

# Lachen und Verlachen

Komik und Satire in gesellschaftlichen  
Auseinandersetzungen seit dem ausgehenden  
19. Jahrhundert

Herausgegeben von  
Jörg Requate und Carina Gabriel-Kinz

Jahrbuch für Kommunikationsgeschichte | Beiheft 2

**Franz Steiner Verlag**



# Jahrbuch für Kommunikationsgeschichte

Herausgegeben von

DANIEL BELLINGRADT, ASTRID BLOME und JÖRG REQUATE

Beiheft 2

[www.steiner-verlag.de/brand/Jahrbuch-fuer-Kommunikationsgeschichte](http://www.steiner-verlag.de/brand/Jahrbuch-fuer-Kommunikationsgeschichte)

Lachen und Verlachen

*Komik und Satire in gesellschaftlichen  
Auseinandersetzungen seit dem ausgehenden  
19. Jahrhundert*

---

Herausgegeben von  
Jörg Requate und Carina Gabriel-Kinz

Franz Steiner Verlag

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Ludwig-Delp-Stiftung.



Dieses Buch ist eine Open-Access-Publikation.  
Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung –  
Nicht kommerziell – Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.  
[creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen  
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über  
[dnb.d-nb.de](http://dnb.d-nb.de) abrufbar.

© Jörg Requate und Carina Gabriel-Kinz 2025  
Veröffentlicht in der Franz Steiner Verlag GmbH  
Maybachstraße 8, 70469 Stuttgart  
[service@steiner-verlag.de](mailto:service@steiner-verlag.de)  
[www.steiner-verlag.de](http://www.steiner-verlag.de)

Layout und Herstellung durch den Verlag  
Druck: Beltz Grafische Betriebe, Bad Langensalza  
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.  
Printed in Germany.  
ISBN 978-3-515-13758-4 (Print)  
ISBN 978-3-515-13760-7 (E-Book)  
DOI 10.25162/9783515137607

# Inhalt

---

JÖRG REQUATE / CARINA GABRIEL-KINZ	
Einleitung .....	7

## **Satire als Ausdrucksform der politischen Auseinandersetzung im ausgehenden 19. Jahrhundert**

OLAF BLASCHKE	
Reichsfeinde	
<i>Die schwarze und schwarz-rote Gefahr in der Satire der Bismarckzeit</i> .....	25
JEAN-CLAUDE GARDES	
Deutsche und französische Karikaturen um 1900 .....	53

## **Jüdischer Humor in der Bundesrepublik**

PETER JELAVICH	
„Wiederjudmachung“	
<i>Jüdischer Humor in der Bundesrepublik Deutschland</i> .....	79
MARTINA KESSEL	
Das Gelächter, das die Schreie übertönte	
<i>Dani Levys Mein Führer (2007) und die NS-Erinnerungskultur in Deutschland</i> .....	95

## **Satire und Humor im Kontext medialen Wandels**

JAKOB LARISCH	
Subversive Verkehrung	
<i>Filmische Gewaltdarstellung als humoristisches Moment in Tucker &amp; Dale vs. Evil (2010)</i> .....	119

CARINA GABRIEL-KINZ

Transkulturelle Rezeption, Unverständnis und Entkontextualisierung  
als Risiken für die Satire?

*Funktion und Rezeption von Satire in Zeiten medialen Wandels  
und sich wandelnder Öffentlichkeitsstrukturen* ..... 131

JENNIFER NEUMANN

Die komische Re-Semantisierung von Räumen in Late-Night-Shows  
während der Corona-Pandemie

*Deutsche und US-amerikanische Formate im Vergleich* ..... 151

### **Satire im Kontext neuer sozialer Bewegungen**

SOFIA GRECO / SARAH HOFFMANN

La satire comme manifestation de la pensée et moyen de changement social ..... 173

KAROLIN WETJEN

Die Unmöglichkeit des Lachens?

*Umweltsatire in Pardon der 1970er Jahre* ..... 195

# Einleitung

JÖRG REQUATE / CARINA GABRIEL-KINZ

---

## Introduction

**Zusammenfassung:** Nachdem es spätestens seit den 1970er Jahren so ausgesehen hatte, als ob diejenigen, die sich über Satire echaufferten, allenfalls noch Rückzugsgefechte führten, hat sich dies seit einigen Jahren deutlich verändert. Eine zentrale Rolle spielte dabei die Veröffentlichung der Mohammed-Karikaturen in der dänischen Tageszeitung *Jyllands-Posten* im Herbst 2005. Seitdem lässt sich beobachten, dass Satire in vielen Ländern und auf einer transnationalen Ebene neu bewertet wird. Komik und Satire erscheinen hier als ein besonders sensibler Indikator für gesellschaftliche Veränderungen. Über Humor, so die These, werden Fragen von Normalität und Abweichung in besonders pointierter Weise verhandelt. An diese Entwicklungen knüpft der vorliegende Sammelband an und nimmt sie zum Anlass einer historischen Verortung. Ziel des Bandes ist es, anhand verschiedener, sehr unterschiedlicher Beispiele in einem historischen Längsschnitt exemplarisch nach der gesellschaftlichen Rolle von Komik und Satire und dem Umgang damit zu fragen. Insbesondere wird dabei die Bedeutung von Komik und Satire im Kontext gesellschaftlicher Umbrüche und Veränderungsprozesse beleuchtet.

**Schlagwörter:** Satire, Humor, Mohammed-Karikaturen, gesellschaftliche Umbrüche, Normalisierung

**Abstract:** Since the 1970s at the latest, it has seemed that those outraged by satire were fighting a rearguard action at best, but this has changed significantly in recent years. The publication of the Muhammad cartoons in the Danish daily *Jyllands-Posten* in autumn 2005 played a central role in this. Since then, there has been a re-evaluation of satire in many countries and on a transnational level. Comedy and satire seem to be particularly sensitive indicators of social change. Questions of normality and deviation seem to be negotiated in a particularly pointed way through humour. This anthology builds on these developments and takes them as an opportunity for historical localisation. The aim of this volume is to analyse the social role of comedy and satire and the way in which they are dealt with, using a variety of very different examples in a historical longitudinal section. In particular, it examines the significance of comedy and satire in the context of social upheavals and processes of change.

**Keywords:** Satire, humour, Mohamed caricatures, social change, normalisation

Jan Böhmermann, Dieter Nuhr, Lisa Eckardt, Faisal Kawusi, Monika Gruber, Dave Chappelle, Dieudonné M'bala M'bala – die Liste von Personen, die in den letzten Jahren mit ihrer Bühnenkomik Protest hervorriefen oder Skandale provozierten, ist lang und könnte beliebig verlängert werden. Das grauenhafte Attentat auf die Redaktion von *Charlie Hebdo*, dem 2015 zwölf Personen zum Opfer fielen, ist dabei noch gar nicht eingeschlossen. Gleichwohl stellt sich die Frage, ob es überhaupt legitim ist, die hier aufgezählten Personen in einem Atemzug zu nennen. So wurde etwa der französische Komiker und Schauspieler Dieudonné mehrfach wegen antisemitischer Äußerungen, Aufstachelung zum „Rassenhass“ und anderen diskriminierenden und Gewalt rechtfertigenden Bekundungen innerhalb und außerhalb seines Bühnenprogramms verurteilt.<sup>1</sup> Davon sind etwa Jan Böhmermann, Dieter Nuhr oder Lisa Eckardt – so unterschiedlich sie im einzelnen sind – weit entfernt und sie würden sich vermutlich und zweifellos zurecht dagegen verwahren, mit Dieudonné in einen Topf geworfen zu werden.

Dennoch: Die Namen stehen in ihrer Unterschiedlichkeit alle für ein Phänomen, das vor allem in seiner Häufung vergleichsweise neu und bemerkenswert ist. Humor ist gerade in liberalen Gesellschaften zu einem hochsensiblen Feld geworden, dessen politischer Gehalt weit über den klassischen Bereich des politischen Kabarets und der im engeren Sinne politischen Satire hinausgeht. Vieles spricht dafür, diese Debatten als ein Indiz für einen gesellschaftlichen Umbruch zu sehen, in der grundlegende Fragen des Umgangs mit Minderheiten, des Umgangs mit Andersartigkeit und mit Fragen von Identität etc. neu verhandelt werden. In der Auseinandersetzung um Humor und Komik scheinen sich diese Fragen in einer besonderen Weise zu bündeln und auch eine besondere Schärfe anzunehmen. Die Verwendung von Stereotypen, die Thematisierung von Sexualität, Religion und anderen sozio-kulturellen Selbst- und Fremdzuschreibungen sind ohnehin Gegenstände gesellschaftlicher Aushandlungsprozesse. Doch dadurch, dass sie im Kontext polarisierender Debatten um Anerkennung und Diskriminierung, um den Sinn und die Problematik von Identitätspolitik stehen, gewinnen solche Zuspitzungen in Komik und Satire noch einmal zusätzlich an Brisanz. Wie in einem Brennglas scheinen sich daher in den jüngsten Auseinandersetzungen um Komik und Satire die aktuellen Konflikte um gesellschaftliche Diskriminierung und Diffamierungen zu bündeln und verweisen unmittelbar auf die transnational gewachsene Sensibilität für derartige Fragen.

Der vorliegende Band knüpft an diese aktuellen Entwicklungen an und nimmt sie zum Anlass einer historischen Verortung. Ziel ist es, anhand verschiedener, zum Teil sehr unterschiedlicher Beispiele in einem historischen Längsschnitt exemplarisch

1 Vgl. etwa: Dieudonné condamné à 9 000 euros d'amende pour antisémitisme. lemonde.fr, 27.11.2019 [21.03.2024]; Je me sens Charlie Coulibaly: Dieudonné condamné pour apologie du terrorisme. sudouest.fr, 21.06.2016 [21.03.2024]; Dieudonné condamné en appel à quitter la Main d'Or et à deux mois des sursis pour „La bête immonde“. liberation.fr 08.11.2017 [21.03.2024].

nach der gesellschaftlichen Rolle von Komik und Satire und dem Umgang damit zu fragen. Dabei kann es nicht um den Versuch gehen, eine Art Entwicklungsgeschichte zu entwerfen. Vielmehr sollen einige Schlaglichter auf markante Beispiele geworfen werden, in denen Komik eine wichtige Rolle im Kontext von gesellschaftlichen Auseinandersetzungen zukam, von Phasen, die in verschiedener Hinsicht als Umbrüche gelten können oder als solche wahrgenommen wurden.

### **Komik und Normierung**

Im Vorwort seines interdisziplinären Handbuchs zur Komik schreibt Uwe Wirth, dass Komik als Forschungsgegenstand „der Brückenkopf für jede Erforschung der Kultur – v. a. der eigenen“ sei. Die zentrale Frage bildete dabei vor diesem Hintergrund, „warum über bestimmte Regelabweichungen gelacht wird – und über andere nicht.“<sup>2</sup> Die oft unter der Formel „Grenzen des Komischen“ subsumierte Frage nach gesellschaftlichen Konventionen und Normgerüsten im Bereich der Komik ist für Wirth dabei wesentlich. Die Funktion der Komik besteht nach Wirth darin, die geltenden Regeln sichtbar und „auf ein Geflecht implizit als gültig vorausgesetzter Regeln aufmerksam“ zu machen.<sup>3</sup> Wirth argumentiert weiter, dass es durch die Analyse der Regelüberschreitungen in der Komik möglich sei, Rückschlüsse auf diese vorhandenen Regeln und Konventionen zu ziehen, die sonst eher implizit als explizit bestehen, jedoch von einer Allgemeinheit als gültig erachtet würden. Wirth sieht somit in der Komik einen wichtigen Indikator für gesellschaftliche Normen.

Ohne dem grundsätzlich zu widersprechen, lässt sich allerdings noch darüber hinaus gehen. Denn Komik macht nicht nur „Regelabweichungen“ sichtbar, sondern sie trägt auch mit dazu bei, innerhalb der Gemeinschaft der Lachenden Normen und Vorstellungen von „Normalität“ zu festigen. Humor dient immer auch als Feld der Auseinandersetzung um gesellschaftliche Eigen- und Fremdkonstruktionen. Witze auf Kosten des Andersseins – ethnischer, sexueller oder nationaler Art – dienen selbstvergewissernden Prozessen von Inklusion und Exklusion gesellschaftlicher Gruppen.<sup>4</sup> Entsprechend wichtig ist es, sowohl die kritische als auch die „normalisierende“ und normierende Funktion von Komik im Blick zu haben. Daher geht der Band auch bewusst von einem breiten Begriff der Komik aus, innerhalb dessen zwar die Satire einen prominenten Platz einnimmt, der aber von dem Versuch absieht, Gattungsgrenzen zu ziehen und diese in den Mittelpunkt der Analyse zu stellen. Der breitere Komikbe-

2 Uwe Wirth: Vorwort. In: Uwe Wirth (Hg.): Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: Metzler 2017, S. 2.

3 Ebd., S. 2.

4 Vgl. hierzu u. a. Helga Kotthoff / Jashari Shpresa / Darija Klingenberg (Hg.): Komik (in) der Migrationsgesellschaft. Konstanz/München: UVK 2013.

griff ermöglicht es, auch solche Formate einzubeziehen, die vordergründig der reinen Unterhaltung dienen, in denen sich aber genauso oder noch deutlicher spiegelt, was in einem bestimmten Kontext als „normal“ empfunden wird.

Der Begriff der „Normalisierung“ bezieht sich auf die von Jürgen Link vorgenommene Unterscheidung der semantischen Komplexe „Normativität“ und „Normalität“;<sup>5</sup> die geeignet erscheint, um Grenzziehungen und Grenzüberschreitungen im Bereich von Komik, Humor und Satire zu erfassen. Link, der Normalität als ein diskursives Ereignis beschreibt,<sup>6</sup> betont als entscheidenden Faktor für die Festlegung von Normalitätsgrenzen die Frage, wo die Toleranz-Grenze (d. h. Normalitäts-Grenze) für eine „versichernde Mehrheit der Bevölkerung“<sup>7</sup> liege. Angewandt auf komische bzw. komisch gemeinte Äußerungen bedeutet dies, dass ihre Bewertungen oder von ihnen ausgelöste Reaktionen wie Schmunzeln, Lachen, Empörung oder Abscheu von der Grenzfestlegung der Mehrheit abhängen. So geht es in dem Band nicht um die normative Frage, worüber bestimmte Witze gemacht oder ob über diese oder jene komische Darstellung gelacht werden durfte. Vielmehr soll gefragt werden, in welchen Kontexten in welcher Weise mit Normabweichungen umgegangen wurde. Dabei können die gesetzten Normalitätsgrenzen nicht nur in unterschiedlichen Milieus variieren, sondern sich auch mit nationalen Grenzen oder in anderen Sprachräumen verändern, was die Relevanz transnationaler Untersuchungen von Komik unterstreicht. Dabei ist davon auszugehen, dass sich sowohl innergesellschaftlich als auch auf der transnationalen Ebene Normalitätsvorstellungen nicht nur stark unterscheiden und sich wandeln können, sondern häufig auch zutiefst ambivalent sind. Diskriminierendes Verlachen auf der einen und humoristisch befreiende Gesellschaftskritik auf der anderen Seite stehen sich nicht zwingend diametral entgegen, sondern können sich auch überlappen – gerade dann, wenn sich Normen verschieben.

### Die Zäsur von 2006

Bei der Suche nach den Hintergründen für das besondere Konfliktpotenzial, das seit einigen Jahren mit Komik auf den verschiedenen Ebenen verbunden ist, richtet sich der Blick schnell auf die Auswirkungen der Veröffentlichung der Mohammed-Karikaturen in der dänischen Tageszeitung *Jyllands-Posten* im Herbst 2005.<sup>8</sup> Unverkennbar

5 Vgl. Jürgen Link: Versuch über den Normalismus. Wie Normalismus produziert wird. Opladen: Westdeutscher Verlag 1997, S. 23.

6 Vgl. Thomas Rolf: Normalität. Ein philosophischer Grundbegriff des 20. Jahrhunderts. München: Fink 1999, S. 16.

7 Link (1997) S. 23 (wie Anm. 5).

8 Ausführlich dazu: Carina Gabriel-Kinz: Grenzen religionsbezogener Satire im Wandel. Ein Vergleich zwischen Deutschland und Frankreich (1990/92–2020). Unveröff. Dissertation. Universität Kassel 2024.

bildeten diese Ereignisse eine wichtige, transnationale Zäsur in der Bewertung von Satire.<sup>9</sup> Im Zentrum der Debatte stand ganz klar zunächst die religionsbezogene Satire, doch strahlte die Debatte schnell auf die Frage nach den Grenzen von Satire insgesamt aus. Die oft sehr derben religions- und kirchenkritischen Karikaturen oder Collagen, wie sie etwa in den Satirezeitschriften *Charlie Hebdo* in Frankreich oder *Titanic* in Deutschland häufig erschienen waren, hatten zwar auch zuvor immer wieder den Unmut der Kirchen und entsprechende Reaktionen in bestimmten Teilgesellschaften hervorgerufen, doch hatten diese Fälle gewissermaßen den Charakter von ritualisierten, rückwärtsgewandten Auseinandersetzungen, in denen die Kirche gleichsam reflexhaft auf satirische Kritik reagierte. Vor dem Hintergrund sich liberalisierender Gesellschaften nahmen diese zunehmend ab, sodass in den 1990er Jahren nur noch vereinzelt Klagen bei den zuständigen Staatsanwaltschaften eingingen wie beispielsweise jene des katholischen Erzbischofs Johannes Dyba, der regelmäßig gegen die gegen ihn gerichteten *Titanic*-Satiren voringing. Für die deutsche Öffentlichkeit spielten diese Fälle jedoch kaum eine Rolle; so berichtete der *SPIEGEL* beispielsweise in eher kleineren Beiträgen nur am Rande von dem Ausgang jener juristischen Bemühungen.<sup>10</sup> Auch Satiren und Witze, die den Islam betrafen, existierten spätestens seit der Iranischen Revolution 1979, somit vor 2006, und konnten partiell ebenfalls zu Protesten führen. So blieb etwa ein an sich eher harmlos anmutender Sketch, den Rudi Carrell im Februar 1987 in seiner Comedy-Sendung über den Ajatollah Chomeini gemacht hatte, keineswegs folgenlos: Carrell erhielt Morddrohungen, der Iran wies zwei deutsche Diplomaten aus und verlangte eine offizielle Entschuldigung von der Bundesregierung. Doch löste der Fall, der von iranischer Seite unverkennbar mit verweigerten Waffenlieferungen aus Deutschland im Zusammenhang stand, noch keine größere und grundsätzliche Debatte über den satirischen Umgang mit dem Islam aus. Ebenso wenig wurden übergreifende Verbindungen zur Frage eines satirischen Umgangs mit der Religion gezogen.<sup>11</sup> Dass ein Jahr später der von Salman Rushdie verfasste islamkritische Roman „The Satanic Verses“ ebenfalls heftige Reaktionen aus dem Iran hervorrief sowie zu Morddrohungen gegen den britischen Autor führte, verdeutlicht, dass westliche populäre Medien und deren Umgang mit dem Islam über Satiren hinaus an der Schwelle der 1990er Jahren vor allem vom Iran genauer beobachtet wurden. Zwar spielten und spielen bis heute die Reaktionen auf den Roman in der westlichen Öffentlichkeit<sup>12</sup> eine deutlich größere Rolle als Carrells Chomeini-Sketch, nichts-

9 Vgl. ebd., S. 257–331; siehe auch Klaus Cäsar Zehrer: Von der Aufklärungssatire zum Nonsens. Wie und warum die *Neue Frankfurter Schule* die bundesrepublikanische Komik auffrischte. In: Friedrich W. Block / Rolf Lohse (Hg.): Wandel und Institution der Komik. Bielefeld: Aisthesis-Verlag 2013 (Kulturen des Komischen 5), S. 207.

10 Vgl. Gabriel-Kinz (2024) S. 238–242. (wie Anm. 8).

11 Vgl. ebd., S. 254–257.

12 Auch wenn Momente transnationaler Öffentlichkeit zu beobachten sind, waren Öffentlichkeit(en) doch vornehmlich national geprägt.

destoweniger entzündete sich vor diesem Hintergrund in westlichen Gesellschaften kaum eine Diskussion um die Frage danach, wie weit Romane oder auch Sketche im Umgang mit dem Islam grundsätzlich gehen dürften.<sup>13</sup> Die Debatte um die Grenzen von (religionsbezogener) Satire begann sich allerdings mit der Veröffentlichung der Mohammed-Karikaturen in *Jyllands-Posten* 2005 und den sich anschließenden Reaktionen darauf zunehmend zu verändern. Insbesondere die französische Zeitschrift *Charlie Hebdo*, die bereits seit 1970 für brachialen Humor und grenzüberschreitende Satire im Umgang mit Religionen steht, publizierte vor dem Hintergrund der weltweiten gewaltsamen Ausschreitungen und inmitten der Debatten um die in *Jyllands-Posten* veröffentlichten Bilder sowohl die zwölf dänischen als auch weitere, eigens konzipierte Mohammed-Karikaturen.<sup>14</sup> Im Kontext der im Jahr 2007 anstehenden Präsidentschaftswahlen in Frankreich entzündete sich so um die Frage nach den Grenzen von Satire gewissermaßen ein französischer Karikaturenstreit, an dem auch französische Politiker aus Gründen der Öffentlichkeitswirksamkeit entschieden partizipierten. War es lange Zeit vor allem die politische, laizistische Linke gewesen, die brachialen Humor und grenzüberschreitende Satire im Umgang mit Religionen verteidigte, präsentierte sich in diesem Zusammenhang der konservative Präsidentschaftskandidat Nicolas Sarkozy irritierenderweise als Verteidiger der Meinungsfreiheit. Islamische Verbände in Frankreich gingen indes juristisch gegen *Charlie Hebdo* vor und klagten die verantwortlichen Satiriker wegen der Titelseite sowie der Veröffentlichung zweier dänischer Karikaturen an, blieben damit allerdings erfolglos. So entschied das zuständige Pariser Gericht in dem von François Hollande wegen seines wegweisenden Charakters als „historisch“ deklarierten Prozess auf Freispruch, da es die Mohammed-Karikaturen als von der Meinungsfreiheit gedeckt ansah. Mit der richterlichen Entscheidung war allerdings kein Ende der Diskussionen verbunden – im Gegenteil: *Charlie Hebdo* publizierte weitere Mohammed-Karikaturen und es schlossen sich hitzige Debatten auch über Frankreich hinaus zu der Beschaffenheit der Bildsatiren an, wegen denen ihr immer häufiger Islamophobie vorgeworfen wurde.<sup>15</sup>

In Deutschland, wo sich die *Titanic* anders als ihr französisches Pendant mit stereotypischen Mohammed-Karikaturen zurückhielt,<sup>16</sup> ist stattdessen eine andersgeartete Debattenentwicklung zu verzeichnen. So rief die *Titanic* mit der anlässlich der 2010 in

13 Vgl. Gabriel-Kinz (2024) S. 254–257. (wie Anm. 8).

14 Siehe hierzu auch Carina Gabriel-Kinz: Provokation oder Kampf um republikanische Werte? Charlie Hebdo und die Grenzen des Sag- und Zeigbaren im sogenannten „Karikaturenstreit“. In: Frank Becker / Antonia Gießmann-Konrads (Hg.): Grenzen des Sag- und Zeigbaren. Humor im Bild von 1900 bis heute. Darmstadt: wbv Academic 2020, S. 173–203; Dies.: Der Streit um die Mohammed-Karikaturen. Ein Vergleich von Titanic und Charlie Hebdo. In: Friedrich W. Block / Uwe Wirth (Hg.): Grenzen der Komik. Ergebnisse des Kasseler Komik-Kolloquiums (Kulturen des Komischen 8). Bielefeld: Aisthesis-Verlag 2020, S. 241–270.

15 Vgl. Gabriel-Kinz (2020) S. 173–203 (wie Anm. 14).

16 Vgl. Gabriel-Kinz (2024) S. 163–189 (wie Anm. 8); Dies. (2020) S. 241–270 (wie Anm. 14).

Deutschland bekanntgewordenen Systematik hinter den Missbrauchsfällen in kirchlichen Einrichtungen publizierten Karikatur auf der Titelseite vielmehr eine empörte christliche Teilöffentlichkeit auf den Plan, die ihrem Unmut über bei der zuständigen Staatsanwaltschaft eingereichte Klagen sowie zahlreiche Beschwerden beim Deutschen Presserat Luft machte.<sup>17</sup> Auch die 2012 vor dem Hintergrund der „Vatileaks-Affäre“ veröffentlichte Ausgabe, die Papst Benedikt als inkontinenten Greis auf der Titel- und Rückseite zeigte, führte erstmals (!) zu einer Klage aus dem Vatikan und bedingte eine Auseinandersetzung mit den Grenzen der Satire im Umgang mit der christlichen Religion. Dies war insofern keinesfalls evident, als dass antiklerikale Satire zu diesem Zeitpunkt eine lange Tradition aufwies und die bereits zahlreich erschienenen Papstsatiren für die Öffentlichkeit eigentlich kaum noch eine Rolle spielten. Vor dem Hintergrund der Debatten um die Mohammed-Karikaturen wurde nun allerdings auch die Frage nach den Grenzen antiklerikaler Satire zunehmend wieder diskutiert.<sup>18</sup> Ein erstes Attentat auf *Charlie Hebdo* im Jahr 2011, bei dem ein Molotowcocktail die Redaktionsräume zerstörte, sowie die gegen den seinerzeitigen Chefredakteur Stéphane Charbonnier ausgesprochene Todesdrohung verdeutlichen zudem, dass sich die Situation über die kontroversen Debatten hinaus verschärft hatte. Das zweite bereits erwähnte von Islamisten verübte Attentat auf *Charlie Hebdo* bestätigt die Gefahr, der Satiriker zunehmend ausgesetzt sind.<sup>19</sup> Auf der diskursiven Ebene spielte das Attentat auf die Redaktion von *Charlie Hebdo* in diesem Kontext eine nahezu paradoxe Rolle: Kam es unter dem Motto „Je suis Charlie“ unmittelbar nach der Tat zu einer breiten, transnational getragenen Welle der Solidarisierung, lief diese jedoch erstens relativ schnell ins Leere und es gründete sich zweitens, an die bereits zuvor an *Charlie Hebdo* geübte Kritik anschließend, eine Gegeninitiative unter dem Slogan „Je ne suis pas Charlie“. Es machte den Eindruck, dass die wenigsten, die sich hier vordergründig solidarisch zeigten, tatsächlich mit dem Humor und der redaktionellen Linie von *Charlie Hebdo* vertraut waren. Die Solidarisierung mit den Opfern war ohne Zweifel von großer Empathie und Empörung über die Brutalität getragen, ein Bekenntnis zu der Haltung, welche die Zeitschrift seit jeher ausgezeichnet hatte und die sie für sich beansprucht, sich über alle religiösen Sensibilitäten hinwegzusetzen und alle Religionen prinzipiell in gleicher Weise dem Spott preiszugeben, war damit jedoch nicht verbunden. Gerade als *Charlie Hebdo* in Reaktion auf die Attentate kaum von ihrer Haltung abwich und weiter islamkritische Karikaturen – darunter auch die Mohammed-Karikatur auf der

17 Vgl. Gabriel-Kinz (2024) S. 324–327 (wie Anm. 8).; Dies.: Satirische Darstellungen sexualisierter Gewalt in kirchlichen Einrichtungen und ihre Auswirkungen auf die öffentliche Debatte in Deutschland und Frankreich. In: Jörg Requate / Dirk Schumann / Petra Terhoeven (Hg.): Die (Un)Sichtbarkeit der Gewalt. Medialisierungsdynamiken seit dem späten 19. Jahrhundert. Göttingen: Wallstein Verlag 2023 (Veröffentlichungen des Zeitgeschichtlichen Arbeitskreises Niedersachsen 37), S. 170–189.

18 Vgl. Gabriel-Kinz (2024) S. 314–330 (wie Anm. 8).

19 Zur Zunahme extremistischer Gewalt gegen Satiriker siehe ebd., S. 94–105.

populären Titelseite der „Ausgabe der Überlebenden“<sup>20</sup> – abdruckte, wurde deutlich, dass die anfängliche Solidarisierung schnell an ihre Grenzen stieß. Auch die auf der deutschen Seite im Jahr 2019 geführte Debatte um die vermeintlich islamfeindlichen Zeichnungen der langjährigen *EMMA*-Cartoonistin Franziska Becker,<sup>21</sup> die Diskussionen um den rassistischen Gehalt von „Otto – Der Film“ anlässlich der Aufnahme in das Angebot eines Streamingdienstes<sup>22</sup> wie auch die Auseinandersetzungen um den satirischen Umgang der österreichischen Kabarettistin Lisa Eckhart mit dem Judentum<sup>23</sup> verdeutlichen, dass es sich dabei keinesfalls mehr um Einzelfälle handelt. Vielmehr wird deutlich, dass sich die Debatten vor dem Hintergrund zunehmender gesellschaftlicher Sensibilisierung für den Status von Minderheiten um die Grenzen von (religionsbezogener) Satire insgesamt verändert haben.

### Aufbau des Bandes

Der vorliegende Band geht aus einer Tagung hervor, die im Juni 2022 stattfand und die ihrerseits in unmittelbarem Zusammenhang zu einem im Arbeitsbereich „Geschichte Westeuropa“ an der Universität Kassel angesiedelten DFG-Projekt „Grenzen des Komischen? Satire und gesellschaftlicher Wandel in Deutschland und Frankreich am Beispiel der Zeitschriften *Pardon/Titanic* und *Hara-Kiri/Charlie Hebdo* (1960/1962–2017)“ stand. Ausgehend von der besonderen Aufmerksamkeit, die – nicht zuletzt ausgelöst durch die dramatischen Anschläge auf die Zeitschrift *Charlie Hebdo* – Komik und Satire in der jüngeren Zeit erfahren hat, ging es der Tagung und geht es dem vorliegenden Sammelband um eine historische Perspektivierung und breitere Kontextualisierung dieser spezifischen Art der Aufmerksamkeit. Ausgehend von der These, dass diese Aufmerksamkeit als Indikator, aber auch als Faktor für spezifische Umbrüche in den gegenwärtigen Migrationsgesellschaften gelesen werden kann, ging es dabei darum, heuristisch nach den Beziehungen zwischen gesellschaftlichen Umbrüchen und Komik und Satire zu fragen. Dabei kann der Anspruch nicht darin bestehen, eine auch nur annähernd kohärente Geschichte dieses Verhältnisses zu schreiben. Vielmehr sollen schlaglichthaft einige prägnante Beispiele in den Blick genommen werden, an denen erkennbar wird, dass Humor und Satire jeweils nicht nur ein Reflex

20 Hierbei handelt es sich um die erste Ausgabe, die *Charlie Hebdo* nach dem Attentat veröffentlichte und die in millionenfacher Auflage gedruckt und weltweit erworben wurde.

21 Siehe hierzu den Beitrag von Carina Gabriel-Kinz „Transkulturelle Rezeption, Unverständnis und Entkontextualisierung als Risiken für die Satire? Funktion und Rezeption von Satire in Zeiten medialen Wandels und sich wandelnder Öffentlichkeitsstrukturen“ in diesem Band.

22 Vgl. Patrick Bahners: Die schärfsten Kritiker des N-Worts. 21.07.2020, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/satire-und-rassismus-rassismusvorwurf-gegen-otto-waalkes-16865786.html> [01.04.2024].

23 Vgl. hierzu: Gabriel-Kinz (2024) S. 423–434 (wie Anm. 8).

auf gesellschaftliche Veränderungen waren, sondern zu eigenständigen Faktoren in der Debatte wurden, die verschiedenen Debatten neue Aspekte hinzufügten, ihnen zum Teil eine besondere Schärfe verliehen oder sie neu perspektivieren konnten. Räumlich hat der Band einen Schwerpunkt im deutschen Kontext, greift aber in verschiedener Hinsicht darüber hinaus. Insbesondere wird in verschiedenen Beiträgen eine dezidiert deutsch-französische, transnational verflochtene und vergleichende Perspektive eingenommen. Zudem werden Beispiele aus dem nordamerikanischen Raum herangezogen. Schließlich spielt die Frage übergreifender transnationaler Verflechtungen an verschiedenen Stellen eine wichtige Rolle.

In einem ersten Abschnitt greift der Band ins ausgehende 19. Jahrhundert zurück. Dieses „goldene Zeitalter der Karikatur“ (Jean-Claude Gardes) war, wie Beiträge von Olaf Blaschke und Jean-Claude Gardes zeigen, aufs Engste mit dem tiefgreifenden medialen und gesellschaftlichen Umbruch des ausgehenden 19. Jahrhunderts verbunden. Der Aufstieg der Massenpresse und die damit verbundene Fundamentalpolitisierung wurden von einer bis dahin nie gekannten Blüte satirischer Publikationen begleitet. Zwar hatte es seit der Erfindung des Buchdrucks immer wieder Phasen gegeben, in denen Zeichnungen mit Schmähungen, die als mehr oder weniger komisch empfunden werden konnten, verstärkt aufgetaucht waren. Mit der Französischen Revolution erhielt die Bildpublizistik und mit ihr die Karikatur einen ganz neuen Stellenwert. Bilder, die vorzugsweise den König, den Adel, den Klerus und andere Personen dem öffentlichen Spott preisgaben, sind Legion und machten deutlich, in welchem Maße verspottende Bilder als Machtmittel in der politischen Auseinandersetzung genutzt wurden.<sup>24</sup> Auch die weiteren Revolutionen des 19. Jahrhunderts, allen voran die 1848er Revolutionen, erlebten eine ähnlich rasante Entwicklung der Karikaturen, die aber nach der Rückkehr zur scharfen Begrenzung der Pressefreiheit schnell wieder endete. Die Durchsetzung der Pressefreiheit – in Deutschland und Frankreich in den 1870er Jahren – schuf dann erst die Voraussetzung dafür, dass Karikaturen, Satire und andere Formen der Komik einen festen Ort in den politischen Öffentlichkeiten erhielten. Dabei vollzog sich der Wandel von einem System, in der die Zensur die Grenzen des Sag- und Zeigbaren bestimmten, zu Verhältnissen, in denen die neuen presse- und strafrechtlichen Grenzen auf neue Weise ausgelotet werden mussten, ziemlich abrupt: Wie die Beiträge von Olaf Blaschke und Jean-Claude Gardes zeigen, wurden die neuen Freiheiten in beiden Ländern schnell, ausgiebig und zum Teil sehr radikal genutzt. Die Liberalen, die sich im Kulturkampf selbstgewiss auf der Seite des Fortschritts und gegen die „Kräfte der Finsternis“ wähten, zeigten gerade auch in der Bildsprache nur wenig Hemmungen, den politischen Gegner mit menschfeindlichen Allegorien unter Verwendung diverser Arten von Ungeziefer und als abstoßend empfundenen Tieren

24 Vgl. hierzu u. a. Rolf Reichardt / Klaus Herding (Hg.): Die Bildpublizistik der französischen Revolution. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989; Michel Vovelle: La révolution française. Images et Récit 1789–1799. 5 Bde. Paris: Livre Club Diderot, 1986.

zu diffamieren. Olaf Blaschke stellt in diesem Zusammenhang auch die Frage danach, ob der Bildsprache dabei eine größere Macht zuzuschreiben ist als den nicht minder deutlichen Texten. Ganz eindeutig lässt sich eine Gewichtung hier tatsächlich kaum vornehmen. Klar wird allerdings durch Blaschkes Argumentation, dass die Karikaturen nicht nur den Wirkungsradius der Diffamierungen deutlich ausweiteten und verdichteten, sondern ihnen auch eine neue Dimension verlieh: Denn es ging nicht nur um Diffamierungen, sondern auch um ein Verlachen des politischen Gegners. Wenn die Katholiken ihrerseits darauf mit dem Hinweis reagierten, dass sich in die Satireblätter nur „selten ein ordentlicher Witz verirrt“ habe, so zeigt sich damit eine neu hinzugekommene Ebene der Auseinandersetzung: Über Grenzen des Humors wird nicht mehr nur mit Blick auf die Abwehr von Diffamierungen gestritten. Vielmehr wird zumindest partiell die Qualität der Witze zum Thema gemacht, um damit den Karikaturisten gewissermaßen in seiner „Berufshre“ zu treffen.

Jean-Claude Gardes konzentriert sich in seinem Beitrag auf die Frage nach den Unterschieden zwischen der deutschen und der französischen satirische Presse in der Zeit der Jahrhundertwende, schlägt dabei aber auch den Bogen bis hin zu aktuelleren Entwicklungen. Die Blütezeit der satirischen Presse stellt er zunächst in einen engen Zusammenhang mit medialen Veränderungen: den neuen Möglichkeiten des Massenmarktes sowie den technischen Fortschritten bei der Möglichkeit, Zeichnungen in Farbe zu drucken. Auch den langsamen Bedeutungsverlust der satirischen Presse ordnet er medial ein und begründet ihn nicht zuletzt mit der Konkurrenz des Kinos. Hinsichtlich des politischen Spektrums der Satirezeitschriften gilt für beide Länder, dass diese eng mit der politischen Landschaft und deren Ausdifferenzierung verbunden waren. Dabei zeigen sich bemerkenswerte Ähnlichkeiten zu den Charakteristika der politischen Tagespresse. War diese in Deutschland eng mit dem Parteienspektrum verbunden, galt dies bis zu einem gewissen Grade auch für die Satirezeitschriften. In Frankreich dagegen, wo die Presselandschaft fluider war, bildete sich zwar ebenfalls ein politisch weit gespanntes Spektrum von Satirezeitschriften heraus, das aber weniger eindeutig parteipolitisch zuzuordnen war. Auch wenn, wie Jean-Claude Gardes konzediert, ein klarer Maßstab für die Schärfe oder Aggressivität einer Karikatur gerade im internationalen Vergleich nicht leicht festlegbar ist, sieht er gleichwohl die deutschen Karikaturen insgesamt als zurückhaltender, eher indirekter und weniger frontal attackierend. Ähnliches gilt für die sexuellen Anspielungen und die Tendenz zur Obszönität: Auch hier gingen die französischen Karikaturisten in der Regel deutlich weiter – eine Tendenz, die sich unverkennbar bei der 1961 gegründeten Zeitschrift *Hara-Kiri* – der Vorgängerin von *Charlie Hebdo* – noch einmal deutlich radikalisiert. Insgesamt betont Gardes in einem Vorgriff auf die Zeit seit den 1970er Jahren, wie sich in beiden Ländern bestimmte Satiretraditionen herausbildeten, die bis heute gewisse Unterschiede erklären.

Die beiden Beiträge von Peter Jelavich und Martina Kessel befassen sich im zweiten Abschnitt auf unterschiedliche Weise mit dem Thema des jüdischen Humors in der

Bundesrepublik. Peter Jelavich konstatiert zunächst, dass die jüdische Unterhaltungskultur, welche die Weimarer Republik stark geprägt hatte, durch die Ermordung und Vertreibung der Juden aus Deutschland gleichsam mit vernichtet worden war. Ein dramatischerer Bruch bezogen auf eine ganze Kultur ist kaum denkbar. Ob gewollt oder nicht, dies wird in den Beiträgen von Peter Jelavich und Martina Kessel sehr deutlich, schwebt der Schrecken der Shoah unweigerlich über allen Variationen jüdischen Humors, die es nach 1945 in der Bundesrepublik gab. Jelavich spannt einen Bogen von den Publikationen Salcia Landmanns, die in den 1960er und 1970er Jahren mit einer Sammlung alter jüdischer Witze in der Bundesrepublik sehr erfolgreich war, bis zum Jahr 2018 als eine kurze Popularität jüdischer Unterhaltungskünstler ein jähes Ende fand, weil sich Oliver Polak und Ben Salomo wegen des wieder erstarkten Antisemitismus von der Bühne zurückzogen. Echte Anknüpfungspunkte an die Witzkultur der Vorkriegszeit sieht Jelavich ohnehin nur in dem Humor George Taboris und dessen Fähigkeit, Tragik und Komik, Witz und Ironie zusammenzuführen. Weder in den antiquierten, vielfach als fad empfundenen Witzen, die Landmann zusammengestellt hatte, noch in den weitestgehend harmlosen humoristischen Geschichten Ephraim Kishons sieht Jelavich diese Traditionen wiederbelebt. Der Erfolg von Landmann und Kishon in der Bundesrepublik wirkt vor diesem Hintergrund wie eine Art Verdrängung des scharfen Bruchs, den der Nationalsozialismus in Bezug auf die jüdische Kultur bedeutete. Der Erfolg von Oliver Polak, der in seinem Programm mit dem nichtjüdischen Blick auf Juden spielte und als Jude Witze über Juden machte, lässt sich vordergründig dem Erfolg der sogenannten „Ethno-Comedy“ zuordnen, in denen Comedians mit ihrer Herkunft und ihrem Verhältnis zur Mehrheitsgesellschaft spielen. Doch holte ihn der Antisemitismus genauso ein wie den Rapper Ben Salomo. Einen festen Platz innerhalb einer im Prinzip ausdifferenzierten deutschen Unterhaltungs- und Witzkultur fanden sie gleichwohl nicht. Der Zivilisationsbruch des Nationalsozialismus ist auch hier weiter präsent.

Die Verarbeitung dieses Zivilisationsbruchs selbst in Dani Levys Film *Mein Führer – die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler* aus dem Jahr 2007 macht Martina Kessel in ihrem Beitrag zum Gegenstand ihrer Analyse. Sie geht von der Kritik an dem Film aus, die diesem zum einen den Vorwurf der Verharmlosung machte und dem Regisseur zum anderen vorhielt, „nicht konsequent genug auf der Repräsentationsebene der Komödie geblieben“ zu sein, indem er Hitler als Opfer der „schwarzen Pädagogik“ gezeigt habe. Kessel wendet sich gegen diese Lesarten und zeigt stattdessen, wie der Film den „Humor“ der Nationalsozialisten, ihr Lächerlichmachen von Gegnern, speziell der Juden aufzeigt und als ein perfides Machtmittel entlarvt. Sie analysiert dabei die unterschiedlichen Funktionen, die der Humor im Kontext des Nationalsozialismus und im Umgang mit ihm haben konnte und betont, dass die Ausgrenzungsmechanismen der Nationalsozialisten nicht nur darauf zielten, Juden auszugrenzen, sondern sie zusätzlich zu verhöhnen und damit zu beschämen und zu erniedrigen. Der Hohn bekommt damit, so die Analyse, eine für die Vernichtung zusätzlich legitimie-

rende Funktion. Die Beschäftigung mit dem Film und der darüberhinausgehenden Frage danach, ob und in welcher Weise Humor in der Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus eine Rolle spielen kann, wird damit auf eine spezifische Weise beantwortet: Es muss darum gehen, den Humor auf seinen verschiedenen Ebenen zu untersuchen und ihn als Machtmittel ernster zu nehmen.

Der dritte Teil, der mit den Aufsätzen von Jakob Larisch, Carina Gabriel-Kinz und Jennifer Neumann eine deutlich spätere Phase in den Blick nimmt, fokussiert Satire und Humor primär im Kontext des medialen Wandels. Die drei Beiträge widmen sich somit implizit der Frage, wie sich bereits existierende (Komik-)Formate vor dem Hintergrund gesellschaftlicher Zäsuren wie der Corona-Pandemie oder dem digitalen Wandel veränderten oder aber, wie komische Parodien auf ihre Vorlagen aus einer aktuellen Perspektive reagieren. Dabei ist den drei Aufsätzen gemein, dass ihr Hauptaugenmerk vornehmlich auf Veränderungen im Bereich des Komischen bzw. Satirischen liegt, die aus gesellschaftlichen und politischen Umbrüchen der 1970er Jahre sowie des 21. Jahrhunderts resultieren und die sich somit aus ihrem (Entstehungs-) Kontext heraus ergeben. Gabriel-Kinz und Neumann untersuchen zudem, inwieweit sich die medialen Aushandlungsprozesse des digitalen von denen des analogen Zeitalters unterscheiden.

Der Beitrag von Jakob Larisch „Subversive Verkehrung. Filmische Gewaltdarstellung als humoristisches Moment in *Tucker & Dale vs. Evil* (2010)“ richtet den Blick auf die gleichnamige subversive *Backwood*-Parodie aus dem Jahr 2010, die sich kritisch-parodistisch dem Subgenre des *Backwood*-Horrorfilms widmet, der sich im Kontext der gesellschaftlichen und politischen Konfliktlinien in den USA zu Beginn der 1970er Jahre mit teils drastischen Gewaltdarstellungen ausbildete. Ein besonderer Fokus des Beitrags liegt darauf, im Vergleich von Vorlage und Parodie die Verkehrung der zentralen Stereotype des *Backwood*-Horrorfilms in ihr Gegenteil wie auch die reaktionären Anteile des Subgenres herauszuarbeiten, um so die in den 1970er Jahren entstandenen Filme als mediale wie ideologische Konstruktion zu enttarnen. Diese Horrorfilme machten zwar gesellschaftliche Gewalt zum Thema, ohne jedoch nach deren Gründen zu fragen. Insbesondere erschien die Gewalt der Landbevölkerung als stumpfe, ungerechtfertigte Reaktion auf die Veränderungen einer sich liberalisierenden Gesellschaft. Der Film *Tucker & Dale vs. Evil* parodiert genau diese Sicht und zeigt vor dem Hintergrund einer Gesellschaft, die zum einen immer weiter auseinanderdriftet und in der zum anderen mediale Konstruktionen und außermediale Realitäten immer stärker ineinander fließen, wie die Stadtbevölkerung Opfer ihrer eigenen, medial vermittelten Stereotype wird: In ihrer Angst vor einer vermeintlich stumpfen und gewalttätigen Landbevölkerung erzeugen die wohl behüteten Vorstadtjünglichen genau die Gewalt, vor der sie sich fürchteten.

Carina Gabriel-Kinz fragt ihn ihrem Beitrag danach, inwieweit der mediale Wandel und die mit der Etablierung der Sozialen Medien als zentrale Kommunikationsplattformen einhergehende Veränderung von Öffentlichkeitsstrukturen Auswirkungen auf

die Satire haben und geht damit vom medialen Wandel als spezifische Form gesellschaftlichen Umbruchs aus. Dabei richtet sie einen besonderen Blick auf die Gattung der Satirezeitschriften, da diese zunächst ein im Vergleich zu der Fernseh satire kleines Publikum adressieren, ihre Inhalte über das Internet jedoch einem deutlich größeren Kreis zugänglich gemacht werden, als ursprünglich vorgesehen. Eine besondere Herausforderung liege darin, dass beispielsweise Texte und Bilder aus Satirezeitschriften mitunter entkontextualisiert verbreitet und nun über Länder-, gar Kulturgrenzen hinaus rezipiert, aber eben nicht immer verstanden werden. Zwar mussten sich auch Satiriker früherer Jahrzehnte mit entsprechenden Missverständnissen, die ihre Beiträge möglicherweise in nicht Satire-affinen Kreisen erzeugten, auseinandersetzen, allerdings sei dies im Rahmen der neuen Öffentlichkeitsstrukturen doch in einem größeren Maße nachzuvollziehen. Einen besonderen Blick richtet Gabriel-Kinz dabei auf die deutsche *Titanic* und die französische *Charlie Hebdo*. Aber auch jüngere Fallbeispiele wie die Anfeindungen gegen den Karikaturisten Klaus Stuttmann oder die über die Sozialen Medien lancierte Debatte um die langjährige *EMMA*-Cartoonistin Franziska Becker greift sie in ihren Überlegungen auf und diskutiert in diesem Zusammenhang die neuen Herausforderungen für Satiriker seit der Etablierung der Sozialen Medien als Orte des Austauschs über Satire. Gabriel-Kinz verdeutlicht dabei, dass die kritische Wahrnehmung von Satire häufig über das Internet kommuniziert und so Debatten über die normativen Grenzen von Karikaturen, Cartoons oder Texten zunehmend über die Sozialen Medien lanciert werden. Gleichwohl gehe mit dieser neuen Kommunikation über Satire auch eine größere Aufmerksamkeit einher, von der Satiriker insofern profitieren könnten, als sie in einem höheren Ausmaß als Akteure des öffentlichen Diskurses fungierten, wie anhand der französischen *Charlie Hebdo* deutlich werde.

Jennifer Neumann versteht in ihrem Beitrag „Die komische Re-Semantisierung von Räumen in Late-Night-Shows während der Corona-Pandemie“ die Pandemie als Umbruch *par excellence*, der sich auf nahezu alle relevanten Ebenen von Gesellschaften erstreckte, und untersucht in diesem Kontext ihre Auswirkungen auf die komische Konzeption von Räumen in Late-Night-Shows. Die globale Krise nimmt sie dabei zum Anlass, einen Vergleich des Umgangs mit dem Phänomen „Raum“ zwischen den deutschen Late-Night-Formaten wie *heute-show* und *Late-Night-Berlin* sowie den US-amerikanischen *The Daily Show* und *Last Week Tonight* herauszuarbeiten, bei dem sich sowohl Gemeinsamkeiten als auch Unterschiede feststellen lassen. Zu den länderübergreifenden Gemeinsamkeiten zähle, dass konkrete Räume wie das Studio selbst, der Backstage-Bereich, die Wohnungen der Hosts usw. für die Komikerzeugung und das Selbstverständnis von Late-Night-Shows eine entscheidende Rolle gespielt hätten. Ein wesentlicher Unterschied zwischen den beiden deutschen und US-amerikanischen Late-Night-Shows bestehe allerdings darin, dass die US-amerikanischen Hosts auf die drastischen Bedingungen und die Ausmaße der Pandemie hin insofern deutlich stärker improvisieren mussten, als sie die Sendung in ihren eigenen Wohnungen drehten. In

diesem Zusammenhang sei ein Zuwachs an selbstreferentiellem und ironischem Humor zu beobachten. In Deutschland konnten die Studios zwar weiter genutzt werden, allerdings seien die nun leeren Zuschauerränge oder der Backstage-Bereich im Sinne des Late-Night-Humors umgedeutet, re-semantisiert worden. So stellt Neumann in ihrer Untersuchung insgesamt fest, dass sich Räume in Late-Night-Shows während der Corona-Pandemie grundsätzlich verändert haben; sei es im Kontext veränderter Produktionsbedingungen oder aber als Gegenstand der Komik bzw. Mittel der Komikerzeugung selbst.

Der vierte Teil des Sammelbands nimmt mit den Aufsätzen von Sarah Hoffmann und Sofia Greco sowie von Karolin Wetjen Funktionen von Komik bzw. Satire im Kontext sozialen Wandels in den Blick. Wie bereits im dritten Teil richtet sich das Augenmerk der beiden Aufsätze insbesondere auf die Funktionen von Komik und Satire seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Dabei ist beiden Beiträgen gemein, dass sie die deutsche Satirezeitschrift *Pardon* als eine ihrer Hauptquellen in den Mittelpunkt des jeweiligen Erkenntnisinteresses und somit in den Fokus der Betrachtung sozialer wie komischer Umbrüche rücken.

Sarah Hoffmann und Sofia Greco gehen in ihrem Beitrag „La satire comme manifestation de la pensée et moyen de changement social“ anhand eines Vergleichs der Länder Deutschland, Frankreich und Italien insbesondere der Frage nach, in welcher Weise (grenzüberschreitende) Satire mit instabilen kulturellen und sozialen Verhältnissen korrespondiert, wobei sie Satire explizit nicht vor dem Hintergrund eines vermeintlich subversiven Charakters diskutieren. Dabei widmen sich die beiden Autorinnen zunächst einer theoretischen Verortung des Genres und stellen die Interdisziplinarität in der Beschäftigung mit Satire heraus. In einem zweiten Schritt diskutiert der Beitrag das Verhältnis von Satire und Demokratie vor dem Hintergrund der Gesetzeslage westlicher Demokratien, im Rahmen derer sie primär als besonders schützenswerte Kunstform verstanden wird. Dabei arbeiten die beiden Autorinnen das Verhältnis von Satire, Norm und Skandal heraus und betonen die Bedeutung der jeweiligen nationalen Kontexte für das Verständnis der Komik. Neben einer dezidiert theoretischen Beschäftigung mit dem Thema greifen Greco und Hoffmann auch auf Beispiele aus der deutschen Satirezeitschrift *Pardon* und der französischen *Hara-Kiri* zurück, die sich beide in Zeiten des Wandels der 1960er Jahre gründeten, wobei sie progressive Themen aufgriffen und humoristisch mitgestalteten, die sie in Rückbezug auf die Theorie als Medien der Grenzüberschreitung, vor allem auch im Hinblick auf den Bruch mit zeitgenössischen sexuellen Moralvorstellungen, aber eben auch Sexismus diskutieren.

Karolin Wetjen stellt schließlich in ihrem Beitrag „Die Unmöglichkeit des Lachens? Umweltsatire in *Pardon* der 1970er Jahre“ vor allem die Frage, wie zeitgenössische Satire den in den 1970er Jahren einsetzenden Umweltdiskurs und das neue Krisen- und Umweltbewusstsein zu ihrem Thema machte und ob die Satire mit ihren Beiträgen gar diesen Diskurs zu beeinflussen vermochte. Medien als Mittel der öffentlichen Kommunikation komme bei der Entstehung dieses neuen Denkens über Natur und Umwelt

eine entscheidende Funktion zu, so Wetjen, da sie erst den Austausch über die neue, zumeist „umweltapokalyptische“ Perspektive möglich machten. Mit ihrem Blick auf die deutsche Satirezeitschrift *Pardon* richtet die Historikerin allerdings nicht den Fokus auf die in diesem Zusammenhang bereits vielfach betrachteten seriösen Medien, sondern fragt stattdessen nach der Wirkmacht des Komischen in Zeiten des Wandels, der sich neben der Neubetrachtung von Umwelt auf zahlreichen weiteren Ebenen zeigte. Diese Verwobenheit drückt sich auch in der Argumentation des Artikels aus, der betont, dass die *Pardon*-Satire den ökologischen Diskurs im Vergleich zu anderen Medien im Jahr 1972 in Anlehnung an die seinerzeit abgehaltene UN-Umweltkonferenz in Stockholm verhältnismäßig spät aufgreift und ihn an eine umfassende Kritik an der westdeutschen bürgerlichen Wohlstandsgesellschaft, gar an den bestehenden Herrschafts- und Machtverhältnissen koppelt. Damit kann in diesem Fall die *Pardon*-Satire hinsichtlich ihrer Inhalte in der Tradition obrigkeitsfeindlicher linker Satire gelesen werden, obwohl sie grundsätzlich, insbesondere im Hinblick auf die stilistische Ausgestaltung und die humoristische Aufbereitung zeitgenössischer progressiver Ansichten, doch eher als neues westdeutsches Satireformat gilt.

Ein besonderer Dank sei abschließend zunächst an die Teilnehmer:innen der Tagung ausgesprochen und dabei neben den Autor:innen des Bandes vor allem Clelia Caruso, Ann-Kathrin Mogge und Julia Spohr, die die verschiedenen Sektionen der Tagung moderiert und kommentiert haben und auch darüber hinaus an der Tagungsorganisation beteiligt waren. Weiter danken wir Joslyn Petri und Jorias Bach für ihre Hilfe für einen organisatorisch reibungslosen Ablauf der Tagung. Dafür und darüber hinaus für das Korrigieren der Texte und die Mithilfe bei der Erstellung des Manuskriptes geht unser Dank an Kirsten Bänfer und Marlen Wernecke. Ein besonderer Dank gebührt zudem Olaf Blaschke, der bereit war, einen Beitrag zu schreiben, auch ohne dass er an der Tagung teilnehmen konnte und damit die historische Perspektivierung ins ausgehende 19. Jahrhundert gestärkt hat. Schließlich danken wir den Mitherausgeber:innen der Reihe, Astrid Blome und Daniel Bellingradt, für die Aufnahme des Bandes in die Beihefte des „Jahrbuchs für Kommunikationsgeschichte“.



Satire als Ausdrucksform  
der politischen Auseinandersetzung  
im ausgehenden 19. Jahrhundert

---



# Reichsfeinde

## *Die schwarze und schwarz-rote Gefahr in der Satire der Bismarckzeit*

OLAF BLASCHKE

---

### **Enemies of the Reich**

The Black and Black-Red Danger in the Satire of the Bismarck Era

**Kurzfassung:** Mit der Reichsgründung 1871 wurde der alte Begriff „Reichsfeinde“ auf innere Gegner wie Katholiken und Sozialdemokraten umgemünzt. Während des Kulturkampfes diffamierten Texte und Karikaturen offen Priester und Zentrums Politiker. Zuweilen firmierten Jesuiten gar als Ungeziefer. Einige antiklerikale Visiotypen erschließen sich auch dem heutigen Blick, andere sind erst aufwendig zu entschlüsseln, weil der Kontext nicht präsent ist. Mit ihren karikaturhaften Abgrenzungen versicherte die liberale Gesellschaft sich ihrer selbst.

**Schlagwörter:** Antiklerikalismus, Antisemitismus, Dehumanisierung, Kulturkampf, Kladderadatsch, Säkularisierung, Nationalismus,

**Abstract:** After the foundation of the Reich in 1871, the old term “enemies of the Reich” was applied to internal opponents such as Catholics and Social Democrats. During the culture war, texts and caricatures openly defamed priests and centrist politicians. At times, Jesuits were even referred to as vermin. Some anti-clerical visiotypes are still accessible to the modern eye, others are difficult to decipher because the context is not present. With its caricature-like demarcations, the liberal society assured itself of its own identity.

**Keywords:** Anticlericalism, Culture war, Dehumanization, Kladderadatsch, Secularization, Nationalism

Sind Karikaturen überspitzte Darstellungen von Wirklichkeit, oder nehmen sie, wie Sprache, daran teil, diese erst zu verfertigen? Als prononcierte Situationsdarstellung tauchen sie bis heute gerne in Schul- und Handbüchern auf, wo sie den geschilderten Sachzusammenhang flankieren und illustrieren, als ob sie die Wirklichkeit nochmal treffend bündeln könnten. Und auch im je aktuellen Situationskontext sollen sie

vor 150 Jahren wie heute dazu dienen, einen Konflikt oder ein Ereignis pointiert zur Geltung zu bringen. Der Kulturhistoriker Eduard Fuchs verstand 1921 „die Karikatur als eine wichtige Wahrheitsquelle für die geschichtliche Erforschung der Vergangenheit.“<sup>1</sup> Zwar hielt der sozialistische Autor Distanz zum übertriebenen Antisemitismus, gleichwohl spiegelten Karikaturen für ihn Zeitgeist und Wahrheit wider. Karikaturen seien zugebenermaßen einseitig, zugleich bestehe „in der Übertreibung des Wesentlichen einer Erscheinung das Element der Karikatur.“<sup>2</sup> Als konstruktivistisch geschulter Historiker des 21. Jahrhunderts sollte man in Bildsatiren aber keinen Schlüssel sehen, der unmittelbaren Zugang zur vergangenen Realität verschafft, sondern einen Schlüssel, der die Möglichkeit eröffnet, den Denkweisen und Distinktionen der Zeichner und Redakteure näher zu kommen und damit den Vorurteilen und Feindbildern, Wertehorizonten und Wahrnehmungsmustern der jeweiligen Zeit. Sie sind mithin nicht „Wahrheitsquelle“, wie Fuchs hoffte, sondern zeugen vielmehr vom „Zeitgeist“, wie Fuchs ihn nannte. Im liberalen und nationalen Bürgertum gehörten während des Kulturkampfes in Preußen und Deutschland Exklusionskomplexe wie Antiklerikalismus, Antisozialismus und Antisemitismus zum Inventar des Wertehaushalts. Daneben standen Inklusionselemente, die sich der eigenen säkularen Aufklärung und Staatsloyalität versicherten.

Inklusion und Exklusion fanden auf vielen performativen Ebenen statt, wurden aber auch durch Texte wie durch Satire und Bildpolemik im jungen Deutschen Kaiserreich von 1871 genährt. Karikaturen unterstützten Kaiser und Kanzler, indem sie potentielle Machtaspiranten auf Abstand hielten, einen sehr alten und einen sehr jungen: In den Jahren 1871 bis 1878 tobte der Konflikt zwischen Staat und katholischer Kirche, liberaler und römisch-katholischer Weltauffassung, der bald den Namen Kulturkampf erhielt. Die Kirche führte dabei ins Feld, viele Jahrhunderte älter zu sein als Preußen, das ihr plötzlich seinen Willen aufzwingen wollte. Als der Kulturkampf abflaute, wandte sich das Augenmerk Otto von Bismarcks dem jüngeren Gegner, der Arbeiterbewegung zu. Ihre politische Vertretung war erst 1863 im Allgemeinen Deutschen Arbeiterverein und 1869 in der Sozialdemokratischen Arbeiterpartei entstanden, die sich beide 1875 in der Sozialistischen Arbeiterpartei Deutschlands zusammenschlossen. Das Sozialistengesetz versuchte 1878, der „roten Gefahr“ Einhalt zu gebieten. Beide Minderheiten, Katholiken und Sozialdemokraten, galten Bismarcks Politik als „Reichsfeinde“, aber auch Franzosen, Dänen und im Reich lebende Polen.

Die vermeintlichen inneren Reichsfeinde werden in jedem Handbuch zum Kaiserreich erwähnt. Es ist ganz richtig: Der Reichskanzler „stilisierte [...] die Vertreter

1 Eduard Fuchs: Die Juden in der Karikatur. Mit 307 Textillustrationen und 31 schwarzen und farbigen Beilagen. München: Langen 1921. Zitate: S. III. 6.

2 Ebd.

des politischen Katholizismus zu ‚Reichsfeinden‘.<sup>3</sup> Schwierig wird es, wenn Katholiken durch diese Etikettierung als „specific category of the ‚other‘“ stilisiert werden,<sup>4</sup> noch schwieriger, wenn überhaupt die Definition des Begriffs allein aus dem Kulturkampf geschöpft wird.<sup>5</sup> Niemand weist darauf hin, dass der Begriff weitaus älter und 1871 längst etabliert war. Das machte für die Zeitgenossen – anders als für uns – sein besonderes Gewicht und seine diffamierende Schärfe aus. Wer ihn damals benutzte, brachte sein Vorwissen über dieses historische Erbe mit. Im Mittelalter konnte man (wie Ernst von Schwaben 1030) zum ‚Reichsfeind‘ erklärt werden, mit verheerenden Folgen. Im 16. Jahrhundert waren meist die Türken ‚Reichsfeinde‘, seit dem späten 18. Jahrhundert zielte der Begriff auf die Franzosen. Reichsfeinde konnten eine vitale Bedrohung werden, die Heimat überfallen, morden und plündern. Während der Revolution von 1848 wurde der Begriff instrumentalisiert, um die Konterrevolutionäre zu diskreditieren, insbesondere den ‚Reichsfeind Preußen‘.<sup>6</sup> Frankreich wurde darüber aber nie vergessen.

Mit diesem Gewicht der Tradition von Hass, Angst und Schrecken war der Begriff aufgeladen, als er 1871 neu gegen ‚innere Feinde‘ des neuen Reiches belebt wurde. Diese begriffsgeschichtlichen Kontexte erhellen umso deutlicher, was Katholiken und Sozialdemokraten widerfuhr, wenn sie in Text und Bildsatire als ‚Reichsfeinde‘ an den Pranger gestellt wurden. Statt zum Neuaufbruch und Aufbau eingeladen zum Reichsfeind gestempelt zu werden, war weder als Spaß gemeint noch als Spaß empfunden worden, sondern als tiefe Verletzung. Das hinderte beide Seiten aber nicht daran, auch zynisch mit der Zuschreibung umzugehen, gar humorvoll, sowohl auf Seiten von Karikaturisten, die das Klischee im Sinne der Regierung verfestigten, als auch auf Seiten katholischer und sozialdemokratischer Apologeten.

Satirezeitschriften oder separate Publikationen – bekannt sind teils noch heute die antiklerikalen Schriften von Wilhelm Busch – griffen die Diskriminierung gerne auf, indem sie Katholiken, repräsentiert in Jesuiten und Priestern, als reichsfeindlich zeich-

3 Winfrid Halder: Innenpolitik im Kaiserreich. 3. Aufl., Darmstadt: WBG 2011, S. 40. Vgl. Thomas Nipperdey: Deutsche Geschichte 1866–1918. Bd. 2: Machtstaat vor der Demokratie. München: C. H. Beck 1992, S. 106; Ulrich von Hehl: Die Zentrumspartei. Ihr Weg vom ‚Reichsfeind‘ zur parlamentarischen Schlüsselstellung in Kaiserreich und Republik. In: Hermann W. von der Dunk / Horst Lademacher (Hg.): Auf dem Weg zum modernen Parteienstaat. Zur Entstehung, Organisation und Struktur politischer Parteien in Deutschland und den Niederlanden. Melsungen 1986, S. 97–120.

4 Keith Pickus: Native Born Strangers. Jews, Catholics, and the German Nation. In: Michael Geyer / Hartmut Lehmann (Hg.): Religion und Nation. Nation und Religion. Beiträge zu einer unbewältigten Geschichte. Göttingen: Wallstein Verlag 2004, S. 141–156, hier S. 146.

5 <https://de.wikipedia.org/wiki/Reichsfeinde> [13.4.2024]. Ebenso: [https://www.preussenchronik.de/begriff\\_jsp/key=begriff\\_reichsfeind.html](https://www.preussenchronik.de/begriff_jsp/key=begriff_reichsfeind.html) [13.4.2024].

6 Beschluss der Vollversammlung die Abgeordneten der Vereine, Gemeinde-Collegien und Bürgerwehren des Landes (Württemberg), Reutlingen, 27. Mai 1849. In: Württembergische Jahrbücher für vaterländische Geschichte, Geographie, Statistik und Topographie. Jahrgang 1849 Erstes Heft. Stuttgart/Tübingen 1850, S. 11–13.

neten, oft bereits im vermeintlichen Verbund mit den Sozialisten, was die Angelegenheit verschärfte. Regierungsfreundlicher ging es kaum. Wie sollten die liberalen Blätter auch die Regierung kritisieren, an der die nationalliberale Partei selbst beteiligt war? Die bedeutenden Satirezeitschriften waren ganz auf der obrigkeitlichen Linie.

