die sich bei der konsequenten und intelligenten Durchführung eines formalen Einfalls überraschend erschloß. Bei anderen Zeichnern, vor allem bei jener Gruppe, die man unter dem Schlagwort «humour noir» zusammenfaßt, denkt man schon eher an Thesenstücke, an «Anwendungen» einer pessimistischen Maxime.

Es ist das Stichwort «intelligent» gefallen. In der Tat ist ein geschliffener Esprit besonderer Art das Signum des echten Cartoons. Der Bereich der Empfindung bleibt beim Zeichner wie bei Betrachter unbeansprucht. Deshalb auch erschließt sich dem Naiven der Bildwitz nicht oder nur so langsam, daß der psychische Kippvorgang zerdehnt und damit des komischen Charakters beraubt wird. Der Liebhaber des Cartoons muß «sophisticated» sein, wie die glückliche, nicht adäquat zu übersetzende Bezeichnung im Englischen lautet, und er muß zudem begabt sein mit ausgesprochener Sensibilität im Bereich des Visuellen. Die letztere Feststellung gibt vielleicht einen wichtigen Hinweis darauf, warum diese künstlerische Ausdrucksmöglichkeit gerade in unserer Zeit gefunden werden mußte: Bestimmt war der Anteil visuell begab-

ter Menschen in früheren Generationen nicht geringer als heute, doch haben erst die mannigfachen Aspekte des «visuellen Zeitalters» — wie man unsere Ära schlagwortartig nennt — die vorhandene Disposition so weit «geschult» und raffiniert, daß eine blitzschnelle Reaktion auf feinste optische Appelle möglich wurde.

Der Raum des Phantastischen und Grotesken hat in der bildenden Kunst des Abendlandes zu allen Zeiten großartige Werke inspiriert. Ihr Anruf auf den Betrachter mochte Grauen sein, Entsetzen — die Wirkung des Tragischen, gänzlich sich erfüllend im Bildkünstlerischen. Das Korrelat des Komischen konnte die deformierende Karikatur nur dann sein, wenn sie gleichsam einen Gegenwurf darstellte zu einer Norm des Ideal-Schönen. Ihre komische Wirkung konnte sich deshalb nicht mehr im Bildkünstlerischen erfüllen, seit der verbindliche Begriff des Ideal-Schönen sich zersetzt hatte. Karikatur als Vehikel für einen verbalen oder dramaturgischen Witz durfte man aber nicht wohl als vollwertige Äußerung der bildenden Kunst einordnen, gehorchte sie doch fremden Gesetzen. Mit der Ausformung der Cartoon-Zeichnung erst wurde in der Kunst der Gegenwart wieder ein echtes, geistig bedeutsames Korrelat zum Tragischen gefunden: die autonome Karikatur.