### Forschungsperspektiven

In vielen Arbeiten werden Karikaturen als bloße Illustration genutzt, andere beschränkten sich darauf, die Stereotypen, oder besser: Visiotypen, einer bestimmten Karikatur zu identifizieren (der Jesuit als Erbschleicher) oder ihren unmittelbaren Situationskontext (Kanzelparagraph 1871) zu erläutern.<sup>7</sup> Die letzte Monographie zur Kirche in der Karikatur erschien 1969.<sup>8</sup> Mit den damaligen Mitteln identifizierte der Theologe Friedhelm Jürgensmeier immerhin 80 deutsche satirische Tendenzzeitschriften zwischen 1848 und 1900 sowie 2.000 Karikaturen, die religiöse Themen behandelten. Indes verfolgte die Dissertation an der Päpstlichen Universität Gregoriana die Absicht, zu zeigen, dass das Dargestellte der Wirklichkeit nicht entspreche (in Reichtum schwelgende Mönche). Jürgensmeier argumentierte plausibel, dass Karikaturen vergangene Konflikte atmosphärisch verdichteten. Thematisch weiter ausholend war 1991 die umfangreiche Studie Ursula E. Kochs zu politischen Witzblättern in Berlin, die auch ein Unterkapitel zum Kulturkampf enthält. Anhand von Polizeiberichten konnte sie gar einige Wirkungseffekte von Karikaturen auf Freund und Gegner identifizieren.<sup>9</sup> Zwischen 2004 und 2014 gab es eine kleine Welle an Qualifikationsarbeiten, die den

- 7 Zu Visiotypen vgl. Uwe Pörksen: *Weltmarkt der Bilder. Eine Philosophie der Visiotype*. Stuttgart: Klett-Cotta 1997; Michaela Haibl: „Antisemitische Bilder“ – antijüdische Visiotype. In: Werner Bergmann / Ulrich Sieg (Hg.): *Antisemitische Geschichtsbilder*. Essen: Klartext 2009, S. 231–256.
- 8 Friedhelm Jürgensmeier: *Die katholische Kirche in der Karikatur der deutschen satirischen Tendenzzeitschriften von 1848 bis 1900*. Trier: Neu 1969. Für Zwecke des Schulunterrichts stellte der Theologe Manfred Eder *Kirchengeschichte in Karikaturen von der Französischen Revolution bis zur Gegenwart* vor. Vgl. Manfred Eder: *Kirchengeschichte in Karikaturen. Von der Französischen Revolution bis zur Gegenwart*. Ostfildern: Matthias Grünewald Verlag 2017. Auch Oliver F. R. Haardt zeigt einige Karikaturen, aber nicht speziell antiklerikale; vgl. Oliver F. R. Haardt: *Bismarcks ewiger Bund. Eine neue Geschichte des Deutschen Kaiserreichs*. Darmstadt: wbg Theiss 2020.
- 9 Ursula E. Koch: *Der Teufel in Berlin. Von der Märzrevolution bis zu Bismarcks Entlassung. Illustrierte politische Witzblätter einer Metropole 1848–1890*. Köln: ILV, Informationspresse Leske 1991, S. 510–529. Die Webseite „Antiklerikale Karikaturen und Satiren“ von Alois Payer (geb. 1944), der mit seiner Frau in einer Kirche in Offerdingen lebt und sich an seiner streng katholischen Jugend mit, wie er selber bekennt, militantem Anti-Theismus abarbeitet, ist eine bloß positivistische Kompilation und entlarvend gemeint, ohne analytischen Tiefgang; vgl. Jürgen Jonas: *Die einstigen Theologen Alois und Margarete Payer sind „militante Anti-Theisten“*. In: *Schwäbisches Tagblatt*, 31.03.2018, <https://www.tagblatt.de/Nachrichten/Die-einstigen-Theologen-Alois-und-Margarete-Payer-sind-heute-militante-Anti-Theisten-368804.html> [29.03.2024]. Link zur Webseite: <http://www.payer.de/relikritiklink.htm> [29.03.2024]. Allgemein: Ann Taylor Allen: *Satire and*

Antikatholizismus und Antiklerikalismus als lohnendes Thema entdeckten: Michael B. Gross analysierte 2004 geschlechtergeschichtliche Spannungslinien und die Angst des bürgerlichen Liberalismus vor der „weiblichen“ Masse des Katholizismus. Deshalb sei der Kulturkampf auch ein Geschlechterkampf gewesen. Einige Karikaturen flankieren dieses Deutungsangebot. Auch Manuel Borutta ging es in seiner Doktorarbeit über Antikatholizismus um die Spannungen zwischen religiöser Tradition und liberal-säkularer Moderne, wofür er ebenfalls auf einige Genrebilder insbesondere aus der *Gartenlaube* zurückgriff. Schließlich hat Lisa Dittrich in ihrer Dissertation über Antiklerikalismus nebenbei eine kleine Auswahl spanischer, französischer und deutscher Karikaturzeitschriften wie *El Cencerro*, *Le Charivari* und *Kladderadatsch* berücksichtigt und dabei betont, „dass dieses Medium der Form und Struktur des sprachlichen Diskurses kongenial entsprach und diesen zugleich in seiner medialen Dynamik übertraf“.<sup>10</sup>

Eine modernen Ansprüchen genügende, systematische, konfessionell und international komparative Analyse religionsbezogener Karikaturen fehlt jedoch, während antisemitische und frankophobe Karikaturen schon gut untersucht sind.<sup>11</sup> Dabei eignet sich die Satire – sowohl von katholischer wie gegenkatholischer Seite – vortrefflich als Gradmesser gesellschaftlicher Veränderungen, die sich ab 1848 auf dem religiösen Feld beschleunigten. Sie zeigen nicht mehr als die parallel existierenden Texte, von denen die Wichtigsten längst hermeneutisch hoch und runter ausgelegt wurden, aber sie zeigen es auf andere Weise, vielleicht pointierter. Die (Ver)zeichnung von Priestern

Society in Wilhelmine Germany. *Kladderadatsch* and *Simplicissimus* 1890–1914, Lexington, KY: University Press of Kentucky 1984.

- 10 Michael B. Gross: *The War against Catholics. Liberalism and the Anti-Catholic Imagination in Nineteenth-Century Germany*. Ann Arbor: Univ. of Michigan Press 2004; Manuel Borutta: *Antikatholizismus. Deutschland und Italien im Zeitalter der europäischen Kulturkämpfe*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2010; Lisa Dittrich: *Antiklerikalismus in Europa. Öffentlichkeit und Säkularisierung in Frankreich, Spanien und Deutschland (1848–1914)*. Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht 2014, S. 48; Wolfram Kaiser: „Clericalism – that is our enemy!“ European anticlericalism and the culture wars. In: Ders. / Christopher Clark (Hg.): *Culture Wars. Secular-Catholic Conflict in Nineteenth-Century Europe*. Cambridge: Cambridge University Press 2003, S. 47–76; Yvonne Maria Werner / Jonas Harvard (Hg.): *European Anti-Catholicism in a Comparative and Transnational Perspective*. Boston: BRILL 2013.
- 11 Vgl. Reinhard Dietrich / Walter Fekl: *Komische Nachbarn. Deutsch-Französische Beziehungen im Spiegel der Karikatur (1945–1965)*. Paris: Goethe-Institut 1988; Ursula E. Koch: *Preußen-Deutschland, Frankreich und Rußland in der deutschen Pressekarikatur (1848–1914)*. In: Ilja Mieck / Pierre Guillen (Hg.): *Deutschland – Frankreich – Rußland. Begegnungen und Konfrontationen*. München: Oldenbourg 2000, S. 157–180; Helmut Gold / Georg Heuberger (Hg.): *Abgestempelt. Judenfeindliche Postkarten. Auf der Grundlage der Sammlung Wolfgang Haney*. Heidelberg: Umschau/Braus 1999; Julius H. Schoeps / Joachim Schlör (Hg.): *Bilder der Judenfeindschaft. Antisemitismus. Vorurteile und Mythen*. Augsburg: Bechtermünz 1999; Michaela Haibl: *Sichtbarkeit und Wirkung: „Jüdische“ Visiotype in humoristischen Zeitschriften des späten 19. Jahrhunderts [Visibility and Effect: „Jewish“ Visual Stereotypes in Satirical Magazines of the Late 19th Century]*. In: Martin Liepach / Gabriele Melischek / Josef Seethaler (Hg.): *Jewish Images in the Media*. Bd. 2. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2007, S. 61–84.

und Jesuiten als androgyn (unmännlich), jüdisch oder gar diabolisch bzw. von Gläubigen als unterbürgerlich und dumm kann als Ausdrucksform wie Eindrucksmöglichkeit emotionaler Haltungen dekodiert werden. Karikaturen bieten eine methodische Chance für einen emotionsgeschichtlichen Zugang zur Wahrnehmung von Religiosität und von hergebrachten religiös-politischen Koppelungen, deren Differenzierung sie für eine bürgerlich-säkulare Gesellschaft suggestiv einforderten.<sup>12</sup> Antiklerikale Karikaturen zu identifizieren und im Sinne des „Visual Turn“ zu untersuchen, ist Teil eines größeren Projekts über „Karikaturen als Indikator und Faktor religiöser Grundkonflikte im 19. und 20. Jahrhundert“, von dem hier ein Aspekt vorgestellt wird.<sup>13</sup> Nicht der Antikatholizismus als solcher, der gegenüber antiprottestantischen Karikaturen massiv dominierte, und nicht der Antiklerikalismus als solcher stehen in diesem Beitrag im Mittelpunkt, sondern als Beispiel aus diesem Komplex die vermeintliche Verbindung von religionsfeindlichen Sozialisten mit papsttreuen Katholiken im Medium vermeintlicher Reichsfeindlichkeit. Mit welchen Mechanismen wurden beide nicht nur zu Reichsfeinden gemacht, sondern gar zu Verbündeten?

Unter den rund 80 Karikaturzeitschriften, die zwischen 1848 und 1900 im deutschsprachigen Raum erschienen, manche nur wenige Monate lang, etablierten sich als die wichtigsten während der Kulturkampfzeit der *Kladderadatsch* und die *Berliner Wespen*. Der *Kladderadatsch* wurde 1848 von dem liberalen Berliner David Kalisch gegründet und gab sich ab 1849 den Untertitel *Humoristisch-satyrisches Wochenblatt*, als Ernst Dohm (geboren als Elias Levy) und Rudolf Löwenstein in den Kreis der Verantwortlichen mit eintraten. Das Blatt wandelte sich von einem Bismarck kritisierenden zu einem ihn anhimmelnden Organ. Die Auflage im Jahre 1871 betrug 50.000.<sup>14</sup> Die 1868 entstandenen *Berliner Wespen* unter Julius Stettenheim kamen damals auf eine Abonnentenzahl von 7.500.<sup>15</sup> Beide Witzblätter waren in der Kulturkampfzeit treu nationalliberal und antiklerikal. Von den 717 antiklerikalen Karikaturen, die Friedhelm Jürgensmeier in den fünf Jahrzehnten zwischen 1848 und 1900 im *Kladderadatsch* gezählt hat, entfielen allein 407 auf die Jahre 1866 bis 1882, und auch die *Wespen* boten 335 entsprechende Karikaturen von 1868 bis 1883. Diese Welle erklärt sich aus der Zunahme des Antiklerikalismus seit der italienischen Einigung 1861, dem Syllabus Errorum

12 Eine Emotionsgeschichte des Antiklerikalismus existiert noch nicht, aber über den Antisemitismus gibt es vielversprechende Ansätze: Uffa Jensen / Stefanie Schüler-Springorum: Einführung: Gefühle gegen Juden. Die Emotionsgeschichte des modernen Antisemitismus. In: GG 39 (2013), S. 413–442.

13 Projekt von Olaf Blaschke: Karikaturen als Indikator und Faktor religiöser Grundkonflikte im 19. und 20. Jahrhundert, gefördert vom Exzellenzcluster Religion und Politik an der Universität Münster. Zum Visual Turn vgl. Gerhard Paul: Von der Historischen Bildkunde zur Visual History. Eine Einführung. In: Ders. (Hg.): Visual History. Ein Studienbuch. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006, S. 7–36.

14 Vgl. die Tabelle zum *Kladderadatsch* in Koch (1991) S. 209 (wie Anm. 9).

15 Selbstauskunft *Berliner Wespen*, 05.06.1870: 7.500 Abonnenten. Jürgensmeier (1969) S. 54 (wie Anm. 8) nennt für 1868 eine Auflage von 10.000.

1864, der zentrale Entwicklungen des modernen Liberalismus verurteilte, und dem Unfehlbarkeitsdogma von 1870. Liberale Provokationen und kirchliche Gegenreaktionen schaukelten sich gegenseitig hoch und manifestierten sich in Text und Bildsatire.<sup>16</sup>

### Karikaturen entziffern

Die meisten antiklerikalen Karikaturen sind als solche unmittelbar zu erkennen, aber wenige nur sind in ihrer Komplexität leicht zu erschließen. Die Witzblätter – Tageszeitungen hatten damals keine Karikaturen – adressierten ein gehobenes Bürgertum, das sich im Medium dieser Organe seiner selbst versicherte. Es konnte dank seiner humanistischen Bildung Anspielungen auf lateinische Zitate oder auf historische Figuren leichter entziffern als der bäuerliche Leser etwa des *Fränkischen Volksblattes* oder der moselaner *Katholischen Volkszeitung*. Das Bildprogramm setzte einen aufgeklärten Bildungshorizont voraus. Zwischen Karikaturist und bürgerlichem Betrachter konnte stillschweigendes Einvernehmen entstehen, derselben distinguierten Klasse anzugehören. Der zweite Grund, warum wir erst mühsam wieder die komplexen Bedeutungsschichten historischer Karikaturen freilegen müssen, liegt darin, dass nicht wir deren Adressaten sind, sondern die Zeitgenossen, die damals lebten. Satire bezieht sich – wie bei heutigen Karikaturen auch – auf zeitaktuelle und in den Kommunikationsmedien vermittelte Umstände: etwa auf eine spezifische staatliche oder kirchliche Entscheidung, auf einen Skandal, auf einen benennbaren katholischen Bischof, Priester oder Redakteur oder auf die in der Presse kursierende Äußerung eines Politikers oder Klerikers. Wer diese Kontexte und Personen nicht kennt, gewinnt nur eine leichte Ahnung von der ursprünglichen Aussagekraft. Einige wenige Karikaturen besitzen aber einen zeitlosen Charme, der auch ohne historische Vorkenntnisse besticht. Dazu gehört etwa „Die schiefmäulige Familie“ aus den *Berliner Wespen* von 1874 (Abb. 1).

Sechs Geistliche, darunter der Papst, ein Bischof und drei Ordensleute, versuchen vergeblich, das „Licht der Aufklärung“ auszublasen. Die „schiefmäulige Familie“ spielt auf die Heilige Familie an. Heute ist wenig geläufig, was „schiefmäulig“ bedeutet, nämlich missgünstig und neidisch. Die Kirche wird als rückständig, fortschritts- und vernunftfeindlich dargestellt. Die Geschichte lässt sich aber nicht zurückdrehen, das Mittelalter nicht wieder aufrichten. Das Licht der aufgeklärten Moderne ist unausblasbar. Ein immer wiederkehrendes „Visiotyp“ ist die rote Nase von Priestern, wie bei den oberen beiden zu sehen. Sie deutet auf übermäßigen Alkoholgenuss hin, bei den unteren beiden auf eine verbrannte Nase.

Aber es gab auch extremere Ansätze. Eine lange Tradition besaß der allegorische Vergleich mit Tieren. Papst und Kardinäle etwa wurden in einer Titelvignette 1620 mit

16 Vgl. Jürgensmeier (1969) S. 32 f., S. 54 (wie Anm. 8).



**Abb. 1** Die schiefmännige Familie und das auszublasende Licht der Aufklärung,  
in: *Berliner Wespen*, 25.09.1874

Wölfen identifiziert.<sup>17</sup> Deutlich drastischere, menschenfeindlichere Verweise operierten später mit Jesuiten als Borkenkäfern, Priestern als Ungeziefer (Rebläuse), setzten den Papst mit einer Spinne im Netz gleich, schließlich Ultramontane mit Bestien, Blutsaugern und Ratten. Ausdrücklich pries die Zeitschrift *Im Neuen Reich* 1875 die preußische Gesetzesvorlage über das Verbot von Orden und Kongregationen, welches „diese krankhafte Verirrung des menschlichen Geselligkeitstriebes“ radikal unterdrücke. Über 20.000 Mönche und Nonnen gebe es, „fast ein Armeecorps und zwar der streitbarsten Miliz des Papstes in Deutschland“ inmitten des Zeitalters von Aufklärung und Fortschritt. „Es ist in der That dringend Zeit, daß man gegen dieses Unwesen einschreite, wie gegen Rebläuse, Coloradokäfer und andere Reichsfeinde.“ Solche schriftlich oder visuell vermittelten Vernichtungsphantasien erinnern an die Methoden, mit denen radikale Antisemiten vor dem Judentum warnten. Aber sie waren auch für „Römlinge“ schon sehr verbreitet.<sup>18</sup>

17 Vgl. Titelvignette des Spottgedichts: Das römisch-katholische wunderseltame Glücksrad, 1620, abgebildet in: Friedrich Wendel: *Die Kirche in der Karikatur. Eine Sammlung antiklerikaler Karikaturen, Volkslieder, Sprichwörter und Anekdoten*. 2. Aufl. Berlin: Der Freidenker Verlagsgesellschaft 1928, S. 13.

18 O.: *Berichte aus dem Reich und dem Auslande*, in: *Im Neuen Reich*, 16.04.1875, S. 635–638, hier: S. 636. Vgl. auch Teile des Zitates bei Johannes B. Kießling: *Geschichte des Kulturkampfes im Deutschen Reiche*. Bd. 3. Freiburg: Herder Verlag 1916, S. 58; Vgl. als Ungezieferkarikaturen: Jesuiten als Prozessionsraupe: *Warnung! Seid auf der Hut! Die Processions-Raupe nimmt jetzt mehr als je überhand in Deutschland*. In: *Kladderadatsch*, 01.08.1869; Ratten: *Berliner Wespen*, 10.11.1871. Als Schädlinge in der Wohnung von Adalbert Falk („Ungeziefer“), die ausgeräuchert werden: Net-



**Abb. 2** [Ohne Titel] Die schwarze Rotte macht sich so mausig, daß man ihr einen tüchtigen Kater nur wünschen kann, in: *Berliner Wespen*, 10.11.1871.

Die „schwarze Rotte“ kann auch als schwarze Ratte gelesen werden. Vier Mäuse oder Ratten machen sich „mausig“ – übermütig und vorlaut – über den Reichsapfel her, während ein fünftes Exemplar bereits den kaiserlichen Hermelinmantel prüft, vor dem das Zeremonienschwert lehnt, mit der kreuztragenden Weltkugel zentrale Reichskleinodien. Um das lästige Ungeziefer an seinem Zerstörungswerk zu hindern, bedarf es eines „tüchtigen Katers“, der just in Gestalt des entschlossen dreinblickenden Bismarck mit Katzenschnurrhaar die Reichsschädlinge entdeckt. Das Unwesen, das Ultramontane und Zentrumsparthei im Reich treiben, müsse durch einen starken Staatsmann beendet werden. Karikaturen liefen den politischen Entscheidungen nicht nur hinterher und kommentierten sie visuell. Sie waren vielmehr auch geeignet, zu entsprechenden Maßnahmen anzustacheln oder wenigstens im Vorfeld für ein diskriminierendes Meinungsklima zu sorgen. Die Karikatur stammt von Ende 1871, als der Kulturkampf gesetzgeberisch noch kaum in Schwung gekommen war. Damit fungierten Karikaturen nicht nur als Indikator für Zeitströmungen, sondern auch als deren Faktor.

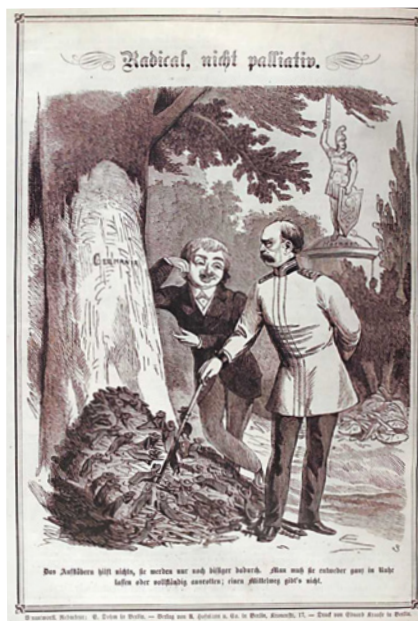
Typisch für Karikaturen ist, dass ein griffiges Zitat eines Politikers aufgegriffen und bildlich verarbeitet wurde. Unter der Überschrift „Radical, nicht palliativ“ zeigte der *Kladderadatsch* im Juni 1875, wie Bismarck in einem Haufen Ungeziefer stochert. Die unverkennbare Jesuitenansammlung hat bereits die Borke des Baumes „Germania“

te Nachbarn, in *Berliner Wespen*, 21.05.1871, letzteres auch abgelichtet und interpretiert in Olaf Blaschke: In sieben Schritten den „Kulturkampf“ (1871–1887) verstehen. In: *MIZ. Materialien und Informationen zur Zeit. Politisches Magazin für Konfessionslose und AtheistINNEN* 49 (2021), S. 5–12, hier: S. 7.

im Teutoburger Wald – im Hintergrund das Hermannsdenkmal – befallen. Die ikonische Personifizierung des *Kladderadatsch* rät Bismarck: „Das Aufstöbern hilft nichts, sie werden nur noch bissiger dadurch. Man muss sie entweder ganz in Ruhe lassen oder vollständig ausrotten; einen Mittelweg gibt es nicht.“ Das Adjektiv palliativ für schmerzlindernd war mit dem Originalzitat identisch, das Verb „ausrotten“ eine Abwandlung des Verbs „töten“. Karl Ludwig Aegidi, ein enger Mitarbeiter Bismarcks, hatte im Mai 1872 an den Historiker Heinrich von Treitschke geschrieben:

Ja ‚palliativ‘ – möchte es nur nicht so mit den Jesuiten gemacht werden. Sondern radicitus ... Die Jesuitensache ist eine solche, die man nicht anfassen darf, wenn man sie nicht gleich töten will. Das Schlimmste ist, sie anregen und dann nichts dagegen oder so gut wie nichts tun. In diesen Fehler soll die Regierung nicht verfallen. Entweder – oder. Aut Caesar aut nihil.<sup>19</sup>

Wenige Tage nach der Bildsatire, am 4. Juli 1872, wurde das Jesuitengesetz erlassen. Die schlichte Betrachtung einer Karikatur ist mithin oft nicht hinreichend. Man muss die damals kursierenden Aussprüche finden, die durch Karikaturen aufgegriffen und teils verstärkt wurden. Textliche und bildliche Diskriminierung gingen Hand in Hand.



**Abb. 3** Radical, nicht palliativ, in: *Kladderadatsch*, 30.06.1872

19 Paul Wentzke: Im Neuen Reich 1871–1890. Politische Briefe aus dem Nachlaß liberaler Parteiführer. Neudruck der Ausgabe 1926. Osnabrück 1970, S. 51, zit. n. Koch, S. 752, Anmerkung 32.

Klassisch sind indes Abbildungen von Klerikern in Situationen, die sie der Doppelmoral überführen, weil sie Wasser predigen und Wein trinken. Der Armut und Askese von Mönchen widersprechen ihre stets rote Nase und die Völlerei beim Zechgelage, dem Keuschheitsgelübde von Klerikern ihre Übergriffe auf Frauen, der weltlichen Entsagung ihr Materialismus, wenn sie mit einem prallen Sack Geld erwischt werden oder der Papst in Pomp und Reichtum schwelgt. Diese Motive sind nicht spezifisch für den Kulturkampf, sondern spätestens seit dem 16. Jahrhundert verbreitet. Eine besondere Zielscheibe, auch schon seit Jahrhunderten, waren die Jesuiten, die als listig und herrschsüchtig gezeichnet werden. All dies wurde im 19. Jahrhundert aktualisiert, sei es in den religiös turbulenten 1840er Jahren (1844 Rockwallfahrt nach Trier), sei es in den 1860er und 1870er Jahren, als die Konflikte mit den „Römlingen“ eskalierten. Der Antiklerikalismus höhle den moralischen Anspruch der Institution Kirche aus, nicht um der Religion als solcher zu schaden, sondern um in der bürgerlichen Gesellschaft die „wahre“ Religion wieder zur Geltung zu bringen.<sup>20</sup>

### **Heldenverehrung: Bismarck als Kämpfer gegen Rom**

Die erfolgreichen liberalen Witzblätter in den ersten Jahren des neuen Reiches betrieben eine veritable Heldenverehrung mit Bismarck, zumal sie seinen Feldzug gegen den „Ultramontanismus“ begrüßten. Seit Jahrzehnten hatten sie den Antiklerikalismus selbst kultiviert. Er diene als Dispositiv ihrer Vorstellung von einer bürgerlichen Gesellschaft, frei von klerikaler Gängelung, fortschrittlich und aufgeklärt. Allein, dass die Blätter die Begriffe „Römlinge“ oder „Ultramontane“ benutzten, abwertend gemeinte Fremdzuschreibungen für den Katholizismus, der sich im 19. Jahrhundert nach Rom ultra montes orientierte, bezeugt ihre loyale Gesinnung.<sup>21</sup>

Die Hermannsschlacht-Karikatur erschließt sich nicht auf den ersten Blick als antiklerikal, sondern als Heroisierung von „Hermann-Bismarck und Marbod-Falk“. Bismarck steht in der Pose des Hermannsdenkmals bei Detmold, das Hermann den Cherusker darstellt, der im Jahre 9 die Römer besiegte. Es wurde von 1838 bis 1875 nach Entwürfen von Ernst von Bandel erbaut und wenige Monate nach Publikation dieser Karikatur eingeweiht. Kultusminister Adalbert Falk mimt den Markomannenführer Marbod, der Arminius zur Seite stand. Das Zitat darunter stammt aus dem Munde von Hermann, der Figur in Heinrich Kleists 1808 geschriebenen Drama *Die Hermannsschlacht*.<sup>22</sup>

20 Vgl. Dittrich (2014) S. 384–412 (wie Anm. 10).

21 Zum Ultramontanismusbegriff jetzt: Olaf Blaschke: Die „Erfindung des Ultramontanismus“ samt dergleichen „Wortmachereyen“. Ein historischer Grundbegriff und seine Geschichte zwischen Schmähwort und Ehrentitel (1690–1960). In: Historisches Jahrbuch der Görres Gesellschaft 142 (2022), S. 352–400.

22 Heinrich von Kleist: Die Hermannsschlacht. Ein Drama in fünf Akten. Berlin: G. Reimer 1821.



**Abb. 4** Die neue Hermannsschlacht, in: *Berliner Wespenn*, 20.04.1875

Denn eh doch, seh ich ein, erschwingt der Kreis der Welt  
 Vor dieser Mordbrut keine Ruhe,  
 Als bis das Raubnest ganz zerstört,  
 Und nichts, als eine schwarze Fahne,  
 Von seinem öden Trümmerhaufen weht!

Wer ist die Mordbrut, wo liegt das Raubnest? Kleists Stück wurde oft aufgeführt und neu aufgelegt, so dass den gebildeten Betrachtern der Karikatur möglicherweise auch die Verse davor in Erinnerung waren:

Uns bleibt der Rhein noch schleunig zu ereilen,  
 Damit vorerst der Römer keiner  
 Von der Germania heiligem Grund entschlüpfe:  
 Und dann – nach Rom selbst mutig aufzubrechen!  
 Wir oder unsre Enkel, meine Brüder!

Mit diesem Wissen ausgerüstet, erkennt der damalige und kann auch der heutige Leser erkennen, dass mit „Mordbrut“ die Römer und mit „Raubnest“ Rom gemeint sind. Das ließ sich leicht übertragen vom Jahre 9 auf das Jahr 1875, auf die neue Hermannsschlacht: Nun traf es die Römlinge bzw. die Kirchenspitze in Rom. Schon umgeben die ersten Trümmer Bismarck und Falk: Neben den typischen Schuhen eines Bischofs, der

gefallen ist, liegen sein Bischofshut und -stab. Hermann/Bismarck stellt seinen Fuß triumphierend auf das Feldzeichen mit den Insignien S. J. (Societas Jesu). Im Hintergrund ist ein zerstörtes Kloster zu sehen, eine Anspielung auf die Klostersgesetzgebung im Kulturkampf. Es ist eine nationale Aufgabe, sich, wie damals unter Arminius, nun unter der Führung von Bismarck und Falk gegen die Angriffe und Ansprüche Roms, nunmehr des päpstlichen Roms, zu wehren. Der Kulturkampf ist defensiv, er verteidigt das Vaterland gegen römische Fremdlinge. Unter den zahlreichen Karikaturen, die Bismarck als Heros der Innen- und Außenpolitik ins Zentrum rückten, gab es viele, die zugleich ähnlich antiklerikal waren, aber es gab auch viele antiklerikale Karikaturen, die ohne Bismarck auskamen. Aus dieser Fülle konzentrieren wir uns auf diejenigen, die eine schwarz-rote Koalition unterstellten.

### Die schwarz-rote Gefahr

Bevor seit 1871 die inneren Reichsfeinde der Ultramontanen und Sozialisten miteinander verschmolzen wurden, waren der römische Katholizismus und die Masse, der ungebildete Pöbel bereits als bedrohliche Einheit gezeichnet worden, etwa im Umfeld der Wallfahrt zum Heiligen Rock in Trier 1844.<sup>23</sup> Auch wurde er bereits mit den äußeren Feinden der Deutschen vernetzt. Die Idee der Allianz zwischen dem französischen Erbfeind und Rom hatte Tradition. Frankreich und Spanien galten als katholische Länder im Gegensatz zum protestantisch geprägten Preußen, das sich überdies als „männlicher“ wählte als das verweiblichte Frankreich. Nachdem Frankreich am 19. Juli 1870 Preußen den Krieg erklärt hatte und die Kampfhandlungen am 2. August eingesetzt hatten, brachte der *Kladderadatsch* am 21. August eine seitenfüllende Abbildung über „die ganze Bande“ mit der Unterzeile: „Und Das wollte, an der Spitze der Civilisation marschierend, Deutschland überschwemmen.“<sup>24</sup>

23 Vgl. klassisch: Wolfgang Schieder: Kirche und Revolution. Sozialgeschichtliche Aspekte der Trierer Wallfahrt von 1844. In: AfS (1974), S. 419–454; dazu auch: Bernhard Schneider: Wallfahrt, Ultramontanismus und Politik. Zu Vorgeschichte und Verlauf der Trierer Hl.-Rock-Wallfahrt von 1844. In: Erich Aretz u. a. (Hg.): Der Heilige Rock zu Trier. Studien zur Geschichte und Verehrung der Tunika Christi. Trier: Paulinus-Verl. 1995, S. 237–280; Olaf Blaschke: Types of Pilgrimages in Germany between early and high-ultramontanism: The examples of Trier (1844) and Marpingen (1876). In: Johannes Ljungberg / Alexander Maurits / Erik Sidenvall (Hg.): Cultures in Conflict – Religion. History and Gender in Northern Europe c. 1800–2000. Berlin: Peter Lang 2021, S. 27–57.

24 Die ganze Bande, in: *Kladderadatsch*, 21.08.1870.



**Abb. 5** Die ganze Bande, in: *Kladderadatsch*, 21.08.1870

An der Spitze der Zivilisation zu stehen, war eine stehende Redewendung in Frankreich, sowohl auf Europa wie auch auf die Kolonien bezogen, aber umgekehrt auch unter Deutschen, die den Franzosen vorwarfen, sich für zivilisierter zu halten oder lediglich Zivilisation, nicht aber wahre Kultur zu besitzen.<sup>25</sup> Die Deutschen galten im deutsch-französischen Krieg als Barbaren. Diesen Vorwurf gibt die Karikatur zurück, indem sie die Franzosen mit unzivilisierten Charaktereigenschaften und Mächten in Verbindung bringt und ihnen damit den angemäßen Zivilisationsgrad abspricht. Folgende negative Zuschreibungen sind in der Karikatur zu erkennen:

- Selbstüberschätzung: An der Spitze der abgebildeten Truppe geht nicht der Kaiser selbst, sondern reitet tapfer auf einem Spielzeugpferd sein Sohn Louis (Lulu genannt), damals 14 Jahre alt. Tatsächlich hatte Napoleon III. mit ihm zusammen am 2. August die Grenze überschritten und stieß auf Saarbrücken vor. Daran, dass der

<sup>25</sup> Vgl. etwa Joseph von Held: *Frankreich an der Spitze der Civilisation?* Würzburg: Stuber 1863.

kleine Prinz dort der Legende nach unter Hurrarufen der ihn anleitenden Soldaten sogar erstmals ein Geschütz abfeuern durfte, erinnert heute noch der „Lulustein“.

- **Feminität:** Die Franzosen sind, im Kontrast zu „Deutschland“, feminisiert, und dies sogar beim militärischen Vormarsch. Napoleon III. war, wie damals bekannt, ein gebrochener, extrem kranker Mann, der an Blasensteinen litt und sich kaum auf ein Pferd schwingen konnte.<sup>26</sup> Sein linker Arm umklammert seine medizinischen Tinkturen sowie den Arm seiner Gattin Eugénie. Drei weitere Frauen, statt Soldaten, stehen in vorderster Linie. Hinter ihnen verstecken sich zwei feige, fein gekleidete Männer mit den Namen Pierre Schießtnie und LN Schießtnie. Die Frauen sind unbewaffnet, also nicht, was man später „Flintenweiber“ nannte. Frauen und Kinder sollten aber, legt die Karikatur nahe, in einer zivilisierten Gesellschaft nicht vorneweg marschieren und keine Führungsposition einnehmen. Schließlich galt es als Errungenschaft der bürgerlichen Gesellschaft, des kulturellen Fortschritts und der gelungenen Polarisierung der Geschlechtscharaktere, dass die Gesellschaft ihren von der Natur erteilten Auftrag erfüllte und dem Mann die Vernunft, die Politik und die Führung überließ. Ein Rückfall hinter diese Errungenschaften kam einer Rebarbarisierung gleich.<sup>27</sup>
- **Verlogenheit:** Bei dem brüllenden Mann im Hintergrund handelt es sich um Paul Adolphe Marie Granier de Cassagnac, einen hochkonservativen Zeitungsredakteur in Paris und Anhänger Napoleons III. Sofort hatte er sich als Kriegsfreiwilliger gemeldet und wurde prompt bei Sedan am 2. September gefangenegenommen. Das kann der Karikaturist indes noch nicht wissen. Cassagnac hält eine Fahnenstange hoch. Auf dem oberen Banner ist *Journal officiel* zu lesen, gemeint ist das Amtsblatt *Journal officiel de l'Empire français*, auf dem unteren steht: „Sieg bei Saarbrücken, Weissenburg, Wörth“. Damit sollte die französische Lügenpropaganda entlarvt werden. In Wirklichkeit wurden Napoleon und sein Sohn rasch aus Saarbrücken vertrieben, am 4. August verloren die Franzosen auch die Schlacht von Weissenburg (Wissembourg) sowie am 6. August die von Wörth im Elsaß. Keine dieser Niederlagen war ein Sieg, die deutschen Truppen rückten längst auf Metz vor.
- **Barbarisierung:** Zwei schwarz gezeichnete Soldaten mit Turban haben ihre aufgerissenen Augen auf eine junge weiße Frau gerichtet, wobei einer bereits übergriffig

26 Zu Karikaturen von Napoleon sowie seinen Versuchen, diese in Frankreich und in anderen Ländern zu unterbinden vgl. Richard Scully: The Cartoon Emperor: The Impact of Louis Napoleon Bonaparte on European Comic Art, 1848–1870. In: *European Comic Art* 4 (2011), S. 147–180.

27 Vgl. Karen Hausen: Die Polarisierung der „Geschlechtscharaktere“. Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben. In: Dies. (Hg.): *Geschlechtergeschichte als Gesellschaftsgeschichte*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2012, S. 19–49; Zuerst in: Werner Conze (Hg.): *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas*. Neue Forschungen. Stuttgart: Klett 1976, S. 363–393. Ute Frevert: „Mann und Weib, und Weib und Mann“. *Geschlechter-Differenzen in der Moderne*. München: Beck 1995.

ist. Es handelt sich dabei um das deutsche rassistische Klischee (1923 erneut bei der Ruhrbesetzung mobilisiert) über die Turkos, algerische und tunesische Truppen im Dienst der französischen Armee. Obwohl sie unter der zu Kriegsbeginn eingesetzten halben Million Soldaten nur in einer Stärke von 9000 Mann vertreten waren, hinterließen sie bei den kolonialunerfahrenen deutschen Truppen mächtigen Eindruck. In der Karikatur stellen sie zu 100 Prozent die französischen Soldaten, niemand anderes trägt ein Gewehr. Ausgerechnet die beiden einzigen Soldaten richten Ihr Augenmerk nicht, wie echte Soldaten, auf den Feind, sondern auf andere Reize. Hatte Frankreich sonst nichts aufzubieten? Angeheizt wurde die Furcht vor diesen sexualisierten Fremden noch durch die französische Propaganda selbst, die damit drohte, bald überschritten die Turkos von Marschall Patrice MacMahon den Rhein, würden Baden verwüsten und in ihrem Furor auch die Zivilbevölkerung nicht verschonen. Mädchen und Frauen sollten auf der Hut vor diesen „Wüstenkriegern“ sein. Die Karikatur legt die Frage nahe: Wenn sich die vermeintlich Zivilisierten der Hilfe solcher „Wilder“ bedienen mussten, wie konnten sie dann die Deutschen als Barbaren bezeichnen?<sup>28</sup>

- Sozialismus: Rechts oben ist ein Mann mit Jakobinermütze zu erkennen, am Arm die Aufschrift „Mobilgarde“. Diese paramilitärische Landwehr war 1868 zur Unterstützung der regulären Armee erneut (nach 1848) ins Leben gerufen worden, aber als organisiertes Lumpenproletariat wenig geschätzt. Zwar steht dieser Revolutionär neben dem Konservativen Cassagnac, was die Einheit der Nation versinnbildlichen kann, zugleich zeigt diese Nähe aber auch die Prinzipienlosigkeit der Franzosen in diesem Krieg und erinnert daran, dass Revolutionäres aus Frankreich stammt. Alle Revolutionen (1789, 1830, 1848) nahmen in Paris ihren Ausgang.
- Klerikalismus: Erst nachdem nun alle anderen Akteure identifiziert wurden – Zeitgenossen konnten das in Sekundenschnelle, weil sie die Kontexte kannten –, ist die antiklerikale, konkret: die antikatholische Stoßrichtung der Karikatur in ihrer ganzen Dimension zu erfassen. Die immerhin drei Kleriker im linken hinteren Teil, die Tiara und andere Elemente sind mehr als nur katholische Beimischungen zum Gesamtbild. Einer der Mönche verweist auf eine Flasche Grande Chartreuse. La Grande Chartreuse (Große Kartause) ist das Mutterkloster des Kartäuserordens nördlich von Grenoble. Dort wurde auch der hochprozentige und weltberühmte Kräuterlikör Chartreuse hergestellt. Antiklerikale und antisozialistische Karikaturen brachten die herabgewürdigten Akteure gerne mit Alkohol in Verbindung. Über allem schwebt die päpstliche Tiara mit der Aufschrift

28 Vgl. Frank Becker: Fremde Soldaten in der Armee des Feindes. Deutsche Darstellungen der französischen „Turko“-Truppen im Krieg von 1870/71. In: Christian Geulen / Anne von der Heiden / Burkhard Liebsch (Hg.): Vom Sinn der Feindschaft. Berlin: Akademie-Verlag 2002, S. 167–182, hier: S. 170 f.

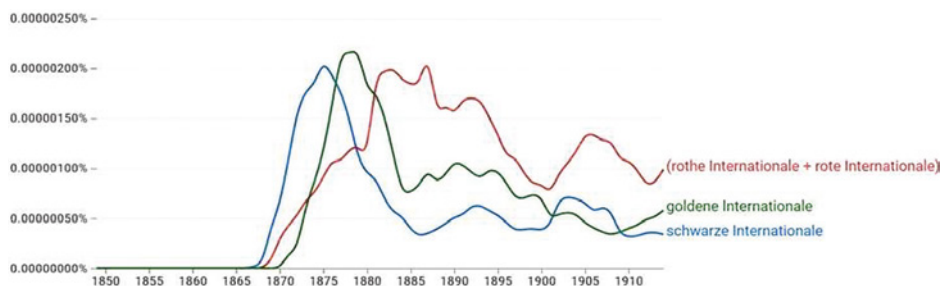
„Unfehlbar“. Am 18. Juli 1870 war auf dem Vatikanischen Konzil das Infallibilitätsdogma verkündet worden. Die „ganze Bande“ steht unter der Schirmherrschaft des Papstes, selbst die muslimischen Hilfstruppen. Gemeinsam also treten der verhasste ultramontane Katholizismus und Frankreich gegen Preußen und seine deutschen Verbündeten an, ja letztlich sogar auf Geheiß und mit dem Segen des Papstes. Kein Wunder, dass Eugénie ein Gebetbuch oder die Bibel in der Hand hält. Sie galt als besonders fromme Frau. Zwischen Tiara und einem fliegenden Frauenrock steht auf Lateinisch: „In diesem Zeichen wirst Du siegen!“ Der Bezug ist offengehalten, ob sich „hoc signo“ auf die Tiara oder den Frauenrock bezieht. Aber dies schien die Mission zu sein: Papismus und französischen Feminismus ins protestantisch-maskuline Preußen zu bringen.<sup>29</sup>

Schon vor der Gründung des Kaiserreichs und vor Ausbruch des preußisch-deutschen Kulturkampfes war mithin eine Verbindung hergestellt zwischen dem äußeren Feind Frankreich, dem Vatikan und, sehr indirekt noch, mit rotem Jakobinertum.

Der nächste Schritt war nicht weit. Immerhin, und das schien dem Nationalismus gefährlich, handelte es sich beim Katholizismus um eine übernationale Erscheinung, aber auch der Sozialismus hatte sich offiziell zur sozialistischen Internationale vereinigt. Die „Internationale Arbeiterorganisation“ von 1864 war ein Zusammenschluss divergierender Arbeitergesellschaften und wurde noch nicht „Erste Internationale“ genannt, was erst nach Gründung der „Zweiten Internationale“ 1889 möglich war. Das hinderte den medialen Diskurs aber nicht, von „roter Internationale“ zu sprechen, und zwar urplötzlich seit 1870/1871. Beinahe über Nacht tauchten alle drei Begriffe etwa gleichzeitig auf, zuerst noch vor der Reichsgründung die schwarze Internationale, dann die rote und die goldene für das Judentum. Das offenbart das Instrument des Google Ngram Viewers anhand von Millionen eingescannter deutscher Titel:<sup>30</sup>

29 Zur Zuweisung von (ab)wertenden Geschlechtscharakteren zu Religionen und Nationen vgl. Olaf Blaschke: Religion ist weiblich. Religion ist männlich. Geschlechtsumwandlungen des Religiösen in historischer Perspektive. In: Kornelia Sammet / Friederike Benthaus-Apel / Christel Gärtner (Hg.): Religion und Geschlechterordnungen. Wiesbaden: Springer Fachmedien 2017, S. 79–97.

30 Google hat angeblich über 40 Millionen Bücher eingescannt, etwa 4 Millionen sind deutschsprachig. Der Ngram Viewer zählt innerhalb einer Sekunde aus, wie groß der Anteil der Titel eines Jahres ist, in denen der gesuchte Begriff mindestens einmal vorkommt – nicht „die Anzahl Bücher, die die entsprechenden Zeichenfolgen mindestens einmal enthalten“, wie der ansonsten inspirierende Beitrag von Philipp Sarasin behauptet. Die Häufigkeit wird als Prozent aus dem jeweiligen Korpus der Publikationen eines Jahres berechnet. Die Zahl auf der vertikalen Y-Achse gibt an, dass dieser Begriff mit dieser Häufigkeit unter den gezählten Wortformen eines Jahres vorkommt. Die Zahlen sind sehr klein, selbst das Wort „und“ hat nur eine Häufigkeit von weniger als 2%; vgl. Philipp Sarasin, Sozialgeschichte vs. Foucault im Google Books Ngram Viewer. Ein alter Streitfall in einem neuen Tool. In: Pascal Maeder / Barbara Lüthi / Thomas Mergel (Hg.): Wozu noch Sozialgeschichte? Eine Disziplin im Umbruch. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2012, S. 151–174, hier: S. 152.



**Abb. 6** Der Aufstieg der Begriffe schwarze, rote und goldene Internationale um 1870

Die Zuschreibungen, mit denen Katholiken, Sozialisten und Juden eine defizitäre vaterländische Gesinnung angekreidet wurde, erlebten ihren ersten Höhepunkt im Kulturkampf, ihren zweiten unter den Nationalsozialisten.

„Schwarze Internationale“ war nicht als konkrete Verschwörergruppe gemeint, sondern ausschließlich metaphorisch.<sup>31</sup> Der Begriff kommt als Fremdbezeichnung für die Ultramontanen erst im Umfeld des Unfehlbarkeitsdogmas auf. Im Kulturkampf verbreiteten Liberale das Schreckensbild einer schwarz-roten Liaison (später einer schwarz-rot-goldenen). Ende 1871 jedoch waren beide noch getrennt: „Für keine Partei hat man in neuester Zeit eine bessere Bezeichnung gefunden, als wie für die Ultramontanen, indem man sie die schwarze Internationale nennt und sie der rothen gegenüberstellt“, würdigte im November 1871 die *Abwehr. Organ der Altkatholiken*, ein Blatt aus dem böhmischen Warnsdorf. Es vermutete gleichwohl aber auch schon eine Verbindung zwischen Roten und Schwarzen.<sup>32</sup> Nach einem Vorfall mit einem herzlosen Kaplan in der Steiermark fragte die *Teplitzer Zeitung*: „Was können wir von der kommunistischen, rothen Petroleum-Internationale erwarten, wenn die schwarze Internationale, die geistliche Schwefelbande mit solch erbaulichen Beispielen vorangeht?“<sup>33</sup> Dass „die schwarze und rothe Internationale gemeinschaftliche Sache gegen die beste-

31 Zu dem konkreten Kreis in Genf vgl: Emiel Lamberts (Hg.): *The Black International / L' Internationale Noire (1870–1878). The Holy See and Militant Catholicism in Europe / Le Saint-Siège et le Catholicisme Militant en Europe*. Leuven: University Press 2002.

32 Die schwarze Internationale. In: *Abwehr. Organ der Altkatholiken*, 25.11.1871, S. 186. „Was die rothe Internationale bedeutet, haben wir mit Schrecken an den Pariser Communards gesehen.“ Die Ultramontanen habe man lange fälschlicherweise als Partei im Staate angesehen, aber sie unterwürfen sich ihm nicht, sondern anerkannten nur das Päpstliche Staatswesen. Sie wollten „alle Macht im Papste“ vereinigen, „um durch ihn alle Welt zu beherrschen, wobei sie weder Nationalität, noch Vaterland, noch sonst etwas anerkennen oder schonen.“ Dann wird bereits die Verknüpfung angedeutet: „In Deutschland sehen wir Rothe und Schwarze im Bunde das große Einigungswerk dieses mächtigen Volkes stören.“

33 Die religiöse oder kirchliche Reformfrage. In: *Teplitzer Zeitung*, 29.12.1871. (Der Bürgermeister von Stainz war am 12.12.1871 ermordet worden, aber der Kaplan forderte die „Zechgäste im Dorfwirtshause“ auf, nur gemütlich ihr Billardspiel fortzusetzen).

hende Ordnung mache,“ werde von der ultramontanen wie von der sozialdemokratischen Presse als „Lüge und Verläumdung bezeichnet“, kritisierten die *Fürther Neuesten Nachrichten* Ende 1871. „Nichtsdestoweniger bleibt es erwiesen, dass die Internationale Geld von den Jesuiten bezieht. [...] Die Jesuiten und die Socialdemokraten sind eben beim Umsturz der bestehenden Weltordnung auf einander angewiesen.“<sup>34</sup> Der Topos hatte sich im ersten Reichsgründungsjahr bereits in Zeitungen verfestigt, aber auch in Karikaturen.<sup>35</sup>

Wieder und wieder klagten katholische Zeitungen: „Die liberalen Blätter reden immer von einer rothen und schwarzen Internationale.“ Es sei „dumm und lächerlich“, fand der *Kirchliche Volksfreund* aus Regensburg 1872, zu behaupten, beide hingen zusammen.<sup>36</sup> Man wehrte sich nicht so sehr gegen den Begriff Internationale, obwohl er das Nationale untergrub, sondern gegen die Unterstellung einer „intimen Verwandtschaft der ‚rothen und schwarzen Internationale‘“, einer reichsfeindlichen Koalition aus Sozialdemokraten und Zentrum, Umstürzern und Kirche.<sup>37</sup> Es half alles nichts. Die Idee einer schwarz-roten Internationale war seit Mitte 1871 zum Allgemeingut geworden, flankiert von eingängigen Karikaturen wie der aus dem *Kladderadatsch* vom Juni 1871.



**Abb. 7** Illustrierte Rückblicke vom 1. April bis Ende Juni, in: *Kladderadatsch*, 25.06.1871

- 34 Politische Rundschau. In: *Fürther Neueste Nachrichten für Stadt und Land*, 23.11.1871.  
 35 Vgl. die Karikatur Doppelt hält besser. In: *Berliner Wespens*, 22.09.1871. Vgl. die Bemerkungen und Belege bei Jürgensmeier (1969) S. 153 f. (wie Anm. 8).  
 36 *Kirchliche Nachrichten*. In: *Der katholische Volksfreund*, 11.04.1872, S. 117 f.  
 37 Edmund Jörg: *Zeitläufe*. In: *Historisch-politische Blätter für das katholische Deutschland* 72 (1873), S. 227–240, hier: S. 236; Vgl. *Sind die Katholiken Reichsfeinde?* In: *Augsburger Postzeitung*, 20.07.1872.

„Zwei Gespenster erfüllen die Gemüther mit Schrecken. Das Erste ist für Die, welche ängstlich um ihren irdischen Besitz sind, das Zweite für Solche gemacht, deren Besitz nicht von dieser Welt. Sonst haben sie weiter keinen Zweck.“

Deshalb waren Zeitgenossen auch die folgenden, etwas komplexeren Karikaturen eingängig. Wilhelm Busch veröffentlichte 1872 eine Schrift *Pater Filucius* mit rund 80 Zeichnungen auf 40 Seiten. Es wurde seine bis dato erfolgreichste Publikation mit 39.000 Exemplaren bis 1894.<sup>38</sup> Sie spielt im Hause von Gottlieb Michael. Der gottesfürchtige Michel steht für den etwas verschlafenen Deutschen. Sein Haushalt wird geführt von zwei Tanten: Die üppige Petrine und die asketische Pauline, die katholische und evangelische Kirche repräsentierend. Der hagere Jesuit Filucius hat es auf das Geld von Michael abgesehen (Thema: Doppelmoral und Materialismus). Zugang versucht er sich mit verschiedenen hinterlistigen Tricks zu verschaffen, etwa indem er sich bei Tante Petrine beliebt macht, bis er „durch die weltlichen Gewalten“ mit einem Fußtritt aus dem Hause geworfen wird (Jesuitengesetz) und es nicht mehr betreten darf. Andere Anschläge fallen auf ihn zurück. Im letzten Versuch gewinnt er zwei vielsagende Verbündete:



Abb. 8 Wilhelm Busch, *Pater Filucius*, S. 29, 33.

Pater Luci, finster blickend,  
Heimlich schleichend um das Haus,  
Wählt zu neuem Rachezwecke  
Zwo verwogne Lumpen aus –

38 Wilhelm Busch: *Pater Filucius*. Heidelberg: F. Bassermann 1872. Vgl. Róisín Healy: *The Jesuit Specter in Imperial Germany*. Bosten/Leiden: BRILL 2003, S. 7.

Einer heißt der Inter-Nazi  
 Und der zweite Jean Lecaq,  
 Alle beide wohl zu brauchen,  
 Denn es mangelt Geld im Sack.

Bei den Lumpen, erkennbar an der Kleidung und den wenig schmeichelhaften Namen, handelt es sich um einen Sozialisten und Franzosen. Von dem „Nazi“ darf man sich aus heutiger Perspektive nicht irritieren lassen. Le Coq bedeutet Hahn, das französische Nationalsymbol, aber Busch macht daraus Lecaq, was eher wie ein benennbares Produkt des Stoffwechsels klingt. Die Verschwörung der drei im Garten wird indes zufällig mitgehört, so dass sich Michel Verbündete holen kann: Wächter Hiebel, Meister Fibel und Bullerstiebel. Sie stehen für den Wehr-, Lehr- und Nährstand. Die Übeltäter schleichen sich des Nachts an das Bett von Michel, nicht wissend, dass darin statt seiner Schrupp, der Hund des Hauses, liegt.

Nun hat Schrupp, dieweil er leidend,  
 Sich in Gottliebs Bett gelegt,  
 Wie er, wenn man nicht zugegen,  
 Auch wohl sonst zu thuen pflegt.  
 Zwölfe dröhnt es auf dem Thurme. –  
 leise macht man: Pisspisspiss!  
 Drei Gestalten huschen näher  
 An das Bett voll Hinterlist.



Abb. 9 Wilhelm Busch, Pater Filucius, S. 34, 37.

Der Anschlag kann in letzter Sekunde durch das Eintreffen von Michaels Verstärkung vereitelt werden. Die drei Hausfriedensbrecher werden verprügelt. Der Jesuit klagt erneut seinen Refrain: „Ach, man will auch hier schon wieder, Nicht so wie die Geistlichkeit!“ Schließlich fliegen sie aus dem Fenster hinaus. Die Moral von der Geschichte ist, dass die blauen, roten und schwarzen Reichsfeinde sich gegen das Reich verschworen haben, das aber wehrhaft ist. Ruhe und Ordnung kehren erst ein, nachdem sie neutralisiert wurden. Im Jahre des Jesuitenverbots 1872 verbannte Busch den Jesuiten gleich zwei Mal: einmal mitten in der Geschichte, sodann ganz am Ende, nachdem er sich außerhalb des Hauses andere Verbündete gesucht hatte.

Vor diesem Hintergrund ist auch die folgende Karikatur über eine „Internationale Gegenfeier“ zu lesen. Drei Männer sitzen an einem Tisch und trinken etwas. Unten steht: „Getreu ihrem Prinzip, trauerfeiern die Internationalen und Ultramontanen den 2. September im Schmol(is)winkel mit einer Thräne Cliquot und Kummersalat.“



**Abb. 10** Internationale Gegenfeier, in: *Berliner Wespen*, 29.08.1873

- Damit wissen wir, was sie trinken – einen luxuriösen Champagner, wohlgemerkt französisch – und was sie essen, vielleicht kostspieligen Hummersalat, jedenfalls doppelmoralisch etwas, was sich für Priester nicht geziemt und armen Arbeitern nicht zusteht, überdies mit den Wortspielen Kummer und Träne etwas, das darauf schließen lässt, sie seien nicht besonders glücklich. Schließlich „trauerfeiern“ sie, ausgeschlossen von einer Hauptfeier.
- Die kleine Gegenfeier wird von zwei Geistlichen (Ultramontane) und einem Sozialisten (Internationale) begangen. Er ist an dem Hut, dem Vollbart und dem stets greifbaren Petroleumfass zu erkennen. Hier verbrüdern sie sich also.
- Schmol(w)inkel und Schmol(lis) Winkel werden in einem Wortspiel zusammengezogen. Der Schmol(w)inkel verweist auf die selbstgewählte Exklusion der Akteure, die sich der eigentlichen Feier entziehen und in ihre Nische zurückziehen.

Schmollis trinken bedeutete bei Burschenschaften, sich zuzutrinken und sich das Du anzubieten. Diese Szene ist in der Karikatur eingefangen. Die roten und schwarzen Reichsfeinde trinken Bruderschaft.<sup>39</sup>

- Aus dem Fenster ist die Berliner Siegessäule zu erkennen. Sie erinnerte in drei Trommeln an die Siege gegen Dänemark (1864), Österreich (1866) und Frankreich (1871) und wurde am 2. September 1873 eingeweiht, vier Tage nach Erstellung der Karikatur. Sie blickt damit auf diesen Termin voraus. Der Nationalfeier, ja sogar dieser einmaligen Einweihungszeremonie wollten die versammelten Reichsfeinde fernbleiben. In der Tat hatte sich dieses Datum, der Tag der Kapitulation Frankreichs in Sedan 1870 und der Gefangennahme Napoleons III., seit 1872 als inoffizieller Nationalfeiertag eingebürgert, angeregt durch Pastor Friedrich Wilhelm Bodelschwingh.

Sozialdemokraten lehnten den Termin ab, da er gegen ihre Internationalitätsideale zielte. In Chemnitz trugen sie am betreffenden Tag 1872 ein Transparent durch die Stadt mit der Aufschrift: „44.841 Todte und noch mehr Krüppel. Ehre dieses Tages: Die deutsche Schmach.“<sup>40</sup> Am 2. September 1873 demonstrierten in Esslingen Hunderte in einer vom Arbeiterverein organisierten Volksversammlung gegen das Sedansfest. Sie verabschiedeten eine Erklärung, um ihr Missfallen darüber auszudrücken, dass die bürgerlichen Behörden eine Feier „in Kirche und Schule“ angeordnet hätten, und erinnerten daran, dass „Tausende von Menschenleben der zwei gebildetsten Nationen Europas geopfert wurden.“<sup>41</sup> Ohnehin hatten Sozialdemokraten mit dem Lassalle-Tag einen eigenen Gedenktag. Der Arbeiterführer Ferdinand Lassalle war am 31. August 1864 verstorben.<sup>42</sup>

Im katholischen Freising habe der liberale Bürgerverein – „der nach seinen eigenen vielfachen Aussagen die Intelligenz Freisings repräsentiert“ – die Bewohner 1873 aufgefordert, ihre Freude über diesen Ehrentag der deutschen Nation durch Beflaggung ihrer Häuser zu bekunden. Tatsächlich seien aber von 800 Häusern Freisings höchstens 40 beflaggt worden, ein Zwanzigstel, wie eine süddeutsche Zeitung triumphierend vorrechnete.<sup>43</sup>

39 Bruderschaftstrinken auch in Kladderadatsch, 30.06.1872.

40 Politische Rundschau. In: Fürther Neueste Nachrichten für Stadt und Land, 07.09.1872. Vgl. insges. Ute Schneider: Einheit ohne Einigkeit. Der Sedantag im Kaiserreich. In: Sabine Behrenbeck / Alexander Nützenadel (Hg.): Inszenierungen des Nationalstaats. Politische Feiern in Italien und Deutschland seit 1860/71. Köln: SH-Verl. 2000, S. 27–44; Frank Becker: Nationale Eintracht, konfessionelle Zwietracht? Sedantage in Minden und Münster im Deutschen Kaiserreich. In: Mitteilungen des Mindener Geschichtsvereins 74 (2002), S. 23–49.

41 Eßlingen. In: Der Zeitgeist. Organ des arbeitenden Volkes, 07.09.1873.

42 Vgl. Eckart Conze: Schatten des Kaiserreichs. Die Reichsgründung von 1871 und ihr schwieriges Erbe, München: dtv 2020, S. 84; Schneider (2000) (wie Anm. 40).

43 Freising. In: Der Volksfreund. Zeitung für Süddeutschland, 06.09.1873. Ebenfalls hämisch über spärliche Beflaggung und „geringen Wärmegrad“ der Feiern. In: Augsburger Postzeitung, 06.09.1872.

Es gab mithin Boykotte und Gegenveranstaltungen, die Thema der Karikatur sind, aber nicht als gemeinsame Feiern. Katholiken spotteten über St. Sedan oder Satans-tag. Der Mainzer Bischof Wilhelm Emmanuel von Ketteler untersagte 1874 das Glockenläuten zum 2. September und sah in diesem Tag eine antikatholische Siegesfeier. Diesem Urteil schloss sich der Bayerische Kurier im August 1874 vollkommen an: Es sei „den Katholiken Deutschlands nach Lage der Dinge leider unmöglich“, den „Tag von Sedan in Festesfreuden zu begehen“, weil, wie Ketteler begründet habe, diese Feier „nicht vom gesammten deutschen Volke ausgehe, sondern hauptsächlich von einer Partei, die [...] an der Spitze des Kampfes gegen das Christenthum und die katholische Kirche stehe.“ Im Patriotismus stehe man niemandem nach, aber mit der Teilnahme an diesem Fest entwürdigte man die katholischen Interessen und sich selbst.<sup>44</sup> Kurz vor dem 2. September legte die Zeitung nochmal nach. In 23 Schlachten gegen Frankreich hätten sich „die Ultramontanen“ bewährt. Für Deutschlands Einigkeit und Freiheit seien sie gewesen, längst bevor es überhaupt Nationalliberale gab:

Aber wir wollen nicht an einer sogenannten ‚Nationalfeier‘ uns betheiligen, zu der man uns nur beiziehen möchte, um uns hinterher darüber verhöhnen und spotten zu können. Hat nicht die ganze nationalliberale Presse den Sieg bei Sedan so gedeutet, daß dort nicht bloß Napoleon, sondern auch das Papstthum geschlagen worden sei?

Eine liberale Zeitung habe im Juli 1871 geschrieben: „Ihr habt den Feind in den rothen Hosen niedergeschmettert“ (die Franzosen), die Soldaten würden nun „auch den Feind des Vaterlandes“ in der schwarzen Kutte besiegen.<sup>45</sup> Insofern fängt die Karikatur von 1872 sowohl das je individuell motivierte Missfallen katholischer und sozialistischer Kreise gegen die Sedanfeierlichkeiten ein, als aber auch vor allem das national-liberale Vorurteil, beide seien national unzuverlässig und sogar miteinander verbrüder – was der „Realität“ nicht entsprach, sondern sie erst herstellte.

### Wirkungen und Reaktionen

Welche Wirkung Texte und Karikaturen bei wem konkret zeitigten, lässt sich quellenbelastbar nicht mehr ermessen. Immerhin hatten die Witzblätter hohe Auflagen. Die antiklerikalen Karikaturen schienen derart beliebt, dass der *Kladderadatsch* 1912 ein aufwendig gemachtes *Zentrums-Album des Kladderradatsch 1870–1910* herausbrachte, in dem zwar auch Zentrumspolitiker vorkommen, vor allem aber Päpste, Bischöfe und

44 Politische Übersicht. In: Bayerischer Kurier, 25.08.1874. Abgedruckt ist Kettelers Text in ebd., 27.08.1874.

45 In: Bayerischer Kurier, 29.08.1874. Zur langsamen Adaption von Katholiken an die gemeinsame nationale Symbolsprache vgl. Rebecca Ayako Bennette: *Fighting for the Soul of Germany. The Catholic Struggle for Inclusion after Unification*. Cambridge, MA: Harvard University Press 2012.

Priester, als seien sie identisch mit dem politischen Katholizismus.<sup>46</sup> Ultramontanen Katholiken waren diese Blätter indes ein Dorn im Auge, zumal sie ihnen nichts entgegenzusetzen hatten außer den mittelmäßigen Satirezeitschriften *Bremse* und *Narrenschiiff*.<sup>47</sup> Der katholische Wächter über gute, katholische versus schlechte, „akatholischer“ Presse, Leo Woerl, echauffierte sich 1877 vor allem über den zweideutigen Inseratenteil der *Berliner Wespen*, in die sich „selten ein ordentlicher Witz verirrt“. Außer den *Wespen*, dem *Ulke* und der *Wahrheit* sei „noch der Kladderadatsch eines der gemeinsten, frivolsten und schmutzigsten Witzblätter, welche uns jemals begegnet sind. Wir können nicht Worte finden, um die Frivolität, Herabwürdigung alles Heiligen und die Verhöhnung jeglicher Sitte zu kennzeichnen; wir müssen es als ein trauriges Zeichen unserer Zeit betrachten, daß ein solches ‚Witzblatt‘ noch in so vielen Vereinscirceln, Wirtshäusern und Familien offen liegt.“<sup>48</sup>

Ein anderer Türsteher katholischen Lesegutes, der Redakteur Heinrich Keiter, urteilte 1896, die wahre Schmach des Jahrhunderts sei nicht der Antisemitismus, sondern der Antikatholizismus. „Der Hass gegen Rom wird systematisch gepflegt. Er schwillt zu einer Lawine, gegen die der Antisemitismus nur ein winziger Ballen bleibt. Die Zahl der Bücher und Broschüren, die den Kampfeifer der Protestanten immer von neuem entfachen, ist Legion.“<sup>49</sup>

Im katholischen Lager wehrte man sich mithin gegen die in Karikaturen und Schriften verbreiteten Anfeindungen und gegen den explizit nicht omnipräsenten Vorwurf der Reichsfeindlichkeit. Auch wenn der Begriff sich am häufigsten in katholischen Äußerungen findet, die ihn von sich weisen, ist zu konstatieren, dass es entsprechende Zitate gab, sogar von Bismarck selber. Ein früher Beleg des Bedeutungswandels rührt von dem liberalen Rostocker Theologieprofessor Michael Baumgarten. Das Mitglied im Protestantenverein beschwor seine Glaubensbrüder 1871: „Wachet auf und schauet umher, erkennet und nehmet zu Herzen, daß jetzt, nachdem der äußere Reichsfeind zu Boden geworfen und des Vaterlandes Sicherheit errungen ist, der viel gefährlichere

46 O. V.: Zentrums-Album des Kladderadatsch 1870–1910. Mit 300 Abbildungen, Berlin 1912.

47 Die Auslegung einer vielsagenden Karikatur aus der *Bremse* bei Olaf Blaschke: Podcast: Katholizismus und Antisemitismus im Kulturkampf, Exzellenzcluster Religion und Politik, Juli 2021, [https://www.uni-muenster.de/Religion-und-Politik/podcastundvideo/katholischer\\_antisemitismus.html](https://www.uni-muenster.de/Religion-und-Politik/podcastundvideo/katholischer_antisemitismus.html) [13.4.2024].

48 Leo Woerl: Die Publicistik der Gegenwart. Eine Rundschau über die gesammte Presse der Welt, 4 Hefte, Würzburg: Woerl 1879–1881, S. 800 (*Wespen*) u. S. 986.

49 Heinrich Keiter: Konfessionelle Brunnenvergiftung. Die wahre Schmach des 19. Jahrhunderts. Regensburg: Keiter 1896, S. 2 f.; vgl. dazu Olaf Blaschke: Antisemitismus Nebensache: Verhältnis und Verflechtung von Feindbildkomplexen in der Kulturkampfzeit. In: Katharina Rauschenberger / Werner Konitzer (Hg.): Antisemitismus und andere Feindseligkeiten. Interaktionen von Ressentiments. Frankfurt: Campus 2015 (Fritz Bauer Institut Jahrbuch 2015 zu Geschichte und Wirkung des Holocaust), S. 51–78.

innere Reichsfeind unsere theuersten Geistesgüter bedroht.“<sup>50</sup> Bei Bismarck selber war man sich nicht sicher. Die *Landshuter Zeitung* schrieb im Juni 1872:

Ernsten Tagen gehen die Katholiken im neuen deutschen Reiche entgegen. Man beschuldigt sie, sie sollen wider das Reich sein! Als Reichsfeinde werden sie angesehen und behandelt. Erinnern wir uns recht, so hat selbst Bismarck es ausgesprochen, er sehe die Katholiken (Ultramontanen) im Bunde mit den Welfen, im Bunde mit jenen Elementen, welche dem Reiche feindlich gesinnt, er sehe sie liebäugeln mit den Franzosen. Hat er es nicht gesagt, so mindestens seine officiösen, aus dem Reptilienfond genährten Preßbaschkiren.

Doch die Beschuldigungen seien unbeweisbar, es gebe unter den deutschen Katholiken „keine Reichsfeinde! Allerdings wie das deutsche Reich geworden, dem konnten und können sie keinen Beifall schenken! Nicht dem undeutschen Vorgehen gegen Österreich im Jahre 1866, nicht der Einverleibung Schleswig-Holsteins, ... nicht den anderen Annexionen.“<sup>51</sup>

Kurz: Die Betroffenen schienen häufiger von Reichsfeinden zu sprechen als diejenigen, die ihnen das Stigma zuschrieben, im Kontrast zum Begriff Ultramontanismus, der in der Tat eine gängige Fremdzuweisung Liberaler an die Katholiken blieb, die diese Semantik eher mieden und nicht als Fahnenwort nutzten.<sup>52</sup> Eines jedoch war noch schlimmer als ein Reichsfeind: zwei Reichsfeinde. Als noch größere Frechheit erschien der Verdacht einer Koalition zwischen schwarzen und roten Reichsfeinden, wie er etwa in den Karikaturen manifest wurde: „Unglaublich, aber wahr“ empörten sich 1874 die *Augsburger Postzeitung* und der *Bayerische Kurier*, „dass unsere Gegner mit wohlberechneter Absicht oder aus Gewissensangst von einem Bündniß der Katholiken (Klerikalen oder Ultramontanen) mit den Socialdemokraten fabeln. Und wiederum sollte man es kaum für möglich halten, dass vernünftige Menschen eine solche Fabel glauben.“ Denn während der Liberalismus der Kirche den Tod geschworen habe – „Krieg gegen Gott! Tode den Priestern!“ – wolle doch auch die Sozialdemokratie alle Güter der Kirche der „Commune“ zuführen und die Priester, die nichts produzierten, ihres Unterhalts berauben. Wie könne man angesichts dessen ein „Bündniß der Katholiken mit ihren Todfeinden“ unterstellen?<sup>53</sup>

50 Michael Baumgarten: Der deutsche Protestantenverein, ein heiliges Panier im neuen deutschen Reich, Berlin: Verlag von F. Henschel 1871, S. 20.

51 Umschau. In: *Landshuter Zeitung*, 13.06.1872. Vgl. jedoch: Szilvia Odenwald-Varga: „Volk“ bei Otto von Bismarck. Eine historisch-semantische Analyse anhand von Bedeutungen, Konzepten und Topoi. Berlin: de Gruyter 2009, S. 114–118.

52 Vgl. Blaschke (2022) (wie Anm. 21).

53 Ultramontanismus und Sozialdemokratie. In: *Bayerischer Kurier*, 30.05.1874, S. 4 f. Dort wird die *Augsburger Postzeitung* wiedergegeben. Die Abwehrschrift von L. Friedlieb bezeichnet dieses Bündnis als liberales „Gespenst“ in Wahlkämpfen.; L. Friedlieb: Die rothe und die schwarze Inter-

### Fazit

Der liberale Diskurs, zu dem nicht nur textliche Stereotype, sondern auch Visiotype gehörten, setzte seit spätestens 1848 seine Vorstellungen von einer säkularen, bürgerlichen Gesellschaft durch. Es ging dabei nicht gegen Religion, sondern darum, die wahre Religion unter dem jahrhundertealten Schutt bigotter Frömmigkeit und klerikaler Kuratel wieder freizulegen. Dadurch stellte sich bürgerliche Gesellschaft her, und die Karikaturen waren ein wichtiger Teil dieser Identitätsbildung durch die Kontrastierung mit Negativbildern.<sup>54</sup> Es war eine Sache, von „Ungeziefer“ zu schreiben und beim Leser abweichende Bilder im Kopf zu evozieren, von Ratten etwa oder Läusen. Es war eine andere Sache, den Betrachter mit dem Bild des gemeinten Ungeziefers direkt zu konfrontieren. Karikaturen flankierten, unterstützten und untermalten zweifellos den sprachlichen Alteritätsdiskurs. Daher wird dank ihrer Untersuchung die Bürgertums-, Kulturkampf- und Konfessionskonfliktforschung durch eine entscheidende Facette bereichert. Ob der transportierte Inhalt der Bildsatire den sprachlichen Diskurs allerdings übertraf, weil Sprache distinguiertes und Bilder schonungsloser sind, bleibt fraglich. Die Ausfälle des Historikers Heinrich von Sybel von 1844 gegen die Trierer Rockwallfahrt bis über den Kulturkampf hinaus oder die fast menschenverachtenden Semantiken von Josef Leute über Jesuiten und Ultramontane 1911 stehen den Karikaturen nicht nach.<sup>55</sup> Als Coloradokäfer bevölkerten Jesuiten sowohl die schriftlichen wie bildlichen Publikationen. Wovon die stärkere Wirkung ausging, vom Text oder vom Bild, lässt sich nachträglich weder für den Kulturkampf noch für die Wahlpropaganda der Weimarer Republik empirisch sauber nachweisen. Der Umbruch in der Bildsprache war nicht radikaler als der Umbruch in den Texten. So viel wird man jedenfalls mutmaßen dürfen: Karikaturen wirkten intuitiv unmittelbarer und ansprechender als Texte. Daher war antiklerikale Satire besonders geeignet, zustimmend positive Emotionen gegenüber bürgerlichen, fortschrittlichen Werten und zugleich negative Emotionen gegenüber nationsfremden Päpsten, übergriffigen „Pfaffen“, gar der katholischen Minorität samt ihrer Zentrumsparterie hervorzurufen. Das Diktum von den „Reichsfeinden“ war mehr als nur ein Text, wenn etwa Geistliche wiederholt als „Ungeziefer“ gezeichnet wurden, das ausgerottet zu werden gilt.

In der liberalen Ära und weit darüber hinaus mochten Karikaturen einzelne politische Entscheidungen oder Politiker kritisieren, sie dienten aber den Mächtigen mehr als dass sie ihnen schaden wollten. Über weite Strecken des Kaiserreichs war die Kari-

nationale. Oder Verhältniß der socialdemokratischen Arbeiterbewegung zur Religion. München: Hutter 1874, S. 6.

<sup>54</sup> Vgl. Borutta (2010) (wie Anm. 10); Dittrich (2014) (wie Anm. 10).

<sup>55</sup> Heinrich von Sybel: Der heilige Rock zu Trier und die zwanzig andern heiligen ungenähten Röcke. Eine historische Untersuchung (mit Johann Gildemeister). Düsseldorf: Buddeus 1844/45; Josef Leute: Der Ultramontanismus in Theorie und Praxis. Berlin: Hugu Bermühler Verlag 1911.

katur systemstabilisierend. Oppositioneller wurde der *Kladderadatsch* erst, nachdem Bismarck als Kanzler abtreten musste.<sup>56</sup> Karikaturen waren Indikator und Faktor gesellschaftlicher Umbrüche. Sie spiegelten Diskurse wider und fochten den Streit ebenso aus wie es geschriebene Texte tun, aber auf andere Weise und vielleicht zuweilen sogar eindrücklicher.

<sup>56</sup> Vgl. Jürgensmeier (1969) S. 35 (wie Anm. 8).

# Deutsche und französische Karikaturen um 1900

JEAN-CLAUDE GARDES

---

## German and French Caricatures around 1900

**Kurzfassung:** Um die Wende des 19. zum 20. Jahrhundert erlebten die Karikatur und die humoristisch-satirische Presse ihre höchste Blüte, ihr „goldenes Zeitalter“ in Europa, insbesondere in Deutschland und Frankreich. Eigentlich waren schon vor der *Belle Epoque* zahlreiche Karikaturen-Journale erfolgreich, aber immer neue wurden gegründet und trugen zur rasanten Entwicklung der humoristisch-satirischen Presse bei. Einige dieser Zeitschriften (*Simplicissimus*, *Jugend*, *Le Rire*, *Assiette au Beurre*, um nur einige zu nennen), genießen auch heute noch einen nachhaltigen Ruhm.

Wenngleich die deutsche und die französische Karikatur viele Ähnlichkeiten aufweisen, bleibt doch einiges zu hinterfragen: Ist das Spektrum an satirischen Zeitschriften identisch? Ist die kritische Intensität der Kritik vergleichbar? Sind die diesbezüglich eventuellen Differenzen auf die bestehende Gesetzgebung (auf das Recht auf Meinungsäußerung und Informationsfreiheit) zurückzuführen? Mit welchen Verfahren und Stilmitteln arbeiten die Künstler der beiden Nationen? Übte die deutsche Karikatur einen Einfluss auf die französische Karikatur aus, oder haben umgekehrt die französischen Karikaturisten ihre deutschen Kollegen beeinflusst? Welche Kontakte zur Kunstszene und den zahlreichen Stilrichtungen der Zeit hatten die Karikaturisten? Dieser Beitrag versucht, diese Fragen zu beantworten.

**Schlagwörter:** Karikatur, Deutschland, Frankreich, Belle Epoque, nationale Differenzen

**Abstract:** At the turn of the 19th and 20th centuries, caricature and the humorous-satirical press experienced their highest flowering, their “golden age” in Europe, especially in Germany and France. Indeed, numerous caricature journals were already successful before the *Belle Epoque*, however, new ones were launched and contributed to the rapid development of the humorous-satirical press. Some of these journals (*Simplicissimus*, *Jugend*, *Le Rire*, *Assiette au Beurre*, to name but a few), still enjoy lasting fame today.

Although German and French caricature share many similarities, some questions remain: Is the spectrum of satirical magazines identical? Is the level of critical intensity comparable? Are the differences in this regard due to existing legislation (regarding the freedom of expression and freedom of information)? What procedures and stylistic devices do the artists of the two nations

employ? Did German caricature influence French caricature or, conversely, did French caricaturists influence their German colleagues? What connections did the caricaturists have with the art scene and the numerous styles of the time? This article attempts to answer these questions.

**Keywords:** Caricature, Belle Epoque, Germany, France, national differences

Die deutsche und französische Karikatur um 1900: dies ist ohne jeden Zweifel ein sehr umfangreiches Thema. Deshalb wird in diesem Artikel nur auf ein paar spezifische Elemente hingewiesen. Die folgenden Ausführungen beruhen ausschließlich auf der Auswertung der Karikaturen in Satire- und Humorzeitschriften, die damals die wichtigsten Vehikel der Karikatur waren.

Von großem Interesse ist es unseres Erachtens, zuerst einmal den Erfolg dieses Mediums zu dokumentieren, und dann auf die nationalen Besonderheiten, bzw. auf die Gemeinsamkeiten der beiden karikaturistischen Produktionen einzugehen.

### Das goldene Zeitalter der Karikatur

Es ist heute schwer vorstellbar, wie erfolgreich die humoristische und satirische Presse um die Jahrhundertwende war, und dies insbesondere in Deutschland und Frankreich. Diese Presse erlebte ihr goldenes Zeitalter in der wilhelminischen Ära bzw. in der *Belle Epoque*. „In Frankreich buhlten zwischen 1886 und 1914 nicht weniger als 250 Titel unterschiedlicher Zielsetzung (politisch/unpolitisch/Mischtyp), Tendenz (von monarchistisch bis anarchistisch), Aufmachung, Erscheinungsweise und Lebensdauer um die Gunst der Abonnenten, Gelegenheitskäufer und Leser“<sup>1</sup>; schreibt Ursula E. Koch. In seiner Dissertation über die Pariser humoristisch-satirische Presse erwähnt Laurent Bihl die noch höhere Zahl von 325.<sup>2</sup> In Deutschland erschienen in demselben Zeitraum allein in München über 60 Karikaturenjournalen.<sup>3</sup> Diese Zahlen müssen zwar relativiert werden, denn es waren oft, insbesondere in Deutschland, sehr kurzlebige Witzblätter, aber einige, heute noch bekannte Titel konnten sich jahrelang weiter behaupten oder neu bewähren.

Der Erfolg der satirischen und humoristischen Presse lässt sich an den Auflagenzahlen ablesen: diese Zahlen schwanken für die wichtigsten deutschen Journale zwischen 50 000 und 100 000, bis auf zwei Ausnahmen: der liberale *Ulk* erreichte 1911/1912 fast

1 Ursula E. Koch: Paris und die Franzosen in Münchens Kunst- und Satire-Journalen der Jahrhundertwende. München: Bayerisches Hauptstaatsarchiv 1997 (Kleine Ausstellungen Nr. 7), S. 6.

2 Laurent Bihl: La grande mascarade parisienne – Production, diffusion et réception des images satiriques dans la presse périodique illustrée parisienne entre 1881 et 1914. Paris: Paris 1 – Panthéon Sorbonne 2010, Thèse pour l'obtention du doctorat en Histoire.

3 Koch (1997) S. 17 (wie Anm. 1).

300 000 Abonnenten, der sozialistische *Wahre Jacob* kurz vor dem ersten Weltkrieg fast 400 000.<sup>4</sup> Und eigentlich war die Zahl der Rezipienten um ein Vielfaches höher als die Zahl der Käufer, denn Leihbibliotheken, Lesecafés, Offizierkasinos oder Herrenfrieursalons führten illustrierte Satire-Journale in ihrem Lektüreangebot<sup>5</sup>. Es ist schwer, diese Zahlen mit denen der französischen Presse zu vergleichen, denn viele Auflagenzahlen sind nicht bezifferbar, wie in *L'histoire générale de la presse française* betont wird.<sup>6</sup> Aber für *Le Rire* schätzt Laurent Bihl die Auflage auf 175 000, für *Le Courrier français* auf etwa 50 000, für *l'Assiette au Beurre* waren es laut Elisabeth & Michel Dixmier zwischen 25 000 und 40 000 Exemplare.<sup>7</sup> Somit verfügte das zentralisierte Frankreich über mehr nennenswerte Titel, die aber wahrscheinlich im Schnitt niedrigere Auflagenzahlen als in Deutschland aufwiesen.

Dieser rasante Erfolg der humoristisch-satirischen Presse ist auf mehrere Faktoren zurückzuführen und beruht zuerst einmal auf der ständigen technischen und politischen Weiterentwicklung der Karikatur seit dem Ende des 18. Jahrhunderts, mit der Erfindung der Lithographie einerseits und den starken politischen Umwälzungen im Laufe des 19. Jahrhunderts andererseits. Die Karikatur hatte im 19. Jahrhundert schon mehrere Blütezeiten; Daumier in Frankreich, Busch in Deutschland, um nur zwei Karikaturisten zu nennen, taten viel für die Anerkennung und die Verbreitung des Mediums, das aber erst in der wilhelminischen Ära sein goldenes Zeitalter erlebte.

Die wilhelminische Ära und die *Belle Époque* sind reich an zahlreichen sozialen und politischen Spannungen und Konflikten. Beide Länder befanden sich in einer Umbruchphase, die das Entstehen einer facettenreichen Karikaturenproduktion begünstigten, verstärkt durch den Rückgang der Zensuren. Von größter Bedeutung ist vielleicht der Fortschritt bei der Reproduktionstechnik, die Vervielfältigungsmittel wurden stetig verbessert, sodass die Zeitschriften viel schneller und billiger reproduziert werden konnten und immer mehr farbige Karikaturen entstanden.<sup>8</sup> Die Ikonographie gewann an Überzeugungskraft und erhielt nun einen Rang, den sie zuvor nicht innehatte; dies verdankte sie auch dem Talent zahlreicher Zeichner, man verweise nur

4 Jean-Claude Gardes: *Der Wahre Jacob 1890–1914*. Paris: Paris VIII 1981 (Thèse de Troisième Cycle), S. 41–43.

5 Ursula E. Koch: Politische Bildzensur in Deutschland bis 1914. In: Holger Böning / Arnulf Kutsch / Rudolf Stöber (Hg.): *Jahrbuch für Kommunikationsgeschichte*. Stuttgart: Franz Steiner 2014 (Bd. 16), S. 140.

6 „Une des grandes difficultés de l'histoire de la presse de la III<sup>e</sup> République est la quasi-impossibilité de reconstituer l'évolution des tirages de chaque organe“ und „Quant à la presse hebdomadaire spécialisée, celle des journaux illustrés, des feuilles de théâtre, des périodiques professionnels, des revues, toute analyse quantitative de son marché est pratiquement impossible“, zitiert nach Bihl (2010) S. 572 (wie Anm. 2).

7 Elisabeth Dixmier / Michel Dixmier: *L'Assiette au Beurre – revue satirique illustrée*. Paris: Maspéro 1974, S. 44–45.

8 Im *Wahren Jacob* z. B. wurden die ersten farbigen Titelseiten erst 1893 publiziert, im *Kladderadatsch* erst 1912.

auf Karikaturisten wie Grandjouan, Forain, Willette, Jossot, Steinlen ... oder Heine, Thöny, Wilke, Weisgerber ... Die Fotografie steckte noch in den Kinderschuhen und schaffte es noch nicht, die Karikatur ganz zu ersetzen.<sup>9</sup>

### Die nationalen Besonderheiten der humoristisch-satirischen Presse

#### Die Verlagsorte der größten Humor- und Satire-Zeitschriften

Der Zentralismus ist in Frankreich sehr tief verankert, sodass Frankreich eigentlich immer schon ein zentralisierter Staat gewesen ist. Im Gegensatz zu Deutschland, das erst spät zum Nationalstaat wurde und in dem die Einzelstaaten, die 1871 das Deutsche Reich bildeten, ausgeprägte Vorrechte oder regionale Besonderheiten behielten. Dies spiegelt sich in der lokalen Verteilung der Illustrierten in beiden Ländern wider.

Im zentralisierten Frankreich wurden fast alle wichtigen Journale in Paris publiziert. Zu den wenigen bekannten Ausnahmen zählen *La comédie politique* (1880–1904) in Lyon und *La Cloche illustrée* (1885–1929) in Le Havre. Aufschlußreich für diese zentralisierte Tendenz ist *Le Don Quichotte* (1874–1893), das zuerst in Bordeaux erschien, aber 1888 seinen Sitz nach Paris verlegte.<sup>10</sup> Es gab zwar zahlreiche lokale Zeitschriften (wie z.B. mehrere *Guignol* in Lyon), deren Leserschaft jedoch nie über die regionalen Grenzen hinausging.

In der ersten Phase des zweiten Kaiserreiches, der Bismarck-Ära, war Berlin ohne Zweifel das wichtigste Zentrum der politischen Satire im deutschsprachigen Raum. Es waren vor allem liberale Zeitschriften aller Richtungen, die das Primat Berlins in der deutschen Satireszene sicherten, insbesondere der *Kladderadatsch* (die erste große deutsche politische Satire-Zeitschrift, die 1848 in der revolutionären Zeit gegründet wurde, 1848–1944), *Berliner Wespen* (1862–1891),<sup>11</sup> *Ulk* (1872–1932) und *Lustige Blätter* ab 1887.<sup>12</sup>

9 Ursula E. Koch (1997) S. 140 (wie Anm. 1) betont, dass das Foto langsamer Eingang in die Zeitungen fand als in England und Frankreich. *Die Berliner Illustrierte Zeitung* war aber schon 1914 bei Kriegsausbruch ein Auflagenriese mit einer Auflage von einer Million.

10 Vgl. dazu die entsprechenden Artikel in Jean-Claude Gardes / Jacky Houdré / Alban Poirier (Hg.): *Les revues satiriques françaises, Ridiculosa 18* (2011).

11 Die Zeitschrift wurde anfangs von Julius Stettenheim in Hamburg herausgegeben. Ende 1867 wurde sie nach Berlin verlegt und in *Berliner Wespen* umbenannt. Aus den *Berliner Wespen* wurden ab 1888 die *Deutschen Wespen*, ein rein humoristisches Witzblatt.

12 Vgl. dazu die sehr ausführliche Studie von Ursula E. Koch: *Der Teufel in Berlin – Von der Märzrevolution bis zu Bismarcks Entlassung. Illustrierte politische Witzblätter einer Metropole 1848–1890*. Köln: C. W. Leske Verlag 1991; Jean-Claude Gardes / Ursula E. Koch: *Histoire de la presse satirique allemande*. In: Angelika Schober / Jean-Claude Gardes (Hg.): *La presse satirique dans le monde, Ridiculosa hors-série*. Brest: HCTI/EIRIS 2013, S. 13–43.

In der wilhelminischen Ära blieb Berlin ein großes Zentrum der politischen Satire mit dem nun konservativen *Kladderadatsch*, mit *Ulke* und den *Lustigen Blättern*, aber der Schwerpunkt der illustrierten humoristisch-satirischen Presse verschob sich zunehmend nach Süddeutschland. Die liberale *Frankfurter Latern*, die unter der Leitung von Friedrich Stoltze in den siebziger und achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts einen erbitterten Kampf gegen die preußische Hegemonie und Bismarcks repressive Politik (Kulturkampf, Sozialistengesetze) geführt hatte, stellte zwar 1893 ihr Erscheinen ein, aber in Stuttgart erschien seit 1884 eine satirische Zeitschrift *der Wahre Jacob*, die als Agitationsorgan der Sozialisten gedacht war und jahrelang die deutsche satirische Szene prägte.<sup>13</sup> München, das seit dem Ende des *Münchener Punsch* (1875) keine nennenswerte politische Satire-Zeitschrift mehr hatte, wurde zur Jahrhundertwende zum vermutlich wichtigsten kunstschaaffenden Zentrum im deutschsprachigen Europa: neben den unpolitischen *Fliegenden Blättern*, die schon 1844 ins Leben gerufen wurden und sich ein Jahrhundert lang behaupten konnten, erschienen das Familienwitzblatt *Die Meggendorfer Blätter* (1889–1928),<sup>14</sup> der sozialistische *Süddeutsche Postillon*,<sup>15</sup> der 1910 mit dem *Wahren Jacob* verschmolz. Von größter Bedeutung ist vielleicht die Gründung von zwei Wochenzeitschriften mit künftiger Weltbedeutung im Jahre 1896: *Jugend* und *Simplicissimus*. Obwohl beide nie die Auflagenzahlen des *Wahren Jacobs* erreichen konnten, haben sie die politische Kunstszene wahrscheinlich noch stärker geprägt: *Jugend* gab dem neuen internationalen Stil (Art Nouveau, Modern Style) seinen Namen, *Simplicissimus* hatte zudem großartige Zeichner (Heine, Paul, Thöny, Gulbransson ...) rekrutiert, die sich heute noch einer großen Beliebtheit erfreuen.<sup>16</sup>

Während es in Deutschland mehrere Zentren der humoristisch-satirischen Presse gab und es relativ einfach ist, die wichtigsten, meistens langlebigen Titel der wilhelminischen Ära zu bestimmen (*Kladderadatsch*, *Ulke*, *Lustige Blätter* in Berlin, *Der Wahre Jacob* in Stuttgart, *Die Fliegenden Blätter*, *Der Süddeutsche Postillon*, *Jugend* und *Simplicissimus* in München),<sup>17</sup> erweist es sich für Frankreich als viel schwieriger. Zu nennen sind jedoch auf jeden Fall *Le Rire* (1894–1979), *Pêle-Mêle* (1895–1930), *La Caricature* (1880–1904), *Le Courrier français* (1884–1913),<sup>18</sup> *Le journal amusant* (1856–1933), *La vie*

13 Das Journal wurde zuerst in Hamburg von Johannes Dietz herausgegeben. Wegen des Belagerungszustands in Hamburg musste es aber 1880 sein Erscheinen einstellen. Dietz verlegte daraufhin den Sitz der Zeitschrift nach Stuttgart. *Der Wahre Jacob* wurde 1933 kurz nach der Machtergreifung verboten.

14 Der Name der Zeitschrift wurde mehrmals geändert.

15 1882 von Eduard Fuchs gegründet.

16 Jeder kennt die rote Bulldogge, die ab Nummer 8 zum Wappentier des *Simplicissimus* wurde.

17 Dies sind die Zeitschriften, die im dritten Kapitel unseres Doctorat d'Etat über das Frankreichbild in der satirischen Presse 1870–1970 analysiert wurden: Jean-Claude Gardes: *L'image de la France dans la presse satirique allemande 1870–1970*. 4 Bände. Paris: Paris VIII 1991, S. 198–224.

18 In seiner Dissertation beschränkt Laurent Bihl seine Analyse auf diese vier Zeitschriften.

*Parisienne* (1863–1938), *Le Grelot* (1871–1907), *Gil Blas illustré* (1891–1903) und selbstverständlich die sehr innovative *L'Assiette au Beurre* (1901–1912).

### Das Spektrum der politischen Tendenzen

Wenn man sich auf die großen Zeitschriften konzentriert und das Spektrum der politischen Tendenzen untersucht, sind mehrere Unterschiede erwähnenswert.

Der Sozialismus hat in Deutschland eine eigene satirische Presse entwickelt, deren Bedeutung betont werden soll, insbesondere in einer Zeit, in der die Fotografie noch keine wesentliche Rolle spielte und viele Proletarier zum Teil Analphabeten waren. Dies ist keineswegs verwunderlich, denn der Aufstieg des Sozialismus und der Sozialdemokratie, die 1912 zur stärksten Fraktion im Reichstag wurde, ist ein wichtiges Moment der wilhelminischen Ära. Es entstand eine eigene interessante Subkultur, die sich die Emanzipation und die Erziehung der Proletarier zum Ziel gesetzt hatte. Die Gründung des *Wahren Jacobs* und des *Süddeutschen Postillons* ist Teil dieses Befreiungsstrebens und die hohen Auflagenzahlen des Stuttgarter Periodikums, die keine andere humoristisch-satirische Zeitschrift annähernd erreichte, zeugen vom Erfolg dieser politischen und sozialen Initiative.



**Abb. 1** *Der Wahre Jacob* Der Schrecken des Jahrhunderts

In Frankreich erschien zwar *Le Chambard Socialiste*, aber nur drei Jahre lang (1893–1895). Die Wochenzeitschrift konnte dem Konkurrenzdruck nicht standhalten und in seiner Dissertation stellt Jean-Luc Jarnier zu Recht fest, daß *Le Chambard socialiste* eine Ausnahme blieb<sup>19</sup>. Im Gegensatz zu Deutschland und auch zu Italien – man denke nur an den von Guido Podrecca und dem bekannten Zeichner Galantara<sup>20</sup> gegründeten *L'Asino* – gab es (erstaunlicherweise?) in Frankreich keine dauerhafte sozialistische satirische Presse.

Dafür ist das Spektrum der politischen Tendenzen in den wichtigen Zeitschriften mit Sicherheit in Frankreich etwas breiter wo, nach der Ausrufung der Republik und den diesbezüglichen anfänglichen Schwierigkeiten, die politischen Kontraste noch zahlreicher und oft nicht so klar zu definieren waren.

Während in Deutschland nationalistische und konservative Zeitschriften wie *Kladderadatsch* liberale Journalen wie *Simplicissimus*, *Jugend*, *Lustige Blätter*, *Ulk* oder dem sozialistischen *Wahren Jacob* gegenüber standen, ist die Vielfalt der Zeitschriften unterschiedlicher Zielsetzung und Tendenz in Frankreich schwer durchschaubar. Die Grenze zwischen rein humoristischen Zeitschriften und satirischen Periodika ist ebenfalls schwieriger zu definieren, da viele Journale sich als Mischprodukte erweisen.

Viele Titel hatten jedoch ein besonderes Ziel vor Auge, was diese Presse auszeichnete.

*Der Kampf gegen den Katholizismus*: Es gab Anfang des 20. Jahrhunderts mehrere Witzblätter, deren Ziel allein dem Kampf gegen den Klerus galt, u. a. *Les Corbeaux* (1905–1909), *La Calotte*. (1906–1911). Im Rahmen des Kulturkampfes erlebten die antiklerikalen, bzw. konkreter, die antikatholischen Karikaturen in Deutschland zwar eine enorme Blüte. Diese fanden aber insbesondere in den liberalen Organen ihren Platz. Eine eigene, bedeutende dezidiert antiklerikale Zeitschrift entand hier jedoch nicht. Der Erfolg der antiklerikalen Presse in Frankreich stand selbstverständlich im engen Zusammenhang mit den lebhaften und hitzigen Debatten um den Laizismus, die Anfang des 20. Jahrhunderts ihren Höhepunkt erlebten.<sup>21</sup>

19 Jean-Luc Jarnier: *Le Chambard Socialiste (18793–1895)*. In: *Les revues satiriques françaises, Ridelucosa* 18, (2011), S. 174. Jean-Luc Jarnier ist der Autor einer sehr interessanten Dissertation über die Dreyfus-Affäre in der französischen Karikatur (Jean-Luc Jarnier: *L’Affaire Dreyfus et l’image de presse en France (1894–1908)*, Paris: Université de Paris-Sorbonne 2017)

20 Galantara arbeitete u. a. auch für *L’Assiette au Beurre* und vor allem für den *Wahren Jacob*, unter dem Pseudonym Rata Langa.

21 Das Gesetz über die Trennung von Kirche und Staat wurde 1905 verabschiedet.



Abb. 2 *Les Corbeaux*<sup>22</sup>

Charakteristisch für die französische Presse ist auch die Dreyfus-Affäre, die Frankreich in zwei Lager teilte: Dreyfusards und Antidreyfusards, und von den Karikaturisten ständig kommentiert wurde. Somit stellte sich auch die Frage des Antisemitismus. Die heute noch sehr bekannten, gegensätzliche Meinungen vertretenden Zeitschriften *Psst!* und *Le Sifflet* konzentrierten 1898–1899 ihre Kritik fast ausschließlich auf diese Affäre. *Psst!* erwies sich als Organ der Antidreyfusards, während *Le Sifflet* deutlich Partei für Dreyfus ergriff. Diese Antinomie kommt insbesondere in zwei, heute noch sehr bekannten Karikaturen zum Ausdruck: Am 19. Februar 1898 veröffentlichte Forain, der mit Caran D'Ache für die Ikonographie von *Psst!* zuständig war, eine Karikatur als Reaktion auf Zolas *J'accuse* und den Freispruch für Esterhazy, deren Metapher (der Tritt der Justiz gegen das militärische Käppi) ein paar Tage später von Ibels für *Le Sifflet* aufgegriffen wurde, nur dass diesmal ein Offizier gegen die Justiz tritt, die durch eine Waage symbolisiert wird.

22 Der Wunsch der Zeitschrift: Den letzten Mönch mit dem Darm des letzten Priesters aufhängen. „Raticchon“ ist eine sehr abwertende Bezeichnung für Priester.



Abb. 3 *Psst!* 19.02.1898 – *Le Sifflet* 24.02.1898<sup>23</sup>

Forain und Caran D’Ache standen wie viele Antidreyfusards dem Antisemitismus nahe, der damals mit Eduard Drumont einen berühmten Fürsprecher hatte: der Polemiker gab das antisemitische Blatt *La libre parole* heraus, bevor er ihm eine illustrierte Beilage *La libre parole illustrée* hinzufügte.<sup>24</sup> In ihrer Studie über den *Antisemitismus in der Karikatur, die Bildpublizistik in der französischen Dritten Republik und im deutschen Kaiserreich (1871–1914)*<sup>25</sup> unterstreicht Regina Schleicher die Verknüpfung von Revanchismus und Antisemitismus in Frankreich (daher die Agitation gegen den „Verräter“ Alfred Dreyfus), während der Antisemitismus in Deutschland, wo *La libre parole illustrée* kein erfolgreiches Äquivalent hatte,<sup>26</sup> zunehmend mit rassistischen Bilddiskursen arbeitete.

23 *Psst ...!*: Dass die Waffen dem Talar weichen! (Eindruck von einer Gerichtsverhandlung) – Und das ertragen wir! *Le Sifflet*: Auf geht’s! (Eindruck von einer Gerichtsverhandlung) Und das ertragen wir!

24 Vgl. zu dieser Satire-Zeitschrift: Cédric Passard: *La libre parole illustrée*. In *Les revues satiriques françaises, Ridiculous* 18 (2011), S. 169–172. Viele Studien befassen sich mit der Dreyfus-Affäre in der Karikatur, u. a. die Dissertation von Jean-Luc Jarnier sowie Raymond Bachollet: *Les 100 plus belles images de l’Affaire Dreyfus à travers les journaux illustrés de l’époque*. Paris: Editions Dabecom 2006.

25 Regina Schleicher: *Antisemitismus in der Karikatur, die Bildpublizistik in der französischen Dritten Republik und im deutschen Kaiserreich (1871–1914)*. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 2009.

26 Zeitschriften wie *Der Grobian* oder *Lucifer* konnten sich nicht lange behaupten.

Es gab in Frankreich auch noch monarchistische Zeitschriften wie *Le Triboulet* (1878–1925), anarchistische Zeitschriften wie *La Sociale* (1895–96), wie auch in Deutschland, aber anscheinend hier mit weniger Erfolg. *Le Triboulet* erreichte sehr schnell eine Auflage von 20 000 Exemplaren.

### Die kritische Schärfe, die Aggressivität der Karikatur

Es ist selbstverständlich sehr schwierig, die kritische Schärfe einer Aussage zu messen, denn die Rezeption hängt zum Teil vom Leser, von seiner Rezeptionserfahrung von Karikaturen sowie von seinem sozialen und politischen Umfeld und von seiner Nationalität ab. Aber manche Elemente sprechen dafür, daß die französische Karikatur in manchen Dokumenten<sup>27</sup> kritischer ist oder sein kann als die deutsche, dass sie die offensichtlichen Missstände umbarmherziger kritisiert. In Bezug auf den *Simplicissimus* schreibt Georg Piltz in seiner *Geschichte der europäischen Karikatur*, als er die Aggressivität der Münchener Zeitschrift, der anti-nationale Diskurse vorgeworfen wurden, mit der von *L'Assiette au beurre* vergleicht: „Nie hat es ein Zeichner des ‚Simpl‘ gewagt, Menschenverachtung und Brutalität der Offizierskaste so schonungslos bloßzustellen wie Hermann Paul in der von ihm gestalteten Sondernummer ‚Der Krieg‘ (1901). Eduard Thöny, ‚Simpl‘-Spezialist für Offizierstypen, wirkt neben Paul wie ein Spaßmacher zweiten Ranges.“<sup>28</sup> In ihrer Studie zum *Simplicissimus* kommt Carla Schulz-Hoffmann zu einem ähnlichen Ergebnis: „Gemessen an dem bis dahin geläufigen Niveau des Mediums, erscheint der ‚Simpl‘ geradezu revolutionär, während er sich im europäischen Vergleich weit eher als gutes Mittelmaß ausnimmt.“<sup>29</sup>

Wir können den beiden Karikaturenforschern nur beipflichten und deren Aussagen zustimmen, auch wenn nun die Zeichnungen der sozialistischen Witzblätter herangezogen werden. Diese Differenzen sind besonders auffallend, wenn es darum geht, die Grausamkeit der Kolonialpolitik und der Kolonialtruppen darzustellen. In den französischen Satirezeitschriften findet man häufig, insbesondere in den radikalen Journalen wie *L'Assiette au Beurre*, Karikaturen, die ohne jeden Zweifel weit mehr mit Übertreibungen arbeiten als die deutsche Pressezeichnung. Ein gutes Beispiel dafür ist die oft reproduzierte, schwer auszuhaltende Karikatur von Jossot, in der ein Offizier einem Soldaten gratuliert, der zwei kleine Kinder mit seinem Bajonett aufgespießt hat.

27 Selbstverständlich nicht in allen Karikaturen.

28 Georg Piltz, *Geschichte der europäischen Karikatur*, Berlin: VEB Deutscher Verlag der Wissenschaften 1976, S. 181.

29 Carla Schulz-Hoffmann: N' guter Logenplatz und die Revolution auf der Bühne, da sag' ick blos: vive la république – Der *Simplicissimus* und die politische Karikatur in Deutschland. In: Walter Koschatzky (Hg.): *Karikatur & Satire – Fünf Jahrhunderte Zeitkritik*. München: Himmer Verlag 1992, S. 33.



Abb. 4 Jossot, *L'Assiette au Beurre*, 2.01.1904<sup>30</sup>

In den deutschen Satirezeitschriften sind solche Karikaturen kaum vorstellbar. Charakteristischer ist eine bekannte Karikatur von Thomas Theodor Heine über die Brutalität der Kolonialmächte. Der *Simpl*-Zeichner benutzt eher humoristische oder groteske Szenen, um die Kolonialmächte anzuprangern: Er macht sich über das Liebesleben der Franzosen lustig, die mit einer Einheimischen flirten, erfindet groteske Situationen, um die Haltung der Belgier und der Engländer darzustellen (der Belgier will einen Eingeborenen verschlingen, den er zum Rösten aufgespiesst hat: der Engländer quetscht einen anderen Eingeborenen durch eine Presse, um Geld aus ihm herauszuholen). Viel typischer ist noch die Vignette über die deutschen Kolonialherren, die eigentlich mehr den Ernst und die Disziplin der Deutschen als deren Brutalität kritisiert: In der Wüste müssen die Giraffen strammstehen, ihnen wird ein Maulkorb angelegt, und auf einem Schild steht das absurde Gebot: „Schutt und Schnee Abladen ist hier verboten“.

30 Zwei auf einen Streich! Wirklich toll! Du bekommst das Kreuz!

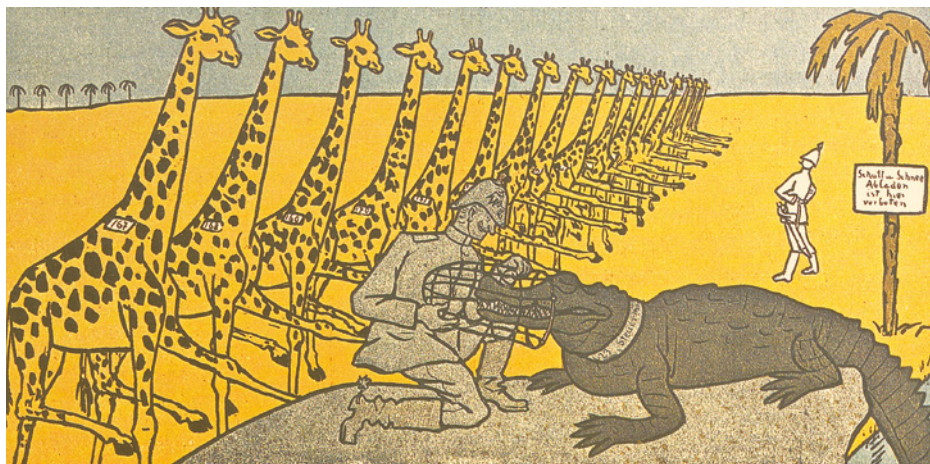


Abb. 5 Thomas Theodor Heine, *Simplicissimus* 03.05.1904

Auch im *Wahren Jacob* oder im *Süddeutschen Postillon* findet man kaum Karikaturen, die mit denen von Jossot oder Grandjouan vergleichbar sind, um nur zwei der radikalsten Zeichner zu nennen. Auffallend ist in den sozialistischen Witzblättern die häufige Verwendung von allegorischen Szenen (und zwar für dieses Thema wie für alle anderen). Durch die Allegorien verliert die Aussage zwangsläufig an Aggressivität.<sup>31</sup>

Dies ist ein wesentlicher Unterschied, der für sehr viele Epochen gilt,<sup>32</sup> für den ersten Weltkrieg ebenso wie für die heutige Zeit. Ende der 1980er Jahre schrieben Walther Fekl und Reinhard Dietrich in dem Katalog *Komische Nachbarn – Deutsch-französische Beziehungen im Spiegel der Karikatur (1945–1987) – Drôles de voisins – Les rapports franco-allemands à travers la caricature (1945–1987)*: „Sie [die Leser] sollten nicht vergessen, daß die französische Karikatur auch in der innergesellschaftlichen Auseinandersetzung weit mehr mit Extremen, Übertreibungen und Entstellungen arbeitet als die Pressezeichnung der Bundesrepublik.“<sup>33</sup> Und heute noch, bis auf wenige Ausnahmen wie Rainer Hachfeld, sind die politischen französischen Zeichner viel schneller bereit, ihre Feinde zu diskriminieren. Die Reaktionen auf die schrecklichen Pariser Anschläge im November 2015 sind meines Erachtens sehr aufschlussreich: Die Titelseiten von *Titanic* oder *Eulenspiegel* begnügten sich mit einer indirekten Kritik, griffen

31 Was aber nicht heißt, dass sie weniger wirksam ist. In unserer Dissertation über den *Wahren Jacob*, S. 274–282 (wie Anm. 4) stellen wir uns die Frage, ob die sozialistischen Zeichner nicht allzu viele Allegorien verwenden.

32 Aber sicherlich nicht für alle, man denke an die Streitschrift *Abbildung des Papstums* von Luther und an die Zeichnungen von Cranach.

33 Walther Fekl / Reinhard Dietrich: *Komische Nachbarn – Deutsch-französische Beziehungen im Spiegel der Karikatur (1945–1987)*. *Drôles de voisins – Les rapports franco-allemands à travers la caricature (1945–1987)*. Paris: Goethe Institut 1988, S. 4.

die Terroristen nicht frontal an. In *Krieg gegen unsere Art zu sterben*, schweift *Titanic* vom Thema ab und konzentriert sich auf die Situationen, in denen akute Lebensgefahr besteht; in *Deutschland trotz dem Terror!* stellt sich der Zeichner vor, wie ein deutscher Bauer auf einer Kuh reitet und dann deklamiert: „Komm, Liese, wir sollen an unserer Lebensweise festhalten!“



Abb. 6 *Titanic*, Januar 2016 – *Eulenspiegel*, Dezember 2015

Diese indirekte Satire<sup>34</sup> ist unbestreitbar ein Merkmal der *Neuen Frankfurter Schule*,<sup>35</sup> Hans Traxler hatte schon 1978 in *Pardon* erklärt: „Die Art, politische Satire zu machen, hat sich im Lauf der Jahre sehr verändert. Heute schlägt man nur noch selten frontal auf einen Gegner los. Wo die Fehler und Missstände offen zutage liegen, ist es nicht

34 Wir haben diesen Begriff in mehreren Artikeln schon benutzt. Unser Kollege Alain Deligne definiert diese Satire als „incidente ou latérale“, in Alain Deligne: *Charger – L'idée de poids dans la caricature*. Paris: L'Harmattan 2015, S. 177.

35 *Die Neue Frankfurter Schule* ist eine Gruppe von Karikaturisten und Satirikern, die ab 1979 nach Konflikten mit dem Chefredakteur von *Pardon* das Frankfurter Magazin *Titanic* herausgab. Die Bezeichnung *Neue Frankfurter Schule*, die sich zuerst nur auf H. Traxler, F.K. Waechter und R. Gernhardt bezog (s. das Interview mit Robert Gernhardt in der Sendung *Wortwechsel* vom 29. Januar 1995), war vor allem ein „Bluff, ausgedacht und ausgestreut, um die Beeinflussbarkeit und Belastbarkeit der Medien zu testen.“ (Aussage von Robert Gernhardt in *Hand aufs Herz – Ungefähr zwölf Fragen an die Herren der Neuen Frankfurter Schule*. In: W.P. Fahrenberg (Hg.): *Die Neue Frankfurter Schule – 25 Jahre Scherz, Satire und Schiefere Bedeutung aus Frankfurt am Main*. Göttingen: Arkana Verlag 1987, S. 568.

mehr spannend, sie aufzudecken.“<sup>36</sup> Der 2004 verstorbene Karikaturist Chlodwig Poth, der auch zum Gründungstamm von *Titanic* gehörte, hatte sich ein paar Jahre später in einem Interview gegen die Bestätigungssatire ausgesprochen, die eigentlich nur gleichgesinnte Leser überzeugen kann, und Poth hatte damit Traxlers Aussage bekräftigt.<sup>37</sup>

Man mag sich fragen, worauf dieser Unterschied zurückzuführen ist. In einem sehr aufschlußreichen Artikel befasst sich Günter Oesterle mit der ästhetischen Diskussion zur Karikatur im Vormärz und Nachmärz und betont, daß die Ästhetiken „in Absetzung zur französischen Karikaturpraxis“ entworfen wurden.<sup>38</sup> „Die Ästhetiken dozieren: die Karikatur darf auf der Spitze des Häßlichen nicht fixiert werden, sonst entsteht die polemische, und das heißt (z. B. für Rosenkranz) die schlechte Karikatur.“ Mit anderen Worten darf die Karikatur nicht „in der Bosheit der Tendenz (...), in der Hässlichkeit der Gestalt“ und in der beschränkten Absicht zu ärgern, zu verletzen“ stehen bleiben. Sie muss sich stattdessen „zur Heiterkeit des scherzhaften Mutwillens“ weiterentfalten. Für Rosenkranz ist die Losbindung der Karikatur von dem „unheimlichen Stachel“ der Satire, ihre Befreiung zur phantastischen Komik der französischen Karikatur versperrt.<sup>39</sup> Diese Überlegungen haben sicherlich die Karikaturpraxis mancher deutscher Zeichner, auch in der wilhelminischen Ära, beeinflusst. Baudelaires Ausführungen über das Komische gehen in dieselbe Richtung, als er die inhaltliche (*comique significatif*) von der absoluten, grotesken Komik unterscheidet und behauptet, die deutsche Komik biete vorzügliche Proben der absoluten Komik, während die französische der inhaltlichen Komik verpflichtet bleibe.<sup>40</sup> In jüngster Zeit greift Karl-Heinz Dammer in einem Artikel über die Reiser-Rezeption in Deutschland diese Gedanken nochmals auf, wenn er sich mit der Definition des Humors im Deutschen und im Französischen auseinandersetzt und feststellt, daß „der französische Begriff auf die Darstellung, bzw. Bloßstellung der Wirklichkeit zielt, der deutsche hingegen auf die Fähigkeit eines Individuums, sich der Wirklichkeit mit all ihren unangenehmen Aspekten zu entziehen.“<sup>41</sup>

36 Hans Traxler in: Pardon 10 (1978), S. 70.

37 Jean-Claude Gardes: Chlodwig Poth, un grand observateur satirique de notre temps. In: *Allemagne d'aujourd'hui* 90 (1984), S. 126–141.

38 Günter Oesterle: „Mit sich zugleich etwas Anderes darzustellen.“ Die Entdeckung der Dialogizität der Karikatur in der späidealistischen Ästhetik von Karl Rosenkranz und Friedrich Theodor Vischer. In: Raimund Rütten / Ruth Jung / Gerhard Schneider unter Mitarbeit von Gerhard Landes, Dieter Schmidt und Bernd Wilczek (Hg.): *Die Karikatur zwischen Republik und Zensur – Bildsatire in Frankreich 1830 bis 1880 – eine Sprache des Widerstands?* Marburg: Jonas Verlag 1991, S. 157.

39 Günter Oesterle zitiert hier verschiedene Aussagen von Karl Rosenkranz in seiner *Ästhetik des Hässlichen*.

40 Charles Baudelaire: *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*. In: Charles Baudelaire – *Critique d'art suivi de Critique musicale*. Paris: Gallimard Folio Essais 1992, S. 184–203.

41 Karl-Heinz Dammer: *Die Rezeption Jean-Marc Reisers in Deutschland*. In: Ursula E. Koch / Jean-Claude Gardes (Hg.): *Das Lachen der Völker / Le rire des nations – Ridelosa* 7 (2000), S. 180.

In diesem Zusammenhang ist zu beachten, dass die Einstellung zur Religion damals sehr unterschiedlich war und diese Differenzen auch zum Teil erklären: Die Attacken gegen die Religion und den Klerus gehörten in Frankreich zu den schärfsten Kritiken überhaupt und führten zu zahlreichen politischen und sozialen Konflikten, während Deutschland von solchen lebhaften Auseinandersetzungen verschont blieb.

Als weiteres Moment für die *Belle Epoque* kann auch die Bedeutung der Zensur genannt werden.

### Die Rolle der Zensur

In Frankreich wurde 1881 die Zensur zum größten Teil abgeschafft. Das Gesetz vom 29. Juli über die Pressefreiheit bekräftigte den Grundsatz der freien öffentlichen Meinungsäußerung. Deshalb konnte sich die satirische Presse meistens frei äußern und öfter mit Extremen arbeiten, wenn auch manche Zeitschriften und Karikaturisten wegen unsittlichen Verhaltens verurteilt wurden. Die deutschen Karikaturisten mussten etwas vorsichtiger sein, z. B. in der Darstellung des Kaisers bei den Prozessen wegen Majestätsbeleidigung: Die Zahl der Verurteilungen belief sich während der Regierungszeit Wilhelms II. auf 9212, mit einem Höchststand an Neuverurteilungen von 720 im Jahr 1894.<sup>42</sup> Aus Gründen der Vorsicht zeigten manche Karikaturen „den Kaiser nur als Teilansicht (z. B. bis zum Kopf) oder andeutungsweise (z. B. durch ein Attribut wie Stiefel und Helm“, oder wie im Fall des *Kladderadatsch* „in Abwesenheit“.<sup>43</sup> Andere Kaiser-Karikaturen waren Travestien. Charakteristisch für diese Vorsicht sind viele Karikaturen aus dem *Wahren Jacob*, in denen der Kaiser nicht direkt gezeigt wird. Dank dieser Selbstzensur wurden im wilhelminischen Zeitalter nur drei Prozesse gegen das Stuttgarter Witzblatt angestrengt.<sup>44</sup>

Gute Beispiele für die Empfindlichkeit der Zensoren sind die Maifestnummer 1894 des *Süddeutschen Postillons*, der sich immer radikaler als *Der Wahre Jacob* erwies und in Bayern „in der kämpferischen Ära unter dem Chefredakteur Fuchs (1892 bis 1901) wegen eines Textes oder einer Bildsatire 27 Anträgen auf Strafeinschreitung ausgesetzt“ wurde,<sup>45</sup> und die bekannte Palästina-Nummer des *Simplicissimus*.

Die beiden allegorischen Bilder „Es werde Licht“ und „Es ward Licht“ von Josef Benedikt Engl sowie das Begleitgedicht „Fin de siècle“ im *Süddeutschen Postillon* vom 25. April 1894 wertete die Staatsanwaltschaft als „Aufreizung zum Klassenhaß“.<sup>46</sup>

42 Koch (2014) S. 155 (wie Anm. 5). Ursula E. Koch gibt in diesem Artikel einen umfassenden Überblick über die politische Bildzensur.

43 Ebd., S. 143.

44 Gardes (1981) S. 11–12 (wie Anm. 4).

45 Koch (2014) S. 147 (wie Anm. 5).

46 Ebd., S. 147.



**Abb. 7** Josef Benedikt „Es werde Licht“ und „Es ward Licht“

In der „Palästina-Nummer“ machte sich Thomas Theodor Heine über den Kaiser lustig, anlässlich seiner Palästina-reise (11. Oktober bis 26. November 1898), deren erklärtes Ziel die Einweihung der deutschen evangelischen Erlöserkirche in Jerusalem war: Der Kreuzritter Gottfried von Bouillon wendet sich an den sich vor Lachen krümmenden, Wilhelms Tropenhelm in der Hand haltenden Kaiser Barbarossa mit den Worten: „Lach nicht so dreckig, Barbarossa! Unsere Kreuzzüge hatten doch eigentlich auch keinen Zweck.“<sup>47</sup> Die Nummer wurde konfisziert und verboten, Haftbefehle wurden gegen den Herausgeber Albert Langen und Thomas Theodor Heine erlassen.

Solche Karikaturen hätten in Frankreich sicherlich kein solches Aufsehen erregt. Diese Zensurmaßnahmen wurden aber auch geschickt genutzt, um die Zeitschriften der gesellschaftskritischen Leserschaft bekannt zu machen.

47 In derselben Nummer verspottete Frank Wedekind in dem Gedicht „Im Heiligen Land“ die Kreuzfahrerallüren und die Eitelkeit von Wilhelm II.

### Erotisch-sexuelle und skatalogische Themen

In Berlin wie auch in München waren Witzblätter mit als schamlos, frivol oder unzüchtig empfundenen Zeichnungen häufig von einer Beschlagnahme oder einem Kolportage-Verbot betroffen. Manche Zeitschriften wurden öfter zu einem Titel-, Verlags- oder Ortswechsel gezwungen oder mussten ihr Erscheinen einstellen. Festzustellen ist, dass diese Maßnahmen auch (insbesondere?) ausländische Satire-Zeitschriften betrafen: „Auf gerichtliche Anordnung sind (...) 1911 einzelne Nummern von sieben Wiener und sieben Pariser Witzblättern in allen Kaffeehäusern und bei allen Zeitungshändlern beschlagnahmt worden, darunter so bekannte, Politik und Erotik in Text und Bild verbindende Titel wie *Der Floh*, *Die Muskete* und *Le Rire*.“<sup>48</sup>



**Abb. 8** Poulbot, „Me fous pas le feu au c ...“, 1911<sup>49</sup>

48 Koch (2014) S. 146 (wie Anm. 5).

49 Me fous pas le feu au c ... Wortwörtlich: Mach mir kein Feuer unter dem A ... Poulbot spielt natürlich mit der Zweideutigkeit des Ausdrucks im Französischen, auf eine Zweideutigkeit an, die keiner Erklärung bedarf.

In Frankreich spielte in diesem Kontext die Zensur auch eine Rolle, denn das Gesetz von 1881, sowie andere spätere Gesetze legten eine bestimmte Anzahl von „Pressedikten“ fest, die als Missbrauch dieser Freiheit angesehen werden konnten, insbesondere die Verletzung der öffentlichen Moral. Zeitschriften wie *Le Courier français* wurden mehrfach wegen Obzönität oder Pornografie verfolgt.<sup>50</sup> Allerdings trugen diese Klagen oft dazu bei, genauso wie in Deutschland, den Bekanntheitsgrad des Zeichners oder der Zeitschrift zu erhöhen. Ein gutes Beispiel dafür ist der Karikaturist Poulbot, der sich 1911 wegen „La première cigarette“ vor Gericht verantworten musste und dadurch bekannt wurde (Abb. 8).

Eine andere Karikatur sorgte im September 1901 für Aufsehen: „L'impudique Albion“ von Jean Veber in *L'Assiette au Beurre*: „In gebückter Stellung und Rückansicht rafft Albion mit der linken Hand ihre Röcke und streckt ihr massiges Hinterteil in Richtung Betrachter. Dieses ist (...) ein Porträt des regierenden englischen Monarchen Eduard VII.“<sup>51</sup> Die Zeitschrift wurde beschlagnahmt und eine neue Version mit einem blauen Überdruck wurde veröffentlicht.

Mit dieser Karikatur wird ein weiteres Merkmal der französischen Karikatur der *Belle Epoque* deutlich: Die Tendenz zur Obzönität, Schlüpfrigkeit, sowie zur Erotisierung der dargestellten Szenen ist in Frankreich mit Sicherheit stärker ausgeprägt und dies war auch ein Mittel für die Staatsanwaltschaft, bestimmte kritische Ausgaben wegen unsittlichen Verhaltens zu beschlagnahmen. Für Peter Ronge sind sexuelle sowie anale Themen bzw. Formen ein Merkmal der französischen Karikatur seit dem Absolutismus, denn sie treffen in Frankreich auf erheblich andere Rezeptionsbedingungen als in Deutschland. Für ihn gilt dies noch für die heutige Zeit. Die Toleranzschwelle sei in Frankreich deutlich höher und dies führe oft „zum Versiegen jeglicher, vor allem institutioneller Eingriffsversuche“.<sup>52</sup>

Die Differenzierung zwischen Familienwitzblatt und Tendenzwitzblatt, die von Henny Moos im ersten Weltkrieg dargelegt wurde, gilt nur zum Teil für Frankreich.<sup>53</sup> Den gutmütigen *Fliegenden Blättern* oder *Meggendorfer Blättern*, in denen laut Henny Moos menschliche Schwächen einzeln oder typisiert dem idealen Gesellschaftstyp entgegengestellt werden und nicht in sich faule gesellschaftliche Institutionen angegrif-

50 Allerdings hatten solche Prozesse auch zum Ziel, allzu kritische oder subversive Kommentare zu verbieten. S. dazu Laurent Bihl: *La caricature face aux censures*. In: Laurent Bihl / Pascal Ory / Christian Delporte / Bertrand Tillier (Hg.): *La caricature ... Et si c'était sérieux ? Décryptage de la violence satirique*. Paris: Nouveau Monde Editions 2015, S. 69–79.

51 Peter Ronge: Zu erotisch-sexuellen und skatologischen Themen und Motiven in pamphletär-karikaturalen Medien Frankreichs seit dem Absolutismus. In: Koch/Gardes, S. 158 (wie Anm. 41).

52 Ebd., S. 165. Laut Peter Ronge ist diese Tradition so sehr an Frankreich gebunden, daß nicht-französische Satiriker wie der Niederländer Willem ihren Lebens- und Arbeitsschwerpunkt nach Frankreich verlegten. Es muss aber betont werden, dass sich die Toleranzschwelle in Deutschland in letzter Zeit erhöht hat. Man denke nur an bestimmte Zeichnungen oder Fotomontagen in *Titanic*.

53 Henny Moos: *Zur Soziologie des Witzblattes*. Dissertation: Ruprecht-Karls Universität Heidelberg 1914.

fen werden, entsprechen in Frankreich meines Erachtens nur wenige humoristische Zeitschriften. Die Unterscheidung wäre eher zwischen Erotik, Schlüpfrigkeit und politischer, sozialer Kritik, auch innerhalb einer Zeitschrift zu finden. Ségolène Le Men schreibt zu Recht: „Parallèlement aux images légères, souvent répétitives, du gai Paris, ainsi qu’aux amertumes rieuses des dessins de Montmartre, il existe un dessin de presse engagé.“<sup>54</sup> Deshalb spielen im Frankreichbild der deutschen humoristisch-satirischen Presse die vermeintliche Frivolität und Leichtfertigkeit der Franzosen sehr oft eine bedeutende Rolle.<sup>55</sup>

## Interdependenz und Zirkulation der Modelle

### Einflüsse und Kontakte

Wenn auch in den vorhergehenden Absätzen fast nur von Differenzen die Rede war, darf nicht vergessen werden, dass die deutsche und französische Karikatur sehr viele Ähnlichkeiten aufweisen und gewisse Einflüsse unverkennbar sind.

Die ersten französischen Karikaturenjournalen *La Caricature* und *Le Charivari*, die schon 1830 bzw. 1832 von Charles Philipon gegründet wurden, haben ohne jeden Zweifel eine Vorbildfunktion für ganz Europa, insbesondere für Deutschland gehabt. Dieses gilt für den *Kladderadatsch* sowie spätere Publikationen wie *Die Berliner Wespen* und *Ulk*. Honoré Daumier, der Hauptzeichner der ersten satirischen Journale in Frankreich, wurde „für zahlreiche deutsche Zeichner zu einer Referenz“<sup>56</sup> und in der wilhelminischen Ära wieder populär. Die sozialistischen Witzblätter sowie die Münchener Zeitschriften haben durch verschiedene Artikel zu dieser Beliebtheit beigetragen. Der Einfluss von Daumier auf deutsche Zeichner, sowohl thematisch als auch formal, ist unverkennbar. Und Georg Piltz behauptet sogar überspitzt: „Es gab nur wenige Karikaturisten in Europa, welche die Vorbildlichkeit der französischen Karikaturisten bestritten.“<sup>57</sup>

Der Einfluss der französischen Karikatur zeigt sich auch in der Tatsache, dass in den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts und im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts manche deutschen Künstler ihre Ausbildung in Paris absolvierten, oder sich länger

54 Ségolène Le Men: *La caricature*. In: Matthieu Letourneau / Alain Vaillant (Hg.): *L’empire du rire XIX<sup>e</sup>–XXI<sup>e</sup> siècle*. Paris: CNRS Editions 2021, S. 833.

55 S. dazu meine Habilitationsschrift: Jean-Claude Gardes: *L’image de la France dans la presse satirique allemande 1870–1970*. Paris: Paris VIII, 4 Bände, 1991.

56 Thérèse Willer: *Du duel au duo – Vom Duell zum Duett – Images satiriques du couple franco-allemand de 1870 à nos jours / Satirische Seitenblicke auf das deutsch-französische Paar von 1870 bis heute*. Strasbourg: Musées de la ville de Strasbourg 2013, S. 67.

57 Georg Piltz: *Geschichte der europäischen Karikatur*. Berlin: Deutscher Verlag der Wissenschaften 1976, S. 185.

in der Stadt aufhielten, bzw. gute Pariskenner waren (hier wären natürlich an erster Stelle Karikaturisten wie Rudolf Wilke, Ferdinand von Reczinek, Alois Weisgerber zu nennen) und dass die Herausgeber von *Simplicissimus* und *Jugend* enge Kontakte zu französischen Karikaturisten pflegten. Georg Hirth, der die *Jugend* leitete, war ein mütterlicherseits aus einer Refugiéfamilie stammender Franzose und veröffentlichte sehr viele Werke ausländischer Künstler, in erster Linie von Franzosen.<sup>58</sup> Als er den *Simplicissimus* gründete, orientierte sich Albert Langen, der Herausgeber der Wochenschrift, an Pariser Vorbildern, insbesondere an *Gil Blas illustré*. In Paris, wo er sich nach der Palästina-Nummer fünf Jahre lang aufhielt, lernte er den Hauptzeichner der Zeitschrift, Théophile Alexandre Steinlen, kennen und blieb zeitlebens mit ihm befreundet.<sup>59</sup> Der französische Einfluss war insbesondere in Süddeutschland, in München deutlich<sup>60</sup> und die Kontakte zwischen den Künstlern und den Zeitschriften waren zu der Zeit sicherlich enger als heute.<sup>61</sup> Französische oder französischsprachige Karikaturisten wie Theophile Alexandre Steinlen, Henry Bing, Charles Lucien Léandre, Lucien Métivet, Maurice Radiguet<sup>62</sup> und Felix Vallotton arbeiteten z. B. für die *Jugend*. (Steinlen war sogar der Künstler mit den meisten Werken in der *Belle Epoque*<sup>63</sup>). Die Zeitschrift veröffentlichte auch Werke skandinavischer, belgischer, englischer und russischer Zeichner. Zur Veranschaulichung der engeren Kontakte im Bereich der Karikatur in der wilhelminischen Ära schreiben Elisabeth und Michel Dixmier zu Recht in ihrer ausführlichen Studie über *L'Assiette au Beurre*, in der sehr viele ausländische Künstler vertreten sind: „Les dessinateurs, affichistes, caricaturistes, peintres voyageaient beaucoup. L'influence de certains d'entre eux et celle de quelques journaux s'exerçaient dans plusieurs pays d'Europe.“<sup>64</sup> Dies gilt insbesondere für Karikaturisten wie Galantara, Galanis oder Steinlen, die für mehrere europäische Periodika zeichneten.

Um die Jahrhundertwende zeugte auch die Kolumne „ausländische Satire“, die in mehreren deutschen und französischen Zeitschriften zu finden war, vom Interesse der Herausgeber für die ausländische Kultur. *Le Rire* reproduzierte des Öfteren Karikaturen aus dem *Simplicissimus*. Auch die sozialistischen Witzblätter *Süddeutscher Postillon*

58 S. dazu Suzanne Gourdon: *La Jugend* de Georg Hirth – *La Belle Epoque* munichoise entre Paris et Saint-Pétersbourg. Strasbourg: Revue d'Europe Centrale 1997, S. 279–283.

59 Koch (1997) S. 8 (wie Anm. 1).

60 S. dazu Jean-Claude Gardes: *L'influence de la culture française sur les revues munichoises de la Belle Epoque*. In: *Le temps des média* 11 „Espaces européens et transferts culturels“ (2008–2009), S. 57–71.

61 Wer kennt heute in Frankreich auch nur einen deutschen Karikaturisten? In Deutschland, wo vor einigen Jahren mehrere Bände von Wolinski, Reiser, Brétécher erschienen sind, wurde die deutsche Ausgabe von *Charlie Hebdo* nach einem Jahr eingestellt.

62 Maurice Radiguet ist der Vater des berühmten, früh verstorbenen Romanschriftstellers Raymond Radiguet (Autor von *Le Diable au corps*, *Le Bal du comte d'Orgel*).

63 Gourdon (1997) S. 280 (wie Anm. 58).

64 Dixmier/Dixmier (1974) S. 277 (wie Anm. 7).

und *Der Wahre Jacob* veröffentlichten z. B. Karikaturen, die früher oder später in *Le Rire* publiziert wurden.

Kenntnisse über die Produktion von Karikaturen des anderen Staates schienen eher auf deutscher Seite gewesen zu sein, man sucht fast vergebens nach deutschen Namen in den französischen Periodika. Albert Langen verkaufte zwar Clichés einzelner Zeichnungen an *Le Rire*, mit dessen Herausgeber Felix Juven er befreundet war. Die Bildtexte der Zeitschrift wurden anderthalb Jahre lang ins Französische übersetzt, die Nummer „Friede mit Frankreich“ (vom 1. August 1905) erschien in beiden Sprachen, aber diese „*édition française*“ wurde aufs heftigste attackiert, Albert Langen und seinen Mitarbeitern wurde indirekt Verrat am Vaterland vorgeworfen.<sup>65</sup>



**Abb. 9** Anzeige in *Le Témoin* für die französische Ausgabe des *Simplicissimus*

In seinen Werken schreibt John Grand-Carteret, der bekannte schweizer Karikaturforscher, über den Einfluss der französischen Karikatur, nennt aber auch den Einfluss, den Künstler wie Busch, Oberländer oder Meggendorfer auf die französische Karikatur ausgeübt haben. Ausführlichere Forschung zu diesem Thema wäre erforderlich.

65 Helga Abret: Satire als Exportartikel? Die Kontroverse um die „*édition française*“ des *Simplicissimus* 1908. In: Gertrud Maria Rösch (Hg.): *Simplicissimus – Glanz und Elend der Satire in Deutschland*. Regensburg: Universitätsverlag Regensburg 1996, S. 34–48.

## Einfluss der neuen Kunstströmungen

Viele Künstler brachen ab 1890 mit der geschichtsorientierten, als konservativ und traditionsverhaftet abgelehnten Kunst. In ihrer bewussten Suche nach der Moderne entwickelte sich in der Malerei eine Vielzahl neuer Stile und Formen. „Die Kunst der Jahrhundertwende ist gekennzeichnet durch eine fast unüberschaubare Fülle verschiedener, oft in krassem Widerspruch stehender Stile und Formen, durch ein gleichzeitiges Nebeneinander von traditionellem Akademismus und kulturellem Aufbruch.“<sup>66</sup> Diese Aussage, die sich auf Deutschland bezieht, gilt auch für Frankreich. Inwiefern haben aber diese zahlreichen Kunstströmungen (Jugendstil/Art nouveau, Expressionismus, Fauvismus, Kubismus, Synthetismus, Orphismus, Futurismus) Einfluss auf die Karikatur beider Länder genommen?

Festzustellen ist, dass sich der Stil der Karikatur um die Jahrhundertwende langsam, aber sicher verändert hat, jedoch nur bedingt von den neuen Kunstrichtungen beeinflusst wurde. Viele Karikaturisten, insbesondere in Deutschland in den *Fliegenden Blättern*, verwenden noch den „altmodischen“ Stil, den Kurt Reumann als realistisch<sup>67</sup> und Dietrich Grünewald als naturalistisch<sup>68</sup> bezeichnen. In diesen Karikaturen geht es weniger um formale Übertreibungen, eine verzerrte Wiedergabe als vielmehr um Situationskomik oder komische Effekte durch den Text.

Andere Künstler greifen auf den „dynamischen“ kontrastreichen Stil eines Daumier zurück, aber neu ist der ornamentalische oder „ästhetisch-betonte“ Stil, den viele Karikaturisten des *Simplicissimus*, die sich meist zuerst als Künstler verstanden, und viele französische Humoristen bevorzugten. In beiden Ländern stellt man darüber hinaus fest: Der graphische oder „kurzschriftartige“ Stil eines Gulbransson oder eines Caran d’Ache wird von immer mehr Karikaturisten imitiert, die sich progressiv vom realistischen Stil abwenden und einfachere Formen verwenden. Vielleicht ist diese Entwicklung zum Teil auf den Einfluss der neueren Strömungen zurückzuführen, die dem Betrachter eine oft verzerrte unrealistische Darstellung der Wirklichkeit bieten. Ein anderes Element hat aber sicherlich eine noch größere Rolle gespielt: Da die Zeit zwischen der Erstellung einer Zeichnung und ihrer Veröffentlichung immer kürzer wurde und die Zeichner in manchen Fällen schneller reagieren mussten, wurden sie immer öfter auch zu Journalisten, was sich selbstverständlich auf die künstlerische Qualität der Karikatur auswirkte. Dies ist damals erst der Beginn eines Prozesses, der das We-

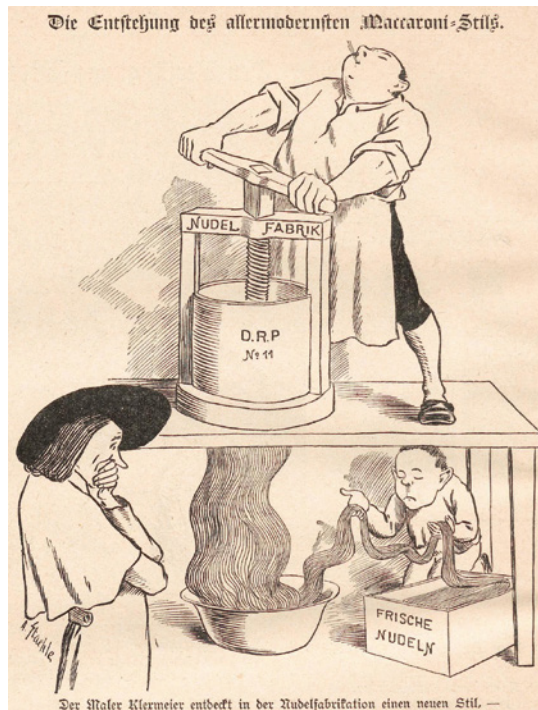
66 Lutz Walther / Arnulf Scriba: Kaiserreich – Kunst und Kultur. Deutsches Historisches Museum, Lebendiges Museum Online, <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/kaiserreich/kunst-und-kultur.html> [15.06.2022]

67 Kurt Reumann: Die Karikatur. In: Emil Dovifat (Hg.): Handbuch der Publizistik. Bd. 2. Praktische Publizistik, Teil 1. Berlin: Walter De Gruyter 1969, S. 65–90.

68 Dietrich Grünewald: Karikatur im Unterricht. Weinheim und Basel: Beltz Verlag 1979, S. 110–119. Die folgenden Bezeichnungen beziehen sich zum größten Teil auf die Kategorien von Grünewald, der sich an Reumann orientierte.

sen und die Funktion der Karikatur verändern wird. Viele Karikaturisten hatten noch ein Kunststudium absolviert<sup>69</sup> und dies wird in den Werken eines Jossot oder Bruno Paul deutlich, die in ihren Karikaturen formale Elemente des Synthetismus und Cloisonnismus übernehmen.

Erstaunlich ist die geringe Anzahl von Jugendstil-Karikaturen, auch in der Münchener Wochenschrift. Der Stil, ebenso wie viele neue Kunstströmungen, werden in der Karikatur verspottet, z. B. im *Wahren Jacob*, in dem sich Alfred Staehle über die Erfindung des Makkaroni-Stils lustig macht.



**Abb. 10** Alfred Staehle, *Der Wahre Jacob*, 18.08.1896, Nr. 263

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass die neuen Kunstrichtungen nur ein mäßiges Echo in der Karikatur finden, was Michel und Elisabeth Dixmier mit Recht in Bezug auf *L'Assiette au Beurre* und die französische Karikatur betonen: „le style de dessin de *L'Assiette au Beurre* est donc resté à l'écart des mouvements picturaux novateurs. Mais il faut remarquer que toutes les revues illustrées ou presque, en étaient là.“<sup>70</sup>

69 Zu diesem Thema, s. z. B. für Frankreich, Christian Delporte: *Les crayons de la propaganda*. Paris: CNRS Editions 1993, S. 8–23.

70 Dixmier/Dixmier (1974) S. 177 (wie Anm. 7).

Das goldene Zeitalter der Karikatur endete sowohl in Deutschland als auch in Frankreich mit dem Beginn des Ersten Weltkrieges. Die Karikatur wurde ab 1914 öfter als Mittel der Kriegspropaganda benutzt, da sich die meisten Zeichner, von denen einige an der Front starben, auf die Seite der Nationalstaaten stellten und Angst und Wut gegenüber dem Feind produzierten. Darüber hinaus bereitete der Papiermangel der humoristisch-satirischen Presse große Probleme und die Auflagenzahlen sanken rapide. Nach Ende des Krieges hat die immer öfter zum Journalismus tendierende politische Karikatur in den zahlreichen Krisenzeiten der 1920er Jahre viel von diesem Hass, von dieser Wut beibehalten, während der unpolitische Humor einen immer größeren Platz einnahm, insbesondere in Deutschland. Man denke nur an die Evolution Mitte der 1920er Jahre des *Simplicissimus* oder der *Jugend*. Zu diesem relativen Niedergang hat auch die Konkurrenz neuer, in ganz anderer Weise auf Visualität setzender Periodika wie der *Berliner Illustrierten Zeitung*, der *Arbeiter-Illustrierten Zeitung* in Deutschland, oder *L'illustration* in Frankreich beigetragen. Vor dem Hintergrund dieser, stark von Fotografien geprägten Zeitschriften wirkte die Ästhetik der Karikaturzeitschriften nun zunehmend antiquiert. Heutzutage können die talentierten Künstler nur noch vom goldenen Zeitalter der Karikatur träumen.

# Jüdischer Humor in der Bundesrepublik

---



# „Wiederjudmachung“ *Jüdischer Humor in der Bundesrepublik Deutschland*

PETER JELAVICH

---

## „Rejewvenation“

Jewish Humour in the Federal Republic of Germany

**Kurzfassung:** „Was ist das Gegenteil von Aryanisierung? – Wiederjudmachung.“ Obwohl dieses Wortspiel aus den 1950er Jahren stammt, dauerte es Jahrzehnte, bis der jüdische Humor in der Bundesrepublik, wenn auch nur kurz, wiederbelebt werden konnte. Die Unterhaltungskultur der Weimar Republik war in starkem Maße von jüdischen Entertainern geprägt, aber nach deren Flucht und Ermordung gab es nichts mehr zu lachen. In den 1960er und 1970er Jahren behauptete Salcia Landmann, dass der jüdische Witz Teil einer unwiederbringlichen Vergangenheit sei, während Ephraim Kishon das deutsche Publikum mit einer unverbindlichen Art von Humor, ohne jeglichen Biss, amüsierte. George Tabori stand fast allein als Vertreter der jüdischen Witzkultur der Vorkriegszeit, mit dunklen und grotesken Untertönen. Nach 2010 erlebten neue Formen der jüdischen Unterhaltung eine kurze Blütezeit: Oliver Polak ließ sich von amerikanischen Komikern inspirieren, während Ben Salomo jüdische Themen in die Rap-Szene einbrachte. Doch ein Wiederaufleben des Antisemitismus im deutschen Showgeschäft und der deutschen Gesellschaft insgesamt veranlasste beide, sich nach 2018 von öffentlichen Auftritten zurückzuziehen. Eine „Wiederjudmachung“ der Unterhaltungsszene in Deutschland lässt noch lange auf sich warten.

**Schlagwörter:** Jüdischer Humor, Antisemitismus, Geschichte der Bundesrepublik, Film, Rap-Szene

**Abstract:** “What is the opposite of Aryanization? – Rejewvenation.” Although this pun dates back to the 1950s, it took decades for Jewish humor to be revived in the Federal Republic of Germany, however, only briefly. Jewish entertainers had played prominent roles in the entertainment culture of the Weimar Republic, but their exile and murder meant that after the war, there was nothing to laugh about. In the 1960s and 1970s, Jewish jokes were relegated to an irretrievable past by Salcia Landmann, while Ephraim Kishon amused Germany with a noncommittal type of humor, without any bite. George Tabori stood almost alone as a representative of prewar forms of Jewish humor, with dark and grotesque overtones. After 2010, new forms of Jewish entertainment briefly

flourished: Oliver Polak was inspired by American comedians, while Ben Salomo introduced Jewish themes to American-style rap. But a resurgence of antisemitism in the German entertainment scene, and in German society at large, induced both to withdraw from public performances after 2018. A “rejuvenation” of entertainment in Germany is still far off.

**Keywords:** Jewish humour, Anti-Semitism, History of the Federal Republic, film, rap scene

In der Unterhaltungskultur der Weimarer Republik waren Juden und Jüdinnen auf Kabarett- und Operettenbühnen, im Film, in der populären Musik und Schlagerbranche bekannterweise überproportional repräsentiert. In diesen Kontexten wurden auch viele Witze von Juden über Juden erzählt. Dies war nicht unproblematisch: Dass jüdische Witze zu Judenwitzen mutieren können, ist eine immerwährende Gefahr, und mit dem rasant zunehmenden Antisemitismus der 1920er Jahre wuchs auch die Befürchtung, dass solche Witze von Judenfeinden instrumentalisiert werden könnten. Der Centralverein deutscher Staatsbürger jüdischen Glaubens äußerte sich besonders lautstark gegen die angebliche Selbstherabsetzung in jüdischen Witzen.<sup>1</sup> Dennoch blieben jüdische Witze und Humor zentrale Bestandteile der Unterhaltungskultur der Weimarer Ära bis Frühjahr 1933. Danach wurden jüdische Entertainer von deutschen Bühnen, Leinwänden und Tanzlokalen vertrieben. Mit einer rasanten Geschwindigkeit – oft innerhalb weniger Wochen – wurde die deutsche Unterhaltungskultur „entjudet“.

Die Umkehrung dieser radikalen „Entjudung“ ließ nach 1945 lange auf sich warten. Ein Wortspiel der Nachkriegszeit lautete: „Was ist das Gegenteil von Arisierung? – Wiederjudmachung.“ Die sogenannte Wiedergutmachung kam schleppend voran; die „Wiederjudmachung“ der deutschsprachigen Unterhaltungskultur lag noch in weiter Ferne. In der Tat, die Unterhaltungskultur der Adenauerzeit blieb praktisch „entjudet“ bzw. „arisiert“. Dies sieht man am Beispiel der Operette: In den 1920er und frühen 1930er Jahren sind Musik und Texte der meisten erfolgreichen deutschsprachigen Operetten von Juden komponiert und geschrieben worden. Dieser Umstand führte zu einer Krise der Gattung nach 1933, als die bis dahin beliebten Operetten im Dritten Reich verboten wurden. Eigentlich gab es nur zwei hervorragende nichtjüdische Operettenkomponisten: Franz Lehár und Ralph Benatzky. Da aber Benatzky die Nazis nicht ausstehen konnte, blieb nur noch Lehár.

Um die Gattung nach 1945 neu zu beleben, wurden die verbotenen „jüdischen“ Operetten in der jungen Bundesrepublik wieder aufgeführt, jedoch in „arisierten“ Form. Das heißt: In den ursprünglichen Fassungen hatten viele Operetten jüdische Figuren; nach 1945 wurden sie aber nicht mehr als Juden porträtiert. Nehmen wir *Im weißen*

1 Peter Jelavich: When Are Jewish Jokes No Longer Funny? Ethnic Humour in Imperial and Republican Berlin. In: Marina Kessel / Patrick Merzinger (Hg.): The Politics of Humour. Laughter, Inclusion, and Exclusion in the Twentieth Century. Toronto: University of Toronto Press 2012, S. 22–51.

*Rößl* als Beispiel. Die Musik stammt zumeist von Benatzky, die Texte von den Juden Robert Gilbert (Liedtexte) und Hans Müller (Dialog). Bei der Uraufführung 1930 in Berlin waren fast alle Hauptdarsteller jüdisch. Gesungen wurde die Wirtin Josepha Vogelhuber von Camilla Spira, die später das Durchgangslager Westerbork überlebte; der Textilfabrikant Wilhelm Giesecke wurde von Otto Wallburg dargestellt, der in Auschwitz ermordet wurde. Beide verkörperten nichtjüdische Figuren im Stück. Dagegen war der Hemdhosenfabrikant Sigismund Sülzheimer eindeutig als jüdischer Konkurrent zu Giesecke charakterisiert. Er wurde von Siegfried Arno verkörpert, zu dessen Markenzeichen sein vermeintlich jüdisches Aussehen und Auftreten gehörten: dunkle Augen und Haare, große Nase, geschmeidiger Körper, flinke Bewegungen.<sup>2</sup> Als Sülzheimer sang Arno das Lied „Was kann der Sigismund dafür, dass er so schön ist?“ (Text und auch Musik von Robert Gilbert). Die Anpreisung einer jüdischen Gestalt als Schönheitsideal – eine ironische Persiflierung der dominanten Schönheitsvorstellungen – gehört zu den jüdischen Witzen der Operette.

*Im weißen Rößl* wurde 1933 verboten, nach 1945 auf vielen deutschen Bühnen wieder aufgeführt und auch zweimal verfilmt (1953 und 1960); jedoch wurde Sigismund nicht als jüdisch kodiert, und alle Figuren wurden von nichtjüdischen Schauspielern dargestellt. In der Originalfassung war die Operette ein witziges Zusammenspiel von norddeutschen Juden und Nichtjuden in einem ländlichen österreichischen Milieu; in der Adenauerzeit blieb davon nur eine fade Handlung unter nichtjüdischen Sommerfrischlern. Auch die Orchestrierung hatte gelitten. Bei der Uraufführung saß eine Jazzband im Orchestergraben, und die Partitur hatte jazzige Nummern. Da aber der Publikumsgeschmack der 1950er Jahre immer noch von der nazistischen Kampagne gegen „entartete Musik“ geprägt war, wurden die Partitur und die Orchestrierung von den ursprünglichen Jazzelementen bereinigt. Erst 1994 wurde Sigismund Sülzheimer wieder als jüdische Figur von Ursli Pfister dargestellt (in einer Aufführung in Berlins Bar jeder Vernunft), als er sich auf der Bühne vorstellte mit der Begrüßung: „Schalömchen!“<sup>3</sup>

Dies ist nur ein Beispiel der anhaltenden „Entjudung“ der ursprünglich jüdischen Unterhaltungskultur in den 1950er Jahren. Diese Entwicklung basierte auf unterschiedlichen Ursachen, die einander entgegengesetzt waren. Einerseits gab es nach der Shoah buchstäblich nichts zu lachen: Aus Respekt vor dem ausgelöschten Judentum wurden komische jüdische Figuren nicht mehr darstellbar auf deutschen Bühnen. Und noch wichtiger: Der gesamte Kontext, in dem jüdische Witze entstanden und florierten, war vernichtet. Viele Witze hatten sich mit der Assimilation befasst, der Vermittlung

2 Mila Ganeva: Jewish Comedians beyond Lubitsch: Siegfried Arno in Film and Cabaret. In: Barbara Hales / Valerie Weinstein (Hg.): Rethinking Jewishness in Weimar Cinema. New York: Bergahn 2020, S. 88–110.

3 Zur Aufführungsgeschichte der Operette siehe: Kevin Clarke / Helmut Peter (Hg.): Im Weißen Rößl. Auf den Spuren eines Welterfolgs. St. Wolfgang: Weisses Rössl GmbH 2007; Nils Grosch / Carolin Stahrenberg (Hg.): „Im Weißen Rößl“. Kulturgeschichtliche Perspektiven. Münster: Waxmann 2016.

zwischen den Bedingungen der jüdischen und der nichtjüdischen Gesellschaft und Kultur; der Holocaust hatte jedoch bewiesen, dass Assimilation im deutschen Kontext eine vergebliche Hoffnung (ja, eine mörderische Falle) war. Und vor allem waren die Darsteller und das Hauptpublikum der jüdischen Witze – die Juden selbst – aus dem Land geflohen oder ermordet worden. Andererseits betrachteten sich nach 1945 viele deutsche Nichtjuden als die Hauptopfer des Krieges und hatten keine Lust, sich mit dem Schicksal der Juden, ob tot oder lebendig, zu beschäftigen. Und das Schlimmste von allem: Infolge der Nazi-Propaganda gab es weiterhin große antisemitische Vorurteile im deutschen Publikum, wie damalige Meinungsumfragen bestätigten. Viele Bürger konnten sich also Juden als sympathische Figuren partout nicht vorstellen. Aus diesen entgegengesetzten Gründen wurden komische jüdische Figuren – und überhaupt jüdische Witze und jüdischer Humor – aus der deutschen Massen- und Unterhaltungskultur in den ersten Jahren nach Kriegsende ferngehalten.

1960 trat die jüdische Witzkultur wieder in Erscheinung in Form des Buches *Der jüdische Witz: Soziologie und Sammlung*, herausgegeben von Salcia Landmann. Landmann wurde in Galizien geboren, aber ihre Eltern übersiedelten schon 1914 (als sie drei Jahre alt war) in die Schweiz, wo sie ihr ganzes Leben verbrachte. Das Buch erschien in einem katholischen Schweizer Verlag (Walter Verlag) und wurde schnell zum Bestseller in der Bundesrepublik. Es war aber gleich nach seinem Erscheinen höchst kontrovers, zumindest unter Juden. Landmann stellte ihrem Kompendium ein langes Vorwort voran über „Der jüdische Witz und seine Soziologie.“ Sie vertrat die These, dass der jüdische Witz nur in Europa im 19. und am Anfang des 20. Jahrhunderts entstanden ist bzw. nur dann und dort hätte entstehen können: „Er konnte nur durch das ost- und mitteleuropäische Judentum nach dem Einbruch der Emanzipation, der Aufklärung, geschaffen werden.“ Das war eine Zeit, als die Assimilation der Juden zuerst möglich war; dies führte zu Spannungen innerhalb des Judentums sowie zu erneuerten Auffindungen gegen Juden von außen. Laut Landmann hatten die Witze, die in diesem Kontext entstanden sind, mehrere Funktionen:

Der jüdische Witz ist also, inhaltlich betrachtet, alles folgende: Kampf gegen den Druck durch die feindliche Umwelt; Kampf gegen den Druck einer übermächtigen eigenen Tradition; Kampf für Lockerung und Freiheit von Unerträglichem oder doch schwer Tragbarem; und gleichzeitig Kampf und Einsatz für eine neue, neuzeitliche, nicht mehr allgemein-normative, sondern mehr personal gefärbte Ethik.

Letztendlich war der jüdische Witz ein Produkt der angeblichen „Wehrlosigkeit der Exiljuden [...] die letzte Waffe des Geschlagenen, dem der heroische Kampf, der direkte Weg, versagt ist.“<sup>4</sup>

4 Salcia Landmann: *Der jüdische Witz. Soziologie und Sammlung*. Olten: Walter-Verlag 1960, S. 104, 92.

Diese Thesen sind anfechtbar, aber darum ging es nicht: umstritten waren Landmanns Schlussfolgerungen. Sie behauptete, der jüdische Witz wäre endgültig ausgestorben nach der Shoah – und nicht nur in Mittel- und Osteuropa. Auch in den USA war er nicht mehr zu finden: „An die Stelle des geistvollen jüdischen Witzes tritt heute drüben die Flucht in die psychoanalytische Behandlung.“ Und erst recht nicht in Israel: „Der Israeli selber jedoch erzeugt kaum einen neuen und eigenartigen Witz. Er hat keinen Witz, weil er ihn nicht braucht. Greift man den Juden in Israel an, so kann er sich, statt mit dem Witz, wieder mit der Waffe wehren, genau wie sein Vorfahre in biblischer Zeit. Das neue Israel ist daher witzlos wie die Bibel.“<sup>5</sup> Diese Behauptungen riefen heftige Reaktionen vor. Aus Amerika schrieb Isaac Bashevis Singer: „This theory would appear plausible were it not for the facts. [...] Miss Landmann clearly intends, with this book, to erect a monument to the Jewish joke. But the body is not quite in its grave. It is still very much alive and busy turning out new jokes in New York, Tel Aviv, Buenos Aires, and even Moscow.“<sup>6</sup>

Am heftigsten war die Reaktion von Friedrich Torberg, ein jüdisch-tschechisch-österreichischer Schriftsteller, der die Kriegsjahre in den USA überlebt hatte und danach nach Wien zurückkehrte. Er kritisierte Landmann in seinem Artikel: „Wai geschrien!‘ oder Salcia Landmann ermordet den jüdischen Witz“. Torberg behauptete, dass von allen Varianten der klassischen jüdischen Witze, Landmann ausnahmslos immer die fadesten aussuchte, oder sogar selber neue Varianten erfunden hatte, die geistloser waren als alles vorhandene. Das ganze Buch war also ein „Pointenmassaker“, „die Hohe Schule der Humorlosigkeit“. Noch gravierender war Torbergs Behauptung, dass das Buch antisemitisch sei: „Diese Unempfindlichkeit, diese fundamentale Gefühl- und Instinktlosigkeit gegenüber allem, aber auch wirklich allem, was das Wesen des jüdischen Witzes ausmacht, musste zwangsläufig zum antisemitischen Effekt des Buches führen. [...] Dieses Buch ist von Grund auf antisemitisch.“ Laut Torberg bestand Landmanns Buch überwiegend aus Witzen, worin assimilierte deutsche Juden sich über osteuropäische Juden lustig machten. Das Buch fungierte also als

Beweis, daß die Juden betrügerisch und geldgierig sind, verlogen und verschlagen, schmutzig und unappetitlich, dummdreist und ungebildet, gefühlsroh und wehleidig, pietätlos und taktlos, feig und wasserscheu, körperlich und charakterlich minderwertig. [...] Daß sie, kurzum, genauso sind, genauso reden, genauso handeln und vermutlich genauso aussehen, wie es der übelste Vulgär-Antisemitismus seit jeher wahrhaben wollte.

Deswegen äußerte Torberg die Befürchtung, dass gerade deswegen das Buch zum Bestseller wurde: „Das Buch ist gerade deshalb ein Erfolg geworden, weil es antisemitisch ist, weil es den Vorstellungen entgegenkommt, die sich ein deutscher Durch-

5 Ebd., S. 110, 111.

6 Isaac Bashevis Singer: The Everlasting Joke. In: Commentary 31,5 (1961), S. 458–460.

schnittsbürger von den Juden macht.“ Fazit: „jedenfalls kann einem heutigen deutschen Durchschnittsbürger nichts Besseres passieren, als – dazu noch von jüdischer Seite – bestätigt zu bekommen, daß der Führer auch in diesem Punkt recht hatte; mit den Bolschewiken und den Autobahnen hatte er’s sowieso ...“<sup>7</sup>

Für Torberg bot sich als Alternative das Werk Ephraim Kishons an. 1961 – also ein Jahr nach dem Erscheinen der Erstausgabe von Landmanns *Der jüdische Witz* – fing Torberg an, Kishons Bücher ins Deutsche zu übersetzen (übrigens aus dem Englischen, nicht direkt aus den herbräischen Urtexten). Bis Ende seines Lebens wird Torberg 17 Bücher Kishons übersetzen. In der Tat, in den 1960er und 1970er Jahren war Kishon der weitaus meistgelesene jüdische Humorist in der Bundesrepublik; bis heute sind über 30 Millionen Exemplare seiner Bücher in Deutschland verkauft worden. Sein Erfolg in Deutschland war aber nicht unproblematisch. Obwohl in Israel (Kishons Heimat nach 1949) angesiedelt, behandelten seine Erzählungen selten spezifisch jüdische Themen. Es ging stattdessen hauptsächlich um generelle Familienprobleme, auch um den Kampf der „kleinen Leute“ gegen staatliche und wirtschaftliche Bürokratien. Insbesondere die Shoah wurde fast nie erwähnt, obwohl viele von Kishons Verwandten in Auschwitz ermordet wurden; er selber hatte mehrere Arbeitslager überlebt und konnte aus einem Transport nach Sobibor entfliehen. Kishons Thematik – auch das, was er zu thematisieren vermied – machten seine Bücher schmackhaft für ein breites deutsches Publikum in den 1960er und 1970er Jahren. Seine Werke hatten für deutsche Leser eine Alibifunktion: Sie konnten einen jüdischen Autor genießen, ohne dass sie mit den heiklen und mörderischen Seiten der deutsch-jüdischen Geschichte konfrontiert wurden. Kishons rechtsstehende politische Einstellung fand auch Zuspruch bei Konservativen in Deutschland: für Kishon waren die Hauptfeinde die Araber und die Linken (in Israel wie auch in Europa).<sup>8</sup>

Als Kishon 1997 endlich den Rassenantisemitismus thematisierte, fehlte es ihm bezeichnenderweise an Biss. In *Mein Kamm: Satirischer Roman* überredet der Kleingauner und -betrüger Rudolph Flinta einen befreundeten Journalisten, den glatzköpfigen Chef, der ihn gefeuert hat, zu verleumden. Der Artikel entwickelt sich zu einer größeren politischen Bewegung gegen alle Glatzköpfe, die immer stärker diskriminiert werden und schließlich Pogrome und Ghettoisierung erleiden müssen. Die Bewegung zerfällt schließlich aufgrund interner Rivalitäten und eines verlorenen Krieges, und Flinta landet in einer Nervenheilanstalt. Der Roman bezieht sich indirekt immer wieder auf Ereignisse im Dritten Reich; aber dadurch, dass er Diskriminierung und Rassismus

7 Friedrich Torberg: „Wai geschrien!“ oder Salcia Landmann ermordet den jüdischen Witz. Anmerkungen zu einem beunruhigenden Bestseller. In: *Der Monat* 14, 157 (1961), S. 48–65.

8 Zu Kishon siehe u. a. Gabriel Finder: *An Irony of History. Ephraim Kishon's German Triumph*. In: Eli Lederhendler / Gabriel Finder (Hg.): *A Club of Their Own: Jewish Humorists in the Contemporary World*. Oxford: Oxford University Press 2016, S. 141–153; Silja Behre: Ephraim Kishon für Deutsche. Der israelische Autor und Satiriker im Literaturbetrieb der Bundesrepublik. In: *Zeithistorische Forschungen* 16 (2019), S. 495–519.

auf eine persönliche Kränkung zurückführt und sie zu einem schnellen und vollständigen Ende bringt, hat er wenig Ähnlichkeit mit dem Holocaust, der tiefe historische Wurzeln in Deutschland hatte, zu einem beispiellosen Massenmord führte, und in der Nachkriegsbevölkerung bleibende antisemitische Haltungen hinterließ. *Mein Kamm* war also wieder ein Buch, das in Deutschland kaum hätte anecken können.

Zusammen betrachtet, passten die zwei jüdischen Bestseller der 1960er und 1970er Jahre – Landmanns Witzband und Kishons lustige Erzählungen – gut zueinander: Die von Landmann gesammelten Witze waren explizit jüdisch, wurden aber von ihr einer ausgestorbenen Kultur zugerechnet; Kishons Erzählungen waren in Israel angesiedelt, waren aber nicht ausgesprochen „jüdisch“ in ihrer Thematik. Beide markierten also das Zwischenstadium der 1960er bis 1990er Jahre, als die „Entjudung“ der Adenauerzeit teilweise überwunden wurde, aber eine richtige „Wiederjudmachung“ in der deutschen Unterhaltungskultur noch nicht stattgefunden hatte.

In jenen Jahren gab es dennoch einen Autor, der den jüdischen Witz der Vorkriegszeit wiederbelebte, nämlich George Tabori. 1914 geboren, wuchs Tabori in Budapest auf. 1932 kam er nach Berlin, ein Jahr danach übersiedelte er nach London; sein Vater wurde 1944 in Auschwitz ermordet. Von 1947 bis 1971 wohnte er in den USA, zuerst in Los Angeles, danach New York; zu der Zeit traf er oft mit deutschen und österreichischen Emigranten zusammen und wurde Drehbuchautor und Dramatiker. 1971 kehrte er nach Mitteleuropa zurück, seine Wirkungsstätten waren München, Wien und Berlin. In etlichen Bühnenwerken behandelte er jüdische Themen, u. a. die Shoah – und dies in einem Stil, der zutiefst vom jüdischen Witz in seinen schwarzen, grotesken und absurden Schattierungen geprägt war. Ein Musterbeispiel ist *Mein Kampf*, 1987 in Wien uraufgeführt. Das Stück spielt um 1910 in einem Wiener Männerasyl, wo zwei Juden – der fliegende Buchhändler Shlomo Herzl und der Koch Lobkowitz – zuhause sind (Lobkowitz wurde von Tabori selbst in der Uraufführung verkörpert). Zu ihnen stößt der junge und ratlose Adolf Hitler. Herzl nimmt ihn unter seine Fittiche, und durch unscheinbare Taten und Vorschläge steuert er ihn unabsichtlich in Richtung einer politischen Karriere. Herzl versucht sogar Frau Tod, die Hitler holen will, von ihm abzulenken, um ihn zu retten – sie entlarvt sich jedoch als Hitlers Beschützerin: „Armer Schlomo, daß Sie das immer noch nicht kapiert haben, daß Ihr Freund mich als Leiche überhaupt nicht interessiert. Als Leiche, als Opfer ist er doch absolut mittelmäßig. Aber als Täter, als Sensenknabe, als Würgeengel – ein Naturtalent.“<sup>9</sup> In *Mein Kampf* werden jüdische Witze erzählt – alte und neu erfundene – es gibt auch viele Anspielungen auf die Thora und den Talmud. In keinem anderen Werk aus jener Zeit ist ein solches Zusammenspiel von Komik und Tragik, von Witz und Ironie in seiner jüdischen Prägung zu finden. Um 1990 wurde *Mein Kampf* an vielen deutschen und

9 George Tabori: *Mein Kampf*. In: Dies., *Theaterstücke II*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1994, S. 194.

österreichischen Bühnen aufgeführt, das Stück hatte aber nicht den Massenerfolg von Landmanns Witzbuch und Kishons Erzählungen.

Sechzig Jahre nach Kriegsende hatte eine breite „Wiederjüdmachung“ der deutschsprachigen Unterhaltungskultur immer noch nicht stattgefunden. Noch 2004 sagte der Rabbiner Walter Rothschild: „Hier in Deutschland darf doch ein jüdischer Witz nur gedruckt erscheinen. Und auch nur, wenn er von einem Rabbi erzählt wird. Und auch nur dann, wenn der schon 20 Jahre tot ist.“<sup>10</sup> Aber in demselben Jahr kam ein Film in die Kinos, der als erste deutsch-jüdische Filmkomödie nach 1945 vermarktet wurde und sehr erfolgreich war (mit über einer Million Zuschauer): *Alles auf Zucker!* Dani Levy – schweizer Regisseur und Schauspieler, als Sohn jüdischer Eltern 1957 in Basel geboren und seit 1980 in Berlin zuhause – führte Regie und war auch Co-Autor des Drehbuchs. Der Film spielt innerhalb einer zerstrittenen jüdischen Familie, ursprünglich aus Berlin. Jaeckie Zucker (eigentlich Jakob Zuckermann, von Henry Hübchen dargestellt) blieb in der DDR und wurde ein berühmter Sportreporter, der seine jüdischen Wurzeln komplett verneint hatte. Nach 1990 wurde er ein „Wendeverlierer“ und verdiente seinen Unterhalt mehr schlecht als recht mit dubiosen Geschäften und Glücksspiel (nach eigener Aussage steckt er „bis zum Hals in der Scheiße, aber die Aussicht ist gut“). Sein Bruder Samuel (von Udo Samel verkörpert) ging dagegen in den Westen und gründete in Frankfurt am Main eine sehr orthodoxe Familie, hatte aber auch keinen finanziellen Erfolg. Die Brüder sind seit Jahrzehnten verfeindet: Für Samuel ist Jaeckie ein atheistischer Stalinist, Jaeckie betrachtet seinen Bruder als jüdischen Ayatollah. Am Anfang des Films stirbt ihre Mutter, und laut ihrem Testament können beide ihre Erbschaft nur antreten, wenn sie sich versöhnen, und wenn sie die Mutter nach jüdischem Brauch bestatten und betrauern. Jaeckies Familie muss also der Familie seines Bruders vorspielen, dass sie fromme Juden sind. Um dies zu tun, müssen sie in aller Eile jüdische Bräuche lernen, z. B. koscheres Essen vorbereiten, den Schabbat einhalten, oder sieben Tage lang Shiva sitzen für die verstorbene Mutter. Durch diesen Lernprozess werden auch dem nichtjüdischen Zuschauerpublikum auf humorvolle Weise jüdische Bräuche nahegebracht. Wie Levy selber betonte: „Der Zuschauer wird in einem Schnelldurchgang lernen, was alles in einem orthodoxen Haushalt beachtet werden muss.“<sup>11</sup> Aber das unterstrich nur die Tatsache, dass jüdische Alltagsbräuche den Nachkriegsdeutschen so fremd geworden waren, dass sie im Detail erklärt werden mussten. Immerhin: 2005 war *Alles auf Zucker!* der große Gewinner des Deutschen Filmpreises in mehreren Kategorien und Dani Levy wurde mit dem Ernst-Lubitsch-Preis ausgezeichnet.

*Alles auf Zucker!* erschien am Anfang einer kurzen Phase, in der jüdische Komödien und Komiker im deutschsprachigen Raum aufblühten. Eine Generation kam zu Wort,

10 Judith Hyams: Shabbat Shalom, Motherfuckers! In: taz, Ausgabe 7324 vom 1.4.2004, S. 15.

11 Thomas Eckert / Joachim Huber im Gespräch mit Dani Levy: Kann man mit Juden Quoten machen? In: Tagesspiegel, 26.3.2004.

die die Shoah nicht erlebt hatte und nicht mehr die zentrale Rolle spielte wie bei den Eltern. Levy beteuerte: „meine Generation hat den Krieg nicht mehr erlebt. Wir haben ganz andere Erfahrungen als die Generation unserer Eltern. In ‚Zucker‘ erzähle ich deutsche Geschichte aus meiner Perspektive. Die Holocaust-Vergangenheit ist für die Familiengeschichte der ‚Zuckers‘ ohne Bedeutung“.<sup>12</sup> Die Hoffnung auf eine „Normalisierung“ des Jüdischseins in Deutschlands machte die jüngere Generation empfänglich für amerikanische Formen des Humors, die in einem Land entstanden, in dem sich Juden assimiliert fühlen und gleichzeitig ihre Andersartigkeit genießen konnten. Dies war auch vorstellbar, da in den Jahren 2010–2016 die Zahl der antisemitischen Straftaten in Deutschland deutlich gesunken war.<sup>13</sup>

Um 2010 war Oliver Polak der bekannteste jüdische Komiker in Deutschland. 1976 geboren, wuchs er als Sohn der einzigen jüdischen Familie in Papenburg auf; vor dem Holocaust waren es zwanzig Familien, aber nur sein Vater, der mehrere Konzentrationslager überlebt hatte, kehrte zurück. Polaks Humor bezog sich auf die deutsch-jüdische, aber noch mehr auf die amerikanisch-jüdische Witzkultur; er wurde von Solo-Entertainern wie Sarah Silverman und Jerry Seinfeld inspiriert. Mit One-Man-Shows – *Ich darf das, ich bin Jude* (2006) und *Jud Süß Sauer* (2011) – wurde er bekannt. Jüdische Themen und Bräuche an sich waren nur nebensächlich in diesen Shows: es ging vielmehr darum, wie Juden von nichtjüdischen Deutschen wahrgenommen werden. Dabei wurden sowohl antisemitische wie auch philosemitische Klischees persifliert. Polaks wohl bekanntestes Lied hieß: „Kommt, lasst uns alle Juden sein,“ das er auf der Bühne gesungen und auch als Video verbreitet hat. In dem Text werden pauschale Urteile neu erfunden und ad absurdum geführt: „Juden können besser einparken / Juden müssen sich die Zähne nie putzen / Juden dürfen sogar bei MacDonalds ohne zu essen das Klo benutzen“. In der Videofassung sind die Klischees noch absurder: Polak geht durch Berlin in Ghostbusters-Montur und alle Leute, die er zappt – u. a. ein Polizist, Döner-Buden-Besitzer, Asiatische Touristen, ein Zeuge Jehovas, Mütter mit Babywagen – werden in Juden verwandelt: nur sind es Judenkarikaturen, denn alle tragen plötzlich schwarze Hüte und Schläfenlocken (auch die Frauen); und alle fangen an zu schockeln, bloß ist das Buch, das sie lesen, kein Gebetbuch, sondern Polaks *Ich darf das, ich bin Jude*. Eine „Wiederjudmachung“ findet also statt, aber ironisch kodiert, da die Vorstellung von Juden in Klischees über orthodoxe Ostjuden stecken bleibt.

Am Ende des Videos geht Polak an einem einsamen Straßenmusiker vorbei, der singt: „Ich möchte Teil einer Judenbewegung sein.“ Der Musiker ist in der Tat Dirk von Lowtzow, Frontmann der Band Tocotronic, die für das Lied „Ich möchte Teil einer

12 Ebd.

13 Bundesministerium des Innern und für Heimat: Übersicht „Hasskriminalität“: Entwicklung der Fallzahlen 2001–2022. 22. April 2023. [https://www.bmi.bund.de/SharedDocs/downloads/DE/veroeffentlichungen/nachrichten/2023/05/pmk2022-ueber-hasskriminalitaet.pdf?\\_\\_blob=publicationFile&v=3](https://www.bmi.bund.de/SharedDocs/downloads/DE/veroeffentlichungen/nachrichten/2023/05/pmk2022-ueber-hasskriminalitaet.pdf?__blob=publicationFile&v=3) [24.4.2024]

Jugendbewegung sein“ bekannt sind. Im Video ist er Polaks komplementäres Pendant: Während Polak möchte, dass alle Menschen Juden sind, äußert von Lowtzow den Wunsch eines Nichtjuden, Jude zu sein. Dass alle Menschen Juden werden sollen und wollen, ist offensichtlich eine Umkehr der (seit dem 18. Jahrhundert gängigen) Erwartung, dass Juden sich in die dominante christlich-deutsche Leitkultur integrieren sollen. Das Video spricht den Wunsch aus, dass umgekehrt deutsche Nichtjuden Juden werden sollen. Doch das Framing des Videos unterstreicht, dass es sich nur um eine müßige Fantasie handelt. Denn in der ersten Schwarz-Weiß-Sequenz wacht Polak in depressiver Stimmung auf und singt zu einer langsamen, traurigen Melodie: „Warum ist es so kompliziert? Warum kann es nicht einfach sein? Warum können nicht einfach alle Menschen Juden sein?“ Erst danach schneidet das Video zur Ghostbusters-Szene, die in Farbe zu schwungvoller Musik gefilmt wurde. Am Ende kehrt das Video jedoch wieder zu Schwarz-Weiß zurück, und ein deprimiert seufzender Polak geht an dem genauso einsamen Dirk von Lowtzow vorbei, der sein „Judenbewegung“-Lied singt. Die fröhliche „Wiederjudmachung“ der mittleren Sequenz bleibt also nur ein Wunschtraum.<sup>14</sup>

Polak hatte einige Jahre lang Erfolg mit seiner jüdischen Bühnenpersona, er fühlte sich aber allmählich in eine Ecke getrieben. Er betrachtete sich als Komiker, aber nicht ausschließlich als jüdischer Komiker, obwohl genau das von ihm erwartet wurde. Um 2012 sagte er in einem Interview: „Ich muss betonen: *Ich darf das, ich bin Jude* ist ein Gag. Es geht mir in erster Linie um Comedy, es geht mir nicht darum, das jüdisch-deutsche oder auch nichtjüdisch-deutsche Verhältnis zusammen zu verbessern und irgendeine Absolution zu erteilen.“<sup>15</sup> Zwei Jahre später erklärte er:

Ich wurde als Comedian gebucht wegen meines jüdischen Hintergrunds. Die Leute dachten, da klettert Woody Allen aus meinem Bauch mit einem Lachsbraten in der Hand und spielt Klarinette. Viele waren sauer und enttäuscht, weil sie einen Kuschelejuden erwartet hatten. Meine Art von Humor geht offensichtlich mit der in Deutschland vorherrschenden Haltung zu Humor oft nicht gut zusammen. Inzwischen habe ich mir mein Publikum erspielt.<sup>16</sup>

Wegen einer schweren Depression ging Polak mehrere Wochen in psychiatrische Behandlung – eine Erfahrung, die er in seinem Buch *Der jüdische Patient* (2014) be-

14 Zur Deutung des Videos siehe auch: Caspar Battegay: Judentum und Popkultur. Bielefeld: transcript Verlag 2012, S. 131–133. Zu Polak generell: Gabriel Finder: „I’m Allowed, I’m a Jew“: Oliver Polak and Jewish Humor in Contemporary Germany After the Holocaust. In: David Slucki / Gabriel Finder / Avinoam Patt (Hg.): *Laughter After. Humor and the Holocaust*. Detroit: Wayne State University Press 2020, S. 219–240.

15 Marcus Patka: „Jud Süßsauer“. Oliver Polak im Interview. In: Marcus Patka / Alfred Salzer (Hg.): *Alle Meschugge? Jüdischer Witz und Humor*. Wien: Jüdisches Museum Wien 2013, S. 183–185.

16 Oliver Das Gupta: Comedian Oliver Polak über Depression: „Es ging gar nichts mehr“. In: *Süddeutsche Zeitung*, 16.10.2014.

schrieb. Auf dem Einband ist das Wort „jüdische“ durchstrichen: Damit wird darauf hingewiesen, dass Polak nicht nur als Jude betrachtet werden will, da diese einseitige Wahrnehmung eine beträchtliche Rolle bei seinem Zusammenbruch gespielt hatte. In den wenigen Jahren, in denen er Erfolg hatte, war er „Deutschlands einziger jüdischer Stand-Up-Comedian, der Holocaustclown, der Showjude“ und kam aus der engen Rolle nicht heraus: „Ich fühlte mich von vielen Menschen zum Objekt gemacht. Oder war ich es selbst, der sich zum Objekt gemacht hat?“<sup>17</sup>

Schließlich hörte Polak auf, seine jüdische Bühnenpersona zu verkörpern. 2018 veröffentlichte er sein Buch *Gegen Judenhass*, in dem er in einem alles andere als humoristischen Ton seine Kehrtwende erklärte. Noch 2008, in der Buchfassung von *Ich darf das, ich bin Jude* konnte Polak behaupten: „Jude sein ist in!“<sup>18</sup> In demselben Buch hat er seine Kindheit und Jugend in Papenburg beschrieben; darin ging es unter anderem um sein Jüdischsein, aber das Buch liest sich vornehmlich als Narrativ vom coming-of-age in einer Kleinstadt. Antisemitische Erfahrungen wurden gelegentlich angedeutet, sie störten aber nicht den humorigen Ton dieser Autobiographie. Dagegen hat Polak zehn Jahre später in *Gegen Judenhass* über nur zwei Erfahrungen aus seiner Kindheit berichtet: bittere Erfahrungen, die in *Ich darf das* nicht erwähnt wurden. Zu Besuch in einer befreundeten Familie wurde ihm als siebenjähriger vom Familienvater gesagt, dass „ihr am Tod von Jesus die volle Schuld tragt“. Und in der fünften Klasse liefen Schulkameraden hinter ihm her, einige schrien „Hast du ihn berührt?“ und die anderen erwiderten: „Ihyyy [...] du hast Juden Aids“.<sup>19</sup> Aber *Gegen Judenhass* befasst sich hauptsächlich mit seinen antisemitischen Erfahrungen als Erwachsener. Die Tatsache, dass Polak als Jude Witze über Juden machte, führte dazu, dass Nichtjuden (sowohl im Publikum wie auch in der Entertainment-Branche) sich ermächtigt fühlten, auch solche Witze zu reißen – und zwar gegen Polak selber gerichtet; sie hatten keinen Sinn für den Unterschied zwischen „jüdischen Witzten“ und „Judenwitzten“. Dass manche „Witze“, die gegen Polak gerichtet wurden, mit dem Holocaust zu tun hatten, machte die Erfahrung umso schlimmer.<sup>20</sup> Also hörte Polak auf, sich als Jude zu präsentieren und wurde Moderator in verschiedenen Talkshows, Quizshows und Podcasts.

Polak war nicht der einzige jüdische Unterhaltungskünstler, der damals eine Kehrtwende bekannt gab: 2018 hat auch der deutsch-jüdische Rapper Ben Salomo sich aus der Hip-Hop-Szene zurückgezogen. In *Gegen Judenhass* hat Polak den steigenden Antisemitismus im Deutschrapp thematisiert<sup>21</sup>; Ben Salomo hat ihn hautnah erfahren. 1977 in Israel geboren, kam Jonathan Kalmanovich als vierjähriger nach Berlin. Er wuchs in

17 Oliver Polak: *Der jüdische Patient*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2014, S. 19.

18 Oliver Polak (in Zusammenarbeit mit Jens Oliver Haas): *Ich darf das, ich bin Jude*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2008, S. 56.

19 Oliver Polak: *Gegen Judenhass*. Berlin: Suhrkamp 2018, S. 75–77.

20 Ebd., 77–80, 102–107.

21 Ebd., S. 91–93, 108, 113–116, 122.

Migrantenvierteln auf und unterschied sich „optisch gar nicht so sehr von einem Araber, Türken oder Italiener. Ich fühlte mich auch immer eher den Migranten zugehörig, ich bin ja auch Migrant“.<sup>22</sup> Bis zum Alter von etwa zwölf Jahren habe er keine Unterschiede zu den anderen Einwandererkindern erlebt. Dann wurde aber seine israelische Herkunft zu einem Problem für die muslimischen Kinder: Es kam zu Streitereien, er wurde mit Holocaust-„Witzen“ gehänselt. Aber er blieb in der Einwanderernachbarschaft und schloss sich sogar Straßengangs an. Bald entdeckte er die Rap-Szene, wo er sich Ben Salomo (sein Bar Mitzwa Name) nannte. Sehr erfolgreich wurde er ab 2010 mit *Rap am Mittwoch* – eine Veranstaltungsreihe, in der Battle Rap alle drei Wochen in verschiedenen Städten aufgezeichnet und im Internet ausgestrahlt wurde. Battle Rap lebt davon, dass sich die Kontrahenten gegenseitig (mit äußerst vulgärem Vokabular) in sexueller, körperlicher und auch ethnischer und religiöser Hinsicht verunglimpfen. Ben Salomo versuchte sicherzustellen, dass die Angriffe individuell blieben und nicht zu Beleidigungen ganzer Ethnien ausarteten. Außerdem sollten die Auseinandersetzungen auf die Bühne beschränkt bleiben und nicht persönlich genommen werden: „Battle Rap ist verbaler Krieg – jedes Mittel ist recht, solange die Leute sich hinterher die Hand geben können [...] Rassistische Punchlines würden im Battle Rap nicht geduldet“.<sup>23</sup>

Wo aber lag die Grenze? Ben Salomo behauptete: „Ich finde, ‚Scheiß-Jude‘ ist etwas anderes als ‚In meinen Augen bist du ein harter Bauer, ich bin so respektlos, ich geh’ nach Jerusalem und pisse an die Klagemauer [...] Letzteres ist für mich nicht rassistisch, sondern einfach eine Punchline“.<sup>24</sup> Oder: „‚Jüdischer Vollidiot‘ oder ‚türkischer Vollidiot‘ ist okay. ‚Scheiß Jude‘ oder ‚Scheiß Türke‘ geht nicht.“<sup>25</sup> Aber viele Beobachter – vor allem diejenigen, die die Codes der Rap-Szene nicht kennen – würden wahrscheinlich keinen großen Unterschied erkennen. Sicher, Ben Salomo schöpfte aus einer ganz anderen Tradition als die zuvor in diesem Essay besprochenen Vertreter des jüdischen Humors, die von der deutsch-jüdischen oder amerikanisch-jüdischen Witzkultur inspiriert worden sind. Dagegen haben Rap und Hip-Hop ihre Wurzeln in der afroamerikanischen Kultur. Aber sowohl der traditionelle jüdische Witz als auch die jüdischen Varianten des Hip-Hop bergen ähnliche Gefahren. Jüdische Witze, die von Juden gemacht werden, haben eine andere Resonanz, wenn sie von Nichtjuden nacherzählt werden. Ebenso mögen abfällige Bemerkungen über den jüdischen Hintergrund eines Gegners akzeptabel sein, wenn sie sich auf einen Battle-Rap-Abend beschränken, aber dieselbe Rhetorik wird bedrohlich, wenn sie in weitverbreitete Songs über-

22 Jonathan Kalmanovich aka Ben Salomo: „Die Leute sahen mich als Außenminister Israels – aber ich war einfach ein kleiner Junge“. In: *Vice*, 7.11.2016.

23 Ayala Goldmann: Ein Jude von der Straße. In: *Jüdische Allgemeine*, 14.1.2015.

24 Yasmin Polat: Jüdischer Rapper Ben Salomo: Teile der Hip-Hop-Szene sind antisemitisch. In: *Tagespiegel* 12.10.2016.

25 Goldmann (2015) (wie Anm. 23).

schwappt. Ben Salomo betonte den Unterschied: „Beim Battle Rap auf der Bühne hat man einen Gegner vor sich wie beim Sport. Je nachdem, auf wen man trifft, verändern sich die Punch Lines.“ Im Gegenteil: „Auf einem Album gibt es keinen Gegner“ und antisemitische Äußerungen können sich ohne Widerspruch verbreiten.<sup>26</sup> Allmählich wurde ihm klar, dass Juden sich in einer Ausnahmesituation in der Rap-Szene befinden. Während Türken, Araber oder Schwarze im Battle Rap-Kontext individuell beschimpft werden können, werden sie als Gruppe nicht generell in Songs rassistisch beleidigt. Juden dagegen genießen keinen solchen Schutz in der Rap-Szene. Ben Salomo resümierte: „Wenn man sich in dieser Szene wehrt gegen Rassismus gegenüber Schwarzen, wird man geliebt. Wehrt man sich gegen Rassismus gegenüber Türken und Arabern, wird man auch geliebt. Aber sagt man, dass antisemitische Ressentiments auch nicht klar gehen, wird man kritisiert. Die Szene hat also ein Antisemitismusproblem.“<sup>27</sup>

Ben Salomo behauptete, dass es im deutschen Rap schon immer antisemitische Tendenzen gegeben habe, die jedoch dramatisch zugenommen hätten, so dass er 2018 *Rap am Mittwoch* einstellte und sich aus der Rap-Szene zurückzog. Er gelangte zu dem Schluss: „die deutsche Rap-Szene ist in weiten Teilen genauso antisemitisch wie die deutsche Rechtsrock-Szene“.<sup>28</sup> In seinem Buch *Ben Salomo bedeutet Sohn des Friedens* (2019) beschreibt er ausführlich den grassierenden Antisemitismus in der Rap-Kultur: „Immer mehr Migranten schlossen sich der Szene an und bedienten sich in ihren Songs und Musikvideos antisemitischer Verschwörungstheorien, gepaart mit einer militant islamistischen Symbolik und Bildsprache.“<sup>29</sup> Dieser Trend fand seinen Niederschlag nicht nur in den Songs weniger bekannter Rapper, sondern auch in denen von Rap-Stars wie Bushido, Kollegah und Farid Bang. Zur gleichen Zeit als Ben Salomo den Antisemitismus anderer Rapper kritisierte, brachte er in seinen eigenen Liedern die Probleme jüdischer Einwanderer zum Ausdruck; gleichzeitig bekundete er seine Solidarität mit anderen Immigranten. In seinem Lied „Kennst du das?“ – mit dem Refrain „Kennst du das, Außenseiter zu sein in diesem Land“ – rappt er: „Für seine Lehrer war er auch nur irgendein Kanacke / Denn dieser Jonathan sah auch nur aus wie ein Mohammed / ... / Ganz egal ob Israeli, Türke oder Libanese / ... / Alle versuchen nur in diesem Land zu überleben.“ Und in „Es gibt nur Einen“, ein Lied, das er sein „persönliches Gebet“ nennt, singt er: „Sie nennen ihn Gott, du nennst ihn Allah, wir sagen Adonai / ... / Und so wie Gott der Hand mehr als nur einen Finger gab / Gab er dem Menschen mehr als nur einen Weg zu Gott.“ Solche Songs wurden jedoch weit-

26 Nadine Lange: Berliner Rapper Ben Salomo: „Die Rap-Szene hat sich keinen Millimeter bewegt“. In: Tagespiegel, 11.4.2019.

27 Andreas Hartmann: „HipHop war im guten Sinne einmal wirklich multikulti“. In: taz.am Wochenende, Ausgabe 11890 am 23.3.2019, S. 49.

28 Julius Betschka: „Der deutsche Rap ist so antisemitisch wie Rechtsrock.“ In: Berliner Morgenpost, 13.4.2018.

29 Ben Salomo (in Zusammenarbeit mit Armin Fuhrer): *Ben Salomo bedeutet Sohn des Friedens*. München: Europa Verlag 2019, S. 208.

gehend ignoriert und Ben Salomos erstes Soloalbum *Es gibt nur Einen* (2016) wurde von den meisten Rap-Medien nicht besprochen: „Genau das wollten die Leute nicht hören. Ein jüdischer Migrant? Interessierte die anderen Migranten überhaupt nicht. Ganz im Gegenteil: Israel und Juden, so denken viele, sind unsere Feinde. Warum sollen wir diesen Juden seine Geschichte erzählen lassen?“ Diese Einstellung basierte auf gängigen antisemitischen Vorurteilen: „Den Juden von der Straße, so wie ich das beschrieben habe, gibt es in den Augen vieler Migranten und auch vieler Deutscher einfach nicht. Juden sind reich, gehören zur Oberschicht – so lautet ihr Narrativ“. Obwohl er von „den Schöneberger Hinterhöfen“ kam, wurde Ben Salomo als Jude „von arabischen, türkischen, palästinensischen Migranten einfach nicht als ihresgleichen akzeptiert, obwohl ich die gleichen Probleme habe wie sie“.<sup>30</sup>

Ben Salomo behauptete: „ich selber habe von Deutschen selten Antisemitismus erlebt. Der Rassismus, den ich erlebt habe, kam meistens von anderen Migranten“.<sup>31</sup> Gleichzeitig betont er aber, dass die Rap-Szene „nicht antisemitischer als die Gesellschaft insgesamt“ ist.<sup>32</sup> In der Tat: der Antisemitismus, den Oliver Polak erlebte, kam zumeist von „Bio-Deutschen“. Spätestens 2018 kam der Wendepunkt für beide: Polak, der bekannteste jüdische Comedian, verzichtete komplett auf jüdische Themen und wurde Interviewer in Late Night Shows und Podcasts; Ben Salomo kehrte der Rap-Szene den Rücken und tritt seitdem in Schulen und in Erwachsenen-Workshops gegen jede Form von Rassismus und Diskriminierung auf. Die Gründe für ihren Rückzug hatten sich ab 2015 herausgebildet. Der Aufstieg der AfD, die in dem Jahr einen scharfen Rechtsruck vollzog, signalisierte eine politische Zusammenführung rassistischer und antisemitischer Ansichten zu einer bedeutsamen politischen Bewegung. Ab 2015 kamen auch eine Million Flüchtlinge aus islamischen Ländern nach Deutschland, wovon viele antisemitische Ansichten vertraten. Judenfeindliche Topoi (als Antizionismus getarnt) gediehen auch unter sogenannten Linken.

Gleichzeitig wurde die Verunglimpfung von Juden in den öffentlichen Medien immer offensichtlicher. Im Jahr 2018 wurde der Echo Musikpreis an Kollegah und Farid Bang verliehen, obwohl es Proteste gegen den antisemitischen Inhalt einiger ihrer Lieder gab, mit Zeilen wie „Mein Körper definierter als von Auschwitzinsassen“ und „Mache wieder mal 'nen Holocaust“. Polak schrieb einen Brandbrief dagegen: „Dass der Echo diese beiden ‚Künstler‘ am Holocaustgedenktag auftreten lässt, ist an Zynismus und Rohheit nicht zu übertreffen. [...] Menschen wie Kollegah sind der Grund dafür, dass jüdische Jugendliche auf Schulhöfen gejagt und krankenhaureif geschlagen werden. Dafür, dass sie in Angst leben müssen“. Im Einklang mit Ben Salomos Befürchtungen fuhr Polak weiter: „so bleibt man im provinziellen, kleingeistigen, bürgerlichen Antisemitismus stecken, der den neuen arabischen durchwinkt und toleriert.“

30 Ebd., S. 167.

31 Kalmanovich (2016) (wie Anm. 22).

32 Ben Salomo (2019) S. 228 (wie Anm. 29).

Der Raum wird wieder für rechtsnationalistisches Gedankengut geöffnet<sup>33</sup>. Als dann etliche vorherige Empfänger ihre Preise zurückgaben, wurde der Echo eingestellt. Während der Judenhas in der Rap-Szene dadurch weit und breit bekannt wurde, wurde der Antisemitismus selbst in den „bürgerlichen“ Medien deutlich. 2018 war auch das Jahr, in dem Lisa Eckhart im WDR sagte (in Anspielung auf Harvey Weinstein): „Juden, da haben wir immer gegen den Vorwurf gewettert, denen ginge es nur ums Geld, und jetzt plötzlich kommt raus, denen geht’s wirklich nicht ums Geld, denen geht’s um die Weiber, und deshalb brauchen sie das Geld.“ Dies führte zu einer Polemik, ob Nicht-Juden Judenwitze machen dürfen, insbesondere mit Anwendung klassischer antisemitischer Topoi.

Diese toxische Mischung vom wiederbelebten Judenhas – von Rechts, von Links, von Migranten, in der Unterhaltungskultur und in den Medien – hatte praktische Folgen. Die Zahl der antisemitischen Straftaten nahm rasant zu (sie hat sich verdoppelt zwischen 2016 und 2021).<sup>34</sup> Die erhöhte Gewaltbereitschaft der Judenhaser wurde am prägnantesten symbolisiert durch den Angriff auf die Synagoge in Halle an Jom Kippur 2019. Die antisemitische Stimmung hat sich noch deutlicher verschärft durch die zunehmende Weiterverbreitung von Verschwörungstheorien im Zuge der Corona-Pandemie, des Ukraine-Kriegs und des Hamas-Überfalls auf die Kibbutzim. Eine „Normalisierung“ – geschweige denn eine „Wiederjudmachung“ – ist immer noch nicht in Sicht, und wir sind wieder in einer Phase, wo es nichts zu lachen gibt.

Vielleicht wird es auch eine „Wiederjudmachung“ nie wieder geben. Dazu wäre eine jüdische Community notwendig, die sich, wenn nicht vollständig assimiliert, dann doch generell akzeptiert fühlt (und als solche von der Mehrheitsgesellschaft auch gesehen wird). So ist die Lage in den Vereinigten Staaten; so war sie in Deutschland am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts. Nur in so einer Konstellation kann der jüdische Witz florieren: mit jüdischen Entertainern einerseits, und mit einem jüdischen wie auch einem verständnisvollen nicht-jüdischen Publikum andererseits. Die historischen Wurzeln des deutsch-jüdischen Witzes sind aber ausgerodet; die Kontinuität ist abgebrochen. Zwar ist die Zahl der Juden in Deutschland rasant gestiegen – von 30,000 in 1990 bis ca. 200,000 zwanzig Jahre später – die Neuankömmlinge sind aber zumeist aus der ehemaligen Sowjetunion, mit manchmal anderen jüdischen Traditionen (wenn sie überhaupt ihr Jüdischsein vor der Auswanderung wahrgenommen haben). Entertainer der jüngeren Generationen – ob aus Deutschland, der ehemaligen UdSSR oder Israel – werden eher von der amerikanischen Unterhaltungskultur der jüdischen und anderen Minderheiten inspiriert.

Das Abflauen und Ableben der deutsch-jüdischen Witzkultur wurde 1988 von Thomas Brasch in dem Film *Der Passagier – Welcome to Germany* evoziert. In diesem Werk

33 Oliver Polak: Echocaust – die Endlösung der Moralfrage, und ihr schaut zu. In: Die Welt, 13.4.2018.

34 Bundesministerium des Innern und für Heimat (2023) (wie Anm. 13).

versucht ein jüdischer Hollywood-Regisseur einen Film in Deutschland über seine Erlebnisse im Dritten Reich zu drehen. Es geht um die Nachstellung einer Begebenheit, in der Juden gezwungen wurden, in einem antisemitischen Film aufzutreten (dies war tatsächlich der Fall bei Veit Harlans *Jud Süß*). Der Regisseur muss vierzig Jahre später einen Darsteller in Deutschland finden, der einen Rabbiner überzeugend darstellen kann. Beim Casting gibt er den Bewerbern die Aufgabe, einen jüdischen Witz im authentischen Ton und Stil zu erzählen. Alle fallen durch – außer George Tabori. Mit seinem Tod im Jahre 2007 ging eine jahrhundertalte Witzkultur zu Ende. Wie die neu(est)e jüdische Entertainmentwelt in Deutschland aussehen wird, werden wir erst erfahren, wenn es wieder was zu lachen gibt.

Das Gelächter, das die Schreie übertönte  
*Dani Levys Mein Führer (2007)*  
und die NS-Erinnerungskultur in Deutschland

MARTINA KESSEL

---

**Laughter to Drown out Screams**

Dani Levy's Film *Mein Führer* (2007) and NS Memory Culture in Germany

**Kurzfassung:** Dani Levys Film *Mein Führer – die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler* von 2007 wurde u. a. deshalb kritisiert, weil er Hitler als Opfer der „schwarzen Pädagogik“ präsentiere, als ein Kind, das von seinem Vater misshandelt wurde und deshalb als Erwachsener Gewalt verübte. Der Aufsatz zeigt, wie der Film genau diese vordergründige Lesart aushebelt. Vor allem aber geht es darum, wie Levy die NS-Erinnerungskultur im frühen 21. Jahrhundert irritierte, die filmisch den bewährten Mythos einer nichtjüdischen Leidengemeinschaft fortschrieb. Denn rückt man nicht das Genre der Komödie, sondern die Rolle von Lachen und Lächeln im Film in den Blick, wird erkennbar, welche Leerstellen die deutsche Erinnerungskonstruktion beibehält: Sie blendet Hohn und Spott als strukturelle Elemente der NS-Gesellschaft aus, die Verlachen als Mittel zum Quälen, aber auch als Narrativ zur Begründung der Shoah verwandte.

**Schlagwörter:** Holocaust/Shoah, Nationalsozialismus, Gewalt, Film, Erinnerungskultur

**Abstract:** Dani Levy's film *Mein Führer – die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler* (2007) was criticized in Germany because, among other issues, it supposedly presented Hitler as the victim of German "black pedagogy" – a child having been mistreated by its father turning into an adult perpetrating violence. The article shows on the one hand how the film contributes to imploding such superficial reading. On the other hand, it analyses how the film's ambivalent reception related to its capacity to irritate German memory culture regarding National Socialism in the early 21<sup>st</sup> century. This memory culture cultivated once more the idea of a non-Jewish society having been victimised by "the Nazis". But if we focus less on the genre of the film comedy than on the role of laughter in its many forms in the film itself, *Mein Führer* enables us to see that German memory culture still fades out systemic and crucial aspects of German society during Nazi times: The persecuting society used derision and scorn systematically, not only to torture the

persecuted, but also to narrate the (hi)story that non-Jewish Germans perpetuate(d) to justify persecution and mass murder.

**Keywords:** Holocaust/Shoah, National Socialism, Violence, Film, Memory culture

2007 kam Dani Levys *Mein Führer – die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler* ins Kino. Levy reagierte damit auf Bernd Eichingers Film *Der Untergang* von 2004, der die letzten Monate in der Reichskanzlei des NS-Regimes 1945 mit dem Anspruch inszeniert hatte, deutsche Geschichte und die Figur Hitler authentisch abzubilden. Levy hielt die Behauptung, filmisch eine „wahre“ Geschichtserzählung zu liefern, generell für Hybris. Zudem warf er Eichingers Film vor, Hitlers mythische Aura in der deutschen Erinnerungskultur zementiert zu haben, indem er ihn als kranken und zugleich menschlich zugewandten Mann gezeigt habe. Levy wählte daher eine Komödie als Genre, um die in seinen Augen unüberwindbare Differenz zwischen historischen Prozessen und ihrer filmischen Re-/Konstruktion hervorzuheben. Außerdem stellte er Hitler als lächerliche Figur dar, um dessen Verwandlung in eine tragische Figur in *Der Untergang* zurückzuweisen.<sup>1</sup>

Ich teile Levys Position zum Verhältnis von Film und Geschichte. Dennoch argumentiere ich im Folgenden, dass sein eigener Film uns darauf aufmerksam machen kann, welche Strukturelemente der NS-Zeit die deutsche Erinnerungskultur weiterhin beharrlich ausblendet. Ich lese *Mein Führer* also ein Stück weit gegen Levys Absicht als Erinnerungsangebot, um zu zeigen, dass und wie er nicht so sehr mithilfe des Genres Komödie, sondern mithilfe der Funktion von Gelächter im Film selbst auf Spott als eine systemische Verhaltensstruktur in der NS-Zeit verweist. Denn nicht-jüdische Deutsche setzten Häme und Verlächen im Nationalsozialismus nicht nur ein, um die Verfolgten zu erniedrigen, sondern auch, um ihre Deutung von Geschichte bzw. die dauernde Täter-Opfer-Verkehrung zu artikulieren, mithilfe derer sie sich ermächtigten, zu verfolgen und zu ermorden.<sup>2</sup> Anders gesagt: Ich nehme die verschiedenen Formen des Lachens im Film ernst, da sie Machtbeziehungen im Film auf eine Art und Weise herstellen und symbolisieren, die auf wesentliche Praktiken der verfolgenden Gesellschaft im Nationalsozialismus selbst verweist.

Mit Blick auf die Leitfragen des Bandes betone ich eher Kontinuitäten als Umbrüche im deutschen Umgang mit der NS-Vergangenheit. Denn auch, wenn sich die Repräsentation des Nationalsozialismus im Film in den letzten Jahrzehnten mehrfach geändert hat: Die filmische Erinnerungslandschaft, innerhalb derer Levy seinen Film platzierte,

1 Gavriel Rosenfeld: *Hi Hitler! How the Nazi past is being normalized in contemporary culture*. Cambridge: Cambridge University Press 2015, S. 270.

2 Martina Kessel: *Gewalt und Gelächter. ‚Deutschsein‘ 1914–1945*. Stuttgart: Steiner 2019. Zur Täter-Opfer-Verkehrung s. a. Jacques Sémélin: *Elemente einer Grammatik des Massakers*. In: *Mittelweg* 36 (2006/2007), S. 18–40.

operierte offensiv mit dem vertrauten Narrativ einer nichtjüdischen deutschen Leidensgemeinschaft. Diese Selbstdeutung von Nichtjuden als den eigentlichen Opfern des NS-Regimes hatte die 1950er und 1960er Jahre dominiert, verschwand aber auch in den folgenden Jahrzehnten zu keinem Zeitpunkt. In den 1980er und 1990er Jahren thematisierten nichtdeutsche Regisseure wie Stephen Spielberg mit *Schindlers Liste* pointiert das Schicksal jüdischer Verfolgter und die hemmungslose Gewalt der Deutschen. Deutsche Filmemacher rückten nun zwar ebenfalls die Tätergesellschaft sowie die Verfolgung im Alltag in den Mittelpunkt, ohne jedoch je die Brutalität und Entgrenzung der deutschen Gewalt so deutlich zu machen, wie Spielberg es tat.<sup>3</sup> Zudem veränderten deutsche Angebote ihren Fokus wenig später wieder. Denn in den 2000er Jahren präsentierten zahlreiche deutsche Filme erneut eine nichtjüdische Opfergemeinschaft, nun aber zusätzlich mit dem Gestus des Tabubruchs, die bis dahin angeblich ausgeblendete Opferposition nichtjüdischer Deutscher endlich zu thematisieren.<sup>4</sup>

Levy stellte sich diesem Trend entschieden entgegen. Zum einen verweigerte er mit dem Wechsel zwischen dem komischen und dramatischen Modus ein ausschließlich harmonisierendes Angebot, als das Komödien gerne wahrgenommen werden.<sup>5</sup> Zum anderen teilte die deutschjüdische Hauptfigur, der Schauspieler und Schauspiellehrer Adolf Grünbaum, gleich zu Beginn im *voice-over* mit, dass er gar nicht die Geschichte des „Herrn Hitler“ erzählen wolle, sondern seine eigene, eine Geschichte, die so „wahr“ sei, dass sie „vielleicht nie in einem Geschichtsbuch auftauchen“ werde. Das konnte Levys Position zum Spannungsverhältnis von Film und Geschichte meinen, aber auch auf die mangelnde Bereitschaft nichtjüdischer Deutscher verweisen, sich mit dem Leid der Verfolgten auseinanderzusetzen und damit auch genuin mit ihrer eigenen Geschichte. Während Levys Komödie *Alles auf Zucker* von 2004, die Familiendynamiken zwischen jüdischen Deutschen in der Gegenwart inszenierte, viel Lob bekam,<sup>6</sup> ist die deutlich ambivalenteren Reaktion auf *Mein Führer* drei Jahre später, in

3 Frank Bösch: Film, NS-Vergangenheit und Geschichtswissenschaft. Von „Holocaust“ zu „Der Untergang“. In: Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte 55, 1 (2007), S. 1–32, S. 18, DOI: <http://dx.doi.org/10.14765/zzf.dok.1.692> [12.05.2022].

4 Ebd., S. 24; Allgemein zur nie abreißen den Opferselbstbeschreibung der nichtjüdischen deutschen Gesellschaft Helmut Schmitz / Annette Seidel-Arpaci (Hg.): Narratives of trauma. Discourses of German wartime suffering in national and international perspective. Amsterdam: Rodopi 2011. Ulrike Jureit / Christian Schneider: Gefühlte Opfer. Illusionen der Vergangenheitsbewältigung. Stuttgart: Klett-Cotta 2011. Salomon Salzborn: Kollektive Unschuld. Die Abwehr der Shoah im deutschen Erinnern. Leipzig: Hentrich & Hentrich 2020. Zu den sog. „Opferfilmen“ gehörten neben Hirschbiegels *Der Untergang* von 2004 etwa Roland Suso Richters *Dresden* (2006), Kai Wessels *Die Flucht* (2007) und Joseph Vilsmayers *Die Gustloff* (2008).

5 Michael D. Richardson: Tragedy and farce. Dani Levy's *Mein Führer*. In: Karolin Machtans / Martin A. Ruehl (Hg.): Hitler – Films from Germany. History, cinema and politics since 1945. Houndsmill: Palgrave Macmillan 2012, S. 132–150, S. 135.

6 Vgl. dazu den Beitrag von Peter Jelavich in diesem Band.

der zudem Lachen und Verlachen im Film fast keine Rolle spielen, in diesem erinnerungskulturellen Zusammenhang zu sehen.<sup>7</sup>

Im Folgenden skizziere ich zunächst den Filminhalt und diskutiere dann die filmhistorische Rezeption und den erinnerungskulturellen Kontext. Anschließend geht es um die Frage, welche Bedeutung verschiedene Formen des Lachens im Film haben, vor dem Hintergrund, dass Lachen und Verlachen in der NS-Zeit selbst diskursive und performative Verhaltensweisen waren, um eine verfolgende und vernichtende Gesellschaft zu etablieren. Denn nichtjüdische Deutsche vermittelten auf diese Weise ihre Deutung von Geschichte, mithilfe derer sie sich ermächtigten, Identitäten zu fixieren und zu hierarchisieren sowie Menschen zu erniedrigen, bevor sie sie ermordeten. Kernpunkte dieser Geschichtserzählung waren, dass „Juden“ die Herrschaft über „Deutsche“ an sich reißen wollten, die „Deutschen“ aber zusätzlich verhöhnen würden. Wer Verfolgung und Vernichtung guthieß, drehte diese imaginierte „Geschichte“ nun um und trug dazu bei, die Verfolgten vor ihrer Ermordung noch systematisch zu verspotten und zu erniedrigen. Zudem setzten Zeitgenoss\*innen Spott als Kommunikationsform ein, um ihre unbegründete und entgrenzte Gewalt jeder Diskussion zu entziehen.<sup>8</sup> Mein Hauptaugenmerk liegt somit auf der Rolle von (Ver)Lachen und Lächeln im Film selbst und weniger auf dem Genre der Komödie, auch wenn ich zwischendurch thematisiere, wie letzteres ebenfalls dazu beitrug, das Gewaltförmige im Gelächter der Verfolgenden hervorzuheben. Liest man den Film auf diese Weise als eine nicht-intendierte Repräsentation grundlegender Identitätspraktiken der NS-Zeit, dann stellt sich auch die Frage, ob und wie nichtjüdische Deutsche nicht nur während, sondern auch nach der NS-Zeit Spott einsetzten, um ihre Selbstermächtigung über andere zu feiern und sich dem Argument zu verweigern.

7 Vgl. aber Alexandra Hissen: Hitler im deutschsprachigen Spielfilm nach 1945. Ein filmgeschichtlicher Überblick. Trier: WVT, Wiss. Verl. Trier 2010, S. 219 f., der zufolge Goebbels auch aufgrund seines diabolischen Lächelns erschreckender wirke als Hitler, der auf Slapstick reduziert werde. Eine reflektierte Analyse des Films bei Alexandra Stäheli: Schlafstörungen eines Massenmörders? „Mein Führer“, die etwas andere Filmkomödie von Dani Levy. In: Neue Zürcher Zeitung, 17.01.2007, [https://web.archive.org/web/20071005013941/http://www.zeitgeschichte-online.de/portals/\\_rainbow/documents/pdf/presse\\_levy.pdf](https://web.archive.org/web/20071005013941/http://www.zeitgeschichte-online.de/portals/_rainbow/documents/pdf/presse_levy.pdf) [16.08.2023]. Sie betont z. B., dass Levy zu keinem Zeitpunkt eine direkte Linie zwischen dem inszenierten Hitler-Kindheitstrauma und dem Genozid gezogen habe. Außerdem argumentiert sie treffend, dass Hitlers Rolle einer nicht immer notwendigen oder einflussreichen Figur in einem sich selbst regulierenden Gewaltssystem ähnele, und rekurriert damit auf die Interpretation des NS-Systems als einem polykratischen System. Im Film selbst verweist Grünbaum darauf, dass Hitler nur eine Figur sei, hinter der viele andere zum Töten bereitstünden, als er seine Frau daran hindert, Hitler im Schlaf zu ersticken. Eine weitere positive Rezension bei Jürgen Schmieder: Der Film „Mein Führer“. Heil mir selbst! In: Süddeutsche Zeitung, 26.11.2008, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/der-film-mein-fuehrer-heil-mir-selbst-1.836081> [16.08.2023]. Grünbaums zentrale Rolle erwähnt die ansonsten negative Kritik von Günter Giesenfeld: Jedem seinen Hitler. In: Medienkritik 52 (2007), [https://web.archive.org/web/20071005013941/http://www.zeitgeschichte-online.de/portals/\\_rainbow/documents/pdf/presse\\_levy.pdf](https://web.archive.org/web/20071005013941/http://www.zeitgeschichte-online.de/portals/_rainbow/documents/pdf/presse_levy.pdf), S. 3–4 [16.08.2023].

8 Ausführlich Kessel (2019) (wie Anm. 2).

**„Meine Geschichte, nicht seine“ –  
Eine deutschjüdische Familie im Mittelpunkt**

Worum geht es im Film? Hitler soll am 1. Januar 1945 eine Rede halten, um das deutsche Volk zum „Endkampf“ aufzurütteln, er hat aber seine Stimme und seinen Antrieb verloren. Um beides wiederherzustellen, lässt Propagandaminister Goebbels den Schauspieler und Schauspielerlehrer Adolf Grünbaum, der Hitler bereits in den 1920er Jahren unterrichtet hatte, aus dem Konzentrationslager Sachsenhausen holen, mit dem Argument, dass nur ein Jude Hitlers Hass auf „die Juden“ als dessen wichtigste Antriebskraft wieder entfachen könne. Während Grünbaum den Auftrag zunächst ablehnt, weil er Hitler nicht helfen könne, stimmt er zu, nachdem Goebbels ihm erlaubt, seine Familie aus dem Lager in die Reichskanzlei holen zu lassen.

Grünbaum versucht dann zwei Mal, Hitler zu töten, scheitert jedoch, weil er zu lange zögert und dann nicht mehr zuschlagen kann, sondern wieder ins Gespräch und damit zumindest von seiner Seite aus ins Argument einsteigt. Als Hitler sich später in das Ehebett des gefangengehaltenen Ehepaares drängt, hindert Grünbaum auch seine Frau Elsa daran, den ungebetenen Gast zu ersticken, wohlgermerkt aber nicht nur mit dem Hinweis, dass man Wehrlose, in diesem Fall Schlafende, nicht umbringen dürfe, sondern auch mit dem das Regime treffend kennzeichnenden Satz, dass Hitler eben nicht der einzige sei, der die Politik der Vernichtung funktionieren lasse, sondern dass es neben Hitler noch andere gäbe, die die Familie umgehend töten würden.

Stattdessen verlangt Grünbaum von Goebbels, das Lager Sachsenhausen aufzulösen und alle Gefangenen freizulassen. Goebbels schickt ihn wutentbrannt ins Konzentrationslager zurück, doch Hitler verlangt noch wütender nach „seinem Juden“, so dass Goebbels nachgeben muss. Nachdem Himmler Goebbels kritisiert, weil er Sachsenhausen vorgeblich auflösen wolle, erklärt dieser dem „Reichsführer SS“, dass er das mitnichten vorhabe, sondern plane, Hitler mit einer Bombe während der Rede umzubringen, um das Attentat Grünbaum zuzuschreiben. Goebbels holt Himmler ins Boot, indem er ihn als Partner im Verbrechen und Teilhaber zukünftiger Macht darstellt. Den Hitler sklavisch ergebenden Speer, der beim Lauschen falsch versteht, Grünbaum tatsächlich als Attentäter deutet und Hitler entsprechend informiert, schiebt Goebbels lässig zur Seite. Dem Schauspiellehrer selbst verspricht der „Generalbevollmächtigte für den totalen Krieg“, Sachsenhausen aufzulösen, und arrangiert als Beweis ein Gespräch mit dessen Freund Kurt Gerheim, der mit ihm im Lager war.<sup>9</sup>

9 Während Grünbaums Name auf Fritz Grünbaum verwies, den in Berlin und Wien gleichermaßen erfolgreichen österreichischen Schauspieler und Conférencier, der 1941 in Dachau aufgrund der dortigen Misshandlungen starb, stand Gerheims Name für den nach Theresienstadt verschleppten und 1944 in Auschwitz ermordeten Schauspieler und Regisseur Kurt Gerron, der gezwungen worden war, bei dem angeblichen Dokumentarfilm *Theresienstadt* Regie zu führen.

Das Gespräch zwischen den beiden ist meines Erachtens der Wendepunkt des Films, der danach fast keine komödiantischen Aspekte mehr aufweist. Gerheim soll Grünbaum am Telefon vorgaukeln, dass alle Gefangenen aus Sachsenhausen freigelassen seien. Gerheim, der blutig geschlagen ist, wird beim Telefonat von SS-Männern mit gezogener Waffe bewacht. Grünbaum realisiert, was sein Freund ihm mit Sätzen wie: „Ja, ein paar sahen allerdings schon sehr mitgenommen aus, weißt du“ oder „Ich kann dir gar nicht sagen, wie sehr mich das Ganze mitnimmt“ sagen möchte, zumal dieser dabei hektisch lacht, um Fröhlichkeit vorzutäuschen. Grünbaum fragt nach: „Und was passiert jetzt?“ und hört: „Ja, jetzt geht das immer so weiter.“ Dann tauschen sich die beiden Künstler mit den Kürzeln der europäischen Hochkultur und an ihren jeweiligen Bewachern vorbei darüber aus, dass sie betrogen werden. Grünbaum fragt: „Was willst du dann mit mir spielen?“ Gerheim antwortet: „*Othello*, du den *Othello* und ich den *Iago*, den Verräter – der Mohr hat seine Schuldigkeit getan, du verstehst ...?“ Gerheim mischt Referenzen aus zwei Stücken, als Code des Betrogen-Werdens, und Grünbaum zeigt, dass er verstanden hat, indem er wie abwesend korrigiert, dass der letzte Halbsatz von Schiller sei und nicht von Shakespeare: „Das ist das *Fiesco*, aber ja, das machen wir, das machen wir...“ Danach verliert der Film jede Komik, denn Grünbaums Mimik, die bis dahin für Situationskomik gesorgt hatte, erstarrt in Entsetzen, da er nun definitiv weiß, dass er nur benutzt wird.

Zwischenzeitlich hat Hitler seine Stimme wiedergefunden, verliert sie aber erneut, als eine Friseurin ihm aufgrund seiner ruckartigen Bewegungen den halben Schnurrbart wegrasiert. Daher soll Grünbaum für ihn einspringen und verdeckt unter der Rednertribüne die Rede halten. Im letzten Treffen vor dem Auftritt gelingt es ihm, von Hitler zu erwirken, dass seine Familie die Reichskanzlei verlassen darf. Grünbaum sieht von einem oberen Stockwerk aus, wie seine Familie tatsächlich aus dem Gebäude kommt und in der Menge verschwindet, die sich vor der Reichskanzlei versammelt hat. Als seine Frau ihn sieht und „Adolf!“ ruft, halten die NS-Anhänger\*innen ihn für Hitler und schreien rhythmisch seinen Vornamen. Dies ist eine der markanten Szenen im Film, die verdeutlichen, dass Levy keineswegs nur die kleine Führungsgruppe um Hitler, Goebbels, Himmler und Speer als Verantwortliche zeigt, sondern auf die Verantwortung der deutschen Gesellschaft aufmerksam macht – nur dass die deutsche Rezeption genau diese Pointe ironischerweise übersah.<sup>10</sup>

Die letzten Einstellungen zeigen, wie Grünbaum unter die Tribüne geführt wird und zunächst auf dem dort platzierten Bombenkoffer sitzt, bevor er ein Ticken hört und mit einem entsetzten Blick zeigt, dass er die Bedeutung erkennt. In der Rede weicht er nach dem Satz „Wir haben das jüdische Problem gelöst“ in Chaplinscher Manier vom Skript ab. Er beschreibt Hitler als unerwachsen und impotent, erinnert karikierend aber auch die deutsche Bevölkerung an ihre Verantwortung: „Ihr seid mir

10 Auf diese Punkte verweist Rosenfeld (2015) S. 278 (wie Anm. 1).

gefolgt, um Europa in Sauerkraut zu verwandeln.“ Dem heilschreienden Publikum ruft er als letztes „Heilt euch selbst“ zu, worauf die Menschen auch diesen Satz rhythmisch nachbrüllen – eine weitere Szene, die auf die Verantwortung der deutschen Gesellschaft verweist. Dann erschießt Speer Grünbaum, und Hitler flüchtet, bevor die Bombe explodiert. Am Ende erscheint Grünbaum wie am Anfang als Erzähler und merkt mit blutüberströmtem Kopf an, dass man noch in 100 Jahren über Hitler schreiben und ihn darstellen werde, um zu verstehen, was nicht zu verstehen sei – ein letzter auktorialer Auftritt, um den Anspruch zu widerlegen, die eine, angeblich wahre Geschichte zu erzählen.

### **Keine ‚bewältigte Vergangenheit‘: *Mein Führer* als Irritation erinnerungspolitischer Komfortzonen**

*Mein Führer* reflektierte einerseits eine neue Entwicklung in der internationalen Darstellung der NS-Zeit seit den 1990er Jahren, stand andererseits aber quer zur spezifischen deutschen Erinnerungslandschaft der 2000er Jahre. Der neue Trend bestand darin, so ist sich die Filmgeschichte einig, dass bis in die 1990er Jahre das Dogma vorgeherrscht habe, Hitler als das absolut Böse darzustellen; seitdem aber habe sich die Tendenz durchgesetzt, Hitler als Menschen bzw. als menschlich darzustellen, „to humanize Hitler“.<sup>11</sup> Uneinig ist man sich mit Blick auf die Beurteilung dieser Verschiebung. Einerseits lassen sich die Verbrechen der NS-Zeit erst dann genuin historisieren, wenn sie nicht mehr mit verabsolutierenden moralischen Kategorien der Analyse entzogen werden. Andererseits aber kann die Verschiebung auch dazu missbraucht werden, Täter und Täterinnen zu entschulden. Das ist jedoch nicht automatisch gegeben, sondern hängt von den erinnerungspolitischen Wünschen ab, die eine Gesellschaft hegt.<sup>12</sup>

In diesem Sinne repräsentierte nicht *Mein Führer*, sondern *Der Untergang* die deutsche Erinnerungssehnsucht im frühen 21. Jahrhundert. Er gehörte zu den „Opferfilmen“, die einmal mehr das Selbstverständnis einer nichtjüdischen Leidensgemeinschaft herstellten, nun aber suggerierten, dieses Thema erst jetzt thematisieren zu dürfen. Diese Filme rückten nicht mehr jüdische Familienschicksale in den Fokus, wie es nach der Initialzündung der US-Fernsehserie *Holocaust* 1979 zunächst auch in Deutschland mitunter der Fall gewesen war. Stattdessen inszenierten sie einige wenige nichtjüdische Deutsche im Modus moralischer Bewährung und implizierten, dass es sich um repräsentative Figuren handele. Daher schien der deutsche Film dieser Zeit eine großzügige moralische Rehabilitierung anzubieten.<sup>13</sup> Der Eindruck verstärkte sich noch dadurch, dass Filme jetzt nicht mehr längere historische Perspektiven reflektier-

11 Rosenfeld (2015) S. 234 f. (wie Anm. 1).

12 Richardson (2012) S. 142 f. (wie Anm. 5).

13 Bösch (2007) S. 24 (wie Anm. 3).

ten, sondern verdichtete Konstellationen meist in den späteren Kriegsjahren behandelten; so rückten sie noch entschiedener nichtjüdische Betroffene in den Blick, während sie die Verfolgten und die Shoah de-thematisierten.<sup>14</sup> Schließlich beanspruchten die Regisseure, Geschichte authentisch abbilden und auf klare moralische Botschaften verzichten zu können, weil „die Fakten“ für sich sprächen. Das kam dem zeitgenössischen Wunsch nach einer „Normalisierung“ der NS-Vergangenheit entgegen, was in erster Linie bedeutete, sie gar nicht mehr problematisieren zu wollen. Manche Kommentatoren feierten den *Untergang* entsprechend als Angebot, Geschichte nun endlich „sehen“ zu dürfen, ohne länger von ihr belastet zu werden.<sup>15</sup> Zu Recht wurde zeitgenössisch und in der Wissenschaft kritisiert, dass derartige Filme die Verantwortung für die NS-Zeit und die Verbrechen wieder nur bei einigen wenigen Akteuren verorteten, statt die Gesellschaft in den Blick zu nehmen, womit sie souverän die wissenschaftliche Forschung der vorhergehenden Jahrzehnte ignorieren würden.<sup>16</sup>

*Mein Führer* stellte Hitler zwar auch als Menschen dar, gerade indem er ihn lächerlich machte, konterkarierte aber offensiv den Wunsch, die Vergangenheit filmisch auf- und ausgeräumt zu haben. Die zeitgenössische Kritik am Film fokussierte vor allem zwei Punkte, die meines Erachtens aber beide nicht überzeugen. Erstens wurde beanstandet, dass Levy überhaupt eine Komödie gedreht habe, da das Genre selbst den Schrecken verharmlosen würde.<sup>17</sup> Doch ist dies keineswegs automatisch der Fall. In Zuge der Darstellungswende der 1990er Jahren wurden auch Komödien als Repräsentationsform hoffähig, wofür in der Regel Roberto Benignis *Das Leben ist schön* oder Mihail Radus *Zug des Lebens* als Beispiele angeführt werden.<sup>18</sup> Terrence des Pres argumentierte bereits 1988, dass Komik als Stilmittel es erlaube, den Schrecken zu distanzieren, um sich auf diese Weise differenzierter damit auseinanderzusetzen, statt im Entsetzen zu verharren. Dabei benannte er aber auch unmissverständlich die Grund-

14 Ebd., S. 31.

15 Rosenfeld (2015) S. 266 (wie Anm. 1).

16 Ebd., S. 267 f.; Bösch (2007) S. 30 (wie Anm. 3).

17 Bereits vorab kritisierten Mitglieder des Zentralrats der Juden, aber auch der Konkurrent Ralf Hochhuth, der seinerseits eine Tragikomödie auf die Bühne bringen wollte, eine Komödie über die NS-Zeit machen zu wollen, <https://www.spiegel.de/kultur/kino/mein-fuehrer-massive-kritik-an-levys-hitler-satire-a-458676.html> [23.08.2023]. Henryk Broder und Michael Richardson weisen jedoch auf den entscheidenden Punkt hin, dass es in der deutschen Erinnerungskultur nach wie vor gelegen kommt, vom einem absolut bösen Menschen verführt worden zu sein, es jedoch anders aussieht, wenn diese Figur ein weinerlicher Waschlappen sei; vgl. Henryk Broder: Der Jud tut gut. In: Der Spiegel, 07.01.2007, <https://www.spiegel.de/kultur/der-jud-tut-gut-a-22e4f9d7-0002-0001-0000-000050110071?context=issue> [24.08.2023]; Richardson (2012) S. 143 (wie Anm. 5).

18 Stephan Braese: Holocaust als Komödie. In: Iris Roebing-Grau / Dirk Rupnow (Hg.): „Holocaust“-Fiktion. Kunst jenseits der Authentizität. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2015, S. 103–112, hier S. 108–110. Kathy Laster / Heinz Steinert: Eine neue Moral in der Darstellung der Shoah? Zur Rezeption von *La vita è bella*. In: Margrit Frölich / Hanno Loewy / Heinz Steinert (Hg.): Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust. München: Ed. Text + Kritik im Boorberg-Verl., 2003, S. 181–197.

regeln, die nötig seien, damit Komik nicht zur Verharmlosung oder zur bloßen Distanzierung missbraucht werde: Neben Geschichtskennntnis, oder erst recht dann, wenn diese nicht vorhanden sei, brauche es den moralischen Grundkonsens, die Shoah immer absolut ernst zu nehmen. Nur auf dieser Basis sei es möglich, dass das Lachen seine humane Wirkung entfalte, statt die Überzeugung vom furchtbaren Charakter der Shoah zu verraten.<sup>19</sup> Diese Voraussetzung löst *Mein Führer* genauso ein wie die anderen genannten Komödien. Während Benigni und Radu jedoch den Humor und die (Selbst-)Ironie von Verfolgten in den Mittelpunkt rücken, die trotz ihres Entsetzens und ihrer Qual weiterzuleben versuchten, kontrastiert *Mein Führer* das liebevolle Lächeln der Verfolgten untereinander mit der Art und Weise, wie NS-Täter die Leidtragenden hämisch und verächtlich verlachen. Dass es die deutsche Gewaltherrschaft war, die den Verfolgten keine Hoffnung ließ, steht aber in keinem Fall in Frage – sofern man bereit ist, die NS-Gesellschaft so zu interpretieren.<sup>20</sup>

Die zweite Kritik zielte darauf, dass Levy nicht komisch genug gewesen sei. Er sei nicht konsequent genug auf der Repräsentationsebene der Komödie geblieben, hieß es, sondern habe diese mit seiner eigenen historischen Deutung gebrochen, Hitler als Opfer der schwarzen Pädagogik darzustellen, der Wehrlose deshalb erschlage, weil er als wehrloses Kind von seinem Vater geschlagen worden sei.<sup>21</sup> Levy selbst erwiderte darauf in einem offenen Brief, dass er es gerade mit dem Wechsel der Darstellungsebene den Zuschauenden verwehren wollte, sich im Modus der Komödie einzurichten, statt sich der deutschen Geschichte zu stellen.<sup>22</sup> Vor allem aber übersieht diese Kritik, dass der Film selbst das pathologisierende Deutungsangebot in zwei entscheidenden Szenen bricht: Beide Situationen eröffnen die Möglichkeit, ein Kindheitstrauma zu überwinden, betonen aber auch, dass man dann Verantwortung für das eigene Handeln übernehmen müsse. Prompt macht Hitler entweder „jüdische Gene“ verantwortlich, oder er schweigt, als Grünbaum ihn direkt fragt, warum er schuldlose, wehrlose

19 Terrence des Pres: „Holocaust *Laughter*?“ In: Berel Lang (Hg.): *Writing and the Holocaust*. New York/London: Holmes & Meier 1988, S. 216–233, S. 232.

20 Interessant ist eher, dass *Mein Führer* die einzige Komödie blieb, die die NS-Zeit selbst karikierte, während es zur DDR und ihrem Ende etliche Komödien gab; Bösch (2007) S. 21 (wie Anm. 3). Das entspricht meines Erachtens auch dem unterschiedlichen Umgang mit den in die jeweiligen Gesellschaften und Systeme verstrickten Akteur\*innen, also einer weitgehend harmlosen Entnazifizierung zumindest in der BRD gegenüber einer rigideren Ausgrenzung von ehemaligen Mitarbeitenden der DDR-Staatssicherheit im Gesamtdeutschland nach 1990.

21 Harald Martenstein kritisierte, dass der Film zwischen realistischem und komischem Anspruch hin- und herschwanke, Harald Martenstein: *Adolf auf der Couch*. In: ZEIT online, 2007, 04.01.2007, <http://www.zeit.de/2007/02/Hitler-als-Popfigur> [12.4.2024].

22 Dazu müsse man aus dem „sicheren Schatten“ der bloßen moralischen Verteufelung heraustreten. Dani Levy: *Lachen ist ein Politikum*. In: *Die Welt*, 20.01.2007, <http://www.welt.de/data/2007/01/20/1184344.html> [12.4.2024], abgedr. in: *Pressestimmen zu „Mein Führer. Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler“*, [https://web.archive.org/web/20071005013941/http://www.zeitgeschichte-online.de/portals/\\_rainbow/documents/pdf/presse\\_levy.pdf](https://web.archive.org/web/20071005013941/http://www.zeitgeschichte-online.de/portals/_rainbow/documents/pdf/presse_levy.pdf), S. 3–4 [30.04.2022]. S. a. Richardson (2012) S. 135 (wie Anm. 5).

Juden verfolge. Grünbaums Mimik und Sprachhabitus wiederum akzentuieren entweder durch die dadurch erzeugte Situationskomik oder durch ihre unbedingte Ernsthaftigkeit, dass Hitler sich jedes Mal weigert, Verantwortung für die unbegründete mörderische deutsche Politik zu übernehmen.

In der ersten einschlägigen Szene schafft es Grünbaum wie erwähnt nicht, Hitler mit einem Goldbarren zu erschlagen, während dieser über seinen Vater jammert und eine Szene aus der Kindheit nacherlebt. Dann öffnet Hitler abrupt die Augen und schnauzt den direkt vor ihm stehenden und ihn fixierenden Grünbaum an: „Was gibt's?“ Dieser stottert, er habe Mitleid, woraufhin Hitler ihm barsch sagt, er könne sich sein Mitleid am Arsch abwischen, sein Vater sei eine „kümmerliche Natur, ein armseliger Wurm“ gewesen, der ein wehrloses Kind geschlagen habe. Und fügt übergangslos hinzu: „Die Gene, mein Lieber, Ihre Gene!“, auf Grünbaum zeigend. Dieser fassungslos: „Meine Gene?“ Darauf erläutert Hitler in verschwörerischem Tonfall, dass der Vater seines Vaters Jude gewesen sein soll, woraufhin Grünbaum stammelt (und genau das erzeugt Situationskomik): „Ach, das tut mir leid.“ Hitler setzt antijüdische Semantiken ein: „Das Heimtückische, Jüdische, Verkommene sprang von meinem Großvater auf meinen Vater über.“<sup>23</sup> Und dann: „Aber bitte, Grünbaum, nehmen Sie das nicht persönlich. Ich habe nichts gegen die Juden, wenn sie mich in Ruhe lassen.“ Diesen Satz beantworten die NS-Beobachter im Vorraum, unhörbar für die Akteure drinnen, mit höhnischem Gelächter.<sup>24</sup>

Der Film führt an dieser Stelle die Kritik ad absurdum, dass Hitler nur als Opfer der schwarzen Pädagogik gezeigt und so von Verantwortung entlastet werde. Denn statt Grünbaums deutlich artikulierter Botschaft zu folgen, dass der Vater keine Macht mehr über den erwachsenen Hitler habe, greift letzterer genau in dem Moment, in dem er selbst seinen Vater als nicht mehr ernstzunehmende Figur beschreibt, zu der antisemitischen Deutungsstruktur, die sein eigenes Verhalten unausweichlich erscheinen lassen soll. Das Trauma des ihn schlagenden Vaters zu überwinden, würde auch bedeuten, keine vorgeschobene Begründung mehr zu haben, andere zu verfolgen und zu vernichten. Stattdessen benutzt Hitler die bereits im Ersten Weltkrieg, in der Weimarer Republik und erst recht in der NS-Zeit gängige Täter-Opfer-Verkehrung, „die Juden“ als „Täter“ zu markieren und damit deren Ausgrenzung und die eigene Gewalt zu rechtfertigen. In dem Moment, in dem Hitler filmisch die Wahl erhält, seine Familiengeschichte und seine eigene Verortung neu zu bewerten und sich damit entweder

23 An anderer Stelle ätzt er: „Das ist ein schlechter Witz, ein jüdischer Witz.“ Hier kommentiert der Film die lange Tradition der „deutschen“ Kultur, „Juden“ einen aggressiven „jüdischen Witz“ zuzuschreiben, der sich von einem angeblich harmonieorientierten „deutschen Humor“ abhebe; vgl. Kessel (2019) (wie Anm. 2). S. a. Louis Kaplan: *At wit's end: The deadly discourse on the Jewish joke*. New York: Fordham University Press 2020. Als Hitler in das Schlafzimmer der Grünbaums kommt und Grünbaum vorwirft, ihn ermorden zu wollen, brüllt er: „Wir haben jeden einzelnen von euch zu Recht vergast!“

24 *Mein Führer*, 00:37:20–00:41:17.

vom Verfolgungswunsch zu verabschieden oder wenigstens anzuerkennen, dass das deutsche Regime Unschuldige ermordet, führt er die biologistische und rassifizierende Deutung ein, dass die „jüdischen Gene“ seines Großvaters die Gewalt seines Vaters „verursacht“ hätten, womit er diesen, aber offenkundig auch sich selbst von jeder Verantwortung entlastet. Mit der Unterstellung, dass „die Juden“ ihn nicht stören würden, wenn sie ihn in Ruhe ließen, rechnet er die angebliche „Schuld“ von einer Einzelperson bzw. von deren „Genen“ auf eine soziale Gruppe hoch. So stellt er die eigene Vernichtungspolitik als legitim dar und lehnt es zugleich ab, Verantwortung für sein eigenes Handeln zu übernehmen.

Die zweite Szene, in der Grünbaum Hitler direkt nach der Rechtfertigung für die Deportation und Vernichtung der Juden fragt, dieser aber jede Antwort und Reflexion ablehnt, findet statt, als der Schauspiellehrer nach der versuchten Deportation durch Goebbels zurückkommt.<sup>25</sup> Grünbaum macht deutlich, dass er nicht im „Urlaub mit der Familie“ gewesen sei, wie Goebbels Hitler gegenüber behauptet hatte, sondern auf dem Weg zurück nach Sachsenhausen. In einer zunächst menschlich wirkenden Weise fragt Hitler ihn, ob er Kinder habe, und Grünbaum zählt andächtig die Namen seiner vier Kinder auf. Doch nimmt Hitler dies erneut nur als Aufhänger, um sich selbst als Leidenden darzustellen, indem er nun Grünbaum beschuldigt, ihn aufgeregt zu haben, weil er nicht pünktlich dagewesen sei, und hinzufügt: „Ich blute ...“ Hier nimmt er dem Verfolgten einmal mehr die Stimme, indem dieser nicht das Recht erhält, sein Schicksal und das seiner Familie und Kinder zu erzählen und damit auch gehört zu werden, und reproduziert stattdessen die typische Einstellung der verfolgenden Gesellschaft der NS-Zeit, sich selbst als verletztes Opfer darzustellen – und es war typisch, sich nicht nur als „Opfer“, sondern als „verletzt“ darzustellen, um auf diese Weise die eigene Verletzungsbereitschaft als „gerecht“ zu präsentieren.<sup>26</sup>

Kurz darauf will Hitler Grünbaum seine Wut gegen „die Minderwertigen“ erklären, „die lächerlichen Kreaturen“. Er erzählt, dass er sich als Junge einmal versteckt und dann nackt ausgezogen habe, um durch eine enge Lücke vor seinem Vater flüchten zu können. Dieser habe ihn entdeckt und ausgelacht, und „das Gefühl der Lächerlichkeit“ sei schlimmer als tausend Schläge gewesen. Als Grünbaum erklärt, dass nicht das Kind, sondern der Vater lächerlich gewesen sei, stimmt ihm Hitler sofort zu: „Sie haben recht, mein Vater ist lächerlich. Wehrlose hinterrücks zu überfallen, ist charakterlos.“ Darauf Grünbaum glasklar: „Mein Volk wurde hinterrücks überfallen und in die Lager verschleppt. Ist das die deutsche Charakterstärke? Oder spielen Sie hier nicht die Rolle Ihres Vaters nach?“ Nun verweigert Hitler die Antwort, sondern starrt nur mit hartem Gesicht aus dem Fenster, Grünbaum den Rücken zukehrend.

25 Mein Führer, 00:52:20–00:55:40, für diesen und den folgenden Absatz.

26 Kessel (2019) u. a. S. 93, 99–107 (wie Anm. 2).

Nicht nur, aber besonders in diesen Szenen löst der Film den Maßstab ein, dass Komik nie dazu führen darf, den furchtbaren Ernst der Shoah zu minimieren. Außerdem zeigen diese Passagen, dass Levy nicht dabei stehen bleibt, Hitler als Opfer der schwarzen Pädagogik zu zeigen. Vielmehr führt Grünbaum argumentativ vor, dass ein erwachsener Mensch sich von Kindheitstraumata lösen könne, dann aber auch für sein Handeln einzustehen habe. Genau das macht Hitler an keiner Stelle; stattdessen bemüht er die Täter-Opfer-Verkehrung, die in der NS-Zeit dazu diente, die unbegründete Vernichtungspolitik als angeblich legitim zu markieren, oder verweigert einfach jede Antwort.

### Lächeln versus Verlachen: Verfolgte und Verfolgende

Doch war in der NS-Zeit nicht nur die stete Täter-Opfer-Verkehrung zentral.<sup>27</sup> Auch das höhnische Gelächter der NS-Akteure, die Grünbaum und Hitler für diese unsichtbar von außen beobachten, verweist auf Praktiken, mit denen zeitgenössische Akteur\*innen die Verfolgung und die Shoah prägten und scheinbar legitimierten. Die NS-Bewegung operierte spätestens seit ihrer Neuorganisation Mitte der 1920er Jahre mit der in der deutschen Gesellschaft lange verankerten bzw. immer wieder neu aktualisierten identitätspolitischen Behauptung, dass genuines Deutschsein nur nichtjüdisch sein könne (sowie weiß und nichtmuslimisch, aber das blende ich hier aus).<sup>28</sup> Wer jüdische Deutsche ausgrenzen wollte, unterstellte zudem, dass „die Juden“ nicht nur „die Deutschen“ verletzen und beherrschen wollten, sondern sie zusätzlich verhöhnen, also gezielt beschämen und erniedrigen würden. Mit dieser, Ressentiment schürenden *imagined history* ermächtigten sich nichtjüdische Deutsche im Umkehrschluss, die angebliche Erniedrigung und Bedrohung umzukehren und „Juden“ ihrerseits zu beschämen, zu verletzen und schließlich zu töten.

Mit dem Spott, mit dem zeitgenössische Akteur\*innen die Shoah zusätzlich in ein Imperium der Beschämung verwandelten, lancierten sie die erwähnte Deutung von Geschichte und Identität, um Verfolgung und Genozid scheinbar legitim zu machen.<sup>29</sup> Über den Gaskammerkomplex des Vernichtungslager Treblinka hängten SS-Männer beispielsweise einen Davidstern und vor einen Eingang einen Toravorhang, auf dem zu lesen war, dies sei das Tor des Herrn, der Gerechte werde hindurchgehen.<sup>30</sup> Sie ver-

27 Für die Kriegszeit vgl. Doris Bergen: Instrumentalization of Volksdeutschen in German propaganda in 1939. Replacing/Erasing Poles, Jews, and other victims. In: *German Studies Review* 31 (2008), S. 447–470.

28 Zum ganzen Absatz: Kessel (2019) (wie Anm. 2).

29 S. a. Martina Kessel: An empire of shaming. Laughter as identity politics in Nazi Germany. In: *German Historical Institute London Bulletin* 43 (2021), S. 3–29.

30 Thomas Rahe: „Höre Israel“. Jüdische Religiosität in nationalsozialistischen Konzentrationslagern. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1999, S. 44 f.

kehrten das sakrale Zeichen für Zugehörigkeit und Erlösung, von Trost und Gerechtigkeit in ein Symbol des Todes, um Menschen, die sie ermorden wollten, zusätzlich emotional und psychisch zu treffen.<sup>31</sup> Die SS-Männer inszenierten so nicht nur ihre absolute Vernichtungsgewalt, sondern auch ihren Anspruch, eine inszenierte Realität – nämlich angeblich verfolgt und beschämt worden zu sein – „gerechterweise“ umgekehrt zu haben. Zugleich erhielt Gelächter eine dialogische Funktion, wenn etwa führende Nationalsozialisten die Verfolgten verspotteten und die Zuhörenden mit Gelächter ihr Einverständnis signalisierten.<sup>32</sup> Diese Dimension führt der Film explizit vor, als die unsichtbar Lauschenden mit höhnischem Gelächter auf Hitlers Satz reagieren, die Juden würden ihn nicht stören, wenn sie ihn in Ruhe ließen. Neben diesem offenen Hohn, der das Wissen um die eigene Verletzungsmächtigkeit ausdrückt und signalisiert, dass man diese zwar nicht begründen könne, dies aber auch nicht müsse, kontrastiert der Film vor allem zwei andere Formen des Lachens, um Figuren und Machtverhältnisse zu markieren: Goebbels' mokantes, gewaltförmigen Lächeln steht das liebevolle Lächeln der Grünbaums untereinander gegenüber.

Dabei sind vor allem die Figuren relevant, die das Genre der Komödie brechen. Denn auf der Genreebene werden zwar Himmler, Speer und die unteren NS-Ränge konsequent karikiert, nicht aber Goebbels und schon gar nicht Grünbaum, dessen Rolle als tragischer Held im Gegenteil das Grauensvolle der jovialen Unaufrichtigkeit der NS-Akteure hervorhebt. Himmler ist schwer von Begriff und von Goebbels leicht zu lenken, während Speer, den *Der Untergang* als Widerständler der letzten Stunde heroisiert hatte, sprichwörtlich auf den Topf gesetzt wird, als er Hitler vor „dem Juden“ warnen will und im Bad nur auf der Toilette Platz findet. Die unteren NS-Männer sind fixiert auf Hitler-Gruß, Formulare und Bürokratie. Hitler dagegen wird mal lächerlich gemacht, mal pathologisierend dargestellt, aber, wie gezeigt, nicht immer; in entscheidenden Situationen tritt er als zentraler Gewaltakteur auf, der jede Option, die von ihm mitinitiierte und getragene NS-Politik auch nur zu reflektieren, ausschlägt. Der Film inszeniert also genau die Brechung, die jede Mythologisierung verhindern müsste.<sup>33</sup> Goebbels wiederum wird zwar auch einige Male karikiert,<sup>34</sup> in seiner Rolle

31 Vgl. Kessel (2019) S. 232 (wie Anm. 2).

32 Zu dieser Struktur von Hitlers Auftritten seit der Neuorganisation der NSDAP 1925 vgl. ebd. S. 140–142.

33 Am Beispiel anderer Komödien argumentiert Michael Richardson, dass ein bloßes Lächerlich-Machen zu einer neuen Mythologisierung Hitlers führen könne; Michael D. Richardson: „Heil myself!“ Impersonation and identity in comedic representations of Hitler. In: David Bathrick / Brad Prager / Michael D. Richardson (Hg.): *Visualizing the Holocaust. Documents, Aesthetics, Memory*. Rochester, NY: Camden House 2008, S. 277–297, S. 292.

34 Bei ihm wird die persönliche Bereicherung fokussiert. Als Speer ihm das Modell der Kulisse vorführt, die für die Rede geplant sei, vermisst Goebbels seine Stadtvilla. Als man ihm hüstelnd erklärt, sie sei zehn Tage zuvor zerbombt worden, schreit er los: „Und meine Maßanzüge? Meine Gemälde? Die Steiftiersammlung meiner Kinder? Und warum sagt mir das keiner? Ja, bin ich denn nur von Feiglingen umgeben? – Fahren Sie fort.“ *Mein Führer*, 00:20:48–00:21:30.

als machtgieriger Strippenzieher aber vor allem als Meister des Spotts repräsentiert – er ist die Filmfigur, die am schnellsten zwischen jovialer Herablassung, Häme und ungebremster Aggressivität wechselt.<sup>35</sup> Er ist der diabolische Geschichte(n)erzähler, der ein scheinbar verbindliches Lächeln gekonnt einsetzt, um übergangslos zur offenen Gewalt zu wechseln. Das geschieht, wenn Grünbaum Forderungen stellt, die das ungerechtfertigte Gewaltregime tangieren, und Goebbels so zugleich auf einer Augenhöhe begegnet, die keiner der NS-Akteure dem Schauspiellehrer zugesteht. Grünbaum selbst schließlich spielt als moralischer Held das ethische Dilemma durch, ob man einen Tyrannen und Massenmörder töten dürfe, wenn er wehrlos sei, also z. B. schlafend. Sein Lächeln gegenüber seiner Familie signalisiert dabei nicht nur, dass sie grundlos und zu Unrecht verfolgt werden, sondern konturiert auch, dass sie liebevoll und ehrlich miteinander umgehen.

Das erste Zusammentreffen zwischen Goebbels und Grünbaum präsentiert die Charaktere, das jovial-herablassende Lächeln des „Generalbevollmächtigten für den totalen Krieg“ und die schockierten Gesichtsausdrücke des Schauspiellehrers, der es trotz seines Entsetzens wagt, Goebbels zu korrigieren. Als Grünbaums Ankunft Goebbels gemeldet wird,<sup>36</sup> befiehlt dieser, „dem Juden einen starken Kaffee mit Milch und Zucker“ und ein „Schinken-Käse-Brot“ zu geben; er wolle ihn in 15 Minuten in Bormanns Büro haben, „aber lebendig!“ Diese Bemerkung, als *running gag* von Himmler, Goebbels und Hitler eingesetzt, verweist regelmäßig nicht nur auf die mörderische deutsche Gewalt, sondern auf das Selbstverständnis, selbst Herrscher über Leben und Tod zu sein. In dieser Szene könnte Zuschauenden durchaus ein Kichern im Hals stecken bleiben, weil der rheinische Tonfall komisch wirken kann, während der Inhalt furchtbar ist, so dass Gelächter den komplizierten Charakter bekommt, der an das Mitwirken der NS-Gesellschaft erinnert.

Als Grünbaum gerade das erste Mal hungrig vom Brot hat abbeißen können, nachdem er zunächst hektisch den Schinken herausgezogen und unter den Teppich gestopft hatte, kommt Goebbels mit Schäferhund Blondi ins Zimmer, wobei das Tier sofort auf den Schinken zusteuert.<sup>37</sup> Goebbels begrüßt Grünbaum mit nationalsozialistisch-weltläufigem Smalltalk über Konzentrationslager<sup>38</sup> und nimmt geschmeidig die Kaffeetasse von dessen Platz weg, um sie vor seinen eigenen zu stellen, als er um den Tisch herumgeht. Nachdem er Grünbaum aufgefordert hat, doch aufzuessen und sich

35 Hissen (2010) S. 219 f. (wie Anm. 7). Martenstein hält die pathologisierende Hitler-Deutung für ein Problem, ohne ihre Brechungen zu bemerken; Goebbels dagegen beschreibt er als den eigentlichen Star, mit der irritierenden Bemerkung, Goebbels sei ein Schurke, dem man jedoch Respekt entgegenbringen müsse, weil er ein „großer Schurke“ sei; Martenstein (2007) (wie Anm. 21).

36 Mein Führer, 00:09:15–00:09:35.

37 Mein Führer, 00:10:40–00:13:10.

38 „Professor Grünbaum, wie schön, Sie zu sehen! Wo haben wir Sie denn aufgescheucht? – Sachsenhausen. – Sachsenhausen? Ich dachte, wir hätten Sie in unser wunderschönes Theresienstadt gebracht. Es ist unser schönstes Lager.“

zu setzen, redet er bruchlos beim Gehen weiter: „Das mit der Endlösung, Professor Grünbaum, dürfen Sie nicht gegen sich persönlich nehmen. Wenn ich gewusst hätte, dass Sie ... [noch wichtig werden für uns; MK] – naja, Schwamm drüber!“ Nachdem er Deportation und Massenmord dergestalt beiseite gewischt hat, setzt er sich und sagt emphatisch: „Professor Grünbaum, wir brauchen Sie! Der Führer braucht Sie! Das deutsche Volk braucht Sie!“

Während Grünbaums entsetztes Gesicht den obszönen Charakter dieses Ansinnens markiert, wirft Goebbels übergangslos mit Propagandafloskeln um sich – das deutsche Volk sei noch lange nicht am Ende, der Volkssturm werde „den Feind“ „wie eine Schicht Staub“ wegblasen etc., um dann abrupt und knapp zu fragen: „Können Sie mir soweit folgen?“ Grünbaum konsterniert: „Natürlich, Herr Doktor.“ Während Goebbels sich eine Zigarette anzündet, ohne Grünbaum eine anzubieten, verfällt er erneut in Propagandasemantik und beschreibt, vor welchem fantastischem Hintergrund Hitler demnächst „im unzerstörten Berlin“ vor einer Million Menschen eine „historische“ Rede halten werde, um lächelnd zu schließen, „wie früher“. Dann fragt er ansatzlos: „Wie finden Sie das?“ Grünbaum richtet sich auf und antwortet vorsichtig: „Ich bin nur ein Künstler“, wiederholt aber zweifelnd: „unzerstörtes Berlin?“ Denn Berlin sei doch zertrümmert. Goebbels unterbricht ihn: „Papperlapapp, zertrümmertes Berlin! Berlin steht in seiner alten Pracht ...“ Um grinsend wieder umzusteigen: „Inszenierte Realität, mein lieber Professor, Ihr und mein gemeinsames Metier ...“ Als Grünbaum antwortet, er verstehe nicht, erklärt Goebbels ihm: „Sie werden mit ihm seine Rede einüben! [...] Sie werden in ihm das Feuer wieder entzünden, Sie oder keiner! Niemand kann das besser als ein jüdischer Weltschauspieler.“ Diese Ansage kommentiert Grünbaum mit entsetztem Schweigen.

Die Situationskomik ergibt sich nicht allein aus Goebbels' abruptem Wechsel zwischen Propagandagetöse und knappen Nachfragen. Sie resultiert vor allem aus der fassungslosen Mimik Grünbaums und seiner erschrockenen Wiederholung einzelner Worte, während er darum ringt, zu essen, ohne dass es ihm im Hals steckenbleibt, sowie seine Krawatte zu lockern und das Jackett auszuziehen, weil ihm offenkundig heiß wird.<sup>39</sup> Das negiert die Gewaltstruktur nicht, sondern pointiert sie gerade noch. Denn Goebbels signalisiert mit seinem maliziösen Lächeln jederzeit die nicht-argumentative Struktur der deutschen Gewalt und ihre völlige Abkopplung von dem, was die als Feinde Deklarierten tatsächlich sind oder tun. Das „gemeinsame Metier“ von Schauspielern und Propagandaminister, die Erschaffung von Wirklichkeit, überschreibt zu keinem Zeitpunkt das Herstellen der hier eigentlich relevanten Wirklichkeit, nämlich die Behauptung einer Identitätsdifferenz, die angeblich eine absolute Machtdifferenz und totale Gewalt rechtfertigt. Nicht nur die joviale Aufforderung, das erwartbare Ermordet-Werden nicht persönlich zu nehmen, markiert die Positionierung der Figuren.

39 Mein Führer, 00:10:40–00:13:10.

Performativ agiert Goebbels das Machtgefälle lässig aus, indem er Grünbaum im Vorbeigehen den Kaffee wegnimmt und ihm *keine* Zigarette anbietet, geschweige denn eine Entlohnung für seine Arbeit, als er ihm eröffnet, wofür er ihn hat holen lassen.

Als Grünbaum später genau diesen „Lohn“ für seine Arbeit einfordert, führt der Film vor, wie abrupt Goebbels von kontrollierter Jovialität zu offener Gewaltandrohung übergeht. Zunächst greift er „nur“ zu antijüdischen Verleumdungen und macht Grünbaum zum Vertreter des verfeimten Kollektivsingu­lars: „Ach, Sie wollen bezahlt werden? Sie wollen verhandeln, so wie ihr das immer tut?“ Dann lehnt er sich zurück und fragt hinterhältig grinsend: „Jut, Professor, was ham­m Se sich denn so vorgestellt?“ Als Grünbaum aber kein Geld, sondern die Auflösung von Sachsenhausen fordert, also nicht nur die institutionelle Struktur der Verfolgung, sondern deren fehlende Legitimation anspricht, erstarrt sein Gesicht, und er zischt zwischen den Zähnen, wobei er Grünbaum duzt und mit Beleidigungen sein Verständnis der Machtverhältnisse markiert: „Du impertinenter Drecksjude! Soweit kommt es noch, dass du uns erpresst!“<sup>40</sup> Als Grünbaum nur ruhig antwortet: „Ich erpresse Sie nicht, Sie können mich jederzeit ins Lager zurückschicken“, schreit Goebbels los, dass er das auch tun werde. Er brüllt mit verzerrtem Gesicht: „Rattenhuber! Moltke! Bormann! [...] Raus! Abführen! Deportieren!“ und lässt Grünbaum wieder nach Sachsenhausen bringen.<sup>41</sup> Nachdem er aber bereits Grünbaum weder zwingen noch erniedrigen kann, möchte Hitler „seinen Juden“ auch noch zurückhaben, nun seinerseits mit dem gewaltförmigen *running gag*, „tot oder lebendig, natürlich lebendig“. Dabei verspottet Hitler seinen Propagandaminister und führt vor, dass auch dieser in einer Hierarchie von Gehorsam und Unterordnung stehe, indem er ihm sagt, dass er selbst die Rede halten könne, wenn Grünbaum nicht bald komme, und hämisch näselnd nachhäft: „Wollt ihr den totalen Krieg?“<sup>42</sup>

Indem Grünbaum Levys filmische Fantasie auslebt, dass in den letzten Monaten des NS-Regimes eine verfolgte Person führenden NS-Akteuren gegenüber die nicht-legitime Struktur und mangelnde argumentative Begründung der deutschen Herrschaft thematisiert, ironisiert der Film auch nationalsozialistische Männlichkeitsnormen. Die nationalsozialistische Gesellschaft wollte den Verfolgten jede Agency nehmen und sie damit auch entmännlichen. Im Film aber tritt Grünbaum Goebbels auf Augenhöhe entgegen, als Person, die selbständig handelt, ohne sich herunterhandeln zu lassen.<sup>43</sup> Die NS-Struktur dagegen ist durch Über- und Unterordnung, durch Befehl und Gehorsam strukturiert, aber nicht schnittig-schmissig; die Figuren sind weiner-

40 Mein Führer, 00:45:06.

41 Ebd., 00:45:17.

42 Ebd., 00:45:45–00:47:25.

43 Bei Grünbaums Rückkehr von der gestoppten Deportation hält Himmler ihm ein Konzentrationslager-Kartenspiel vor das Gesicht, während Goebbels ihn auffordert, sich ein anderes Lager auszusuchen, weil Sachsenhausen zu groß sei. Ebd., 00:49:46. Da er ihn sowieso betrügen möchte, kommentiert Goebbels Grünbaums Weigerung nur mit dem Satz: „Wenigstens hat er sich nicht Auschwitz ausgesucht.“ Ebd., 00:50:21.

lich, hinterhältig, dumm oder grob, aber alle bereit, Argument und Recht durch Gewalt zu ersetzen.

Dazu passt, dass Grünbaum im gesamten Film, im Gegensatz zu allen anderen männlichen Filmfiguren, der Einzige ist, der nicht karikiert wird. Levy selbst erklärte, warum das nicht passiere, mit den Worten: „Über die Figur Grünbaums muss ich nichts erkennen, deshalb muss ich über sie auch nicht lachen.“<sup>44</sup> Stattdessen erfährt der Schauspiellehrer physische, emotionale und strukturelle Gewalt, und es verweist ebenfalls auf die NS-Zeit, dass diese Gewalt nur solange ein klein wenig eingeehgt wird, wie Goebbels ihn noch ausnutzen möchte.<sup>45</sup> Doch schützt auch das nicht vor brutalen Übergriffen; so schlagen die Aufseher, die Grünbaum aus seinem Gefängniszimmer holen und dorthin zurückbringen, diesen zwischendurch einfach zusammen. Goebbels fragt zwar im Modus eines höflichen, aber nicht wirklich interessierten Gastgebers, was mit ihm passiert sei, als er das blutige Gesicht sieht, und kommentiert die klassische Lüge eines Wachmannes, dass Grünbaum auf der Treppe gestürzt sei, nur mit „ach so“.<sup>46</sup> Zwar fragt Goebbels noch, ob er Grünbaum etwas anbieten könne, ignoriert aber dessen Bitte nach einem Weinbrand. Die Szene führt somit nicht nur erneut vor, dass Goebbels zu keinem Zeitpunkt bereit ist, Grünbaum als Gesprächspartner auf Augenhöhe zu begegnen. Sie zeigt auch, dass alle wissen, dass die SS-Männer Grünbaum zusammengeschlagen haben, dass der Misshandelte aber nicht das Recht hat, dies zu sagen, also seine tatsächliche Opferposition zu benennen. Zur Machtstruktur des Wissens um das, was die Gewaltakteure tun, kommt die Hierarchie, wer was wie ansprechen darf.

Stattdessen erzählt Grünbaum mit seinem Lächeln die Gegengeschichte zum Verlacht-Werden. Sein Gesichtsausdruck fungiert als Gegen-Narrativ, indem es auf Liebe und gegenseitige Verlässlichkeit verweist, aber auch signalisiert, grundlos verfolgt zu werden. Während die Täter ihr Herrschaftswissen und ihre Gewalttätigkeit im Verlachen der Verfolgten ausdrücken, lächelt Grünbaum nur dann, aber auch immer dann, wenn er mit seiner Familie zusammen ist. Während die Machtstruktur der NS-Akteure durch Befehl und Gehorsam strukturiert ist, selbst zwischen Hitler und Goebbels, streiten das Ehepaar Grünbaum und sein ältester Sohn ständig darüber, wie sie in ihrer Zwangslage mit Hitler umgehen sollen. Doch so gegensätzliche Meinungen sie auch vertreten, wie sie handeln sollen, symbolisiert ihr warmherziges Lächeln die tiefe menschliche Zuneigung und Liebe, die durch die Streitereien nicht aufgehoben, sondern eher noch konturiert wird. Damit konterkariert Levy sowohl die Unterstellung

44 Dani Levy im Gespräch mit Alexandra Stäheli: „Hitler repräsentiert für mich einen Zeitgeist“. In: NZZ, 06.01.2007, <https://www.nzz.ch/articleESQR7-ld.391598> [30.04.2022].

45 So schnauzt SS-Gruppenführer Johann Rattenhuber Grünbaum nach dessen ursprünglicher Weigerung, den Auftrag zu übernehmen, an: „Du stehst mit einem Fuß in der Gaskammer, Jude, also halt deine Judenfresse!“ Mein Führer, 00:16:30–00:16:31.

46 Ebd., 00:31:14.

nichtjüdischer Deutscher in der NS-Zeit, von „Juden“ verlacht worden zu sein, als auch den essentialistischen Topos eines „jüdischen Humors“, den die Verfolgten auch in schlimmsten Situationen nicht verloren hätten. Stattdessen macht er die Todesangst vor allem der Eltern deutlich, die die Situation einschätzen können, und zeigt sie mithilfe ihrer Emotionen als genuin humane Akteure. Wohl mag der Film das Schicksal der Leidtragenden dadurch verschönen, dass sie noch in dieser Extremsituation in der Lage seien, sich gegenseitig zu stützen und zu trösten. Doch verweist er nicht nur darauf, dass es NS-Täter\*innen nicht gelang, allen Verfolgten die Agency zu nehmen. Die filmische Struktur des Lachens demonstriert einmal mehr, dass die Selbststilisierung der Verfolgten zu „Opfern“ weder überzeugt noch deren Gewalttätigkeit verdeckt.

Die unterschiedlichen Formen des Lachens berühren die Frage, unter welchen Umständen ein Scherz oder Lachen trotz unterschiedlicher Machtpositionen als ein *gemeinsames* Lachen überhaupt möglich ist bzw. wann Lachen zum Verlachen wird oder sich zeigt, dass es das immer schon gewesen ist.<sup>47</sup> Indem Grünbaum ausschließlich seiner Familie zulächelt, führt der Film vor, dass Gemeinsamkeit nur dann entstehen kann, wenn die Beteiligten Werte jenseits der Momentaufnahme des Lachens teilen, ob Menschenrechte, demokratische Prinzipien oder wenigstens die Bereitschaft, andere leben zu lassen oder Versprechen einzuhalten. Der grausamen Jovialität von Hitler oder Goebbels entspricht das gemeinsame Gelächter zwischen den NS-Tätern, ihr gewaltförmiger Spott über die „Abwesenden“ – ob im anderen Zimmer, wie im Film, oder in der NS-Zeit im Lager, im Exil, oder bereits ermordet. Dieser Hohn fungierte als gesellschaftlich wirksame rituelle Erniedrigung der Verfolgten und zur eigenen Selbsterhöhung vor, während und nach der Shoah. Beispielhaft brüstete sich etwa Hans Frank, Generalgouverneur des besetzten Polen, in einer der intensivsten Phasen des Mordens 1943 gegenüber SS-Offizieren, dass von den „Abertausend Plattfußindianern“ im sogenannten Generalgouvernement nur noch ein „paar Arbeitsjuden“ zu sehen seien; auf seine mokante Frage an die Zuhörer: „Ihr werdet doch am Ende mit denen nicht böse umgegangen sein?“ antwortete sein Publikum mit verständnisinnigem Gelächter.<sup>48</sup> Im Film markieren die NS-Männer auf dieselbe Weise ihr Wissen über die Vernichtungspolitik und ihre Siegesgewissheit, ihre Vernichtungsgewalt nicht begründen zu müssen.

Es ist Grünbaums Mimik, die diese verflochtenen und gegensätzlichen Symboliken des Gelächters sichtbar macht. Denn bis zum Umschlag in die Tragödie ist es sein entsetzter oder ungläubiger Gesichtsausdruck, der das Furchtbare im Lächeln von Goebbels oder in der Anmaßung Hitlers entlarvt. Nach dem Telefonat mit seinem Freund

47 Als Überblick: Martina Kessel: *Landscapes of Humour. The History and Politics of the Comical in the Twentieth Century*. In: Martina Kessel / Patrick Merziger (Hg.): *The Politics of Humour. Laughter, Inclusion, and Exclusion in the Twentieth Century*. Toronto: Toronto University Press 2012, S. 3–21.

48 Kessel (2019) S. 176 (wie Anm. 2).

aber friert seine Mimik ein. Nun zeigt er sein Entsetzen, und das so deutlich, dass es für eine Nanosekunde sogar durch die Selbstbezogenheit Hitlers dringt. Doch der nutzt auch diese Möglichkeit nicht zur Selbstreflektion, sondern schiebt die Verantwortung für die Shoah erneut auf andere ab, in diesem Fall auf andere Nationalsozialisten. Hitler schwadroniert vor der Landkarte über die fantastischen deutschen Erfolge u. a. gegenüber der Sowjetunion und fügt dann mit Blick auf Grünbaum hinzu: „Und wir haben Sie geschlagen, Professor ...“ Als dieser ihn voll anschaut, fügt Hitler nach einem kleinen Zögern hinzu: „Die Endlösung der Judenfrage ist nicht nur auf meinem Mist gewachsen. Ich hatte da durchaus andere Pläne. Warum soll man die Juden nicht irgendwo in die Wüste schicken? Nach Madagaskar zum Beispiel ...“<sup>49</sup>

Kurz danach geschieht aber noch etwas anderes in dieser Szene: Sie stellt die Frage, ob Hitlers Selbstdarstellung als Opfer nicht die ganze Zeit ein Stück Schauspielerei gewesen sei. Denn nach dieser Abwehr von Verantwortung legt Hitler Grünbaum den Arm um die Schulter und lenkt wieder auf sich selbst zurück. Er schwärmt von der bevorstehenden Rede im „unzerstörten“ Berlin, nachdem er selbst in der Nacht zuvor aus dem Fenster gestiegen war und die Zerstörung gesehen hatte. Grünbaum sagt ihm daraufhin, dass Berlin kaputtgebombt sei. Prompt fängt Hitler an zu heulen und zu toben, dass man ihn betrogen habe etc. Dann bricht er abrupt ab, wie Goebbels mit seinen Propagandafloskeln, und fragt: „Wie war das, mein Spiel?“ Grünbaum antwortet konsterniert: „Das war großartig“, worauf Hitler selbstzufrieden antwortet, das Dramatische habe ihm immer schon mehr gelegen als das Komödiantische.<sup>50</sup> Entsprechend wenig vertrauenswürdig erscheinen nun alle seine vorherigen dramatischen Behauptungen, von Anderen zum Opfer gemacht worden zu sein.

### **Welches Gelächter, wessen Geschichte? Der widersprüchliche Umgang mit Lachen und Verlachen in Deutschland**

*Mein Führer* zeigt somit nicht nur, wie das Grauen jederzeit in Formen des Lachens eingewebt ist, sondern dass Spott und Häme eine eigene Dimension der Hierarchisierung bedeuten können – wie Hitler selbst festhält, als er darauf verweist, dass es „schlimmer als tausend Schläge“ sei, lächerlich gemacht zu werden. Zugleich führt der Film vor, wie NS-Täter die Behauptung, Opfer von Anderen (gewesen) zu sein, nur benutzten, um ihre entgrenzte Gewalt zu legitimieren. Immer dann, wenn die filmische Fantasie es ermöglicht hätte, der Geschichte eine andere Richtung zu geben, attackiert Hitler „die Juden“ als „Täter“, weist die Verantwortung anderen zu oder schweigt. Schließlich

49 *Mein Führer*, 1:03:44–1:04:02.

50 *Ebd.*, 1:04:20–1:07:36.

thematisiert der Film, wie Akteure mit Spott und Verlächen Machtbeziehungen gestalteten und diese zugleich jeder Diskussion entzogen.

Um den erinnerungskulturellen Umgang des Zusammenhangs von Gelächter und Nationalsozialismus zu analysieren, wäre es aber auch angebracht, nicht nur den filmhistorischen Kontext zu erörtern, sondern auf einen größeren medialen Zusammenhang zu verweisen. Denn in anderen Medien gab es deutlich weniger Hemmungen als in der öffentlichen Reaktion auf Levys Film, über die NS-Zeit zu lachen – sofern die Inhalte es erlaubten, Nichtjuden als Opfer zu imaginieren. So erschienen in den Jahren unmittelbar nach der deutschen Niederlage von 1945, aber auch in den folgenden Jahrzehnten immer wieder Witzbände, die Witze aus der NS-Zeit weiterzirkulierten. Sie malten übereinstimmend das Bild einer nichtjüdischen Leidensgemeinschaft oder argumentierten, dass Witze der einzige Widerstandsakt der nichtjüdischen Bevölkerung gewesen seien.<sup>51</sup> Analysiert man die Bände jedoch im Detail, dann zeigt sich, dass sie antisemitische „Witze“ und verächtlichen Spott zur Vernichtungspolitik zwischen harmlose oder tumbe Witze über schlechte Versorgung oder die Abkürzungswut im Nationalsozialismus einstreuten.<sup>52</sup> Der vorerst letzte Band dieser Art erschien ein Jahr vor *Mein Führer*. Der 2006 von Rudolph Herzog herausgegebene Sammelband *Heil Hitler, das Schwein ist tot! Lachen unter Hitler – Komik und Humor im Dritten Reich* rückte zwar von der These ab, dass alle Nichtjuden unterdrückt worden seien. Doch blieb er bei der Lesart, dass Witze nur als Frustventil der unterjochten nichtjüdischen Deutschen fungiert hätten und deshalb toleriert worden seien.<sup>53</sup>

Der rechtsradikale Kabarettist und ehemalige SS-Offizier Gerd Knabe, der bis in die 1980er Jahre durch die alte BRD tingelte, vertrat 1988 dagegen entschieden offensiv, dass Lachen nicht automatisch Widerstand, sondern im Gegenteil Zustimmung zur NS-Politik bedeutet habe. Sein Band *Lachen um Hitler im Dritten Reich*, in diesem Jahr in der zweiten Auflage erschienen, wies im Titel und mit dem ikonischen Bild des schmunzelnden Hitlers auf dem Cover süffisant darauf hin, dass die SS keineswegs über, sondern mit Hitler gelacht habe.<sup>54</sup> Die gesammelten Anekdoten verherrlichten die SS als unbescholtene Elite und gebildete Kunstkenner sowie den Nationalsozia-

51 Kessel (2019) S. 249–255 (wie Anm. 2).

52 Ebd. S. 253–254.

53 Rudolph Herzog: *Heil Hitler, das Schwein ist tot! Lachen unter Hitler – Komik und Humor im Dritten Reich*. Frankfurt a.M.: Eichborn 2006, S. 11. Der Historiker Richard Evans argumentierte in seiner Reaktion auf *Mein Führer* analog, dass Witze in der NS-Zeit wenigstens ein bisschen Entspannung für nichtjüdische Deutsche erlaubt hätten; vgl. das Interview von Sven Felix Kellerhoff: Historiker Richard Evans: Lustig muss die Hitler-Parodie sein, 16.01.2007, <http://www.welt.de/data/2007/01/16/1177925.html> [12.4.2024], abgedr. in: [https://web.archive.org/web/20071005013941/http://www.zeitgeschichte-online.de/portals/\\_rainbow/documents/pdf/presse\\_levy.pdf](https://web.archive.org/web/20071005013941/http://www.zeitgeschichte-online.de/portals/_rainbow/documents/pdf/presse_levy.pdf), S. 12–13, S. 12. [12.4.2024]

54 Gerd Knabe: *Lachen um Hitler. Humor im Dritten Reich*. Knüllwald: Winkelberg-Verlag 1988. Knabe betonte mokant, dass seit den 1960er Jahren keine Witzbände zur NS-Zeit mehr erschienen seien, so dass er diese Lücke füllen wolle; ebd. S. 3.

lismus als überlegene Form des Politischen, die im Recht gewesen sei. In die Gegenwart hinein reicht die Praxis anderer Gewaltakteure, die ihre Gewalt auch visuell mit hämischer Heiterkeit inszenierten. Der sogenannte *Nationalsozialistische Untergrund* (NSU) präsentierte auf einem 2007 entstandenen und 2011 wahrgenommenen „Bekennervideo“ die zwischen 2000 und 2007 begangenen Morde an Menschen mit Migrationshintergrund.<sup>55</sup> Im Video führt die Comicfigur Paulchen Panther, also die in Deutschland seit den 1970er Jahren bekannte TV-Comicfigur *Der rosarote Panther*, wie ein Conférencier durch das „Repertoire“ der Morde.<sup>56</sup> Der Abspann der ziemlich brutalen TV-Serie (ständig flog jemand in die Luft) enthielt die Zeile: „Macht ja manchmal schlimme Sachen, über die wir trotzdem lachen.“ Im NSU-Video signalisierte das Schlagwort vom Lachen Anhänger\*innen, dass mörderische Gewaltpraktiken Demokratie untergraben. Diese Botschaft unterfütterten die NSU-Mitglieder noch, indem Paulchen Panther die Morde als „große Tat“ präsentierte, auch das ein Deutungsmuster mit langer Tradition in der deutschen politischen Kultur. In diesem Sinne deutete der NSU pure Gewalt nicht nur als Gegensatz zu demokratischen Entscheidungsprozessen, sondern erneut als überlegene politische Praxis, gerade weil diese Handlungsweise es ihnen vorgeblich erlaube, auf Argumente zu verzichten.

Dies sind nur wenige Schlaglichter auf einen Zusammenhang, der im Zweifel zu jedem Zeitpunkt der alten und neuen Bundesrepublik vorhanden war, aber mit Blick auf die Zunahme demokratiefeindlicher Haltungen in doppelter Hinsicht stärker wahrgenommen werden sollte: Zum einen waren und sind Formen des Gelächters besonders effektive, weil scheinbar harmlose oder marginale Modi, um antidemokratische Einstellungen zu verbreiten und zu heroisieren. In diesem Sinne sind sie immer hoch politisch. Zum anderen fungiert(e) ein ausgrenzendes Gelächter in der NS-Zeit wie heute als Instrument, um Erinnerungskonstruktionen zu lenken und dabei Gewaltpraktiken auszublenden, die weit mehr Menschen involvieren als unmittelbare physische Angriffe. Für einen solchen Kontext bleibt *Mein Führer* ein unbequemer Film. Er verweigert die wohlige Erinnerungsgewissheit, der NS-Geschichte eine eindeutige Interpretation geben zu können, um sich keinen Fragen mehr stellen zu müssen. Er fordert uns aber auch auf, zu analysieren, welche Rolle Spott auch heute wieder spielt, um Menschen auszugrenzen und zugleich genau diese Praxis der Diskussion zu entziehen.

55 Diese DVD verschickte Beate Zschäpe nach dem Tod von Uwe Böhm und Uwe Mundlos mehrfach mit der Post, 2011 nahm die Polizei den mutmaßlichen Produzenten der Bekenner-DVD Mike E. fest.

56 Tanjev Schultz: „Unglaublich präzise“. Waren am Bekennervideo des NSU noch mehr Personen beteiligt? In: *Süddeutsche Zeitung* 63, 16.03.2016, S. 5. An dem Ort in Rostock, an dem sie Mehmet Turgut erschossen – einen jungen Mann, der seit zwei Wochen dort arbeitete –, stand auf dem Pflaster später: „Dönermord, haha.“ Auf eine angrenzende Hauswand war ein lachendes Gesicht gemalt, mit einem Hinweis auf die Homepage der Nationalen Sozialisten Rostocks; vgl. Annette Ramelsberger / Regina Schmeken: *Tatort Deutschland. Eine Reise auf den Spuren des rechten Terrors*. In: *Süddeutsche Zeitung* 86, 13./14. April 2013, S. 2 f.



# Satire und Humor im Kontext medialen Wandels

---



# Subversive Verkehrung

## *Filmische Gewaltdarstellung als humoristisches Moment* in *Tucker & Dale vs. Evil* (2010)\*

JAKOB LARISCH

---

### Subversive Reversal

Cinematic Depiction of Violence as a Humoristic Momentum  
in *Tucker & Dale vs. Evil* (2010)

**Kurzfassung:** Anfang der 1970er-Jahre entstand im Kontext des US-amerikanischen Filmschaffens der *Backwood*-Horrorfilm, der die gesellschaftlichen Konfliktlinien der seinerzeit politisch aufgeheizten Zeiten unter anderem durch den Einsatz teils drastischer Gewaltdarstellungen symbolisch sichtbar machte, dabei jedoch immer wieder auch einen reaktionären Beiklang aufwies. Einen subversiven Gegenentwurf dazu bildet die *Backwood*-Parodie *Tucker & Dale vs. Evil* (2010). Der vorliegende Aufsatz arbeitet heraus, wie dieser Film die zentralen Stereotypen des Subgenres in ihr Gegenteil verkehrt und das Reaktionäre der Vorbilder als eine mediale wie gleichermaßen ideologische Konstruktion entlarvt.

**Schlagwörter:** *Backwood*-Horrorfilm, Gewaltdarstellung, Parodie, Klassenkonflikt

**Abstract:** At the beginning of the 1970s, the *backwoods horror* film emerged in the context of American filmmaking, which symbolically visualized the social lines of conflict in those politically heated times by using sometimes drastic depictions of violence, but also repeatedly had a reactionary connotation. The *backwoods* parody *Tucker & Dale vs. Evil* (2010) forms a subversive counterpart to this. This essay explores how this film turns the main stereotypes of the subgenre into their opposite and exposes the reactionary nature of its predecessors as both a media and ideological construction.

**Keywords:** *backwoods horror* film, depiction of violence, parody, class conflict

\* Einige der in diesem Aufsatz erörterten Ideen und Schlussfolgerungen finden sich bereits in Jakob Larisch: Exzess, Attraktion, Subversion. Zur Wechselwirkung von Gewalt und Komik im Spielfilm. In: Frank Becker / Antonia Gießmann-Konrads (Hg.): Grenzen des Sag- und Zeigbaren. Humor im Bild von 1900 bis heute. Darmstadt: wbg Academic 2020, S. 101–117.

## Der Ursprung

Ab Ende der 1960er-Jahre begann sich die US-amerikanische Filmlandschaft grundlegend zu verändern: Die seit den 1930er-Jahren bestehenden Zensurmaßnahmen des so genannten *Production Code* endeten, das *New Hollywood* kam auf – hier wäre insbesondere auf *The Graduate* (*Die Reifeprüfung*, 1967) und *Bonnie and Clyde* (*Bonnie und Clyde*, 1967) zu verweisen – und die Möglichkeiten der filmischen Darstellung liberalisierten sich. In diesem Kontext entstanden im politischen Fahrwasser von Studentenunruhen, Bürgerrechtsbewegung, Watergate und Vietnamkrieg mehrere Filme, welche die gewaltsamen Konfliktlinien der US-amerikanischen Gesellschaft filmisch aufgriffen und in ein bis dahin ungekanntes Maß an drastischer Gewaltdarstellung übersetzten.

Hatte schon Alfred Hitchcock in *The Birds* (*Die Vögel*, 1963) vereinzelt explizitere Momente eingestreut und Herschell Gordon Lewis mit *Blood Feast* (ebenfalls 1963) das begründet, was man später als „Splatterfilm“ bezeichnen sollte, war dahingehend spätestens im Jahr 1968 ein Paradigmenwechsel zu verzeichnen: George A. Romeros *Night of the Living Dead* (*Die Nacht der lebenden Toten*) transformierte die im Horrorfilm bislang meist dezidiert von außerhalb kommende oder in einem entsprechenden Außen verortete Bedrohung mitten hinein in das Innere der USA – ein „Außen“ spielte hier keine Rolle mehr –, kombinierte dies mit expliziten und direkten Bildern von gewaltsamen Körperzerstörungen und ließ die Bedrohung eine genuin menschlich codierte sein (etwas, das Alfred Hitchcock mit *Psycho* [1960] sowie Michael Powell mit *Peeping Tom* [*Augen der Angst*, ebenfalls 1960] vorweggenommen hatten):

Die wandelnden Toten sind übernatürliche Wesen, die aber noch immer als Menschen erkennbar sind. Die Tochter, die in Romeros Film die eigenen Eltern frisst, ist, obwohl von den Toten auferstanden, noch immer ein Kind, und die Szene bezieht aus dieser Wahrnehmung ihre verstörende Wirkung.<sup>1</sup>

Auch anderweitig sind in diesem Film immer wieder Menschen des Menschen größter Feind. Eine zusammengewürfelte Zufallsgemeinschaft verbarrikadiert sich in einem freistehenden Haus und muss sich in der Nacht der wiederkehrenden Angriffe von Zombies erwehren. Das Miteinander ist jedoch geprägt von inneren Reibereien und Konflikten, die ein gemeinsames Handeln verhindern. Dabei war *Night of the Living Dead*

der erste Horrorfilm, der als politisch relevantes Werk gedeutet wurde. [...] Der überwiegende Teil dieser Lesarten ging von der schwarzen Hauptfigur Ben (Duane Jones) aus, die in der letzten Szene von einer ausschließlich aus Weißen bestehenden Bürgerwehr er-

1 Benjamin Moldenhauer: Ästhetik des Drastischen. Welterfahrung und Gewalt im Horrorfilm. Berlin: Bertz + Fischer 2016, S. 64 f.

schossen wird. Ein schwarzer Held war im amerikanischen Genrekino damals noch äußerst ungewöhnlich, zumal seine Hautfarbe von den Figuren an keiner Stelle thematisiert wird. Die Bilder wurden als impliziter Kommentar zu den Rassenunruhen und der Bürgerrechtsbewegung der 1960er Jahre verstanden. In den Augen vieler Interpreten waren nicht mehr die Zombies die eigentlichen Schreckensfiguren, sondern die Männer, die das Land von den lebenden Toten befreien. Damit waren mit einem Mal komplexe Lesarten von Horrorfilmen denkbar.<sup>2</sup>

Gesellschaftlicher Zusammenhalt existierte nicht mehr, die Sozialstruktur und die Familie waren von Destruktivität durchzogen; Gewalt war das bestimmende Moment. In der Folgezeit wurde zudem auch der kleine Rest an Übernatürlichem, der *Night of the Living Dead* noch inhärent war, in vielen Fällen filmisch getilgt und endgültig der Mensch zum hauptsächlichen Quell der drastisch bebilderten Gewalt.

Fort sind die gemütlich-fantastischen Geschichten über längst domestizierte Monster wie Dracula, Frankenssteins Monster oder die Mumie. Während der Untergang der Welt in Form brutaler Bilder vom Vietnamkrieg oder von Gewalt bei Studentenunruhen oder Civil-Rights-Movement-Demonstrationen im Fernsehen zu sehen ist, merkt der Kinozuschauer, dass er auch auf der großen Leinwand keine Heils- oder Erlösungsgeschichte mehr erwarten kann. Mit dem Splatterfilm gelangen 1968 die brutale Realität des Kalten Krieges und des Krieges in Vietnam, die Angst vor dem atomaren Untergang der Welt, die globale Gleichzeitigkeit von Gewalt in den Massenmedien und eine neue Authentizität der Wundästhetik in das Horrorkino.<sup>3</sup>

Filme wie *Deliverance* (*Beim Sterben ist jeder der Erste*, 1972), *The Last House On the Left* (*Das letzte Haus links*, 1972), *The Texas Chain Saw Massacre* (*Blutgericht in Texas*, 1974), *The Hills Have Eyes* (*Hügel der blutigen Augen*, 1977) oder *Day of the Woman* (*Ich spuck' auf dein Grab*, im Original besser bekannt als *I Spit On Your Grave*, 1978) spiegelten auf verschiedene Weise den sozialen, institutionellen und politischen Zerfall der USA wider und machten deutlich, dass die alten Koordinaten des (vorgeblich) harmonischen Lebens nicht mehr funktionierten – bzw. niemals funktioniert hatten und schon immer eine Illusion gewesen waren, die ein gesellschaftlich schwelendes Gewaltpotenzial bislang nurmehr unterdrückt und kaschiert hatten. In diesem Kontext entstand der *Backwood*-Horrorfilm, der an die drastischen Gewaltdarstellungen aus *Night of the Living Dead* anschloss, sich aber noch einmal deutlicher auf innergesellschaftliche Konfliktlinien fokussierte. „Konstitutiv für das Subgenre des *backwood horror* ist der

<sup>2</sup> Ebd., S. 66.

<sup>3</sup> Arno Meteling: Endspiele. Erhabene Grotteske in BRAINDEAD, KOROSHIYA 1 und HOUSE OF 1000 CORPSES. In: Julia Köhne / Ralph Kuschke / Arno Meteling: Splatter Movies. Essays zum modernen Horrorfilm. Zweite, überarbeitete Aufl. Berlin: Bertz + Fischer 2006, S. 47–62, hier S. 47f.

Gegensatz von ‚zivilisiert‘ und ‚depraviert‘. Die Gewalt bricht unvermittelt über die Protagonisten herein, sie ist als roh und brachial gekennzeichnet.“<sup>4</sup> Dabei wird das „Zivilisierte“ in der Regel mit städtisch/*urban*, das „Depravierte“ hingegen mit ländlich/*rural* konnotiert. (*The Last House On The Left* ist hier eine Ausnahme). Häufig drehen sich entsprechende Filme demgemäß um eine oder mehrere Figuren aus der Großstadt oder einem anderweitig urban geprägten Raum, die sich – meist um Urlaub zu machen o. ä. – in ländliche Gegenden begeben und dort mit einer gewaltsam agierenden Landbevölkerung konfrontiert werden. Dies geht mit spezifischen filmästhetischen Konventionen einher, mit deren Hilfe die „zivilisierte“ Sphäre des Städtischen von der „unzivilisierten“, „wilden“ Sphäre des Ländlichen in jeglicher Form abgegrenzt wird. Im Folgenden zwar polemisch, wenngleich grundsätzlich durchaus treffend auf den Punkt gebracht:

[C]ountry people live beyond the reaches of social law. They do not observe the civilized rules of hygiene or personal habit. If city men are either clean-shaven or wear stylish beards or moustaches, country men sport stubble. Likewise teeth; the country is a world beyond dentistry. (...) As with hygiene, so with manners. Country people snort when they breathe, snore when they sleep, talk with mouths full, drool when they eat. (...) What is threatening about these little uncivilities is the larger uncivility of which they are surface symptoms. In horror, the man who does not take care of his teeth is obviously a man who can, and by the end of the movie will, plunder, rape, murder, beat his wife and children, kill within his kin, commit incest, and/or eat human flesh (not to speak of dog- and horse-meat, lizards, and insects), and so on and on.<sup>5</sup>

Dieser sich gewaltsam manifestierende Gegensatz zwischen Stadt- und Landbevölkerung wird dabei meist an eindeutig ökonomische Kriterien gekoppelt. Was somit im *Backwood*-Horrorfilm maßgeblich zum Tragen kommt, ist ein *Klassenkonflikt*:

Finally, and above all, country people are poor – if not utterly impoverished, at least considerably poorer than their city visitors. They drive old cars, wear old clothes, watch old televisions (if they have any at all), use old phones, eat badly, are uneducated, are either unemployed or work at menial service jobs or subsistence agriculture, and live in squalor (their dilapidated houses are surrounded by rusting cars and couches with springs sticking out). The city visitors, by contrast, are well dressed (city youths inevitably wear college T-shirts), drive late-model cars (often foreign), are laden with expensive gear (hunting, fishing, camping), and so on (...). One of the obvious things at stake in the city/country

4 Moldenhauer (2016) S. 68 (wie Anm. 1).

5 Carol Clover: *Men, Women and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film*. 2. Aufl. Princeton: Princeton University Press 2015 [1992], S. 125 f.

split of horror films, in short, is social class – the confrontation between haves and have-nots, or even more directly, between exploiters and their victims.<sup>6</sup>

Gerade der letztgenannte Punkt ist wichtig, denn der *Backwood*-Horrorfilm vereint in vielen Fällen eine eher *progressive* und eine eher *reaktionäre* Seite, die von Mal zu Mal in einem unterschiedlichen Verhältnis stehen und eine Ambivalenz konstituieren, die letztendlich nicht hundertprozentig aufzulösen ist.<sup>7</sup> (*The Texas Chain Saw Massacre* und *The Hills Have Eyes* tendieren beispielsweise etwas mehr zur progressiven, *I Spit On Your Grave* hingegen eher zur reaktionären Seite). Das Progressive liegt darin, dass die genannten Filme sämtlich die gewaltsamen Konfliktlinien, die Spaltungen und die Zerrissenheit der damaligen US-amerikanischen Gesellschaft offenlegten, die bis dahin negiert und verdrängt wurden. Sie verwiesen darauf, dass „etwas nicht stimmte“, zudem zogen sie teils eine direkte Verknüpfung zwischen städtischem Wohlstand und ländlicher Armut („exploiters and their victims“). Hingegen besteht das Reaktionäre darin, dass die Filme zumeist gerade nicht das „ausbeuterische“ Städtische als initiativ gewaltsam, sondern stattdessen die Gewalt der (eigentlich „ausgebeuteten“) Landbevölkerung als initiativ, ungerechtfertigt und grundlos konnotierten, damit die Gewalt der Städter den Eindruck einer „ausgleichenden Gerechtigkeit“ erwecken konnte. Die Ursache-Wirkungs-Relation wird insoweit in ihr Gegenteil verkehrt, als dass der Klassenkonflikt gegen die Abgehängten gerichtet, deren Gewalt ökonomisch entkoppelt und damit ideologisch entleert wird.

It is not just that the city men have more money than the country people; it is that their city comforts are costing country people their ancestral home. The real motor of the city-revenge or urbania film, I suggest, is economic guilt. The story is a familiar one in American popular culture. The city approaches the country guilty in much the same way that the capitalist approaches the proletarian guilty (for plundering her labor) or the settler approaches the Indian guilty (for taking his land).<sup>8</sup>

Der *Backwood*-Horrorfilm als Symptom einer „ökonomischen Schuld“ – diese wird durch die Filme zwar anerkannt (in *Deliverance* beispielsweise direkt auf der Dialogebene thematisiert), dann jedoch durch das Unzivilisierte und die Brutalität der Landbevölkerung quasi „überschrieben“. Das (Sub-)Genre lässt sich also als Ausdruck einer ökonomisch privilegierten Angst lesen, dass die ausbeuterischen Akte, die den Reichtum der (städtischen) Mittel- und Oberklasse erst bedingt haben, irgendwann auf sie selbst zurückfallen – in dem obigen Zitat recht treffend mit dem Begriff „Urbania“ gefasst, einem Kofferwort aus *urban* und *paranoia*. Doch wird (in der Logik der Filme)

6 Ebd., S. 126.

7 Vgl. hierzu auch Peter Hutchings: *The Horror Film*. Harlow: Pearson Education Limited 2004, S. 120–124.

8 Clover (1992) S. 134 (wie Anm. 5).

diese gewaltsame Reaktion der Abgehängten auf die Ausbeutung eben nicht als *Reaktion*, sondern als *Angriff* dimensioniert, so dass die „zivilisierte“ Gewalt der Städter, die der Sicherung ihres eigenen Wohlstands dient, eine implizite Rechtfertigung erfährt (wenngleich in verschiedener Ausprägung und nicht in jedem Film in gleichem Maße). Mit anderen Worten: Der urbane Wohlstand und Lebensstil werden zwar als irgendwie illegitim markiert, dürfen im Zweifel aber trotzdem verteidigt werden.

### Die Parodie

Der *Backwood*-Horrorfilm ist eigentlich ein eher ernstes bzw. humorfreies (Sub-)Genre. Momente des Humors finden sich in seiner traditionellen Ausprägung eher selten. Doch wurden schon in den 1980er-Jahren erste Filme veröffentlicht, die sich ihm parodistisch näherten, etwa *Motel Hell* (*Hotel zur Hölle*, 1980), *Mother's Day* (*Muttertag*, 1980) oder *The Texas Chainsaw Massacre 2* (1986). Wenn es jedoch einen Film gibt, der die zuvor erörterte Struktur des *Backwood*-Horrorfilms in ihrer Gänze subversiv ins Gegenteil verkehrt, die „ultimative Parodie“ also, dann ist es wohl *Tucker & Dale vs. Evil* aus dem Jahr 2010. Der Film beginnt – die kurze Exposition einmal außen vor gelassen –, wie ein *Backwood*-Horrorfilm nun einmal beginnt: Eine Gruppe von acht städtischen Studenten, gut gekleidet, ist in einem glänzenden SUV auf dem Weg zu einem Campingtrip nach West Virginia. Auf der Straße sind sie fast an einem Unfall mit einem heruntergekommenen Pickup beteiligt, der sie kurze Zeit später überholt. Untermalt von einem bedrohlichen Geräusch und in Zeitlupe blicken zwei Männer in das Auto der Jugendlichen, gekleidet wie stereotype „Rednecks“, mit Bierdose in der Hand. Da es durch die zeitlich-räumliche Anbindung („*alignment*“<sup>9</sup>) an die Studenten zunächst so wirkt, als handele es sich bei ihnen um die Hauptfiguren des Films, erscheinen die beiden Männer im Pickup wiederum als potenzielle Gefahr. Dies scheint in der nächsten Szene weiter perpetuiert zu werden: Um Bier zu kaufen, hält die Gruppe an einer Tankstelle, die so aussieht, als hätte man zahlreiche dahingehenden *Backwood*-Klischees zusammengetragen. Sie trägt den bezeichnenden Namen *Last Chance Gas*, ist mit einer US-amerikanischen Flagge und Hirschgeweihen versehen, davor steht ein rostiger Pickup und mehrere Ölfässer, ein Junge mit Strohhut und Latzhose pumpt Wasser aus einer quietschenden Wasserpumpe. Der Tankwart und Ladenbesitzer spricht mit starkem Südstaatenakzent, hört auf zu reden, als zwei der Studenten den Shop betreten und schaut sie gemeinsam mit einem Kunden, der am Tresen steht – der Fahrer des Pickups von eben – undurchschaubar an. Die bedrohliche Musik scheint abermals Gefahr zu signifizieren. Nachdem die Studenten den Shop wie-

9 Murray Smith: *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*. New York: Oxford University Press 1995, S. 6.

der verlassen haben („This place is so creepy!“), folgt jedoch das, was man als „erste Umkehrung“ bezeichnen könnte: Die Kamera (und damit der Film) folgt ihnen nicht, sondern verbleibt im Laden, wo der Kunde am Tresen und sein Freund (der Beifahrer des Pickups) – nun in normaler Stimmlage – klären, was sie sonst noch brauchen. Die filmische Anbindung (*alignment*) hat gewechselt, von den Studenten hin zu den beiden Männern, Tucker (Alan Tudyk) und Dale (Tyler Labine), die ihre neu erstandene Waldhütte renovieren wollen. Von nun an nimmt der Film ihre Perspektive ein und behält sie relativ konsequent bei.

Dale hat offensichtlich ein Auge auf Allison (Katrina Bowden) geworfen, eine der Studentinnen, was Tucker zum Anlass nimmt, ihn zu ermuntern: „She’s just human. Why don’t you go over there and talk to her?“ Und Dales Antwort legt den zuvor bereits angesprochenen Klassenkonflikt offen: „These college girls, they grew up with vacation homes and guys like me fixing their toilets.“ Hierin liegt eine „zweite Umkehrung“, da eine solche Form des ökonomischen Bewusstseins in klassischen *Backwood*-Filmen nur sehr selten angesprochen wird, und wenn, dann gerade nicht aus der Perspektive derjenigen, die eben derartige Jobs zu erledigen hatten und die zudem auch nicht als filmische Sympathieträger fungierten. Der von Dale schließlich doch gestartete Annäherungsversuch geht gründlich schief, da er sich aus nicht näher erfindlichen Gründen dazu entschließt, eine große Sense in der Hand zu halten – ein möglicher Verweis auf Tobe Hoopers *Backwood*-Film *Eaten Alive* (*Blutrausch*, 1977) – und Tuckers Empfehlung, stets zu lächeln, bei ihm zu einem psychopathisch erscheinenden Grinsen wird, so dass die Studenten überstürzt und verängstigt aufbrechen. Die Szene ist ein erstes Beispiel dessen, was Henri Bergson als „Interferenz der Reihen“<sup>10</sup> bezeichnet: „Eine Situation ist immer dann komisch, wenn sie gleichzeitig zwei völlig unabhängigen Reihen von Ereignissen angehört und so einen doppelten Sinn hat.“<sup>11</sup> Die eine „Reihe“ ist hierbei die Wahrnehmung der Studenten, die Dale als Bedrohung ansehen, die andere „Reihe“ ist die Wahrnehmung von Dale, der glaubt, es hänge mit seinem Aussehen zusammen, wobei die Komik der Szene aus der filmischen Kenntnis gerade *beider* Reihen und ihrem Widerspruch zueinander erwächst. Der Film zeigt zudem Dales Unsicherheit und Enttäuschung und behält auch in der Folge seine in Bezug auf das Genre konträre Perspektive bei, indem er nicht den Studenten, sondern den zwei vermeintlichen „Rednecks“ folgt. Es wird deutlich, dass sie beide zwei liebenswerte, mitfühlende, etwas tollpatschige und ein wenig schüchterne Männer sind, die sich mit ihrer Ferienhütte einen kleinen Traum erfüllt haben, um in Zukunft regelmäßig in Ruhe angeln gehen zu können.

Der hauptsächliche Konflikt des Films, der in zahlreichen Gewaltakten münden wird, kommt schließlich in Gang, als Allison nachts beim Baden in einem See von

10 Henri Bergson: *Das Lachen*. 2. Aufl. Meisenheim: Westkulturverlag Anton Hain 1948 [1921], S. 51.

11 Ebd., S. 55.

einem Felsen stürzt und sich am Kopf verletzt, daraufhin von Tucker und Dale gerettet und in ihre Ferienhütte gebracht wird, was die anderen Studenten wiederum dahingehend umdeuten, dass ihre Freundin von den beiden entführt worden sei – vermutlich nicht zuletzt aufgrund medial geprägter Ressentiments, also ihrer Kenntnis von genau jenen Filmen, in dem sie sich selbst gerade befinden. Auch Allison ist zunächst nicht frei davon: Als sie in Tuckers Hütte mit einem Verband um den Kopf erwacht, tritt kurz darauf Dale aus dem Schatten der Küchentür, nur als Silhouette sichtbar. Die bedrohliche Musik unterstreicht die (klischeeverzerrte) Wahrnehmung der jungen Frau, die verzweifelt „No, please, don't cut me open!“ schreit. In einem weiteren Fall einer „Interferenz der Reihen“ glaubt Dale hingegen, es läge daran, dass sie keine *Pancakes* möge, die er ihr eigentlich gerade auf einem Tablett zu servieren beabsichtigt. Als er mit Bacon und Rührei sowie einem Strauß Blumen wiederkommt, ist auch Allison langsam davon überzeugt, dass ihr keine Gefahr droht, zumal Dale sichtlich unsicher ist und sich Mühe gibt, in Gegenwart einer Studentin grammatisch korrekt zu sprechen, die er – in einer erneuten Betonung der Klassendifferenz – als „high-class girl“ bezeichnet, welche mit einer solchen Hütte sicherlich nicht viel anfangen könne.

Währenddessen finden die anderen Studenten Tuckers Hütte, in der Allison und Dale gerade ein Gesellschaftsspiel spielen. Nun beginnt die zentrale Sequenz des Films hinsichtlich einer humoristischen Codierung von Gewaltdarstellung: Über einen längeren Zeitraum versucht die Gruppe, Allison zu „befreien“, was in zahlreichen „Interferenzen der Reihen“ mündet. Der erste Student, Mitch (Adam Beauchesne), nähert sich der Hütte, um mit Tucker und Dale zu reden, während Tucker gerade hinter der Hütte einen Baumstamm zersägen will, in welchem sich ein Bienennest befindet. Als er sich vor den aus dem Stamm herausstiebenden Bienen in Sicherheit bringen will und in einer Anlehnung an die Schlusszene von *The Texas Chain Saw Massacre* wild die Kettensäge über seinen Kopf schwenkend hinter der Hütte hervorstolpert, glaubt Mitch, er werde von Tucker attackiert und rennt in den Wald (erste Interferenz). Sich von Tucker verfolgt wähnend, wird jedoch schnell klar, dass dieser nur darauf aus ist, vor den Bienen zu flüchten, Mitch zunächst gar nicht bemerkt hat und dementsprechend nur mit einem kurzen Blickwechsel an ihm vorbeiläuft, was ihn gegenüber Allison später zu der Bemerkung veranlasst: „I saw your friend out there. He must be allergic to bees or something, because he was running like a bat outta hell.“ (zweite Interferenz). Was folgte, hatte Tucker hingegen nicht mehr mitbekommen: Mitch, der während des Laufens den Blick nicht nach vorne gerichtet hatte, spießt sich – gut sichtbar – versehentlich auf einem dicken, spitzen Ast auf. Die restlichen Studenten lesen dies wiederum als Botschaft: „They left his body here as a message.“ – „Yeah. Stay the fuck out of our woods!“ (dritte Interferenz). Als sich Tucker und Dale nähern, versteckt sich die Gruppe und hört nur, was Dale sagt: „A smart little college girl like that, and I was beating the crap out of her. (...) I tell you what, when we get back, I'll finish her off real quick, and then we'll get back to work, okay?“ Eigentlich spricht er über die Brettspielpartie mit Allison, was die Jugendlichen aber selbstverständlich nicht wis-

sen: „They’re gonna kill her!“ (vierte Interferenz). Dass Dale folgend mit einem Beil in einen Baumstamm „We got ur freind“ [sic!] einkerbt, macht die Situation nicht besser (fünfte Interferenz).

In der weiteren Kommunikation zwischen Allison und Dale zeigt sich, dass Allison auf einer Farm aufgewachsen ist und mit körperlicher Arbeit in der freien Natur kein Problem hat. Sie nimmt somit eine Art Zwischenposition zwischen den städtischen Studenten und den beiden vermeintlichen „Rednecks“ ein; hierin liegt, wenn man so will, im Vergleich zu den Genrekonventionen eine „dritte Umkehrung“, da sie auf diese Weise in der Lage ist, habituell beide Sphären bespielen zu können. Als sie Dale hilft, eine Grube für ein Plumpsklo zu graben, ziehen die anderen Studenten, die natürlich in genau diesem Moment wieder beginnen, Tuckers Hütte zu beobachten, daraus den Schluss, dass sie gezwungen werde, ihr eigenes Grab zu schaufeln (sechste Interferenz). In einem nun kollektiv gestarteten „Befreiungsversuch“ versucht ein weiterer der Studenten, Todd (Alex Arsenault), Dale mit einem selbstgeschnitzten Speer zu attackieren, stolpert jedoch und spießt sich versehentlich selbst auf; ein zweiter, Mike (Joseph Sutherland), greift mit einem Messer Tucker an, der gerade an einem Häcksler steht, und springt – wiederum versehentlich – in den Häcksler hinein, als Tucker sich bückt, was gleichermaßen in aller blutigen Deutlichkeit gezeigt wird. Die offenkundig unnötige Folgefrage „Are you okay?“ von Tucker, als der Häcksler ausgeht und nur noch die Beine von Mike übrig sind, treibt die Absurdität der verschiedenen „Reihen“ auf die Spitze und wäre in einem klassischen *Backwood*-Film selbstverständlich niemals gestellt worden. Da Tucker und Dale gleichwohl nur eine „Reihe“ kennen, können sie sich nicht erklären, was die Studenten antreibt, sich (vermeintlich) selbst auf derart brutale Weise zu töten, so dass in ihren Augen nur eine Begründung übrigbleibt: ein Suizidpakt. „These kids are coming out here, and killing themselves all over the woods.“ Dales Antwort: „Oh God, that makes so much sense.“ (siebte Interferenz). Da Allison gerade jetzt abermals ohnmächtig ist, kann sie die Situation nicht auflösen. Dale ist in Sorge: „I think they’re trying to kill her, too. Yeah. Think about it. That’s why they acted so funny after we saved her, because they want her dead.“ (achte Interferenz). Als der Sheriff gemeinsam mit den verbleibenden Studenten auftaucht, wird auch er durch einen Unfall getötet – einen losen Balken in Tuckers Hütte, der zu Beginn des Films kurz etabliert wurde –, was die verbleibende Gruppe ebenfalls nicht mitbekommt und wiederum Tucker und Dale zuschreibt (neunte Interferenz).

Der Rest des Films kann etwas knapper zusammengefasst werden, da spätestens ab hier die parodistischen Fronten klar sind: Alles läuft schließlich auf einen Konflikt hinaus zwischen Chad (Jesse Moss), dem Anführer der Studentengruppe auf der einen Seite, sowie Tucker, Dale und Allison auf der anderen Seite. Chad, der letzte Überlebende der Gruppe, bei dem sich später herausstellt, dass sein Vater nicht nur selbst ein „Hillbilly“ war, sondern einer der Hauptverantwortlichen für das „Memorial Day Massacre“ zwanzig Jahre zuvor, wird nach einigen weiteren Zwischenfällen verrückt. Er entführt seinerseits Allison und hält sie in einem Sägewerk gefangen, sie kann je-

doch von Tucker und Dale befreit werden. Chad wird (scheinbar) besiegt, indem Dale ihn mit Kamillentee bewirft, was bei ihm eine Asthmaattacke auslöst, so dass er aus einem Fenster stürzt, woraufhin die Medien sich die Vorgänge wahlweise als Selbstmordpakt oder das Werk eines Serienkillers erklären. Dale und Allison wiederum gehen am Ende auf ein Date.

### Die Bedeutung

*Tucker & Dale vs. Evil* dekonstruiert als Persiflage auf den *Backwood*-Film die für dieses Subgenre typische moralische Struktur sowie die damit einhergehenden Bilder und Bedeutungen und bricht sie letztlich auf ihre tatsächliche Essenz herunter: So sind es die vermeintlichen „Rednecks“, zu denen der Film einen Zugang ermöglicht, die vermeintlich Abgehängten (die, wie der Film zeigt, so abgehängt gar nicht sind), während die in den ländlichen Raum „eindringenden“ Städter auch als tatsächliche Eindringlinge dimensioniert werden; mit Ausnahme von Allison. Und es ist eben nicht die Landbevölkerung, die zu „unzivilisierten“ (meint: gewaltsamen) Mitteln greift – Tucker und Dale üben im Laufe des Films selbst keine Gewalt aus, nicht einmal reaktiv –, sondern die urban geprägten *College Kids*, die nicht in der Lage sind, ihre eigenen medial geprägten Vorurteile zu reflektieren: „Die mit beiden Gruppen einhergehenden (auch filmischen) Klischees werden ausgehebelt und in ihr Gegenteil verkehrt, wobei nur das Publikum beide Seiten kennt und als einziges in der Lage ist, diese Interferenz der Reihen zu entschlüsseln.“<sup>12</sup> Dass Chad, der am nachhaltigsten versucht, sich von der sozialen Sphäre von Tucker und Dale zu distanzieren, dann ausgerechnet selbst „Hillbilly“-Wurzeln hat, verdeutlicht zudem, dass sich die beiden Sphären Stadt/„zivilisiert“ und Land/„unzivilisiert“ nicht einfach trennen lassen, sondern schlicht zwei Seiten derselben (gesellschaftlichen) Medaille darstellen.

Die überzeichnete und insoweit als humorvoll-komisch codierte Darstellung von Gewalt, insbesondere im Rahmen der Sequenz, welche die vermeintlichen „Befreiungsversuche“ der Jugendlichen zeigt, persifliert zudem die meist sehr drastischen Gewaltdarstellungen des *Backwood*-Films (hier stellt *The Texas Chain Saw Massacre* trotz seines martialischen Titels eine Ausnahme dar). Dabei verkehrt *Tucker & Dale vs. Evil* die als genuin destruktiv („negativ“) gezeichnete und gegen das vermeintlich „Zivilisierte“ gerichtete Gewalt der Vorbilder ins Ironische: Sie ist zwar *als solche* destruktiv – das ist Gewalt immer –, aber sie ist durch die Überspitzung nicht mehr *im Sinne des genretypischen Klassenkonflikts* als destruktiv ernst zu nehmen, umso mehr, da es ja gerade die Studenten sind, welche die gegen sie selbst gerichtete Gewalt durch ihre Handlungen erst auslösen. Durch diese Selbstbezüglichkeit der Gewalt, die keinen

dahingehenden „Zweck“ mehr erfüllt, sondern lediglich autodestruktiv erfolgt, wird sie wiederum entleert, in ihrer Bedeutung als sinnlos markiert und legt damit die reaktionären ökonomischen Koordinaten der Vorbilder offen: Im Rahmen der Parodie „stimmt etwas nicht“ mit der Gewalt; der Film stellt gerade durch diese Umkehrung und Entleerung aus, dass sie sich (in den ursprünglichen *Backwood*-Filmen) „eigentlich“ anders gestalten müsste. Und dieses „Anders“ wird als falsch entlarvt, der Film macht die auch ideologische Konstruiertheit der dem *Backwood*-Film eigenen Gewalt deutlich: Die Landbevölkerung „ist nicht einfach so“, die politischen Strukturen sind „nicht zwingend“, sondern wurden eben erst im Rahmen ihrer medialen Zeichnung zu dem, was sie sind. Nur die Gewalt von Chad, dem Städter, ist am Ende eine faktisch destruktive (was nur möglich wird, da die moralischen Strukturen des Films bis hierhin eindeutig etabliert wurden). Dass er Tucker zwei Finger abschneidet, Allison entführt und sie schlussendlich fast tötet, ist eben keine im Sinne des „ernsthaften“ *Backwood*-Films „gerechtfertigte“ Gewalt – da sie nicht als Reaktion auf eine von Tucker und Dale ausgeübte Gewalt erfolgt –, sondern wird als initiativ und invasiv charakterisiert und vermag so die destruktive Essenz der städtischen, vermeintlich „zivilisierten“ Gewalt des *Backwood*-Films offenzulegen und zu entlarven. Mit anderen Worten: Die im klassischen *Backwood*-Film der städtischen „Urbanoia“ entspringende Gewalt, die stets als Reaktion auf einen Angriff der in den scheinbaren Aggressor umdefinierten Landbevölkerung erfolgt, aber unter Berücksichtigung der in diesem Sinne zugrunde liegenden ökonomischen Verhältnisse eigentlich die tatsächlich aggressive und invasive ist, stellt hier nun einmal *selbst* den Angriff dar. Chads Gewaltausübung wird die reaktionär gefasste Rechtfertigung entzogen, da die vermeintlichen „Rednecks“ eben gar nicht aggressiv agieren; er ist der eigentliche Aggressor – und war es, in den Koordinaten sozialer Sphären gesprochen, *schon immer*. Dass Dale auch zur Beendigung des gewaltsamen Konflikts keine „Gewalt“ im eigentlichen Sinne ausübt, sondern Chad mit Hilfe von Kamillentee stoppt (der eigentlich eine beruhigende Wirkung haben soll), treibt die Konstruiertheit und Künstlichkeit der (ideologischen) Genreregeln des *Backwood*-Films schließlich auf die Spitze.

Durch die selbstreferentielle Ausstellung und Verkehrung von Klischees und Stereotypen, die teilweise Absurdität der Dialoge, die ästhetische Übertreibung der Gewaltdarstellung und die intertextuellen Verweise auf filmische Vorbilder macht sich der Film in einer postmodernen Volte<sup>13</sup> also selbst als mediales Artefakt kenntlich, als Text, der innerhalb einer spezifischen filmhistorischen Tradition zu lesen ist und so auch ein „eingeweihtes Lachen“ ermöglicht. Letzten Endes spiegelt sich *Tucker & Dale vs. Evil* mit seiner Prämisse sogar selbst, denn auch Filme (gerade diejenigen eines kulturell marginalisierten Genres) weisen hinter ihrer Fassade manchmal eine komplexe-

13 Vgl. hierzu Jens Eder: Die Postmoderne im Kino. Entwicklungen im Spielfilm der 90er Jahre. In: ders. (Hg.): Oberflächenrausch. Postmoderne und Postklassik im Kino der 90er-Jahre. 2. Aufl. Hamburg: Lit Verlag 2008, S. 9–61.

re Struktur auf, als auf den ersten Blick ersichtlich ist. Um eine Dialogzeile des Films zu zitieren: „Looks can be deceiving“ – das Äußere kann täuschen.

# Transkulturelle Rezeption, Unverständnis und Entkontextualisierung als Risiken für die Satire?

## *Funktion und Rezeption von Satire in Zeiten medialen Wandels und sich wandelnder Öffentlichkeitsstrukturen*

CARINA GABRIEL-KINZ

---

### **Transcultural Reception, Incomprehension and Decontextualization as Risks for the Satire?**

Role and Reception of Satire in Times of Medial Change  
and Changing Structures of Public Space

**Kurzfassung:** Der folgende Beitrag geht der Frage nach, inwieweit der Medienwandel und der damit verbundene Wandel der Öffentlichkeitsstrukturen zu einer veränderten Rezeption von Satirebeiträgen wie Texte und Bilder der französischen Nischenzeitung *Charlie Hebdo* und noch stärker der deutschen *Titanic* führte. Der Beitrag ist in zwei Abschnitte aufgeteilt, von denen sich der erste unter Berücksichtigung der aktuellen Forschung den Charakteristika und theoretischen Konzeptionen neuer Öffentlichkeitsstrukturen widmet. Diese haben mit Blick auf Phänomene wie Social Media und die damit verbundenen neuen Möglichkeiten transnationaler Kommunikation und Vernetzung unvermeidlich auch Auswirkungen auf den Diskurs um die Grenzen von Humor, insbesondere der Nischensatire. Der zweite Abschnitt fokussiert neben Beiträgen der genannten beiden Zeitschriften auch weitere Beispiele, die Problematiken wie Unverständnis und „Entkontextualisierung“ in einer neuen Öffentlichkeit als Konsequenzen für Humor und Satire aufzeigen.

**Schlagwörter:** Satire, Öffentlichkeit, Soziale Medien, Diskurs, Grenzen der Komik, Deutschland und Frankreich

**Abstract:** The following essay deals with the question of whether media change and the associated changes in the public sphere lead to a different reception of satire like the texts and images of the French niche magazine *Charlie Hebdo* and even more the German *Titanic*. The essay is split into two parts of which the first, taking into account current research, describes the characteris-

tics and theoretical conceptions of a new form of public sphere regarding phenomena like social media and the associated possibility of transnational ways of communication and networking that also inevitably affect the discourse on the boundaries of humour, especially of niche satire. Before giving a conclusion, the second part of the essay focuses on some more examples from the two mentioned magazines that show the problems of misunderstanding and “decontextualization” within a “new” public sphere and the resulting consequences for humour and satire.

**Keywords:** Satire, Public Sphere, Social Media, Discourse, Boundaries of Humor, Germany and France

Die Frage nach den Folgen des Aufstiegs der Sozialen Medien wird in journalistischen<sup>1</sup> wie auch wissenschaftlichen<sup>2</sup> Kontexten bereits seit einiger Zeit intensiv diskutiert. Während einige die politische Partizipation und schnelle Verbreitung von Informationen durch Plattformen wie *Facebook*, *Instagram* und Co. hervorheben,<sup>3</sup> betonen andere die „negativen“ Auswirkungen der globalen Vernetzung auf den öffentlichen Diskurs.<sup>4</sup> Früher von ausgebildeten Journalisten geprägt, bestimmen nun oft „einfache“ Nutzer sowie Politiker den Diskurs im Netz, wobei die Qualität nicht unbedingt entscheidend ist.<sup>5</sup> Dabei fördert das Internet nicht nur nationalen, sondern auch transnationalen Diskurs,<sup>6</sup> und Soziale Medien ermöglichen die Verbreitung und Diskussion von Beiträgen jeglicher Art, schaffen somit eine neue Öffentlichkeitsstruktur für den Zugang zu Informationen und Debatten.<sup>7</sup>

- 1 Mit den Auswirkungen der Sozialen Medien auf den Journalismus setzt sich bspw. dieser Online-Beitrag der *Süddeutschen Zeitung* auseinander, vgl. Sascha Lobo: Selbstbeauftragte Publizisten (Serie: Wozu noch Journalismus?, 15), 17.05.2010. <https://www.sueddeutsche.de/medien/serie-wozu-noch-journalismus-15-selbstbeauftragte-publizisten-1.56772> [08.03.2024].
- 2 Bspw. Yannis Theocharis: Politische Partizipation durch Soziale Medien, in: Norbert Kersting / Jörg Radtke / Sigrid Baringhorst (Hrsg.): *Handbuch Digitalisierung und politische Beteiligung*, 2020. <https://link.springer.com/referencework/10.1007/978-3-658-31480-4#toc> [08.03.2024].
- 3 Zu den Verbreitungsmöglichkeiten in den Sozialen Medien siehe bspw. Isabella Peters / Cornelius Puschmann: Informationsverbreitung in sozialen Medien, in: Jan-Hinrik Schmidt / Monika Taddicken (Hrsg.): *Handbuch Soziale Medien*, 2020. <https://link.springer.com/referencework/10.1007/978-3-658-03895-3#toc> [08.03.2024].
- 4 So bspw. im Hinblick auf die Vernetzungsmöglichkeiten von Rechtsterroristen.
- 5 Martin Emmer befasst sich bspw. mit dem Spannungsfeld Soziale Medien und politische Kommunikation, vgl. Martin Emmer: *Soziale Medien in der politischen Kommunikation*, in: Jan-Hinrik Schmidt / Monika Taddicken (Hrsg.): *Handbuch Soziale Medien*, 2020. <https://link.springer.com/referencework/10.1007/978-3-658-03895-3#toc> [08.03.2024].
- 6 Die Historiker Jörg Requate und Martin Schulze Wessel betonen in ihrem Band, dass Diskurse noch immer häufig im nationalen Rahmen verhaftet bleiben und sich nur in einigen Fällen zu einer europäischen Öffentlichkeit entwickeln, vgl. Jörg Requate / Martin Schulze Wessel: *Europäische Öffentlichkeit: Realität und Imagination einer appellativen Instanz*, in: dies. (Hrsg.): *Europäische Öffentlichkeit. Transnationale Kommunikation seit dem 18. Jahrhundert*. Frankfurt a. M. / New York: Campus Verlag 2002, S. 13.
- 7 So bspw. ältere Öffentlichkeitsmodelle wie jenes von Jürgen Habermas „Strukturwandel der Öffentlichkeit“. In seinem im Jahr 2022 erschienenem Buch „Ein neuer Strukturwandel der Öffent-

Problematisch erscheint das Format der Sozialen Medien vor allem insofern, als der Kontext etwa von bestimmten Äußerungen, die verbreitet und möglicherweise gar skandalisiert werden, in aller Regel keine oder höchstens nur noch eine untergeordnete Rolle spielt. Für Formate, die von vornherein für einen begrenzten Rezipientenkreis konzipiert wurden – zum Beispiel die Satire – kann dies gravierende Folgen haben. Denn gerade Satire ist in hohem Maße von der Fähigkeit ihrer Adressaten abhängig, sie in ihrem je spezifischen Kontext verstehen zu können. So verweist bspw. die Rechtsberatung der deutschen Satirezeitschrift *Titanic*, Gabriele Rittig, auf die Notwendigkeit entsprechender Decodierungsfähigkeiten satirischer Beiträge, indem sie etwas ironisierend schreibt:

Man erkennt den kundigen Leser (der Satire, Anm. d. Verf.) daran, daß er selten und zur Nachtzeit auftritt, so spät, daß nur noch Studenten und sonstige Akademiker es sich leisten können, wach zu bleiben, daß er überhaupt aufgeschlossen und überdurchschnittlich gebildet ist [...].<sup>8</sup>

Nicht nur das eventuelle Missverstehen der Satire, sondern insbesondere die Möglichkeit der schnellen und vor allem weltweiten Verbreitung von satirischen Texten und noch mehr von Bildern, in vielen Fällen herausgelöst aus deren ursprünglichen Entstehungs- und Erscheinungskontext, so die Prämisse dieses Aufsatzes, birgt besondere Herausforderungen für die aktuelle Satire. So führt die Verbreitung der für einen bestimmten, satireinteressierten und -kundigen Adressatenkreis konzipierten Texte und Bilder im Internet möglicherweise nicht nur zu einer Entkontextualisierung dieser Beiträge, sondern eventuell auch zu einem tiefgreifenden Missverstehen ihrer Pointen. Diese werden dann auf der Grundlage des Missverständnisses kommentiert, Debatten um sie werden lanciert, die über das Sag- und Zeigbare der Satire verhandeln. Schlimmstenfalls werden Morddrohungen geäußert oder gar, wie im Falle der französischen Satirezeitung *Charlie Hebdo*, in die Tat umgesetzt.<sup>9</sup> Vor allem auch die Enthauptung des französischen Lehrers Samuel Paty, der diejenigen Mohammed-Karikaturen im Unterricht besprochen hatte, wegen derer die *Charlie Hebdo*-Satiriker sterben mussten, demonstriert, inwieweit derartige Gewalttaten auf der Basis schnellerer Kommunikationsmöglichkeiten durch die Sozialen Medien beruhen. So wurden

lichkeit und die deliberative Politik“ bezieht Habermas das Internet und neue Formen von Öffentlichkeit entsprechend ein, vgl. Jürgen Habermas: Ein neuer Strukturwandel der Öffentlichkeit und die deliberative Politik. Berlin: Suhrkamp 2022.

8 Gabriele Rittig: Anmerkungen zu Satire und Justiz, in: Birgit Dankert / Lothar Zechlin (Hrsg.): Literatur vor dem Richter. Beiträge zur Literaturfreiheit und Zensur, Baden-Baden: Nomos 1988, S. 229 f.

9 Am 7. Januar 2015 stürmten zwei bewaffnete Islamisten die Redaktionsräume von *Charlie Hebdo* und ermordeten zahlreiche der französischen Satiriker, vgl. Sascha Lehrnart: Ein schnell und kaltblütig ausgeführter Massenmord, 08.01.2015. <https://www.welt.de/politik/ausland/article136178774/Ein-schnell-und-kaltbluetig-ausgefuehrter-Massenmord.html> [27.10.2023].

Informationen auf den entsprechenden Plattformen geteilt, die es dem Attentäter ermöglichen, Paty auf seinem Heimweg aufzusuchen.<sup>10</sup>

Von diesen Beobachtungen ausgehend widmet sich dieser Beitrag der Frage, wie sich die durch das Internet und allen voran durch die Sozialen Medien hervorgebrachten neuen Öffentlichkeitsstrukturen auf die Rezeption aktueller Satire auswirken und inwieweit transkulturelle Rezeption, Unverständnis und Entkontextualisierung Risiken nicht nur für einzelne Personen, sondern für das Genre insgesamt darstellen können. Denn erstens ist davon auszugehen, dass Satireformate auf die veränderten Öffentlichkeitsstrukturen reagieren und sich möglicherweise sogar inhaltlich anpassen, um vor dem Hintergrund der schnelleren Verbreitungsmöglichkeiten im Internet für ein breites Publikum zugänglich zu sein. Und zweitens ist es wahrscheinlich, dass Satire wegen einer deutlich weitläufigeren Rezeption und der aus dem ursprünglichen Entstehungskontext gerissenen Verbreitung satirischer Bilder und Texte in anderer Weise rezipiert wird, als dies noch vor der breiten Nutzung des Internets der Fall war.

Sowohl die deutsche *Titanic* mit einer aktuellen regelmäßigen Auflagenzahl von mittlerweile nur noch 37.000 Exemplaren<sup>11</sup> und in einem noch stärkeren Maße die französische *Charlie Hebdo* mit einer regelmäßigen Auflage von etwa 60.000 Exemplaren<sup>12</sup> werden bis heute für ein bestimmtes satirekundiges Publikum konzipiert. Dies hängt nicht zuletzt damit zusammen, dass erstere eine hohe Dichte an in ihrer Aussage nicht immer eindeutigen Nonsens-Beiträgen aufweist und insbesondere letztere für einen absolut provokativen und schonungslosen Humor bekannt ist. Somit stellen sie im weiten Feld der Gattung Satire ein Nischenformat dar, weshalb sich beide in besonderer Weise dafür eignen, sich mit der Frage nach den Auswirkungen der Sozialen Medien auf die Satire zu befassen. Denn anders als die Fernsehsatire, die von vorneherein für ein größeres Publikum konzipiert wurde, sind es gerade „Nischenformate“, die von dem medialen Umbruch in spezifischer Weise betroffen sind. Aus diesem Grund legt dieser Beitrag einen besonderen Fokus auf die Satirezeitschriften *Charlie Hebdo*, noch stärker allerdings auf die deutsche *Titanic* sowie die Rezeption ihrer Inhalte. Beide haben mit ihren Vorläufern *Pardon* und *Hara-Kiri* ihren Ursprung in den 1960er Jahren und provokative, mitunter gar tabulose Satire zu einer Art Markenkern gemacht. Auf

10 Vgl. Christian Schubert: Brutaler Mord an Samuel Paty: Terroranschlag setzt Twitter & Co. unter Druck, 22.10.2020. <https://www.faz.net/pro/d-economy/wie-der-anschlag-in-frankreich-soziale-medien-unter-druck-setzt-17013155.html> [08.03.2024].

11 Vgl. *Titanic*, Media-Information 2024, Nr. 45, [https://www.titanic-magazin.de/fileadmin/content/TITANIC\\_Mediadaten\\_2024.pdf](https://www.titanic-magazin.de/fileadmin/content/TITANIC_Mediadaten_2024.pdf) [08.03.2024].

12 Vgl. Isabelle Hanne: ‚Charlie Hebdo‘ refuse de se laisser abattre, 08.01.2015. [https://www.liberation.fr/ecrans/2015/01/08/charlie-hebdo-refuse-de-se-laisser-abattre\\_1176556](https://www.liberation.fr/ecrans/2015/01/08/charlie-hebdo-refuse-de-se-laisser-abattre_1176556) [26.06.2019].

dieser Basis haben sich beide Zeitschriften ein spezifisches Publikum geschaffen, das tendenziell begrenzt und mit dem satirischen Format vertraut war.<sup>13</sup>

Die Beschäftigung mit einer deutschen und einer französischen Zeitschrift verdeutlicht darüber hinaus, dass es sich bei der skizzierten „Problematik“ keinesfalls um eine nationale handelt,<sup>14</sup> sondern dass auch Formate wie *Charlie Hebdo* trotz einer in der französischen Kultur tief verankerten Satiretradition<sup>15</sup> mit genannten Herausforderungen ebenso und vielleicht sogar noch stärker konfrontiert sind als die deutsche *Titanic*. Über die Zeitschriften hinaus zeigt sich bei weiteren Fällen ein spezifisches Phänomen des Umgangs mit Satire: die retrospektive Neubewertung. Aus diesem Grund wird exemplarisch auf weitere Formate und die darum entstandenen Diskussionen eingegangen, wie bspw. jene um eine Karikatur von Klaus Stuttmann sowie um die *EMMA*-Cartoonistin Franziska Becker, deren Nominierung für die Verleihung der Hedwig-Dohm-Urkunde über die Sozialen Medien intensiv debattiert wurde.<sup>16</sup>

Um die eingangs aufgeworfene Frage zu beantworten, werden im ersten Abschnitt der Wandel der Öffentlichkeitsstrukturen durch die Entwicklung des Internets zu einem Massenmedium sowie die Etablierung der Sozialen Medien im Sinne der Ausrichtung des Tagungsbandes als Phänomene gesellschaftlichen Umbruchs erfasst. Dabei bezieht sich der Beitrag auf aktuelle medien- und kommunikationstheoretische Erkenntnisse bspw. der Historiker Andreas Rödter und Jörg Requate sowie des Kommunikationswissenschaftlers Jarren Donges und der Medienwissenschaftler Samuel Breidenbach, Peter Klimczak und Christer Petersen. In einem zweiten Schritt wird dann anhand ausgewählter Beispiele aufgezeigt, wie sich veränderte Öffentlichkeitsstrukturen konkret auf ausgewählte Satireformate auswirken, die für einen spezifischen Rezipientenkreis konzipiert waren.

13 Vgl. Carina Gabriel-Kinz: Grenzen religionsbezogener Satire im Wandel – Deutschland und Frankreich im Vergleich (1990/92–2020), Dissertation, Januar 2024, eingereicht an der Universität Kassel, hierzu insbesondere Kapitel 2.

14 Mit dem Vergleich der Funktion und Rezeption von Satire in zwei Öffentlichkeiten geht dieser Beitrag grundsätzlich und auch dezidiert auch in den Sozialen Medien von insbesondere nationalen Öffentlichkeitsstrukturen aus. Gleichwohl werden aber dort, wo sich Momente transnationaler Öffentlichkeiten zeigen, diese auch als solche erfasst.

15 Siehe hierzu insbesondere Nelly Feuerhahn: Gesellschaftliche und politische Kritik in der französischen Presse. Zur Entwicklung der Institution Satire von la Caricature (1830–1835) bis Libération (2009), in: Friedrich W. Block / Rolf Lohse (Hrsg.): Wandel und Institution des Komischen. Ergebnisse des Kasseler Komik-Kolloquiums (Kulturen des Komischen 5). Bielefeld: Aisthesis Verlag 2013, S. 117–146 sowie die von der Autorin vorgelegte Dissertation „Grenzen religionsbezogener Satire im Wandel“ (wie Anm. 14).

16 O. A.: Kontroverse um Lebenswerk-Ehrung für „Emma“-Cartoonistin, 26.06.2019. <https://www.welt.de/vermishtes/article195916107/Franziska-Becker-Rassistisch-islamfeindlich-oder-doch-nur-feministisch.html> [25.03.2020].

## **Internet, Soziale Medien und Wandel der Öffentlichkeitsstrukturen als Phänomene gesellschaftlichen Umbruchs**

Auf die Frage, wie eigentlich Öffentlichkeit zu verstehen ist, bieten wissenschaftliche Studien, allen voran der Medienwissenschaft und Soziologie, zahlreiche Definitionen und Konzeptionen an. Insbesondere ältere Studien interpretieren Öffentlichkeit dergestalt, dass Internet und entsprechende Formen des digitalen Austauschs in entsprechende Konzepte nur schwer integrierbar sind. Vor dem Hintergrund des immer rasanter voranschreitenden medialen Wandels – hiermit ist insbesondere die Entstehung neuer Plattformen und digitaler Möglichkeiten des Austauschs gemeint –, muss jedoch auf ein Konzept zurückgegriffen werden, das auch das Internet in seiner Tragweite und Bedeutung ausreichend berücksichtigt. Ein überzeugendes Angebot dahingehend macht der Medienhistoriker Jörg Requate in seinem im Jahr 2001 veröffentlichten Aufsatz zu „Öffentlichkeit und Medien als Gegenstände historischer Analyse“, in dem er Öffentlichkeit primär als „Raum“ versteht, „innerhalb dessen sehr verschiedene Akteure agieren“.<sup>17</sup> Das Öffentlichkeitsmodell geht in Anlehnung an die US-amerikanische Philosophin Nancy Fraser<sup>18</sup> sowie die Kommunikationswissenschaftler Jürgen Gerhards und Friedhelm Neidhardt<sup>19</sup> von einer horizontalen und einer vertikalen Dimension von Öffentlichkeit aus:

Da eines der Hauptprobleme in der Untersuchung von Öffentlichkeit gerade in dem Verhältnis von Teilöffentlichkeiten und gesamter – massenmedialer – Öffentlichkeit liegt, scheinen sich die Arbeiten gerade wegen ihrer vollkommen unterschiedlichen Schwerpunktsetzung zu ergänzen und insofern in ihren ergänzenden Aspekten für eine differenziertere historische Betrachtung wichtige Anknüpfungspunkte zu bieten,<sup>438</sup>

so Requate. So umfasse Öffentlichkeit erstens verschiedene Teilöffentlichkeiten, die zweitens hierarchisch in die „Encounterebene“<sup>20</sup>, die Ebene der „Themen- und Versammlungsöffentlichkeit“<sup>21</sup> sowie die Ebene der „Medienöffentlichkeit“<sup>22</sup> strukturiert werden können. Zwar stehen Formen des digitalen Austauschs als Formate neuer

17 Jörg Requate: Öffentlichkeit und Medien als Gegenstände historischer Analyse. In: *Geschichte und Gesellschaft* 25 (1999) 1, S. 8.

18 Vgl. Nancy Fraser: *Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critic of Actually Existing Democracy*. In: *Social Text* 25/26 (1990), S. 56–80.

19 In Anlehnung an die verschiedenen Studien von Jürgen Gerhards und Friedhelm Neidhardt siehe Requate (1999) S. 8 (wie Anm. 18).

20 Die „Encounterebene“ umfasst sämtliche spontane öffentliche Kommunikation.

21 Diese Ebene umfasst thematisch zentrierte Interaktions- und Handlungssysteme wie Veranstaltungen oder Demonstrationen, die von ihrer Beschaffenheit her spontan bis hochgradig organisiert sein können. Diese beinhaltet bereits deutlich weniger Interaktionen als die erste, der nahezu alle spontanen Momente öffentlicher Kommunikation zugeordnet werden.

22 Die Ebene der „Medienöffentlichkeit“ weist ein dauerhaft vorhandenes Publikum sowie eine große Reichweite auf und ist nur ausgewählten Personen wie bspw. Journalisten zugänglich.

Öffentlichkeitsstrukturen nicht primär im Fokus Requates Ausarbeitung von 2001, jedoch ermöglicht sein Konzept das Mitdenken des entsprechenden medialen Wandels und seiner Ausprägungen.

Die Etablierung des Internets und in besonderem Maße die weltweite Nutzung der Sozialen Medien als Kommunikations- und Interaktionsplattformen, die sich seit 2008 ausbildeten und seither große Resonanz erfahren, führten dazu, dass die öffentliche Kommunikation nun nicht mehr nur primär seitens der Medienöffentlichkeit und somit seitens journalistischer Experten, sondern auch von weiteren einflussreichen Akteuren und mitunter von journalistischen Laien gestaltet wird.<sup>23</sup> Der Bereich der öffentlichen Kommunikation, der stets einem ausgewählten erfahrenen Kreis zugänglich war, erfuhr mit der Etablierung des Internets und der weltweiten Nutzung der Sozialen Medien demnach eine grundlegende Öffnung, die, wie bereits eingangs angedeutet, innerhalb der Kommunikationswissenschaft sowohl positiv als auch negativ bewertet wird. Die Medienwissenschaftler Samuel Breidenbach, Peter Klimczak und Christer Petersen resümieren hinsichtlich dieses Wandels:

Noch vor wenigen Jahren bildeten die Massenmedien Fernsehen, Presse und Rundfunk den primären Zugang der Gesellschaft zu sich selbst und ihrer Umwelt. Heute sind unsere gesellschaftlichen Debatten in hohem Maße geprägt durch den Einfluss von online-Kommunikation, in Form gebracht von den Plattformen der großen Social-Media-Anbieter. Die Formen und Kommunikationsstrukturen mögen sich zwar ändern, konstant bleibt jedoch, dass die neuen wie die alten Massenmedien niemals nur einfach Information vermitteln, sondern stets auch Realitäten konstruieren [...] und zur Reflexion der Gesellschaft über Gesellschaft befähigen.<sup>24</sup>

Dabei lösten sich mit den neuen Kommunikationsmöglichkeiten „auch die klassischen Unterscheidungen von Kommunikation (unmittelbare Kommunikation face to face versus Massenkommunikation einer an alle) zugunsten neuer Formen der Kommunikation many to many auf“<sup>25</sup>, so Andreas Rödder. Insgesamt stellen die sich mit dem Internet neu ausbildenden Öffentlichkeitsstrukturen wie Kommunikationsmechanismen Gesellschaft(en) vor neue Herausforderungen, die wie im Folgenden dargelegt auch die Satire nicht unberührt lassen.

23 Vgl. Patrick Donges / Ottfried Jarren: Politische Kommunikation in der Mediengesellschaft. 5. Auflage. Wiesbaden: Springer 2022, S. 78 ff.; O. A.: Hintergrund. Politische Teilhabe in einer digitalen Welt, 09.08.2022, Beitrag der *Bundeszentrale für politische Bildung*, <https://www.bpb.de/lernen/digitale-bildung/politische-bildung-in-einer-digitalen-welt/unterrichtsmaterialien/506481/hintergrund-politische-teilhabe-in-einer-digitalen-welt/> [25.10.2023].

24 Samuel Breidenbach / Peter Klimczak / Christer Petersen: Vorwort: In: Peter Klimczak, Peter u. a. (Hrsg.), *Soziale Medien. Interdisziplinäre Zugänge zur online-Kommunikation*. Wiesbaden: Springer 2020, S. V.

25 Andreas Rödder: 21.0. Eine kurze Geschichte der Gegenwart. München: C. H. Beck 2017, S. 23.

### **Entkontextualisierung, Unverständnis und retrospektive Neubewertung – Neue Rahmenbedingungen für die Satire**

In einem Aufsatz aus dem Jahr 1988 untersucht die langjährige Rechtsberaterin der *Titanic*, Gabriele Rittig, unter anderem die verschiedenen Klagen, die gegen die Satireredaktion bis zu dem Zeitpunkt erhoben worden waren sowie die entsprechenden Beschwerdeführer. Vor diesem Hintergrund setzt sie sich mit den Eigenschaften eines kundigen Satirepublikums auseinander und stellt hinsichtlich der Kläger fest, dass diese in aller Regel nicht zu den regelmäßigen Konsumenten entsprechender Satirebeiträge gehörten. So schrieb sie im Anschluss an das bereits erwähnte Zitat:

Man erkennt den kundigen Leser daran, daß er selten und zur Nachtzeit auftritt, so spät, daß nur noch Studenten und sonstige Akademiker es sich leisten können, wach zu bleiben, daß er überhaupt aufgeschlossen und überdurchschnittlich gebildet ist und mit der Tatsache, daß er bereit ist, mehr als 4 Mark für eine Zeitung auszugeben, dokumentiert, daß er weiß, worauf er sich einläßt. Daß er das weiß, bekundet er vor allem dadurch, daß er lacht, statt Anzeige zu erstatten. In der Tat kamen die Anzeigen in allen mir bekannten Fällen aus Kreisen, denen das inkriminierte Werk nur zufällig in die Hände gefallen war. Und genau solche Sätze vernimmt man häufig seitens der Staatsanwaltschaft, wenn sich der Autor darauf beruft, daß sein Publikum doch schließlich verstehe, was gemeint sei. ‚Können Sie garantieren, daß das Blatt nicht in falsche Hände fällt?‘ Das klingt, als handle es sich um hochexplosiven Sprengstoff oder andere gefährliche Waffen, die man besser im Giftschrank verschließt.<sup>26</sup>

An ihrer Einschätzung wird deutlich, dass das Verstehen von Satire, also eine gewisse Satirekompetenz, Satiriker schon immer vor Herausforderungen stellte, da ihre Botschaft offenbar nicht immer korrekt verstanden, sondern stattdessen häufig verkannt wurde. Diese Problematik hielt sich allerdings in Zeiten, in der staatliche Zensur kaum noch eine Rolle spielte, in Grenzen. Denn bevor sich das Internet zu einer weltweiten Kommunikationsplattform entwickeln konnte, war es für die Rezeption der in Satirezeitschriften veröffentlichten Beiträge unabdingbar, diese proaktiv käuflich zu erwerben. Lediglich das Zeitschriftencover war in Geschäften, Kiosken und bei sonstigen Vertreibern offen einsehbar. Die Hürde, *Titanic*- oder *Charlie Hebdo*-Beiträge rezipieren zu können, war daher seinerzeit ungleich größer, wohingegen im Internet einige wenige Klicks, die zudem mit keinem finanziellen Aufwand verbunden sind, ausreichen, um an einzelne Beiträge zu gelangen. Somit wird die Notwendigkeit einer Satirekompetenz mit Blick auf Nischenformate und in Zeiten transnational und -kul-

<sup>26</sup> Rittig (1988) S. 229 f. (wie Anm. 9).

turell funktionierender Verbreitung von Satirebeiträgen noch deutlicher. Denn die im vorangegangenen Abschnitt skizzierte mediale Veränderung führte dazu, dass Satirebeiträge im Internet verbreitet werden und so noch einmal deutlich verstärkt einem satireunkundigen Publikum zugänglich gemacht werden. Dies geschieht in aller Regel ohne Berücksichtigung des ursprünglichen Erscheinungskontextes: Die Beiträge erschienen in einer Satirezeitschrift, die einer bestimmten Programmatik folgt. Zudem ist der entsprechende Text bzw. das entsprechende Bild in eine Ausgabe eingebunden und wird somit von weiteren satirischen Beiträgen gerahmt, welche die Lesart mitbeeinflussen. So wirkte sich die Etablierung des Internets als Massenmedium sowie die Entstehung medialer Plattformen auf die Satire aus, die nun über deutlich mehr, teils ungewollte Kanäle eine viel größere Reichweite zu generieren vermag.<sup>27</sup> Gleichermaßen sind Satiredaktionen wie die von *Titanic* und *Charlie Hebdo* vor dem Hintergrund der Medienkonkurrenz aus kommerziellen Gründen dazu gezwungen, die neuen Kanäle selbst zu bespielen, weshalb beide Redaktionen nicht nur Webseiten unterhalten, sondern auch eine Auswahl an satirischen Bildern und Texten auf Social-Media-Plattformen wie *Facebook*, *X* und *Instagram* verbreiten. Für eine gewisse Zeit produzierten beide auch Podcasts.<sup>28</sup>

Zahlreiche Kommentare unter Beiträgen von *Titanic* oder *Charlie Hebdo* verdeutlichen, dass Satire aktuell immer wieder heftig unter Beschuss steht, wobei ihr Inhalt jedoch teils nicht wirklich verstanden wird.

27 Vgl. Joan-Kristin Bleicher: Vom Volkshumor zur Comedy. Streifzüge durch die Humorgeschichte des Fernsehens. In: Walter Klingler / Gunnar Roters / Maria Gerhards (Hrsg.): *Humor in den Medien* (Forum Medienrezeption 6). Baden-Baden: Nomos 2003, S. 78. Mittlerweile dominiert Satire im audiovisuellen Bereich deutlich und es haben sich ebenfalls zahlreiche Formate ins Internet verlagert oder wurden speziell für dieses Format entwickelt. „Satire kann [...] in unterschiedlichen medialen Vermittlungsformen auftreten, auch eine Kombination verschiedener Vermittlungsformen ist denkbar“ (Frank Schilden: *Satirische Überformungen öffentlicher Diskurse im Massenkabarett am Beispiel der Asyldebatte*. In: Hajo Diekmannsheke / Stefan Neuhaus / Uta Schaffers (Hrsg.): *Das Komische in der Kultur* (Dynamiken der Vermittlung: Koblenzer Studien zur Germanistik 1). Marburg: Tectum 2016, S. 151–166, hier: S. 153.

28 In Folge des tödlichen Anschlags auf die Charlie-Redaktion entwickelte die neue Redaktion auch einen neuen Internetauftritt. „Sur le fond, une nouvelle formule est en préparation pour septembre [2018], avec moins de rubriques ‚figées‘, raconte Riss, qui veut aussi préparer l’avenir numérique du titre, très peu actif en ligne. ‚Faire rentrer des jeunes au capital, c’est aussi pour cela, explique le dessinateur, de son propre aveu peu ‚branché‘ sur le numérique“ (François Bougon / Alexandre Piquard: „Charlie Hebdo“: Riss prépare la relève, 06.04.2018, [https://www.lemonde.fr/economie/article/2018/04/06/charlie-hebdo-riss-prepare-la-releve\\_5281560\\_3234.html](https://www.lemonde.fr/economie/article/2018/04/06/charlie-hebdo-riss-prepare-la-releve_5281560_3234.html) [25.06.2019]); Titanic. Der endgültige Satirepodcast, <https://www.audible.de/pd/Titanic-Der-endgueltige-Satire-podcast-Podcast/B09W2QLDRY> [18.10.2023].



Abb. 1 Titanic-Tweet anlässlich der Twitter-Übernahme durch Elon Musk (2022)

Mit diesem Tweet aus dem Jahr 2022 bezog sich *Titanic* bspw. satirisch auf die geplante *Twitter*-Übernahme durch den *Tesla*-Gründer Elon Musk. Das fingierte Bild zeigt Adolf Hitler an einem Tisch sitzend und auf ein Tablet blickend, darüber nachdenkend, dass „SS“ nun für „Scheißsturm“ stehe. Betitelt ist das Bild mit „Total free speech! Musk triumphiert: Hitler zurück auf Twitter“. Damit spielt die Darstellung auf Musks Einlassung an, mit der Übernahme von *Twitter* seiner Ansicht nach eine weitreichendere Meinungsfreiheit auf der Internetplattform gewähren zu wollen – so sollte der ehemalige US-Präsident Donald Trump, dessen Profil zuvor auf *Twitter* gesperrt worden war, nach den Auffassungen Musks wieder twittern dürfen.<sup>29</sup> Mit diesem Bild problematisierte *Titanic* die scheinbar liberale Haltung Elon Musks, der es auch Personen mit umstrittenen Positionen ermöglichen wollte, sich auf *Twitter* zu positionieren. Dass die Kritik an Musks Vorhaben von einigen *Twitter*-Usern jedoch nicht richtig verstanden wurde, belegen Kommentare wie „Abartig und widerwärtig“, „Ihr widerliches Pack“ usw. Indes zielte die Abneigung dieser Personen dabei möglicherweise auf die Verbreitung eines Hitler-Bildes ab, die satirische Problematisierung des Vorhabens von Musk wurde allerdings nicht verstanden.<sup>30</sup>

Auch an folgendem Beispiel zeigt sich das mangelnde Verständnis einiger Internetnutzer hinsichtlich einer satirischen Pointe: *Titanic* hatte anlässlich des Ukrainekriegs am 1. April – vermutlich als April-Scherz – ein fingiertes „Intiminterview“ mit dem

29 Vgl. O. A.: Elon Musk lässt Donald Trumps Twitter-Account wiederherstellen, 20.11.2022. <https://www.zeit.de/politik/ausland/2022-11/elon-musk-laesst-donald-trump-twitter-account-wiederherstellen> [25.10.2023].

30 Siehe hierzu Abb. 1.

seinerzeitigen ukrainischen Botschafter Andrej Melnyk veröffentlicht, dessen Richtigstellung (vermeintlich) von der ukrainischen Botschaft eingefordert wurde, woraufhin *Titanic* auf ihrer Webseite bekannt gab:

Nach einem Schreiben der ukrainischen Botschaft an unsere Redaktion muss TITANIC mit Bedauern einräumen, dass das am 1. April auf unserer Homepage veröffentlichte Intim-Interview mit dem ukrainischen Botschafter Andrej Melnyk nie stattgefunden hat. Wie nach Rücksprache mit der Pressestelle der Botschaft offenbar wurde, sind wir von unserem Mitarbeiter Cornelius W. M. Oettle getäuscht worden: Er hatte sich das gesamte Gespräch ausgedacht. So hat seine Exzellenz Botschafter der Ukraine Dr. Andrej Melnyk die auf [www.titanic-magazin.de](http://www.titanic-magazin.de) erschienenen Aussagen wie etwa ‚Jetzt wird der Kanzler gefickt, bis ihr endlich eure ganzen Panzer schickt‘ nie getroffen. Um derartige Vorkommnisse in Zukunft zu vermeiden, hat TITANIC-Chefredakteur Moritz Hürtgen harte und zielgenaue Sanktionen gegen Oettle angeordnet.<sup>31</sup>

Ein *Twitter*-User, der die Ironie dieses satirischen Beitrags offensichtlich nicht verstanden hatte, kommentierte ihn mit den Worten: „Was ist denn das bitte für ein Scheiß von eurem Mitarbeiter. Das ist höchst verwerflich und dem Mitarbeiter muss umgehend gekündigt werden. Ich kotze gleich.“<sup>32</sup> Ein solch mangelndes Satireverständnis der Deutschen wurde bereits 1919 von dem deutschen Schriftsteller Kurt Tucholsky angeprangert, als er schrieb:

Die Satire eines charaktervollen Künstlers, der um des Guten willen kämpft, verdient also nicht diese bürgerliche Nichtachtung und das empörte Fauchen, mit dem hierzulande diese Kunst abgetan wird. Vor allem macht der Deutsche einen Fehler: er verwechselt das Dargestellte mit dem Darstellenden. Wenn ich die Folgen der Trunksucht aufzeigen will, also dieses Laster bekämpfe, so kann ich das nicht mit frommen Bibelsprüchen, sondern ich werde es am wirksamsten durch die packende Darstellung eines Mannes tun, der hoffnungslos betrunken ist. Ich hebe den Vorhang auf, der schonend über die Fäulnis gebreitet war, und sage: ‚Seht!‘ – In Deutschland nennt man dergleichen ‚Kraßheit‘. Aber Trunksucht ist ein böses Ding, sie schädigt das Volk, und nur schonungslose Wahrheit kann da helfen. Und so ist das damals mit dem Weberelend gewesen, und mit der Prostitution ist es noch heute so.<sup>33</sup>

Die Feststellung Tucholskys verdeutlicht zwar, dass mangelnde Satirekompetenz schon weit vor den Zeiten des Internets existierte. Durch die Reichweite und die Nut-

31 Newsticker: Richtigstellung zum TITANIC-Interview mit Botschafter Andrij Melnyk, <https://www.titanic-magazin.de/news/richtigstellung-zum-titanic-interview-mit-botschafter-andrij-melnyk-12778/> [25.10.2023].

32 Siehe hierzu die Kommentare unter dem entsprechenden Tweet: <https://twitter.com/titanic/status/1511259286697136135> [25.10.2023].

33 Ignaz Wrobel (Kurt Tucholsky): Was darf die Satire?, 27.01.1919, in: Berliner Tageblatt, Nr. 36.

zungsweise der Sozialen Medien kommt der Frage des Verständnisses von Satire und dem Umgang damit eine neue Bedeutung zu. Gleichmaßen erweist es sich als problematisch, wenn die Rezipienten der Satire aufgrund der entkontextualisierten Verbreitung im Internet ihren ursprünglichen gesellschaftlichen, politischen oder kulturellen Hintergrund nicht reflektieren.

Welche öffentliche Dynamik sich auch international entwickeln kann, wenn Rezipienten auf der Basis von Hörensagen, Vermutungen und Vorstellungen agieren, verdeutlicht wiederum folgendes Beispiel: Eine Zeichnung des deutschen Karikaturisten Klaus Stuttmann, die iranische Fußballspieler mit einem Sprengstoffgürtel um den Bauch zeigte und die er als Kritik auf die Debatte um Inlandseinsätze der Bundeswehr im Zuge der Fußballweltmeisterschaft 2006 erstellt hatte, sorgte für Empörung bei iranischen Medien und Politikern, die von einer pauschalisierenden Darstellung aller Iraner als Terroristen sprachen. Dies führte dazu, dass die Zeichnung weltweit kritisiert wurde und Stuttmann ernstzunehmende Morddrohungen erhielt. Gerade weil die Botschaft der Zeichnung im Ausland vollkommen entkontextualisiert wahrgenommen wurde und die nationale Debatte, vor deren Hintergrund die Karikatur erschien, keine Rolle spielte, entwickelte sich eine transnationale Diskussion um die normativen Grenzen von Satire. Dieses Beispiel verdeutlicht in besonderem Maße, wie problematisch die transnationale Rezeption von Satire ausfallen kann. Zwar suggerieren Bilder im Gegensatz zu Texten aufgrund einer nicht vorhandenen Sprachbarriere auch jenseits des kulturellen Rahmens, in dem sie entstanden sind, verständlich zu sein, doch ist dies eher selten der Fall: So weist der Komikforscher Klaus Cäsar Zehrer zurecht darauf hin, dass zwar „über alle Kulturgrenzen reichende Konstanten des Komischen“ existieren,<sup>34</sup> es dabei allerdings unabdingbar ist, die politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Bezüge, auf die Karikaturen verweisen, decodieren zu können, da sich die Inkongruenzen<sup>35</sup> von Satire wesentlich aus dem Bruch mit bestehenden Konventionen ergeben. Bereits der französische Komiktheoretiker Henri Bergson konstatierte im Hinblick auf die Komik, dass sie wegen ihrer Abhängigkeit von zeitgenössischen Sitten und Konventionen nur von einer Gemeinschaft verstanden werden könne, welche

34 Vgl. Klaus Cäsar Zehrer: *Dialektik der Satire. Zur Komik von Robert Gernhardt und der „Neuen Frankfurter Schule“*, Dissertation. Bremen 2002, <https://media.suub.uni-bremen.de/handle/elib/1819>, S. 19.

35 Die Inkongruenztheorie, die ihren Ursprung bereits in den Schriften von Platon, Aristoteles und Horaz hat, setzte sich vor allem während des Aufklärungszeitalters durch und entwickelte sich zu dieser Zeit entscheidend weiter. J. Beattie nahm bereits 1778 an, dass das Inkongruente für das Komische konstitutiv sei: „Laughter arises from the view of two or more inconsistent, unsuitable, or incongruous parts or circumstances, considered as united in one complex object or assemblage [...]“. Bis heute fand die Inkongruenztheorie namhafte Fürsprecher wie Schopenhauer, Bergson oder Koestler, weshalb sie als wesentlich im Bereich der Komiktheorie anzusehen ist. Das Konzept beruht auf der Annahme, dass „sich Komik nur unter Einbeziehung der Wahrnehmung eines Missverhältnisses verstehen lässt“ (Tom Kindt: *Komik*, in: Uwe Wirth (Hrsg.): *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: J. B. Metzler 2017, S. 2–6, hier: S. 3).

dieselben normativen Regeln teilt.<sup>36</sup> Die Decodierung satirischer Bilder kann deshalb ausschließlich dann gelingen, wenn der Rezipient ein entsprechendes Wissen über die innerhalb einer Kultur vorherrschenden kulturellen Bildcodes besitzt und über den Kontext, indem die Satire erscheint, ausreichend informiert ist.<sup>37</sup>

Dass Satire über das Internet vergleichsweise einfach über Ländergrenzen hinweg rezipiert und vor allem kommentiert werden kann, birgt dabei sowohl Vor- als auch Nachteile. Der Politikwissenschaftler und Demokratieforscher Christoph Schmitz und weitere Wissenschaftler fassen die durch das Internet neugewonnenen Möglichkeiten folgendermaßen zusammen:

Die Internet-Entwicklung ist von weitreichenden Erwartungen hinsichtlich einer Egalisierung politischer Beteiligungsmöglichkeiten und in der Konsequenz einer Verwirklichungschance der deliberativen Demokratie begleitet worden [...] In Spannung zu diesen deliberativen Erwartungen tendieren Online-Foren jeglicher Art nach Auffassung vieler BeobachterInnen zu einem Diskursverhalten, das in hergebrachten Sphären (teil-)öffentlichen Austauschs zumindest als robust, wenn nicht als unhöflich und aggressiv wahrgenommen werden dürfte.<sup>38</sup>

Die (transnationale) Rezeption von Satire und die Kommentierung von Satirebeiträgen in den Sozialen Medien ist dementsprechend zwischen diesen beiden Polen (deliberativ vs. aggressiv) angesiedelt. Neben konstruktiver Kritik finden sich insofern auch zahlreiche Hasskommentare und sogar Todesdrohungen gegen Satiriker. Welche Konsequenzen der über das Internet verbreitete Hass haben kann, verdeutlicht eindrücklich der Fall des enthaupteten französischen Lehrers Samuel Paty, der die umstrittenen in *Charlie Hebdo* publizierten Mohammed-Karikaturen in seinem Unterricht besprochen hatte und als Reaktion darauf auf seinem Heimweg von einem Islamisten auf brutale Weise ermordet wurde, da empörte Eltern zuvor im Netz gegen den Lehrer Stimmung gemacht und Informationen zu seiner Person preisgegeben hatten.<sup>39</sup> Zudem kursierten nach dem Anschlag auf *Charlie Hebdo* gewaltverherrlichende Tweets wie „Früher oder später haben sie für die Karikaturen zahlen müssen“ oder

36 Vgl. Henri Bergson: Mechanisierung des Lebendigen: In: Helmut Bachmaier: (Hrsg.): Texte zur Theorie und Komik, Stuttgart: Reclam 2005, S. 78–88, hier: S. 82 ff.

37 Siehe hierzu Kapitel 1 der Dissertation der Autorin „Grenzen religionsbezogener Satire im Wandel“ (Kurztitel, wie Anm. 14).

38 Christoph Schmitz / Sören Messinger-Zimmer / Wolf J. Schünemann / Stefan Steiger, Stefan: Wann kommt die Wut? Eine zwischen Facebook-Kommentarbereichen der AfD und Fokusgruppendifkussionen qualitativ vergleichende Studie von Invektivität in politischer Kommunikation im Kontext der Bundestagswahl 2017. In: Peter Klimczak u. a. (Hrsg.): Soziale Medien. Interdisziplinäre Zugänge zur online-Kommunikation. Wiesbaden: Springer 2020, S. 1–23, hier: S. 4.

39 Siehe hierzu Kapitel 5.3 der Dissertation der Autorin „Grenzen religionsbezogener Satire im Wandel“ (Kurztitel, wie Anm. 14).

„selber schuld“,<sup>40</sup> die das inhaltliche Ausmaß der im Internet verbreiteten Kommentare exemplarisch verdeutlichen.

Zudem zeigte sich vor allem in Deutschland noch ein weiteres Phänomen: die retrospektive Neubewertung von Satire. Diese lässt sich im besonderen Maße an den Diskussionen rund um die bereits in der Einleitung thematisierte Ehrung der *EMMA*-Cartoonistin Franziska Becker nachvollziehen. Becker, die seit 1977 regelmäßig Cartoons für die feministische Zeitschrift *EMMA* zeichnete, sollte im Jahr 2019 für ihr Lebenswerk mit der jährlich vom *Journalistinnenbund* verliehenen *Hedwig-Dohm-Urkunde* ausgezeichnet werden, da nach Auffassung der Jury „die Karikaturistin [...] eine der profiliertesten journalistisch-feministisch engagierten und erfolgreichen Persönlichkeiten [ist], die seit Jahrzehnten spitzfedrig und scharfzüngig das Mit-, Für- und Gegeneinander von Frauen und Männern genüsslich in Szene zu setzen [weiß]“.<sup>41</sup> Anlässlich der geplanten Auszeichnung lancierte jedoch die in der Türkei geborene, seit 2009 in Deutschland lebende Social-Media-Aktivistin, freie Autorin und Feministin einer jüngeren Generation, Sibel Schick, eine Debatte um die mitunter islamkritischen Beiträge der Cartoonistin Becker. So veröffentlichte sie am 24. Juni 2019 einen Tweet, der bis Ende Oktober 2023 beachtliche 376 Reposts aufwies.<sup>42</sup> In ihrem Beitrag zeigte sie einige von Beckers Cartoons, die sie mit folgenden Worten kritisch kommentierte: „Journalistinnenbund zeichnet die Arbeit der Emma-Karikaturistin Franziska Becker aus. Sie ist hauptsächlich mit ihren islamfeindlich-rassistischen Comics bekannt.“<sup>43</sup> Weitere deutsche Journalisten setzten sich daraufhin mit der Kritik Schicks an Becker auseinander und pflichteten ihr, wie im Falle der seinerzeitigen Chefredakteurin der feministischen *Edition F*, Teresa Bücker, mit der Bemerkung bei, dass „einem ja schwindelig [werde], so offen rassistisch [sie] insbesondere gegenüber kopftuchtragenden Frauen [sind]“.<sup>44</sup>

Weniger überraschend positionierte sich die *EMMA*-Herausgeberin Alice Schwarzer auf der Gegenseite und verteidigte Becker als „erstes Opfer eines selbstgerechten islamischen Furors“.<sup>45</sup> Die über die Sozialen Medien lancierte Kritik bezeichne-

40 Vgl. Fabian Federl: „Je suis Charlie“ – Hitzige Debatten auf Twitter, 07.01.2015. <https://www.tagesspiegel.de/politik/charlie-hebdo-twitter-rundschau-je-suis-charlie-hitzige-debatten-auf-twitter/1196864.html> [16.05.2022].

41 O. A. (2019) (wie Anm. 17) [25.03.2020].

42 Vgl. Schick, Sibel, Twitter-Kommentar, 24.06.2019, <https://twitter.com/sibelschick/status/1143190939957174273?lang=de> [28.10.2023].

43 Ebd.

44 Teresa Bücker zitiert nach: O. A.: Rassismus-Kritik an Cartoons. Warum der Journalistinnenbund Franziska Becker ehrt, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/rassismus-kritik-an-cartoons-warum-der-journalistinnenbund-100.html> [11.12.2023]. Der Journalist Jakob Augstein schloss sich der Kritik an und meinte, dass die umstrittenen Cartoons seines Erachtens so auch in der *Jungen Freiheit* hätten erscheinen können, vgl. ebd.

45 Alice Schwarzer: Der erste deutsche Karikaturenstreit, 26.06.2019. <https://www.emma.de/artikel/erster-karikaturenstreit-336963> [28.10.2023].

te Schwarzer als „Diffamierungskampagne“ und betonte in diesem Zusammenhang, dass die Arbeiten Beckers nicht nur die Männerwelt, sondern auch Frauen, die Frauenbewegung und Christen verspotteten. Seit 1991 karikierte Becker auch Islamfanatiker, Scharia-Anhänger und Burka-Propagandisten „mit der gebotenen Schärfe“,<sup>46</sup> so Schwarzer. Die in die Kritik geratene Cartoonistin äußerte sich ebenfalls zu den Vorwürfen und reagierte in einem *SPIEGEL*-Interview mit folgenden Worten auf die Frage, ob sie der „Shitstorm denn ganz unvorbereitet getroffen“ habe:

Es ist schon eigenartig, dass die Kritik plötzlich so extrem hochploppt. Die Karikaturen sind ja alle schon einige Jahre alt. Irgendjemand möchte ein Exemplar an mir statuieren – und nebenbei Alice Schwarzer einen mitgeben. Ein Teil der Kritik gilt sicher auch ihr.<sup>47</sup>

Auf die Frage, ob es Karikaturisten heute schwerer hätten als früher, sagte sie:

Wahrscheinlich schon, und wahrscheinlich haben die sozialen Netzwerke einen Anteil daran. Viele Kollegen haben heute die Schere im Kopf: Geht das, oder geht das nicht? Gibt das einen Shitstorm? Ich bin oft in den USA, weil ich mit einem Amerikaner verheiratet bin. Ich sehe daher, welche grauenvollen Auswüchse die politische Korrektheit dort schon hat. Die große ‚New York Times‘ hat gerade die politische Karikatur abgeschafft. Wenn selbst eine solche Institution einknickt, muss man sich Sorgen machen. Wenn das nun auch auf uns in Deutschland zukommt, dann gnade uns Gott [...].<sup>48</sup>

Auf den Verweis des Journalisten auf den Kommentar von Bückner entgegnete Becker:

Im Ernst, das ist ignorant gegenüber meinem Werk. Und es ist anbiedernd gegenüber dem Zeitgeist. Feministinnen meiner Generation wurde ja oft Humorlosigkeit vorgeworfen, aber in Wahrheit habe ich 40 Jahre lang das Gegenteil bewiesen: Selbstironie. Ich habe stets auch die Frauenbewegung aufgespießt. Leider sind Teile der jungen, netzfeministischen Generation heute viel humorloser und verbissener als wir früher.<sup>49</sup>

Der *Journalistinnenbund* reagierte anlässlich der teils hitzig geführten Diskussion mit einer Stellungnahme, in der er versicherte, die Kritik zwar ernst zu nehmen, Becker aber dennoch den Preis zur Auszeichnung ihres Lebenswerks verleihen zu wollen.<sup>50</sup>

An dieser medial ausgetragenen Debatte, die Beckers Cartoons retrospektiv und jenseits ihres Entstehungskontextes betrachtete, wird zudem deutlich, dass es sich hierbei um eine Debatte unter Feministinnen verschiedener Generationen und Auf-

46 Alice Schwarzer, zitiert nach: O. A. (2019) (wie Anm. 17) [25.03.2020].

47 Franziska Becker, zitiert nach: Tobias Becker: „Emma“-Cartoonistin Becker über ihren Shitstorm: „Leider viel verbissener und humorloser als wir früher“, 28.06.2019. <https://www.spiegel.de/kultur/emma-cartoonistin-franziska-becker-ueber-ihren-shitstorm-a-00000000-0002-0001-0000-000164644708> [28.10.2023].

48 Ebd.

49 Ebd.

50 O. A. (2019) (wie Anm. 17) [25.03.2020].

fassungen handelte, welche die Frage danach, was als feministisch zu verstehen ist, über die Zeichnungen Beckers auszuhandeln versuchten. Dabei spielte vor allem die Symbolik des Tragens eines Hidschabs eine entscheidende Rolle, die auch in zahlreichen weiteren Diskussionen aktuell verhandelt wird. Die Kontroverse bewegt sich diesbezüglich im Spannungsfeld, dass der Hidschab einerseits als Symbol der Unterdrückung der Frau, die freie Entscheidung einer Muslima, ein Kopftuch zu tragen, jedoch andererseits als Zeichen der Emanzipation verstanden wird. So bezog sich auch eines der zentralen Argumente von Beckers Kritikern darauf, dass nicht alle Hidschab tragenden Muslima grundsätzlich eine patriarchale Geschlechterordnung symbolisieren und verteidigen würden, sondern dass die Entscheidung, einen Hidschab zu tragen, auch Ausdruck der Selbstbestimmung einer muslimischen Frau sein könne. Dass die Cartoons seit Ende der 1970er Jahre regelmäßig in der feministischen *EMMA* publiziert worden waren und bis 2019 keine vergleichbaren Diskussionen hervorriefen,<sup>51</sup> ist insofern bemerkenswert, als hieran die normativen Verschiebungen innerhalb des feministischen Diskurses in besonderem Maße sichtbar werden. Hinsichtlich der Medienmechanismen ist zudem erkennbar, wie rapide sich erstens eine diskursive Dynamik über die Sozialen Medien entwickeln und sich zweitens, ausgehend davon, in einschlägige Printformate wie dem *SPIEGEL* hineinverlagern und so eine größere Reichweite generieren kann. Anhand der Stellungnahme Beckers wird ferner deutlich, dass sich unter Satirikern und Komikern die Befürchtung verbreitet, einen „Shitstorm“ in den Sozialen Medien auszulösen.

Demgegenüber ist aber auch festzuhalten, dass etwa *Charlie Hebdo* das Internet seinerseits gezielt dazu nutzte, bestimmte Themen einem größeren Rezipientenkreis zugänglich zu machen. So stellte die Redaktion anlässlich der im September 2020 im Zuge des Gerichtsprozesses gegen die Komplizen der Attentäter veröffentlichten Mohammed-Karikaturen einen Podcast-Beitrag auf ihre Webseite, der näher erklärte, warum sich *Charlie Hebdo* in diesem Kontext für eine abermalige Veröffentlichung der bereits kontrovers diskutierten Bilder entschieden hatte. Da nur wenige Medien die umstrittenen Zeichnungen publiziert hatten, habe sich *Charlie Hebdo* in der Verantwortung gesehen, die Karikaturen erneut zu veröffentlichen, damit die Hintergründe des Attentats von 2015 in der Öffentlichkeit besser nachvollzogen werden könnten.<sup>52</sup> Die mit der Veröffentlichung von Mohammed-Karikaturen einhergehenden höheren Verkaufszahlen verdeutlichen, dass die neu gewonnene Reichweite eindeutig auch Vorteile mit sich bringt. Denn insbesondere diejenigen Ausgaben, die großes Auf-

<sup>51</sup> Vgl. Schwarzer (2019) (wie Anm. 46) [28.10.2023].

<sup>52</sup> Mit Verweis auf die Webseite von *Charlie Hebdo*, <https://charliehebdo.fr/2020/09/justice/podcast-bande-annonce/> [10.09.2020]. Eine längere Version des Podcasts steht allerdings stets Abonnenten zur Verfügung, wohingegen eine Kurzversion für alle zugänglich ist. Der „endgültige Satirepodcast“ von *Titanic* ist allerdings anders als der von *Charlie Hebdo* nicht über die Webseite des Satiremagazins aufrufbar. Stattdessen wird dieser bspw. auf der Hörbuchplattform *Audible* kommerziell vertrieben.

sehen in der Öffentlichkeit erregten, fanden einen deutlich höheren Absatz. So stieg bspw. die Auflagenzahl der *Charlie Hebdo*-Ausgabe zum „Karikaturenstreit“, in der die Redaktion nicht nur die dänischen, sondern auch eigene Mohammed-Karikaturen veröffentlichte, mit etwa 400.000 verkauften Exemplaren in den sechsstelligen Bereich.<sup>53</sup> Auch die Auflagenzahl der Sonderausgabe „Charia Hebdo“ (2011), die ebenfalls Mohammed-Karikaturen beinhaltet und deshalb für Empörung sorgte, war seinerzeit mit 400.000 verkauften Exemplaren außergewöhnlich hoch<sup>54</sup> – bereits am Tag der Veröffentlichung waren die 110.000 gedruckten Ausgaben der Erstauflage innerhalb weniger Stunden vergriffen.<sup>55</sup>

### Fazit

Der mit der Etablierung des Internets und der Entstehung der Sozialen Medien verbundene mediale Wandel stellt die Satire aktuell offenkundig vor große Herausforderungen. War es zur Zeit Kurt Tucholskys insbesondere die staatliche Zensur, die von Satirikern gefürchtet wurde, sind es heutzutage neue Möglichkeiten der Verbreitung und Formen der Kommunikation, die Satiriker aktuell immer wieder und vor allem nicht immer positiv in den Fokus des öffentlichen Interesses rücken. Texte und Bilder werden von einem größeren Publikum, dem diese Beiträge nun über verschiedene Kanäle dargeboten werden, kommentiert und in vielen Fällen nach aktuellen „Normalerwartungen“ bewertet. Dies ist allerdings insofern problematisch, als Übertreibung und provokative Überspitzung sowie die gezielte Grenzüberschreitung zum Wesenskern von Satire gehören, weshalb ihr „normalerweise“ mit einer gewissen Toleranz begegnet wird. Denn Satire als eine Unterform der Komik unterliegt, wie es der Literaturwissenschaftler und Komikforscher Uwe Wirth in Anlehnung an Erving Goffmans „Frame Analysis“<sup>56</sup> ausführt, einem anderen Deutungsrahmen als das Ernsthafte.<sup>57</sup> So

53 Vgl. O.A.: Karikaturenstreit. Satiremagazin „Charlie Hebdo“ freigesprochen, 11.05.2010. <https://www.sueddeutsche.de/kultur/karikaturenstreit-satiremagazin-charlie-hebdo-freigesprochen-1.423028> [07.12.2023]. Das Interesse an der von *Charlie Hebdo* publizierten Sonderausgabe zum „Karikaturenstreit“ zeigte sich insbesondere auch in einer enorm gesteigerten Auflagenzahl. So hatte sich die regelmäßige Auflage von rund 100.000 Exemplaren in etwa vervierfacht.

54 Vgl. Aurélie Delaunoy: „Charlie Hebdo“. Les unes célèbres, 07.01.2015. <https://www.20minutes.fr/medias/diaporama-6910-photo-836910-charlie-hebdo-unes-ce-lebres> [07.12.2023]; O.A.: Un journal libre-penseur devenu une cible, 07.01.2015. <https://www.ouest-france.fr/societe/attentat-charlie-hebdo-un-journal-libre-penseur-devenu-une-cible-3099830> [07.12.2023].

55 Vgl. Julien Bellver: „Charlie Hebdo“ en rupture de stock, 02.11.2011. <https://www.ozap.com/actu/-charlie-hebdo-en-rupture-de-stock/437493> [07.12.2023].

56 Vgl. Erving Goffman: Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen. Zehnte Auflage. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2018.

57 Vgl. Uwe Wirth: Die Grenzen der Komik. Bestimmungsversuche unter theoretischen und praktischen Vorzeichen. In: Ders. / Friedrich W. Block, Friedrich W. (Hrsg.): Grenzen der Komik.

falle Satire im wahrsten Sinne des Wortes aus dem Rahmen und könne deshalb nicht nach „Normalerwartungen“ beurteilt werden.<sup>58</sup> Diese Auffassung wird auch innerhalb der Justiz vertreten, wie die Einschätzung des ehemaligen Richters am Bundesverfassungsgericht Johann Friedrich Henschel belegt:

Die Bühne des Schauspielers, die Leinwand des Malers lösen deren Mitteilung schon so sehr aus der um Eindeutigkeit bemühten Alltagskommunikation, dass allein durch die entsprechende Einstimmung des Zuschauers oder Betrachters eine Neigung entsteht, nicht alles wörtlich (oder ernst) zu nehmen [...].<sup>59</sup>

Dass der mediale Wandel insgesamt zu neuen Rahmenbedingungen für die Satire geführt hat, hat letzten Endes zwei Seiten: So müssen sich Satiriker zwar einerseits der Kritik eines größeren, mitunter nicht satireerprobten Publikums stellen. Andererseits erhält Satire über die an ihr aktuell häufig geübte Kritik jedoch auch deutlich größere Aufmerksamkeit als bspw. noch Anfang der 1980er Jahre, als sie wie im Falle *Charlie Hebdo* in Frankreich aufgrund der politischen Liberalisierungsprozesse<sup>60</sup> gewissermaßen ins Leere lief und die Zeitschrift wegen mangelnden Interesses ihr Erscheinen einstellen musste.<sup>61</sup> Vor allem besonders skandalträchtige Texte und Bilder wie etwa die Mohammed-Karikaturen steigern das öffentliche Interesse an aktueller Satire in besonderer Form. So wurde die sogenannte „Ausgabe der Überlebenden“, die nach dem Attentat auf die *Charlie Hebdo*-Redaktion am 7. Januar 2015 erschien, bei dem viele der Redaktionsmitarbeiter von Islamisten ermordet wurden, insgesamt 7 Mil-

Ergebnisse des Kasseler Komik-Kolloquiums (Kulturen des Komischen 8), Bielefeld: Aisthesis Verlag 2020, S. 19–56, hier S. 27–29.

58 Vgl. ebd., S. 23, S. 29.

59 Johann Friedrich Henschel: Zum Kunstbegriff des Grundgesetzes. In: Christian Broda u. a. (Hrsg.): Festschrift für Rudolf Wassermann zum sechzigsten Geburtstag, Darmstadt: Luchterhand 1985, S. 351–358, hier: S. 358.

60 Vgl. Jörg Requate: Frankreich seit 1945, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2011, S. 190 ff.

61 Hierbei lässt sich eine zeitliche Parallele zu dem zunehmenden Schwund auch an französischen Comicmagazinen feststellen, die wie *Charlie Hebdo* von einer antiautoritären Linken entscheidend geprägt und vorangebracht worden waren. Interessanterweise versuchte Mitte der 1980er Jahre eine „moralische Rechte“ das Genre für sich zu besetzen und für die Reaktivierung katholischer Werte zu instrumentalisieren, vgl. Andreas C. Knigge: Comics. Vom Massenblatt ins multimediale Abenteuer. Hamburg: Rowohlt 1996, S. 297. Die Künstler, die nicht abwanderten, wurden daraufhin auf eine neue, weniger provokative Richtung eingeschworen. „Wir wurden in Brüssel in ein Restaurant eingeladen, wo man uns erklärte, seitens der Jugend gäbe es ein Bedürfnis und eine Forderung nach Comics ohne Aggressivität und Gewalt, und das sei unter allen Umständen zu akzeptieren,“ Christian Godard zitiert nach ebd. „In der Konsequenz ging die Rechnung, die Helden der Comics zum Sprachrohr des Vatikans zu machen, nicht auf, aber die Auswirkungen dieser absurden Transaktion, die die frankobelgische Comicszene zu einem äußerst empfindlichen Zeitpunkt traf, sind immer noch [Mitte der 1990er Jahre] zu spüren. Dargaud und Lombard leiden unter der Ausdünnung des Programms und versuchen mühsam, durch die Rückgewinnung von Autoren, die man seinerzeit vor die Tür gesetzt hatte, wieder an Profil zu gewinnen.“ (Ebd.)

tionen mal gedruckt.<sup>62</sup> Insofern stellen transkulturelle Rezeption, Unverständnis und Entkontextualisierung nicht zwangsläufig Risiken für die Satire dar, führen allerdings zu einer deutlich breiteren Wahrnehmung, die bedingt, dass Satire neuen Bewertungsmaßstäben unterworfen wird, die sich in aller Regel aus den parallel laufenden „seriösen“ Diskursen ableiten.

62 Vgl. Christian Schubert: Charlie Hebdo schwimmt im Geld, 21.01.2015. <https://www.faz.net/aktuell/wirtschaft/unternehmen/rekordauflage-charlie-hebdo-schwimmt-im-geld-13383091.html> [08.03.2024].



# Die komische Re-Semantisierung von Räumen in Late-Night-Shows während der Corona-Pandemie *Deutsche und US-amerikanische Formate im Vergleich*

JENNIFER NEUMANN

---

## **The Humorous Re-Semantization of Space in Late-Night-Shows During the Covid-19 Pandemic** German and US-American Formats in Comparison

**Kurzfassung:** Im Beitrag wird untersucht, wie Räume in deutschen und US-amerikanischen Late-Night-Shows während der Corona-Pandemie humoristisch umgedeutet wurden. Einhergehend mit Produktionsbedingungen abseits der Normalität haben sich Räume in Late-Night-Shows in der Coronakrise verändert – vom Fernsehstudio in die Privatwohnung, vom TV-Programm ins Internet, von späten abends zu tagsüber. Die Shows spiegeln den Ausnahmezustand der Pandemie so auf räumlicher Ebene wider, thematisieren Räumlichkeiten zunehmend und verändern dahingehend auch ihre Mittel der Komikerzeugung. Als Adaptionen US-amerikanischer Formate finden sich Gemeinsamkeiten und Unterschiede in der Handhabung von Late-Night-Shows aus Deutschland und den USA, die es kontrastiv mittels kultureller Übersetzung herauszustellen gilt.

**Schlagwörter:** Komik, Kulturelle Übersetzung, Rahmung, Raumtheorie, Late-Night-Shows, Fernsehen

**Abstract:** The article examines how German and US-American late-night-shows re-framed spaces in a humorous way during the Covid-19 pandemic. Due to changes in how television shows had to be produced, spaces changed – from TV studios to private homes, from television schedules to online streaming, from nighttime to daytime. How late-night-shows used and re-evaluated spaces mirrored the truly exceptional circumstances of the Covid-19 crisis. Space mattered in the pandemic and it became an important means to generate comic effects in late-night-shows. Since German late-night-shows have been adapted from US-American television, there are similarities and differences in how they used spaces during the pandemic, which will be analyzed through the lens of cultural translation.

**Keywords:** Humor, Cultural Translation, Framing, Space, Late-Night-Shows, Television

Der weltweite Ausbruch der Infektionskrankheit COVID-19 im Frühjahr 2020 stellt eine der gravierendsten Krisen des 21. Jahrhunderts dar. Um das rasante Infektionsgeschehen einzudämmen, wurden Ausgangssperren verhängt, Quarantänemaßnahmen ergriffen und allen Arbeitnehmer\*innen dringend empfohlen, sich maximal zu isolieren und im Kontakt mit anderen eine medizinische Maske zu tragen – Home-Office war die Konsequenz für Viele, Verunsicherungen zur Versorgung mit Lebensmitteln lösten Hamsterkäufe aus, Impfzentren wurden eingerichtet und boten einen ersten realen Ausweg aus der Krise, eine Testpflicht begleitete die Rückkehr in ein Leben *nach* Corona.

Doch das Virus hat nicht nur in seiner Akutphase Vieles radikal verändert – die Pandemie führte zu einem grundlegenden Hinterfragen von gängigen Praktiken der Hygiene im öffentlichen Raum, der globalen Mobilität, der Gesundheitsversorgung in Ausnahmesituationen, des Rechts am eigenen Körper (Stichwort: Impfpflicht) und der wirtschaftlichen Stabilität ganzer Branchen. Aufgrund dieser einschneidenden, nachhaltig wirkenden Umstände wurde die Corona-Krise vielfach als historische Zäsur proklamiert<sup>1</sup> und markiert somit eine gesellschaftliche Umbruchsituation *par excellence*.

Auch die Produzent\*innen von Fernsehshows mussten in der Krise umdenken. Da an den Dreharbeiten zu viele Mitarbeiter\*innen beteiligt waren, um sie ohne Infektionsrisiko aufzuzeichnen, mussten die Vorstellungen von *normalem* Fernsehen verschoben werden. Bei Live-Shows mit Publikum kam zusätzlich das Problem hinzu, dass vor Ort keine Zuschauer\*innen anwesend sein durften. Dabei stellt das anwesende Publikum gerade bei komischen Formaten eine Instanz dar, in der sich das Komische primär realisiert. Lachen und andere Formen der Reaktion (wie Applaus, Laute des Erstaunens, etc.) bilden wesentliche, ja gar notwendige Formen der Resonanz für Komik. Das Lachen im Studio ist nicht nur für die Komiker\*innen selbst wichtig, sondern auch für die Zuschauer\*innen zu Hause, bei denen das kollektive Lachen u. a. ein Gefühl der Geselligkeit erzeugt:

Es kann zum einen Harmlosigkeit signalisieren und für die Verbreitung einer erheiternden Stimmung, für ein engeres Zusammengehörigkeitsgefühl, für Entspannung und die Bestätigung eines normativen Konsenses in einem sozialen Kontext sorgen.<sup>2</sup>

Darüber hinaus hat das Lachen des Studiopublikums die Funktion „einen Situationsverlauf auf verlebendigende Weise zu unterbrechen“,<sup>3</sup> wodurch Shows an Dynamik gewinnen. Das Lachen gehört somit wesentlich zur komischen Rahmung von Come-

1 <https://www.faz.net/aktuell/wissen/geist-soziales/corona-pandemie-als-historische-zaesur-in-der-geschichte-16987877.html> [25.07.2023].

2 Christiane Voss: Lachen. In: Uwe Wirth (Hg.): Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: J. B. Metzler 2017, S. 47.

3 Ebd., S. 50.

dysshows mit Live-Publikum. Nach Voss gibt es „Räume der intendierten und gesuchten Kultivierung des Lachens“.<sup>4</sup> Als Beispiele nennt sie u. a. das Kabarett.<sup>5</sup> Studios, in denen Comedyshows aufgezeichnet werden, sind freilich auch in dieser Riege zu verorten.

In der Pandemie wurde immer wieder die Frage laut, ob Humor in Krisenzeiten überhaupt einen Platz habe bzw. mit Blick auf die globalen Auswirkungen der Pandemie angemessen sei. Dabei konstatierte bereits Freud, dass Phänomene rund um Humor, Komik und Satire durchaus die Macht haben, Krisen erträglicher zu machen: „Der Humor hat nicht nur etwas Befreiendes wie der Witz und die Komik, sondern auch etwas Großartiges und Erhebendes.“<sup>6</sup> Voss fasst in *Komik: Ein interdisziplinäres Handbuch* einige positive Effekte des Lachens zusammen, die in der Forschung bereits beschrieben wurden:

Aufgrund seiner physischen Expressivität und Lautstärke hat man das Lachen auch als funktionale Abfuhrreaktion bezeichnet (vgl. Spencer 1860; Freud 1999; Koestler 1966), womit Spannungen und Stauungen kompensiert und abgeleitet würden (vgl. Berger 1998). In diese Linie gehört auch der weiterführende Gedanke, dass das Lachen kurzfristig vom Druck der gesellschaftlichen Verbote und Gebote befreie.<sup>7</sup>

Neben der Coronakrise haben auch mediale Umbrüche das Fernsehen in den letzten Jahren maßgeblich beeinflusst: Durch die Digitalisierung und das Internet hat sich das Verhalten der Zuschauer\*innen und folglich das Fernsehen verändert. Viele Inhalte, die sonst nach der Ausstrahlung nicht mehr verfügbar waren, können nun ohne zeitliche Bindung erneut über das Internet abgerufen werden. Streamingdienste und Videoportale, wie *YouTube*, sind zu einer Konkurrenz für das Programmfernsehen geworden, das jahrzehntelang auf eine intendierte, an Zielgruppen und Tageszeiten orientierte Abfolge gesetzt hat. Folglich sind gleich zwei Umbruchsituationen – eine mediale und eine gesellschaftliche – für diesen Beitrag relevant.

Im Folgenden geht es nun darum aufzuzeigen, wie Late-Night-Shows in den USA und Deutschland Räume in der Pandemie humoristisch umgedeutet haben. Konkrete Räume, wie das Studio, der Backstage-Bereich hinter den Kulissen, die Wohnungen der Hosts, öffentliche Räume oder abstrakte Räume, wie das Fernsehen oder das Internet haben in der Pandemie für die Komikerzeugung und das Selbstverständnis von Late-Night-Shows auf unterschiedliche Weise eine Rolle gespielt – und das global. Sowohl in Deutschland als auch in den USA haben Late-Night-Shows in der Krise mit Räumen gespielt und diese teilweise re-semantisiert, sprich mit neuer Bedeutung be-

4 Ebd., S. 49.

5 Ebd.

6 Sigmund Freud: *Die Zukunft einer Illusion*, Berlin: Europäischer Literaturverlag 2014 [1927], S. 385.

7 Ebd.

legt. Im Fokus dieses Beitrags stehen die US-amerikanischen Formate *The Daily Show* und *Last Week Tonight*, die mit den deutschen Late-Night-Shows die *heute-show* und *Late-Night-Berlin* verglichen werden.

Gerade für Late-Night-Shows, die sich *qua natura* durch die Ausstrahlung in einem bestimmten Zeitraum am sehr späten Abend auszeichnen und üblicherweise vor dem Hintergrund einer Skyline bei Nacht gesendet werden, ist die Kategorie des Raums eine bedeutende Komponente, die sogar definitorischen Charakter hat. Denn ist eine Late-Night-Show noch eine Late-Night-Show, wenn das klassische Studio wegfällt und die Sendung offensichtlich tagsüber im Hellen in der Privatwohnung des Hosts aufgezeichnet wird? Hierbei ist auch das Konzept der Rahmung bedeutsam. Denn häufig rückt eine Rahmung erst dann in den Fokus, wenn sie verändert wird. In *Rahmenbrüche, Rahmenwechsel* beschreibt Uwe Wirth das Sichtbarwerden von Rahmungen wie folgt:

Häufig geschieht dieses ‚Sich-zeigen‘ freilich erst in dem Moment, in dem es zu Interferenzen kommt, also dann, wenn ein Rahmungsprozess gestört wird, oder wenn etwas aus dem Rahmen fällt und deshalb eine Neu-Rahmung nötig wird. Dergestalt machen Rahmenbrüche und Rahmenwechsel die stillschweigend vorausgesetzten Rahmenbedingungen explizit.<sup>8</sup>

Durch die Coronakrise wurden gleich mehrere Rahmungsprozesse von Late-Night-Shows gestört: Über die gesellschaftliche und mediale Rahmung bis hin zur örtlichen Rahmung, also dem Raum, in dem sie aufgezeichnet wurden. Arne Kapitza führt weiterhin aus, dass komische Kommunikation von Rahmen, also den „soziokulturellen Bedingungen als Umwelt“,<sup>9</sup> abhängig ist – sodass sich bei der Veränderung von Rahmen auch die Komik verändert.

Dass die Kategorie des Raums in medien-, literatur-, und kulturwissenschaftlichen Kontexten mehr ist als eine bloße (ortsbezogene) Organisationseinheit, ist spätestens im Zuge des *spatial turn* Ende der 1980er Jahre deutlich geworden.<sup>10</sup> Doch auch schon zuvor wurde der Konstruktcharakter abstrakter Räume besprochen, wie in Lefebvres *Die Produktion des Raums* (1974). Lefebvre subsumiert die für ihn wichtigsten räumlichen Kategorien in einer Dreiheit: die räumliche Praxis, die Raumrepräsentationen und die Repräsentationsräume.<sup>11</sup> Besonders interessant für räumliche Dynamiken in gesellschaftlichen Umbruchsituationen scheinen die Raumrepräsentationen, die „mit

8 Uwe Wirth (Hg.): *Rahmenbrüche, Rahmenwechsel*. Berlin: Kadmos 2013 (Wege der Kulturforschung 4), S. 15.

9 Arne Kapitza: *Komik, Gesellschaft und Politik*. In: Uwe Wirth (Hg.): *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: J. B. Metzler 2017, S. 135.

10 Vgl. Doris Bachmann-Medick: *Cultural Turns. New orientations in the study of culture*. Berlin/Boston: De Gruyter 2016, S. 211 ff.

11 Henri Lefebvre: *Die Produktion des Raums* (1974). In: Jörg Dünne / Stephan Günzel (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006, S. 333.

den Produktionsverhältnissen verbunden“ sind, „mit der ‚Ordnung‘, die sie durchsetzen, und folglich auch mit Kenntnissen, Zeichen, Codes und ‚frontalen‘ Beziehungen“.<sup>12</sup> Dementsprechend sagen Raumrepräsentationen immer auch etwas über die spezifischen Umstände bzw. Entstehungsbedingungen ihrer Kreation aus. Eine wesentliche Erkenntnis in den Kulturwissenschaften ist somit die Tatsache, dass Räume gemacht werden und dass sie Bedeutungsträger sind.<sup>13</sup>

Stephen Levinson hat darüber hinaus demonstriert, dass grundsätzlich ein Zusammenhang zwischen Raum und Denken besteht.<sup>14</sup> Räume funktionieren nach Levinson als Ordnungsgefüge, mit deren Hilfe Unbekanntes beispielsweise leichter erschlossen werden kann.<sup>15</sup> Gerade in Umbruchsituationen, die viel Neues mit sich bringen und in denen Vorstellungen von Normalität neu verhandelt werden müssen, können räumliche Parameter eine ordnende Funktion übernehmen. Zudem haben Räume nach Levinson ein hohes atmosphärisches Potential – besonders, wenn es darum geht, sich an etwas zu erinnern.<sup>16</sup> Deshalb ist es leichter Dinge wiederzugeben, wenn die räumliche Umgebung, in der das Ereignis stattgefunden hat, präsent ist.<sup>17</sup>

Mit Blick auf Levinsons Ausführungen gewinnt die räumliche Umgestaltung von Late-Night-Shows in der Coronakrise noch einmal besondere Relevanz. Sie spiegelt den Bedarf einer Neuordnung bestimmter gesellschaftlicher Verhältnisse wider. Soll heißen: Mit Hilfe einer Re-Semantisierung von Räumen haben sich die Late-Night-Shows an die Umstände der Krise angepasst und so zugleich eine ordnende, aber auch komische Komponente für die Zuschauer\*innen geschaffen. Auch die mnemotechnische Funktion, die Levinson Räumen zuspricht, ist für die Corona-Versionen der Late-Night-Shows relevant, da die räumlichen Veränderungen retrospektiv auf die Pandemie verweisen. Welche weiterführenden Funktionen Räumen und deren Re-Semantisierung in Late-Night-Shows zukommt, gilt es im Folgenden zu eruieren.

Als Vertreter deutscher Late-Night-Shows werden die *heute-show* (2009–heute) und *Late Night Berlin* (2018–heute) fokussiert, während im US-amerikanischen Raum *The Daily Show With Trevor Noah* bzw. *The Daily Social Distancing Show* (2015–heute), wie sich die Show in der Pandemie nannte, und *Last Week Tonight* (2014–heute) besprochen. Alle Shows nutzen Komik und Satire, um die Zuschauer\*innen zu unterhalten, zu informieren und bestehende, zumeist politische, Verhältnisse zu kritisieren. Zur pandemischen Lage in beiden Ländern ist vorab anzumerken, dass die Situation

12 Ebd.

13 Ansgar Nünning: Raum/Raumdarstellung, literarische(r). In: Ders. (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. 4., akt. und erw. Auflage. Stuttgart: J. B. Metzler 2008, S. 605.

14 Vgl. Stephen C. Levinson: Space in Language and Cognition: Explorations in Cognitive Diversity. Cambridge UP 2003, S. xvii.

15 Ebd.

16 Ebd.

17 Ebd.

in den USA zu Beginn der Pandemie wesentlich gravierender war als in Deutschland.<sup>18</sup> Somit waren die Produktionsbedingungen von TV-Sendungen in den USA mit mehr Einschränkungen verbunden. Folglich durften die regulären TV-Studios nicht genutzt werden, da auch ohne Publikum zu viele Mitarbeiter\*innen aufeinandergetroffen wären. Für den vorliegenden Aufsatz sind die unterschiedlichen Produktionsbedingungen von TV-Shows wichtig – während in Deutschland weiterhin in den Studios aufgezeichnet werden konnte (nur ohne Publikum), mussten die Hosts in den USA gänzlich auf andere Räumlichkeiten ausweichen.

### ***The Daily Show With Trevor Noah, bzw. The Daily Social Distancing Show***

Die *Daily Show*, die als „Fake News Show“<sup>19</sup> ein Hybrid aus Nachrichtensatire und Comedyshow darstellt, hat den pandemiebedingten Wechsel der Räumlichkeiten in die Privatwohnung des Hosts Trevor Noah namentlich markiert, indem sie bis zur Rückkehr in das reguläre Studio unter *The Daily Social Distancing Show* über *YouTube* firmierte. Hierbei sind gleich mehrere Aspekte von Bedeutung: Die Ausstrahlung über *YouTube* hat zu einer Globalisierung des Formats beigetragen. Während die Sendung aufgrund lizenzrechtlicher Gegebenheiten des Heimatsenders *Comedy Central* vorher nicht in Deutschland angeschaut werden konnte, hat sich dies in der Krise verändert – die Show wurde international zugänglich. Auf diese Weise wurde der globale Einfluss der Pandemie aufgegriffen und *The Daily Show* international relevant. Dies zeigt sich auch in den Untertitelungen der *YouTube*-Videos, die erst in der Corona-Pandemie bei allen Episoden der Show automatisch generiert wurden.

Die Umbenennung signalisiert zugleich den Ausnahmezustand, der in der Corona-Krise herrscht. Auch Stephen Colbert, Host von *The Late Show*, hat seine Show in der Pandemie umbenannt: Aus *The Late Show* wurde *A Late Show*, wobei der unbestimmte Artikel einerseits Beliebigkeit suggeriert, andererseits den experimentellen Charakter der *YouTube*-Version hervorhebt. Diese Handhabung ist somit nicht nur in *The Daily Show* zu beobachten. Ein Teil des Ausnahmezustandes der Corona-Krise ist auch das Filmen der Sendung in Noahs Privatwohnung. So wie die meisten Zuschauer\*innen geht auch Noah zum Home-Office über. Es kommt zu einer Solidarisierung mit den Zuschauer\*innen, was nach Dupréel ein zentrales Moment im Zusammenhang mit

18 Zum Vergleich sind nachfolgend als Beispiel die Infektionszahlen der WHO vom 13.07.2020 angeführt: In Deutschland gab es zu dieser Zeit 3044 positiv getestete Fälle, während es in den USA 466.267 waren (<https://covid19.who.int/> [26.07.2023]).

19 Andreas Dörner / Ludgera Vogt: Politiker im Satire- und Comedytalk: ein Blick auf den Forschungsstand. In: Dies. (Hg.): Wahlkampf mit Humor und Komik. Wiesbaden: Springer VS 2017, S. 64.

Komik und Lachen ist.<sup>20</sup> Zusätzlich entsteht eine Situation der Reliabilität, da alle – Hosts wie Zuschauer\*innen – im selben Boot sitzen: Der Wohnraum wird notgedrungen zum Arbeitsraum. Gleichzeitig kann Noah die Probleme des Arbeitsalltags im Home-Office, die viele Zuschauer\*innen weltweit betreffen, humoristisch verarbeiten und somit für Komik in den Dienst nehmen. Im Sinne der Komik ist auch der räumliche Wechsel von einem hochprofessionellen Fernsehstudio in ein Wohnzimmer ohne jegliche technische Ausstattung eine an sich schon *komische* Situation – im doppeldeutigen Sinne des Begriffes.

Mit dem Wechsel in die Privatwohnung geht eine Veränderung der komischen Mittel einher, die in der Sendung genutzt werden. Da es an professioneller Ausstattung und Möglichkeiten zum Einspielen von Videobeiträgen mangelt, nutzt Noah buchstäblich alles, was er in seiner Wohnung findet, als potentielle Requisite für Sketche. Seien es Büroartikel, wie Tesafilm oder Einrichtungsgegenstände aus seinem Wohnzimmer. Mit Lévi-Strauss wird Noah so zu einem *bricoleur*, einem Bastler, der nutzt, was verfügbar ist, um etwas zu erzeugen.<sup>21</sup> Der Wohnraum als Aufzeichnungsort der Show gibt somit die Möglichkeiten der Komik vor.

Mittels Kleidung erfolgt die Adaption an die neue Umgebung. Statt, wie sonst, einen Anzug trägt Noah einen bequemen Kapuzenpullover in täglich wechselnden Farben, um den Zuschauer\*innen in der Monotonie des Alltags im Home-Office den Wechsel des Tages visuell zu markieren. Hier wird deutlich, dass mit der Veränderung des Raums weitere Veränderungen einhergehen. Der Host modifiziert die Show im Rahmen seiner räumlichen Möglichkeiten und bricht bewusst mit dem geltenden Dresscode von Late-Night-Show Hosts. Neben der Anpassung an den neuen, heimischen Drehort, präsentiert sich der Host über die Wahl der legeren Kleidung als einer von vielen, als ebenfalls Betroffener der Krise.

Überdies entsteht durch den Blick in die Privatwohnung des Hosts in Freizeitkleidung eine gewisse Intimität, die Nähe zu den Zuschauer\*innen schafft. Für Late-Night-Shows, die meist täglich gesendet werden, spielt die Zuschauerbindung eine zentrale Rolle: „Die Kombination eines gleichbleibenden formalen Sendungsablaufs, einer Zentralfigur und wechselnder Inhalte dient der besonderen Zuschauerbindung.“<sup>22</sup> In der Krise entfallen einige Faktoren, wie der formal gleichbleibende Sendungsablauf, zunächst im Zuge der Umstellung auf die *Daily Social Distancing Show*, was durch das Moment der Intimität kompensiert wird.

20 Vgl. Eugène Dupréel: Le Problème sociologique du Rire. In: *Revue philosophique* 53 (7 et 8) 1928, S. 213–266.

21 Vgl. Claude Lévi-Strauss (1962): *Die Bricolage*, In: Uwe Wirth (Hg.): *Kulturwissenschaft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 209.

22 Joan-Kristin Bleichner: *Fernsehen als Mythos. Poetik eines narrativen Erkenntnisystems*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1999, S. 204.

Die Namensänderung der Show fungiert des Weiteren als Appell an die Zuschauer\*innen: *Social Distancing*, also soziales Distanzhalten, ist eine wesentliche Maßgabe zur Eindämmung des Virus. Denn gerade *Raum* wird in der Pandemie zum Politikum: Es gibt Zutrittsverbote und Beschränkungen für öffentliche Räume und Vorschriften für das Verhalten im privaten Raum. Durch den Namen der Show werden Zuschauer\*innen täglich an die Notwendigkeit des sozialen Isolierens erinnert. In der Pandemie wird zu Hause bleiben zu einem „Ausdruck der Anstoßnahme an einem generellen, die Allgemeinheit betreffenden Missstand“,<sup>23</sup> was nach Zymner definitorisch für die Satire ist. Das *Social Distancing* wird in Noahs Show somit zu einem Werkzeug der Satire. Auch die von Brummack benannte soziale und regulierende Funktion der Satire zeigt sich anhand der *Daily Social Distancing Show* eminent.<sup>24</sup>

Wie vor der Pandemie greift das Format als Late-Night-Show weiterhin tagesaktuelles Geschehen auf – jedoch spürbar mehr mit dem Fokus auf dem Richtigstellen falscher Meldungen als auf Blödeleien und Klamauk. Auch auf Format-Ebene findet somit eine räumliche Verschiebung statt, da die satirische Late-Night-Show näher an das Format der faktenbasierten Nachrichtensendung heranrückt. Wie Dörner und Vogt feststellen, beschleunigen „[g]erade die hybriden Formate [...] die Erosion der Trennung von ‚Ernst‘ und ‚Unterhaltung‘“.<sup>25</sup> *The Daily Social Distancing Show* erzeugt, wie andere Unterhaltungsformate, nach Dörner weiterhin eine sogenannte „Feel-Good-Stimmung“<sup>26</sup> bei den Zuschauer\*innen. Diese „Wohlfühlrahmung“ kann laut McCarthy in der Folge zu einer höheren Bereitschaft für das anhaltende Rezipieren aktueller Meldungen in Krisenzeiten und zu einer primären Nutzung von Late-Night-Shows als Informationsquelle führen.<sup>27</sup> Insbesondere dann, wenn die regulären Medien mit Misstrauen und Falschinformationen assoziiert werden, wie es in den USA besonders zur Zeit der Trump-Regierung in weiten Teilen der Fall war. Dass sich Late-Night-Shows, wie die *Daily Show* der Satire bedienen, spielt für das Zustandekommen besagter Wohlfühlrahmung eine wesentliche Rolle: Denn „Satire habe den Vorteil, dass sie

23 Rüdiger Zymner: Satire. In: Uwe Wirth (Hg.): Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: J. B. Metzler 2017, S. 21.

24 Vgl. Jürgen Brummack: Zu Begriff und Theorie der Satire. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 45 (1971), S. 275–377, hier S. 276.

25 Dörner/Vogt (2017) S. 64 (wie Anm. 19).

26 Andreas Dörner / Ludgera Vogt: Unterhaltungskultur als politische Kultur: Politikvermittlung in der Gegenwartsgesellschaft. In: Dies. (Hg.): Unterhaltungsrepublik Deutschland. Medien, Politik und Entertainment. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 2012, S. 23.

27 Vgl. z. B. Niall McCarthy: Americans Trust Jon Stewart More Than Bloomberg And The Economist. In: Forbes Magazine, 11.02.2015 (<https://www.forbes.com/sites/niallmccarthy/2015/02/11/americans-trust-jon-stewart-more-than-bloomberg-and-the-economist-infographic/#703b74735268>) [04.08.2023].

schlimme Sachen mit so einer Zuckerglasur überzieht, alles in so eine unterhaltsame Form bringt“<sup>28</sup>, wodurch die Rezeptionsbereitschaft befeuert wird.

Die temporäre Verschiebung der *Daily Show* auf *YouTube* bedingte einen asynchronen Ausstrahlungsmodus. Folglich konnten die Zuschauer\*innen nach Erscheinen des Videos selbst entscheiden, wann sie die Episode anschauen. Dies stellte eine merkliche Veränderung zur vorherigen Ausstrahlung nach 23 Uhr im Fernsehen dar. Die Restriktionen, die mit einem späten Sendeplatz verbunden waren, sind somit weggefallen. Indem der Raum des Fernsehens gänzlich durch den Raum des Internets ersetzt wurde, konnten neue Zuschauer\*innen gewonnen werden, da der flexible Ausstrahlungsmodus die Bedürfnisse des Publikums zu Hause traf.

Während das Fernsehstudio als Raum primär als Kulisse fungiert, wird Raum in der Krise relevant. Wo man ist, ist bedeutsam. Daher ist die Wahl des Ausstrahlungsortes von Late-Night-Shows in der Pandemie auch ein Mittel der Selbstcharakterisierung und (politischen) Positionierung. Zu Beginn der Aufnahmen in Noahs Wohnung sitzt der Host auf einem Sofa vor einer dekorierten Wohnwand. Im Hintergrund sind Preise und Auszeichnungen zu erkennen; die Zuschauer\*innen bekommen somit zunächst einen Einblick in Noahs Lebenswelt. Dies ändert sich jedoch schnell durch einen Umzug innerhalb der Wohnung. Es ist also auch im Privaten ein Spiel mit Räumen zu beobachten. In diesem Fall ist anzunehmen, dass es sich um eine Maßnahme zum Schutz des privaten, fast schon intimen Raums des heimischen Wohnzimmers handelt. Ein weiterer Beweggrund war offensichtlich eine notwendige Professionalisierung des privaten Raums. Durch den Umzug innerhalb der Wohnung befindet sich an Noahs neuem Drehort ein Bildschirm, der für Einblendungen genutzt werden kann. Dieser bringt einen Wiedergewinn an Möglichkeiten zur Komikerzeugung mit sich.

Zudem ist auf dem Standbild des Bildschirms das Logo der *Daily Social Distancing Show* und eine Skyline bei Nacht zu erkennen, wodurch auch abseits der Ausstrahlung im Fernsehen ein Verweis auf das Format der Late-Night-Show existiert. Dies ist in Anbetracht der Aufnahmesituation in Noahs Wohnung nicht unerheblich, da die Sendung klar erkennbar bei Tageslicht aufgenommen wird. Somit bricht die Show – zwangsweise – mit der Illusion der späten Aufzeichnung bei Nacht. Ein eigentlich definitives Merkmal fällt in der Pandemie folglich weg. Durch fehlende Möglichkeiten zur Erzeugung eines künstlichen Lichts, in dem Aufnahmen in guter Qualität gemacht werden können, ist Noah auf das Tageslicht ausgewichen. Gerade der Alltag tagsüber ist in der Pandemie ein Problem für viele Zuschauer\*innen, da soziale Kontakte und Möglichkeiten zur aktiven Freizeitgestaltung fehlen – daher setzt die Show am Zahn

28 Miguel Kaluza: Politik-Satire: Heute Show, morgen Gefahr? In: Institut für Journalistik (Hg.): Kurt, TU Dortmund, 20.06.2020 (<http://kurt.digital/2020/06/20/politik-satire-heute-show-morgen-gefahr/#:~:text=Krau%C3%9F%3A%20Ich%20denke%2C%20Satire%20hat,dem%20Jugendliche%20eher%20unterwegs%20sind>) [27.07.2023].

der Zeit an und bespielt genau diesen Bereich. Dies ermöglicht Problematisierungen des Corona-Alltags und macht die Sendung für viele anschlussfähig.

Noah verbreitet in diesem Zusammenhang in seiner Sendung und den sozialen Medien das Hashtag „#alonetogether“. Hashtags dienen der Verschlagwortung von Suchbegriffen, um Inhalte zu einem Thema, insbesondere in den sozialen Medien, schnell auffindbar zu machen.<sup>29</sup> Wenn es besonders viele Einträge zu einem bestimmten Hashtag gibt, suggeriert dies einen Trend und die öffentliche Wahrnehmung eines Themas wird gesteigert: Das Hashtag „steht für die Erzeugung und Anhäufung öffentlicher Aufmerksamkeit“.<sup>30</sup> Indem Benutzer\*innen sozialer Medien Inhalte kreieren, die zu dem jeweiligen Hashtag passen und es verlinken, können andere Nutzer\*innen diese Inhalte sehen. In der Pandemie ging es bei dem Hashtag „#alonetogether“ um das Erträglich machen der Situation der sozialen Isolation und implizit um den Appell des zu Hause Bleibens, um die Verbreitung des Virus einzudämmen. Indem Noah tagsüber filmt und die Episoden tagsüber einstellt, soll dem Gefühl des Alleinseins seitens der Zuschauer\*innen entgegengewirkt werden.

Die coronabedingte Politisierung des Raums setzt sich in der *Daily Social Distancing Show* auch auf inhaltlicher Ebene fort: Noah rahmt die Show auf *YouTube* durch Spendenaktionen, die fortwährend neben dem *YouTube*-Video, das die Show zeigt, eingeblendet werden.

Dies hat mehrere Implikationen: Erstens beeinflusst die Rahmung die Rezeptionssituation. Neben dem Video wird die Organisation genannt, der die Spenden zugutekommen. Es wird erklärt, wofür sie steht und live angezeigt, wie viel Geld gesammelt wurde. Das Textfeld ist prominent neben dem Video platziert, sodass es permanent wahrnehmbar bleibt. Zusätzlich kommentiert Noah zu Beginn jeder Folge die Spendenaktion, wodurch die Aufmerksamkeit erneut auf sie gelenkt wird. Jede Episode wird einer anderen Organisation gewidmet, sodass den Zuschauer\*innen gleichzeitig viele gemeinnützige Vereine zugänglich gemacht werden.

Zweitens wird die Show als eine Form der Nachrichtensatire durch die Spendenaktionen über das Level der bloßen Kommentierung hinaus tätig und nimmt das Beheben von Missständen aktiv in die Hand. Die Spendenaktionen schaffen eine wahrhaftige Veränderung in der Pandemie, was einen Vorbildcharakter für die Zuschauer\*innen hat. In Zeiten, in denen politische Regierungen Überforderung ausstrahlen zeigt Noah mit den gemeinnützigen Aktionen, dass Hilfe möglich ist. Dies verleiht der Show drittens einen motivierenden und ermächtigenden Charakter, der auf die Zuschauer\*innen einwirkt.

29 Andreas Bernard: Theorie des Hashtags. In: Matthias Johannes Bauer / Miriam Hasna Goetz (Hg.): Der Hashtag als interdisziplinäres Phänomen in Marketing und Kommunikation: Sprache, Kultur, Betriebswirtschaft und Recht. Wiesbaden: Springer 2021, S. 3.

30 Bernard (2021) S. 1 (wie Anm. 31).

### *Last Week Tonight*

John Oliver, Host von *Last Week Tonight*, einer wöchentlichen, monothematischen Late-Night-Show, ist im Gegensatz zu den anderen US-amerikanischen Hosts während der Coronakrise *nicht* ins Home-Office übergegangen. Stattdessen hat er die Sendung in der Pandemie in einem maximal reduzierten Ersatzstudio aufgenommen, das mit einer geringen Zahl an Mitarbeiter\*innen bespielt werden konnte. Das räumliche Setting war entsprechend spartanisch: eine simple weiße Wand:

As you can clearly tell, this is not going to be our usual show this week. For a start, there is no audience and we are not even in our usual studio. Partly because we do like to shake things up a bit now and then whenever we can and also partly because our actual studio might be full of coronavirus. I'm actually serious about that. The place where we normally tape on Sundays and our office building had confirmed cases of coronavirus this week. So our staff has been working from home and we're currently taping this somewhere else with a very limited crew on this white void set.<sup>31</sup>

Fortan wird der reduzierte Aufbau des Studios unentwegt für komische Effekte genutzt. Selbst die Begründung für den Ortswechsel wird ironisiert, indem Oliver zunächst vorgibt nur etwas Abwechslung in die Sendung hineinbringen zu wollen. So wird aus der Not eine Tugend und speziell der *white void* als Running Gag etabliert: Running Gags sind Witze oder komische Sequenzen, die „an einem bei der Aufführung und der Rezeption des Werks geschaffenen eigenen Rahmen anknüpfen und diesem um- und fortschreiben“.<sup>32</sup> Der Raum, bzw. das Fehlen eines identifizierbaren Raums wird in Witzen und Vergleichen, die typisch für *Last Week Tonight* sind, humoristisch verarbeitet. So vergleicht Oliver den weißen Raum mit der gleichen, in der Filmgeschichte häufig verwendeten Inszenierung: „It kinda looks like the place movie characters go to when they've just died.“<sup>33</sup> Oliver greift auch die Tatsache, dass andere Hosts von ihrem Zuhause aus senden auf:

As I'm sure you've seen that the coronavirus has forced a number of hosts to record shows from their houses and for me it is no different as my house is – and this is true – a blank white void full of sad facts. Where else did you think I lived?<sup>34</sup>

An dieser Stelle gibt Oliver vor im *white void* zu Hause zu sein, den er als von traurigen Fakten geprägten Ort beschreibt. Der Witz wird durch den Einschub „and this is true“

31 Last Week Tonight: Coronavirus III, [https://www.youtube.com/watch?v=\\_o66dEkycr4](https://www.youtube.com/watch?v=_o66dEkycr4) (00:00–01:14 Min.) [02.08.2023].

32 Kapitza (2017) S. 135 (wie Anm. 9).

33 Last Week Tonight: Coronavirus II, [https://www.youtube.com/watch?v=\\_o66dEkycr4](https://www.youtube.com/watch?v=_o66dEkycr4) (01:16 Min.) [02.08.2023].

34 Last Week Tonight: Episode: Coronavirus II, <https://www.youtube.com/watch?v=EIIfzDBrWzU> (00:16–00:25 Min.) [02.08.2023].

und die rhetorische Frage in seiner Ironie zugespitzt. Ein weiteres Moment der Komik, das hier greift ist die Erwartungsumkehr.<sup>35</sup> Als Oliver den Umgang der anderen Hosts mit der Situation thematisiert, wird der Eindruck erweckt, dass er einen tatsächlichen Grund nennt, wieso er nicht von seiner Wohnung aus agiert. Stattdessen bricht Oliver mit der Erwartung einer wahrhaftigen Erklärung, indem er einen Witz und eine rhetorische Frage platziert.

Zu Beginn der nächsten Episode heißt es: „Welcome to the show, which is still taking place in this blank void: TV’s greatest celebration of whiteness since *Frasier*.“<sup>36</sup> Oliver nutzt den weißen Hintergrund somit wiederholt für gesellschaftskritische Witze und Gags, häufig mit Hilfe von popkulturellen Referenzen und mit selbstreferentiellen Charakter. Da Oliver sich und seine an die Covid-Bedingungen angepasste Sendung selbst konsequent komisiert, entsteht seitens der Zuschauer\*innen Sympathie und Reliabilität mit Blick auf die eigene, gezwungenermaßen neue Situation während der Pandemie.

Mitunter ist dies ein Grund für den simplen weißen Hintergrund, da das Einblenden einer Skyline oder der Verweis auf Selbige mit Hilfe eines Posters oder Plakats ohne viel Aufwand hätte erfolgen können. Es ist ebenfalls anzunehmen, dass gerade der Ausnahmezustand und die Tatsache, dass die Show in der Krise durch die asynchrone Ausstrahlung eben *keine* Late-Night-Show ist, ein Grund für die Handhabung im spartanischen Stil war. Das Fehlen der Skyline ist somit im Hinblick auf die Selbstzuordnung der Show zum Late-Night-Segment interessant. Die intendierte Rezeptionssituation gerät durch die Streaming-Möglichkeit der Show, die auch schon vor Corona bestand, mehr und mehr in den Hintergrund. Die charakteristische Skyline erinnert beim Schauen der Show, auch online zu einer anderen Uhrzeit, an deren Late-Night-Charakter. Nun fehlte diese semiotische Referenz aber völlig, was die Rezeptionssituation von *Last Week Tonight* veränderte. Der Raum der Show referiert in der Krise bewusst nicht mehr auf das Format der Late-Night-Show, sondern auf den Bruch durch die Pandemie. Die Show folgt also der Devise: Repräsentation schafft Identifikation, was in der Krise so wichtig ist wie nie zuvor. Entsprechend liefert der *white void* ohne Skyline multiple Anknüpfungspunkte an Momente und Gefühle der Leere – individueller wie kollektiver Natur.

Denkbar ist auch, dass der neutrale Raum, vor allem in Kombination mit Olivers Anzug zu einer Aufrechterhaltung von Seriosität beitragen sollte. Denn gerade in der Pandemie hat Olivers Show, die für ihren investigativen Charakter bekannt ist, gezielt Fehlinformationen über das Coronavirus korrigiert und die Zuschauer\*innen zu aktuellen Themen rund um das Virus umfassend informiert gehalten. Ähnlich wie Trevor Noah und die *Daily Show* hat auch John Oliver mit *Last Week Tonight* als Late-Night-

35 Vgl. z. B. Kapitzka (2017) S. 135 (wie Anm. 9).

36 Last Week Tonight: Coronavirus V, <https://www.youtube.com/watch?v=dRFbwjwQ4VE> (00:00–00:10 Min.) [02.08.2023].

Show mehr die Aufgabe des (Ein-)Ordners von Nachrichtenmeldungen übernommen als in der Krise nur abzulenken und zu unterhalten. Im Fall von *Last Week Tonight* wird dieses Selbstverständnis auch räumlich widergespiegelt.

Neben John Oliver hat auch Colbert seinen Anzug anbehalten, obwohl er in der Pandemie auch von zu Hause aus über *YouTube* sendete. Er kommentierte diese Entscheidung bewusst: „I’m doing this for two reasons: a) It gives me the sense that I am at a job, and b) I don’t have a physique that lends itself towards casual clothing. I just want to do anything to make things seem somewhat normal.“<sup>37</sup> Colberts Begründung ist also trotz Home-Office das Gefühl haben zu wollen, bei der Arbeit zu sein und weiterhin Normalität auszustrahlen. Bei Oliver bildet das seriöse Auftreten im Anzug einen Erwartungsbruch seiner mitunter *ad hoc* vulgären Sprache, was ein zentrales Moment der Komik in *Last Week Tonight* darstellt. Da diese Form der Komikerzeugung für die Show so wichtig ist, wurde sie womöglich beibehalten. Nach Schopenhauer und Freud sind Inkongruenzen, also Erwartungsbrüche, ein wesentliches Merkmal von Komik.<sup>38</sup> Ein Beispiel für den vulgären Sprachgebrauch des Hosts findet sich in der Episode „Coronavirus VII: Sports“, in der Oliver einen Videobeitrag mit „Oh, fuck yes!“<sup>39</sup> kommentiert. Im US-amerikanischen Fernsehen ist das F-Wort der Zensur unterlegen, was Oliver nur durch die Tatsache, dass *Last Week Tonight* beim Pay-TV Sender HBO ausgestrahlt wird, umgehen kann. Das Wort wird entsprechend nicht zensiert und kommt in den Episoden häufig vor, was mit der Präsentation gründlich recherchierter Fakten einen Bruch erzeugt.

Der Hintergrund der Show vor Corona hat nicht irgendeine nächtliche Skyline gezeigt, sondern die Skyline von New York. Dass diese Referenz auf einen *konkreten* Ort in den USA nun fehlt, verleiht der Show einen globalen Charakter. In der Pandemie betrifft das Coronavirus die ganze Welt – und nicht nur die USA. Gleichzeitig wird die Show in der Krise asynchron über *YouTube* ausgestrahlt. Diese Umstände machen John Oliver, der als „America’s Therapist“ gilt,<sup>40</sup> zum Therapeuten der ganzen Welt.

Doch wie sieht es mit dem Hintergrund der Show *nach* Corona aus? Während vor der Pandemie die reale Skyline von New York die Sendung rahmte, ist es in der Coronakrise der *white void*. Es gab in der Pandemie, wie bereits erläutert, keine visuell erkennbare Referenz zum Format der Late-Night-Show und die Show gewann – auf räumlicher, wie inhaltlicher Ebene – globaleren Charakter. Es ist anzunehmen, dass der Hintergrund nach der Pandemie wieder die Skyline von New York zeigt – doch dies ist nicht der Fall. Stattdessen ziert das Studio nach der Pandemie ein neuer Hin-

37 A Late Show With Stephen Colbert, <https://www.youtube.com/watch?v=r8sW-B-YKUw> (00:33–00:47 Min.) [27.07.2023].

38 Vgl. z. B. Tom Kindt: Komik. In: Uwe Wirth (Hg.): Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: J. B. Metzler 2017, S. 3.

39 Last Week Tonight: Coronavirus VII: Sports, <https://www.youtube.com/watch?v=z4gBMw64aqk> (18:10 Min.) [02.08.2023].

40 Vgl. Pop Culture Politics, [https://www.youtube.com/watch?v=H9KwhU8\\_ziA](https://www.youtube.com/watch?v=H9KwhU8_ziA) [03.08.2023].

tergrund. Es handelt sich um eine Skyline bei Nacht, allerdings im graphischen, abstrakten Stil. Der Hintergrund wurde digital kreiert und beinhaltet somit keine konkrete räumliche Referenz mehr. Das Motiv der Stadt bei Nacht ist zurück und verweist somit wieder auf das Format als Late-Night-Show. Allerdings ist der Hintergrund nun abstrakter, wodurch der in der Pandemie gewonnene, globalere Charakter der Show, erhalten bleibt. Anstatt wieder konkret auf die USA zu verweisen, bezieht sich *Last Week Tonight* nicht mehr auf einen bestimmten Ort – das Motiv des Late-Night-Fernsehens ist wieder prominent sichtbar und rahmt die Show. Doch diese bleibt in ihrer Verortung unspezifisch und somit (welt)offen.

Abseits des Hintergrunds soll abschließend noch das Augenmerk auf eine interessante Gemeinsamkeit zwischen der *Daily Show* und *Last Week Tonight* in der Pandemie gelegt werden, die die Corona-Versionen der Shows eint: Auch *Last Week Tonight* geht in der Pandemie über die Ebene der ironischen und satirischen Kommentierung von Ereignissen hinaus und sponsert die *Jelle's Marble League*, die Sportveranstaltungen mit Murmeln ausrichtet. In der bereits zitierten Episode „Coronavirus VII: Sports“ widmet sich Oliver zuvor dem Problem des Wegfalls von Sportveranstaltungen in der Pandemie. Sportveranstaltungen seien gerade jetzt essentiell, um den Zusammenhalt der Menschen zu fördern und Unterhaltung im tristen und belastenden Corona Alltag zu liefern.<sup>41</sup> Daher wird Oliver aktiv als die Murmelliga in den sozialen Medien postet, auf der Suche nach Sponsoren zu sein, um die Veranstaltungen weiterhin finanzieren zu können. Beide Shows wirken somit auf andere, externe Räume ein, um Missstände zu beheben.

### **Die heute-show**

Externe Räume spielen in der Pandemie auch in der *heute-show* eine wesentliche Rolle. Wie Kleinen-von Königslöw und Keel in *Localizing The Daily Show: The heute show in Germany* ausführen, ist die *heute-show* eine deutsche Adaption von *The Daily Show With Jon Stewart*.<sup>42</sup> Stewarts Nachfolger Trevor Noah übernahm die Show im Jahr 2015. Die Tatsache, dass es sich bei deutschen Late-Night-Shows insgesamt um Adaptionen eines US-amerikanischen Formats handelt, ist nicht unerheblich. Wie Kleinen-von Königslöw und Keel demonstrieren, ergeben sich viele Schwierigkeiten bei dem Import eines Formats, das mit Satire arbeitet.<sup>43</sup> Gleichzeitig berge ein solcher Import aber

41 Vgl. Last Week Tonight: Coronavirus VII: Sports <https://www.youtube.com/watch?v=z4gBMw64aqk> (16:50 Min.) [02.08.2023].

42 Katharina Kleinen-von Königslöw / Guido Keel: *Localizing The Daily Show: The heute show in Germany*. In: Geoffrey Baym / Jeffrey P. Jones: *News Parody and Political Satire Across the Globe*. London/New York: Routledge 2013, S. 65.

43 Ebd.

auch Potentiale, da viel über das eigene Verständnis von (politischer) Satire offenbart werde, wenn man Formate aus einem anderen kulturellen Kontext betrachte.<sup>44</sup> In jedem Fall müssen Prozesse der kulturellen Übersetzung stattfinden, wenn Formate wie Late-Night-Shows aus dem US-amerikanischen Kontext in andere Länder übertragen werden. Seit dem Erscheinen des Beitrags von Kleinen-von Königslöw und Keel sind nunmehr zehn Jahre vergangen und die *heute-show* hat sich im deutschen Fernsehen bewährt – ohne stets mit dem US-amerikanischen Original verglichen zu werden.<sup>45</sup>

In jedem Fall nutzen sowohl deutsche Adaptionen als auch US-amerikanische Originale Räume in der Coronakrise besonders häufig und vielfältig zur Komikerzeugung, obwohl die Umstände zur Aufzeichnung der Shows deutlich variierten. Die *heute-show* konnte, wie alle anderen deutschen Late-Night-Shows, während der Coronakrise weiterhin im eigenen Studio aufzeichnen. Vor Ort durften allerdings keine Zuschauer\*innen im Publikum anwesend sein. Die Aufzeichnung der Sendung des öffentlich-rechtlichen Fernsehens erfolgte somit vor leeren Zuschauerrängen, wodurch keine Resonanz erfolgen konnte. Die räumliche Situation ist somit im Grund genommen gleichgeblieben – doch der gewohnte Raum wurde in der Krise durch die coronabedingten Einschränkungen anders bespielt. So wird auch der gleiche Raum anders genutzt, wenn sich die Gegebenheiten vor Ort verändern.

Eine Strategie von Host Oliver Welke zur Kompensation des zwangsweise abwesenden Studiopublikums ist die Nutzung externer Räume, um auf Witze und Gags Resonanz zu erhalten. Per Einspieler werden nach den Witzen Videosequenzen eingebracht, die verschiedene Reaktionen beinhalten. Diese Handhabung erinnert an Stefan Raabs *Nippelboard*, das Kurzvideos per Knopfdruck abspielbar machte, die Raab im Laufe der Sendung in seinen Monologen verschieden nutzte.<sup>46</sup> Ähnlich ging Welke in der Coronakrise vor, indem er sich zumeist Reaktions-Videos auf *YouTube* bediente. Am häufigsten kamen Videos zum Einsatz, die Formen des Applauses beinhalten, da dieser im Studio eben maßgeblich fehlte. Um zusätzlich komische Effekte zu erzeugen, nutzte Welke hierbei tendenziell Sequenzen, die eher müden Applaus zeigten. So spielte er beispielsweise einen Applaus aus dem spärlich besetzten Bundestag ab. Dies hat mehrere Effekte: Zum einen ist diese Handhabung als eine Form des ironischen, selbstrefentiellen Humors zu werten, da Welkes Witz für tosenden Beifall wohl nicht gut genug gewesen sei. Zum anderen übt Welke implizit Kritik am oft halbleeren Bundestag und am Engagement der dort tätigen Politiker\*innen.

An einer anderen Stelle nutzt Welke einen sogenannten Slow clap als selbstironischen Ersatz für Applaus. In dem zugehörigen Video sind fünf ältere Herren zu sehen, die einen langsamen, unenthusiastischen Applaus starten. Erneut wird somit eine Va-

44 Ebd.

45 Ebd., S. 76.

46 Vgl. Karin Knop: *Comedy in Serie. Medienwissenschaftliche Perspektiven auf ein TV-Format*. Bielefeld: transcript 2007, S. 238.

riante gewählt, die Welkes Fähigkeiten zur Komikerzeugung eher in Frage stellt als bestätigt, was eine gezielte Strategie darstellt. Denn Welke zeigt sich mit der Wahl der Reaktionsvideos wiederholt selbstironisch.

Darüber hinaus hat das Video, ähnlich wie der Einspieler aus dem Bundestag, bereits an sich komisches Potential. Durch die Neuverortung in der Show wird diese Wirkung nochmals gesteigert, da die Videos anders gerahmt werden. Die Supplementation des Publikums durch Reaktionsvideos wird in der Show somit zu einer neuen Quelle der Komik. Ähnlich wie auch John Oliver in *Last Week Tonight* nutzt Welke die schwierigen Bedingungen der Pandemie produktiv.

Die Tatsache, dass Welke fremde Räume nutzt und nicht etwa den aufgezeichneten Applaus aus anderen Fernsehshows, geschieht im Dienste der Komik. Zugleich imitiert Welke mit seinem Verhalten des Einspielens von *YouTube*-Videos viele Zuschauer\*innen, die in der Pandemie viel Zeit im Internet verbringen. Welke präsentiert sich somit unterschwellig als einer von ihnen, was bei den Zuschauer\*innen ein Gefühl der Verbundenheit erzeugt. Wie bereits angesprochen ist Zuschauerbindung ein wichtiges Attribut in Late-Night-Shows, das Welke mit Hilfe dieser Einspieler in der Pandemie weiter fördert.

Da die *heute-show* nach wie vor im Studio gefilmt werden kann, läuft die Sendung wie gewohnt im Fernsehen zur intendierten und üblichen Sendezeit. Das bedeutet, dass die Zuschauer\*innen zu Hause die Show im Fernsehen verfolgen können. Folglich übernehmen die eingespielten Clips mit Sequenzen des Applauses eine strukturelle und ordnende Funktion, wie es sonst der Applaus im Studio tun würde.

### ***Late Night Berlin***

Das wöchentlich ausgestrahlte Format *Late Night Berlin* des Privatsenders Pro7 hat in der Pandemie unter den gleichen Bedingungen wie die *heute-show* aufgezeichnet – im Studio, aber ohne Zuschauer\*innen. In *Late Night Berlin* konnte hierbei ein rebellisches Spiel mit Räumen beobachtet werden. In der ersten Folge ohne Zuschauer\*innen grillen Host Klaas Heufer-Umlauf und sein Gast Olli Schulz hinter dem Studio. Dabei wird der Weg vom klassischen Host-Schreibtisch zum Grill Ort durch das Studio mitgefilmt. Die Zuschauer\*innen blicken somit hinter die Kulissen. Draußen angekommen wird für diese ersichtlich, dass das Grillen mitten am Tag stattfindet. Ähnlich wie bei der *Daily Social Distancing Show* wird also mit der Illusion der spätabendlichen Aufzeichnung gebrochen. Bei Trevor Noah ist dies aufgrund der Aufzeichnung in seiner Privatwohnung unausweichlich, bei *Late Night Berlin* hingegen ist der Illusionsbruch gewollt. Heufer-Umlauf spielt somit mit den räumlichen Kategorien von *drinnen* und *draußen* – der Drang des Herausgehens spiegelt an dieser Stelle das Bedürfnis vieler Zuschauer\*innen wider, da die Isolation in der Wohnung, vor allem bei Quarantäneverordnungen, für viele belastend ist.

Der Vorgang des Grillens wurde in der Wissenschaft bereits vielfach als gesellige Praxis identifiziert.<sup>47</sup> Diesen Effekt hat das Grillen auch in *Late Night Berlin*. Statt die Sendung im regulären Studio wie üblich zu gestalten, was ohne weiteres möglich gewesen wäre, markiert Heufer-Umlauf den Ausnahmezustand der Pandemie durch seinen Umgang mit Räumen im Studio und außerhalb. In der Pandemie fand eine Verschiebung und Umdeutung von Räumen statt – und dies spiegelt Heufer-Umlauf durch den nun variierenden Gebrauch seiner Räumlichkeiten. Statt die Sendung im Studio abzuhalten, geht er nach draußen. Statt weiterhin tagesaktuelles Geschehen zu referieren, wird gegrillt. Die Funktion dieser Aktion zielt genau auf das Motiv der Geselligkeit ab. Dieses Gefühl soll den Zuschauer\*innen zu Hause vermittelt werden, die alleine im Home-Office arbeiten oder sich von Freund\*innen und Bekannten isolieren müssen. Die Tatsache, dass Heufer-Umlauf in den Räumlichkeiten des Studios anders agiert, markiert den Ausnahmezustand der Coronakrise auf räumlicher Ebene.

Die Grillsequenz kann als intimer Einblick gewertet werden, da Heufer-Umlauf und Schulz über ihr Privatleben sprechen und wie unter Freunden agieren. So generiert die Show ein Moment der Privatheit und Nähe, das die US-amerikanischen Shows erzeugen, indem die Hosts aus ihren Privatwohnungen senden. Die Räume, die von den Hosts genutzt werden, haben in der Pandemie somit einen privateren Charakter – egal ob Privatwohnung oder leeres Studio.

Ebenfalls als räumliche Neu-Definition zu deuten ist die Eroberung des Zuschauer-raums durch den Host und seinen Gast. Nach dem Grillen gehen Heufer-Umlauf und Schulz zurück in das Studio, um ihre Bratwürste auf den Zuschauerrängen zu essen:

[Heufer-Umlauf]: Wir können uns das erste Mal während der Sendung auf die Zuschau-ertribüne [ähm] uns setzen. Ist nämlich egal, ist ja keiner da. [Schulz]: Hast du nicht mal Lust die Zuschauer anzurufen, wenigstens? Das sind doch so treue Gefolgswirtschaften, die immer wieder kommen. [Heufer-Umlauf]: Hab ich die Nummer nicht. [Schulz]: Nee? [Heufer-Umlauf]: Aber können wir vielleicht, das ist dann die Stufe Zwei. Jetzt muss mer damit leben, dass das halt erstma nix is. Guck mal, hier sind die normalerweise. Das sind gar nicht so einzelne Stühle, sondern das sind so Bänke. Ist eigentlich wie in der Sauna.<sup>48</sup>

Heufer-Umlauf und Schulz inspizieren den für sie ungewohnten Raum und seine Beschaffenheit in der Abwesenheit der Zuschauer\*innen. Das Betreten und Besetzen dieses Raumes, der für den Host und seinen Gast nicht vorgesehen ist, stellt eine Re-Semantisierung des Zuschauerraums dar. Statt der Zuschauer\*innen sitzen dort nun die Akteure der Show und machen von dort aus Witze und unterhalten das Publikum zu Hause. Sie vergleichen die Bänke des Zuschauerraums mit selbigen, die in einer

47 Vgl. z. B. Sacha Szabo / Hannah Köpper (Hg.): *BBQ. Grillen – eine Wissenschaft für sich*. Antworten der Forschung auf ein Massenphänomen. Studien zur Unterhaltungswissenschaft, Band 9. Marburg: Tectum 2014.

48 *Late Night Berlin*: Ebd. (09:49–10:11 Min.) [07.08.2023] Eigene Transkription.

Sauna zu finden sind und komisieren den Raum somit. Heufer-Umlaufs fingiertes Unwissen über den Bereich der Zuschauer\*innen erzeugt ebenfalls einen komischen Effekt, der zugleich die Trennung zwischen Zuschauerbereich und Moderatorenbereich amplifiziert.

Der Kommentar „ist nämlich egal, ist ja keiner da“ suggeriert des Weiteren fälschlicherweise, dass der Host und sein Gast unbeobachtet sind – was aufgrund der Ausstrahlung im Fernsehen nicht stimmt. Selbstverständlich ist den beiden Akteuren bewusst, dass sie gefilmt werden. Dennoch verändert sich die Situation ohne anwesendes Publikum für die Macher\*innen komischer Fernsehshows spürbar, da keine Rezipient\*innen vor Ort ist und somit der Eindruck des Unbeobachtet-seins entsteht. Heufer-Umlauf und Schulz spielen mit dem Alleinsein und agieren, als seien sie unter sich im Studio. Sie experimentieren mit den Räumen, die das Studio hergibt – sie gehen hinter die Kulissen, hinter das Studio nach draußen und in den Bereich der Zuschauer\*innen. Die Regeln des normalen TV-Betriebes sind offenbar außer Kraft gesetzt, was durch das Spiel mit Räumen in der Sendung widergespiegelt wird.

Zugleich wird die Tribüne für einen visuellen Effekt à la Wurst-Essen-im-Stadion instrumentalisiert. Der Raum gewinnt somit den Charakter einer Kulisse. Der Raum, der normalerweise einen funktionalen Nutzen hat und das Publikum beherbergt wird im Dienste der Komik zweckentfremdet. Während üblicherweise der Bereich des Hosts, also der Schreibtisch, die Sitzgelegenheiten für die Gäste, der Hintergrund des Studios, die Bühne an sich, etc. primär als Kulisse fungieren, ist es in dieser Sequenz der Zuschauerraum.

### Vergleich und Fazit

Insgesamt lässt sich in deutschen und US-amerikanischen Late-Night-Shows während der Coronakrise ein Zuwachs an selbstreferentiellen und ironischem Humor beobachten. Vor allem die extremen Umstände in den USA erfordern Improvisation von den Hosts, da deren Privatwohnungen kaum Möglichkeiten für das Produzieren einer Fernsehshow bieten. Die *Daily Show* hat diesen Umstand durch den moralisch belegten Wechsel ihres Namens markiert, um den Zuschauer\*innen zu suggerieren, dass die Show in der Krise temporär eine andere ist.

Obwohl deutsche Hosts nach wie vor in ihren Studios agieren konnten, wurden die Sendungen durch den Wegfall des Studiopublikums und die fehlende Resonanz auf die komische Darbietung verändert – ein Spiel mit Räumen war die Folge. Entweder, um die Abwesenheit des Publikums durch den Rückgriff auf fremde und externe Räume zu kompensieren oder um vorhandene Räume, wie die Zuschauerränge oder den Backstage-Bereich als Teile der Sendung umzudeuten.

Die Veränderung des Aufnahme-raums führte zur Erschließung neuer Quellen von Komik. So konnte in Late-Night-Shows ein produktiver Umgang mit den limitierten

pandemischen Möglichkeiten beobachtet werden. Sei es das Einspielen von Videos zur Supplementierung fehlenden Applauses oder die Platzierung von selbstironischen Witzen über die veränderten Produktionsbedingungen.

Zugleich hat sich das Spannungsfeld von Unterhaltung und Information, in dem sich Late-Night-Shows generell befinden, verschoben. Insbesondere in den USA werden Late-Night-Shows, wie die *Daily Show*, ohnehin als Ersatz für reguläre Nachrichten genutzt,<sup>49</sup> was in der Coronakrise durch die formatbezogene Verschiebung hin zu mehr Informationen befeuert wurde. Ferner zeichneten sich die Formate in den USA durch einen zunehmenden Aktionismus und das Verlassen der Ebene der bloßen Kommentierung aus. Die Shows haben zum Beispiel durch Spendenaktionen zu tatsächlichen Veränderungen beigetragen. Ihr Einflussgebiet hat sich in der Pandemie folglich signifikant vergrößert. In die gleiche Richtung geht die zunehmende Globalität der Shows durch die Verfügbarkeit der Episoden auf *YouTube* abseits von Paywalls oder geographischer lizenzrechtlicher Beschränkungen. Auch die Gestaltung der Sendungen, wie durch den *white void* von Olivers *Last Week Tonight*, hat die Shows global anschlussfähiger gemacht. Dieses Bewusstsein ist im Fall von *Last Week Tonight* auch nach der Pandemie bestehen geblieben, was räumlich anhand der nun abstrakten, comicartigen Skyline im Hintergrund signalisiert wird.

Trotz identischen Formats sind Late-Night-Shows in Deutschland und den USA kulturspezifisch. Der jeweils unterschiedliche Ausstrahlungskontext in der Pandemie beeinflusste die Shows hierbei zusätzlich. Die globale Krise ist somit durch das individuelle Handeln der einzelnen Shows in die jeweilige *Fernsehlandschaft* übersetzt worden. Das Spiel mit Räumen im Dienste der Komik kann als Gemeinsamkeit von den USA und Deutschland identifiziert werden. Zunächst ist eine Re-Semantisierung von Räumen beobachtbar. Das Private (die eigene Wohnung) wird zum Öffentlichen (der Late-Night-Show), der Zuschauerraum wird zum Raum des Hosts, der eigene Raum (Studio) wird durch fremde bzw. externe Räume (Bundestag) ergänzt, um Desiderate zu beseitigen. Generell wird Raum auffallend häufig komisiert, was in der Etablierung von raumbezogenen Running Gags gipfelt. Überdies wird Raum in der Pandemie politisch und zum Thema gemacht, während Räume im Fernsehen ansonsten einen primär kulissenhaften Charakter haben. Zudem verlagert sich der Ausstrahlungsraum wesentlich in das Internet – in den USA zwangsweise, in Deutschland durch den veränderten Tagesablauf der Zuschauer\*innen im Home-Office. Damit einhergehend verschiebt sich auch der Zeitraum der Ausstrahlung. Die asynchrone Bereitstellung auf *YouTube* führt zu einer veränderten Rezeptionssituation von Late-Night-Shows, was die Frage aufwirft, ob Late-Night-Shows auch beim Schauen abseits des intendierten Zeitpunktes noch Late-Night-Shows sind. Bestandteil hiervon ist auch die Kenntlichmachung

49 Vgl. Jonathan E. Barbur / Trischa Goodnow: The Arete of Amusement: An Aristotelian Perspective on the Ethos of The Daily Show. In: Trischa Goodnow (Hg.): *The Daily Show and Rhetoric: Arguments, Issues, Strategies*. Lanhan/Boulder: Lexington Books 2011, S. 15 f.

der Aufzeichnung im Hellen bei Tageslicht, was ebenfalls eine illusionsbrechende Veränderung darstellt. Sowohl in den USA als auch in Deutschland bewirkt das Spiel mit Räumen neben komischen Effekten Intimität, Solidarität und Vertrautheit. Private Einblicke in die Wohnungen der Hosts oder in Gespräche beim Grillen hinter dem Studio erzeugen Nähe. Als gesellschaftliche Umbruchphase hat die Pandemie folglich zu einer Verschiebung und Umdeutung von Räumen in Late-Night-Shows geführt. So wurde betont, dass es sich um eine Situation abseits der Normalität handelt. Komik und Satire haben in Late-Night-Shows dazu beigetragen, dass Zuschauer\*innen trotz der Fülle an – schlechten – Nachrichten informiert blieben, was ihnen eine unverhofft bedeutsame Aufgabe zukommen ließ.

# Satire im Kontext neuer sozialer Bewegungen

---



# La satire comme manifestation de la pensée et moyen de changement social\*

SOFIA GRECO / SARAH HOFFMANN

---

## **Satire als Ausdruck des Denkens und Mittel sozialen Wandels**

## **Satire as an Expression of Ideas and a Means of Social Change**

**Résumé :** La présente contribution vise à examiner la satire et sa signification dans différents contextes historiques et culturels. Il s'agit de comprendre comment celle-ci peut évoluer en tant que forme artistique ; d'une part, en allant au-delà des frontières morales, sociales et légales, et d'autre part, en se conformant aux règles établies par la collectivité. Il ne s'agit pas tant de savoir si la satire doit être considérée comme subversive ou non, mais plutôt de comprendre dans quelle mesure la satire constitue un équilibre instable entre transgression et non-transgression des règles et s'il est possible d'observer cet équilibre à travers des exemples historiques. L'étude se penchera principalement sur la France, l'Allemagne et l'Italie, à travers une analyse comparative en termes historiques et juridiques.

**Mots Clés :** histoire transnationale, comparaison historique, humour, droit

**Kurzfassung:** In diesem Beitrag wird Satire und ihre Bedeutung in verschiedenen historischen und kulturellen Kontexten untersucht. Ziel ist es zu verstehen, wie sich Satire als Kunstform entwickeln kann: einerseits durch die Überschreitung moralischer, sozialer und rechtlicher Grenzen, andererseits durch die Anpassung an die von der Allgemeinheit aufgestellten Regeln. Die Frage ist dabei weniger, ob Satire als subversiv zu betrachten ist oder nicht, sondern vielmehr, inwieweit Satire als ein labiles Gleichgewicht zwischen der Überschreitung und Nichtüberschreitung von Regeln betrachtet werden kann und ob es möglich ist, dieses Gleichgewicht anhand historischer

\* Toutes les traductions, sauf indication contraire, ont été faites par par les deux autrices. Cet article est issu d'une recherche croisée entre Sofia Greco, doctorante en Droit, Études politiques et Philosophie à l'EHESS de Paris et Sarah Hoffmann, collaboratrice scientifique en Histoire à l'Université de Kassel.

Beispiele zu beobachten. Die Untersuchung konzentriert sich im Rahmen einer vergleichenden Analyse in historischer und rechtlicher Perspektive auf Frankreich, Deutschland und Italien.

**Schlagwörter:** transnationale Geschichte, historischer Vergleich, Satire, Humor, Recht

**Abstract:** This contribution examines satire and its significance in different historical and cultural contexts. The aim is to understand how satire can evolve as an art form; on the one hand, by transcending moral, social and legal boundaries, and on the other, by conforming to the rules established by the community. The question is not so much whether satire should be considered subversive or not, but rather to what extent satire constitutes an unstable balance between transgressing and not transgressing the rules, and whether it is possible to observe this balance through historical examples. The study will focus mainly on France, Germany and Italy, through a comparative analysis in historical and legal terms.

**Keywords:** transnational history, historical comparison, satire, humor, law

La satire, en raison de sa nature multiforme, est étroitement dépendante du contexte qui la voit naître et auquel elle est adressée. Il est donc essentiel, pour analyser la satire, d'identifier les valeurs et les principes propres à la société dans laquelle elle apparaît, et sans lesquels la satire ou son auteur seraient incapable de franchir quelconques limites morales ou légales pour faire passer le message critique. Explorer un sujet aussi vaste que la satire nécessite de procéder par comparaison et à travers une approche interdisciplinaire, notamment parce que la définition même de l'objet de recherche est influencée par la nationalité, la langue et/ou la discipline du chercheur qui l'étudie. Cet article examine le thème de la satire dans les contextes italiens, allemands et français, afin de mettre en évidence la multiplicité de ses formes.

La satire peut être envisagée comme un vecteur de sensibilisation sociale. Les individus, membres d'une communauté qui y ont recours s'en servent, non seulement vis-à-vis de leurs pairs, mais aussi à l'égard de ceux qui détiennent le pouvoir. Le but critique de la satire varie en fonction du public et de l'époque dans lesquels elle s'inscrit. Les destinataires sont conduits à la réflexion par le biais de la création artistique, expression de l'intériorité humaine. L'art traduit une activité libre de l'esprit qui concrétise et relativise la pensée individuelle dans une œuvre qui est l'instrument de son créateur. Le résultat de cette expression est une « œuvre de l'imagination »<sup>1</sup> à travers laquelle la situation imaginaire du monde de l'esprit est transposée dans le réel, prenant vie sous forme d'objets, d'images, de musiques, de textes, de pièces de théâtre, etc., qui confèrent une certaine « immortalité » au génie de l'artiste.<sup>2</sup> Les auteurs satiriques

1 Aldo Schermi : Il diritto assoluto della personalità ed il rispetto della verità nella cronaca, nell'opera storiografica, nell'opera biografica e nell'opera narrativa di fantasia. In : Giustizia civile no. 1446, 1 (1966), S. 1254.

2 Ebd.

stimulent et poussent la société vers un changement en faisant prendre au rire une tournure subversive, permettant à ceux qui désapprouvent l'idéologie des puissants d'être entendus. Une des formes les plus communes est la caricature, dont Filippo Baldinucci donna une définition dans le *Vocabolario toscano dell'Arte e del Disegno* de 1681 :

Peintres et sculpteurs l'appellent aussi 'caricare' [n. a. « charger »]. Une manière de faire des portraits qui ressemblent le plus possible à la personne représentée dans son ensemble, mais qui, parfois (pour le plaisir ou pour l'humour), aggravent et augmentent les défauts de certaines parties, en les imitant de manière disproportionnée. Si bien que, dans l'ensemble, ils semblent être eux-mêmes, et dans les parties, ils sont variés.<sup>3</sup>

Il s'agit de « métaphores visualisées, »<sup>4</sup> fruit d'une attitude intellectuelle propre à la littérature burlesque. Le comique envahit le discours satirique et la plaisanterie (d'ordre privé) devient un moyen d'intervention publique : « it is about the joke, but also about the cause. »<sup>5</sup> L'offense, *conditio sine qua non* de la satire, est commise par le biais du rire qui lui confère une forme plus attrayante, mais qui n'est pas sa condition d'existence.<sup>6</sup> Cependant, il est impossible de prévoir l'impact réel d'un acte satirique, car de nombreux éléments factuels entrent en jeu.

### La Satire entre comparaison et interdisciplinarité

En 1974, Wolfgang Preisendanz constata un écart entre l'ambition de comprendre le comique en tant que phénomène pluridisciplinaire et la manière dont il était étudié au sein de chaque discipline. En tant que sujet interdisciplinaire « par excellence », le comique a été traité, à un moment ou un autre, par la philosophie, l'esthétique, la psychologie, l'anthropologie, la sociologie et bien sûr les études littéraires.<sup>7</sup> Toutefois, selon Preisendanz, toutes ces disciplines ont considéré le comique comme « l'apanage de leur propre discipline, de leur propre sous-domaine, ne bénéficiant tout au plus que du soutien des autres matières. »<sup>8</sup> Mais définir l'approche disciplinaire par laquelle aborder le comique et la satire n'est pas suffisant, car il faut encore identifier

3 Filippo Baldinucci : *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* : nel quale si esplicano i propri termini e voci, non solo della pittura, scultura, [et] architettura ; ma ancora di altre arti a quelle subordinate, e che abbiano per fondamento il disegno. Firenze : per Santi Franchi al segno della Passione 1681, S. 29.

4 Attilio Brilli : *Dalla satira alla caricatura : storia, tecniche e ideologie della rappresentazione*. Bari : Edizioni Dedalo 1985, S. 209.

5 Giselinde Kuipers : *Satire and dignity*. In : Marijke Meijer Drees / Sonja de Leeuw (Hg.) : *The Power of Satire*. Amsterdam : John Benjamins Publishing Company 2015, S. 19–32, hier S. 20.

6 Tobias Eilers / Robert Gernhardt : *Theorie und Lyrik. Erfolgreiche komische Literatur in ihrem gesellschaftlichen und medialen Kontext*, s.l. Münster : Waxmann Verlag 2011, S. 214.

7 Wolfgang Preisendanz / Rainer Warning : *Das Komische*. Stuttgart : Fink 1976, S. 7–8.

8 Ebd.

les éléments spécifiques sur lesquels se concentrer. Par exemple, dans son article *Satire and dignity*, Giselinde Kuipers choisit de traiter le sujet satirique en tant que catégorie rationnelle et de se focaliser sur ses cibles au lieu de s'attarder sur ses produits et ses auteurs (artistes).<sup>9</sup> Les réactions à la satire dépendent à la fois du contexte et de la cible, de sorte qu'une « réponse digne »<sup>10</sup> à la satire doit s'évaluer en fonction du lieu, de l'époque et du « régime d'humour »<sup>11</sup> souvent influencé par les codes culturels en vigueur. En ce sens, l'analyse comparée et synchronique de la satire aide à la concrétiser en fonction de ses « conditions spécifiques d'essor. »<sup>12</sup> Puisque les unités de comparaison ne sont pas des « composants stables »<sup>13</sup> (nuancées par le contexte), la synchronicité empêche « d'exclure la spécificité des constructions culturelles respectives. »<sup>14</sup> Faire appel à la comparaison sert à se « dé-familiariser de ce qui est familier » selon la pensée de l'historien Jürgen Kocka :<sup>15</sup> « lorsqu'une évolution spécifique est analysée à la lumière d'alternatives observables, elle peut perdre l'aspect évident qu'elle pouvait avoir auparavant. La comparaison nous ouvre les yeux sur d'autres constellations ; elle aiguise ce que Robert Musil a appelé notre *Möglichkeitssinn* (sens du possible). Elle transforme un cas en un cas possible parmi d'autres. La comparaison conduit à déprovincialiser l'observation historique. »<sup>16</sup> Dans les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, Vittorio Cian affirmait que la satire n'était que

l'expression multiforme d'un état, d'une attitude et d'une activité de l'esprit, qui peut varier presque indéfiniment selon les époques, les individus, les conditions historiques, sociales, c'est-à-dire politiques et morales : une expression multiforme, mais essentiellement négative, et qui peut aller de l'invective la plus violente à la raillerie piquante, de la moquerie amère à l'ironie apparemment légère, du sarcasme à l'épigramme, de la complainte presque élégiaque, de la tirade sentencieuse à la caricature joyeuse, mais non inoffensive.<sup>17</sup>

La réaction à l'attaque satirique est une réponse tangible qui met en évidence la manière dont la satire peut être perçue par ses récepteurs. À ce titre, Kuipers se penche sur la possibilité de réagir sans perdre sa propre dignité. Le « pouvoir de la satire » résiderait précisément dans « sa capacité à défier la dignité qui menace la position

9 Kuipers (2015) S. 20 (wie Anm. 5).

10 Ebd.

11 Ebd.

12 Michael Werner / Bénédicte Zimmermann : Vergleich, Transfer, Verflechtung. Der Ansatz der Histoire croisée und die Herausforderung des Transnationalen. In : Geschichte & Gesellschaft 28, 4 (2002), S. 607–636, hier S. 611.

13 Ebd., S. 609.

14 Ebd., S. 611.

15 Heinz-Gerhard Haupt / Jürgen Kocka : Comparison and Beyond. Traditions, Scope, and Perspectives of Comparative History. In : dies. (Hg.) : Comparative and Transnational History. Central European Approached and New Perspectives. New York : Berghahn Books 2009, S. 1–32, hier S. 4.

16 Ebd.

17 Vittorio Cian : La satira. Milano : Vallardi 1923, S. 1.

sociale, la légitimité politique et le bien-être individuel. »<sup>18</sup> L'attaque satirique contre des personnes ou des institutions disposant d'une position sociale influente est liée à la crainte d'une perte de dignité et donc d'autorité. De cette manière, bien réagir à l'attaque satirique revêt une importance certaine, même s'il n'existe pas de consensus quant à la forme et au contenu de ce que Kuipers appelle une « dignified response. » La peur de voir son statut social remis en cause par l'attaque satirique ne doit pas être sous-estimée, car la satire « cherche souvent à provoquer »<sup>19</sup> et les personnes visées tombent trop souvent dans le piège de la provocation. La réponse de la victime peut parfois paraître « quasiment automatique »<sup>20</sup> et dictée par ses émotions. Il en résulte que la victime de la satire n'est pas maître de sa réaction. Kuipers démontre qu'une histoire de la satire peut également être lue comme une histoire des réactions à celle-ci. Aussi, il n'est pas surprenant que ces réactions aient fortement varié au fil des siècles et se soient consolidées en fonction des conditions et du contexte historique.

Thierry Devars, dans son article *Les rieurs contre l'État* examine le pouvoir transgressif du rire face aux autorités.<sup>21</sup> Le rire et le rieur se placent dans une frontière, entre le désir de se faire remarquer et le risque d'être interdit par le système juridique qui opère comme une arme à double tranchant, de sorte qu'il autorise et interdit simultanément. L'idée de permission engage directement celle de limitation, dans l'objectif de protéger l'ordre social. Pour garantir la paix entre les individus, il est primordial que la liberté de l'un prenne fin là où commence celle de l'autre.<sup>22</sup> Dans l'idée du droit, le concept d'« altruïté »<sup>23</sup> s'est développé autour du droit de la propriété, pour s'étendre ensuite à tout type de liberté individuelle. La justice se doit d'intervenir lorsque l'individu franchit le seuil qui pourrait le porter à atteindre la liberté d'autrui. La satire s'encadre ainsi dans le système juridique, mise en équilibre avec une multitude d'autres droits subjectifs, tels que l'honneur et la réputation. La force du rire est justement de pouvoir franchir ce seuil et de contredire les convictions intrinsèques de la société. Or, pour autant, ce mécanisme de transgression risque de conduire au silence et de mettre fin à la possibilité de contestation : « l'exercice est d'autant plus délicat que les règles du jeu sont éditées par la cible même des rieurs : l'interdit légal constitue à la fois le Rubicon à ne pas franchir et l'enjeu même du rire. »<sup>24</sup> Pour Aristote, le phénomène du rire repose sur l'imperfection, la déformation et l'absence de douleur. Cela implique une violation des normes, qui toutefois n'est perçue comme drôle que si elle ne cause de

18 Kuipers (2015) S. 20 (wie Anm. 5).

19 Ebd., S. 22.

20 Ebd.

21 Thierry Devars : *Les rieurs contre l'Etat*. In : Matthieu Letourneux / Alain Vaillant (Hg.) : *L'Empire du rire XIXe–XXIe siècle*. Paris : CNRS Editions 2021, S. 509.

22 Philippe Kourilsky : *Éloge de l'altruïsme et de l'altruïté*. In : *Raison présente* 194, 2 (2015), S. 32.

23 Ebd.

24 Thierry Devars : *Les rieurs contre l'Etat*. In : Matthieu Letourneux / Alain Vaillant (Hg.) : *L'Empire du rire XIXe–XXIe siècle*. Paris : CNRS Editions 2021, S. 509–521, hier : S. 509.

préjudice réel.<sup>25</sup> C'est pourquoi l'analyse de l'agression satirique et des réactions qu'elle provoque aide à déterminer les contours d'un ordre juridique et, par conséquent, les limites légales d'une société. Les différentes réactions possibles face à la satire du point de vue juridique seront explorées dans la suite de cet article, or, avant de se faire, il convient de préciser la position de la satire dans un système juridique contemporain.

### La satire et le pouvoir

La satire est indissociable de la notion de pouvoir. La satire s'adoucît, ou se durcit, en fonction de la position du satiriste dans la société, dont la légitimité dépend du degré de liberté que lui reconnaît le système juridique. Dans ce cadre : « toute personne a (ou devrait avoir) droit à la liberté d'expression. »<sup>26</sup> Dérivée du concept même d'individu, la liberté d'expression devient à la fois un moteur et un frein à d'autres droits et libertés. Dès sa parution, elle s'est ancrée au sein de l'espace démocratique. L'article 11 de la Déclaration française des droits de l'Homme et du citoyen de 1789 la définit comme une « libre communication des pensées et des opinions » et en fait « l'un des droits les plus précieux de l'Homme, » pour ensuite en indiquer les modalités et les limites : « tout citoyen peut donc parler, écrire, imprimer librement » en cas de ce que la loi appelle « abus. »<sup>27</sup> Ainsi, le caractère fonctionnel d'une telle liberté apparaît clairement nécessaire à l'affirmation de l'État démocratique, en étant étroitement lié à la conjoncture historique et politique. Selon Luigi Balestra, chaque « involution »<sup>28</sup> du système juridique correspond à un rétrécissement ou à une disparition d'une partie de cette liberté, qui constitue la « pierre angulaire de l'ordre démocratique » (Cour const. italienne 2 avril 1969, n. 84). Le fondement de la protection de la satire réside dans la législation. Celle-ci doit identifier les paramètres, expression d'intérêts opposés, qui permettent d'en évaluer la licéité et d'empêcher que cette forme de liberté ne dégénère en contumélie.<sup>29</sup> La satire s'insère dans ce cadre juridique et doit donc répondre à chacune de ces conditions afin d'être intégrée dans le débat. Cependant, la satire est une forme d'art disposant d'un potentiel créatif infini, dont les limites substantielles sont difficiles à préétablir. Ce n'est qu'au moment de sa divulgation publique que son contenu peut être considéré comme plus ou moins licite. Il revient donc aux

25 Stefan Horlacher. A Short Introduction to Theorie of Humour, the Comic, and Laughter. In : Gaby Pailer / Andreas Böhn / Stefan Horlacher / Ulrich Scheck (Hg.) : Gender and Laughter. Comic Affirmation and Subversion in Traditional and Modern Media, Leiden : Brill Academic Pub 2009 (Amsterdamer Beiträge zu neuerer Germanistik, Bd. 70), S. 15-47, hier S. 26.

26 Art. 11 de la Charte des droits fondamentaux de l'Union européenne.

27 « sauf à répondre de l'abus de cette liberté dans les cas déterminés par la loi. »

28 Luigi Balestra : La satira come forma di manifestazione del pensiero. Fondamento e limiti. Milano : Giuffrè Editore 1998, S. 7.

29 Ebd., S. 11.

juges de décider si une satire est justifiée et équilibrée (moralement et légalement) aux yeux de la loi. En outre, la satire constitue une ramification de la liberté de l'art et de la science, mais cette vision risque de renfermer l'expressivité individuelle dans un cadre élitiste. Idéalement, l'art devrait pouvoir englober toutes les couches sociales et permettre à chaque individu de s'exprimer de manière égalitaire. Sauf que pour des raisons d'ordre économique, politique, culturel etc., cet idéal est difficile à réaliser. C'est pourquoi la satire devrait se rattacher au principe d'égalité qui lui-même anticipe la liberté d'expression.<sup>30</sup>

L'un des principaux objectifs de la satire, le scandale, constitue le nœud du problème quant à l'identification du périmètre légal dans lequel l'auteur satirique est en droit d'intervenir.<sup>31</sup> À cet égard, Martin Kraus utilisa la formule de « baromètre des normes »<sup>32</sup> pour mettre en lumière cette idée. Kurt Imhof affirma lui que « dans une perspective historique, le nombre et la nature des scandales renseignent également sur les vagues de moralisation, »<sup>33</sup> c'est-à-dire permettent d'identifier les moments charniers dans l'évolution des sociétés. Si les règles sont enfreintes, les scandales mettent en lumière les valeurs du discours public et permettent de remettre en question la satire. Cela incite à réinterpréter ces valeurs et peut même être à l'origine de l'évolution de celles-ci. De plus, d'après Lena Schönwalder, qui cite Frank Bösch, les scandales montrent le degré d'ouverture des sociétés puisqu'ils présupposent un certain degré « de pluralisme, de liberté d'opinion et de formation de partis »<sup>34</sup> : ils reflètent le seuil de tolérance des opinions publiques à différentes époques historiques et dans différentes cultures.<sup>35</sup> Il est possible de parler de scandale : premièrement, quand une « violation de la norme pratiquée ou assumée » est commise par une personne, un groupe ou une institution ; deuxièmement, quand cette violation est rendue publique ; et troisièmement, quand elle suscite l'indignation d'un large public. Cette dernière condition est en fait une condition préalable : sans public, il ne peut y avoir de scandale.<sup>36</sup> Le discours est imprégné de relativisme car les récepteurs de la satire ne constituent pas une entité absolue, univoque et invariable. Le scandale est la conséquence d'un évé-

30 Ebd., S. 13.

31 Lena Schönwalder : *Schockästhetik. Von der Ecole du mal über die letteratura pulp bis Michel Houellebecq.* s. l., Tübingen : Narr Dr. Gunter 2018 (édition lendemain, Bd. 42), S. 94.

32 Andrea Bartl / Martin Kraus / Kathrin Wimmer (Hg.), *Skandalautoren. Zu repräsentativen Mustern literarischer Provokation und Aufsehen erregender Autorinszenierung*, Würzburg : Königshausen & Neumann 2014, S. 18.

33 Kurt Imhof : *Medienskandale als Indikatoren sozialen Wandels. Skandalisierungen in den Printmedien im 20. Jahrhundert.* In : Kornelia Hahn (Hg.) : *Öffentlichkeit und Offenbarung. Eine interdisziplinäre Mediendiskussion.* Konstanz : UVK-Verlag 2002, S. 73–98, hier S. 74.

34 Frank Bösch : *Kampf um Normen. Skandale in historischer Perspektive.* In : Kristin Bulkow / Christer Petersen (Hg.) : *Skandale. Strukturen und Strategien öffentlicher Aufmerksamkeits-erzeugung.* Wiesbaden : VS Verlag für Sozialwissenschaften 2011, S. 29–48, hier S. 33.

35 Schönwalder (2018) S. 93 (wie Anm. 31).

36 Ebd.

nement qui suscite l'indignation : une indignation qui témoigne de l'assimilation de certaines valeurs et principes. La réaction, pour les mêmes raisons, peut différer d'un contexte à l'autre car le public n'est pas forcément le même en France, en Allemagne et en Italie. Par conséquent, les origines et les conséquences du scandale peuvent être différentes. Cela vaut notamment pour la personne objet du scandale : ses réactions sont susceptibles de fortement varier en fonction de sa vision personnelle de ce qui s'apparente à une attaque satirique : elle peut se sentir offensée, ne pas y prêter attention, décider de faire appel à la justice, etc. Pour que la théâtralité se manifeste, le scandale pousse sa cible sous le feu des projecteurs du discours public, ce qui la contraint à répondre de ses actes devant un parterre indigné dont les valeurs ont été bafouées.<sup>37</sup> Or, c'est précisément à ce titre que le scandale peut jouer le rôle de « baromètre des normes, »<sup>38</sup> en montrant qu'il existe une certaine règle et que celle-ci a été enfreinte.

### **Injure instrumentalisée ou moyen de rébellion ?**

Le magazine *Pardon* fut dès sa première parution en 1962 l'un des magazines satiriques ayant joué avec la provocation, qui constituait son principal sujet. Frank Müller, dans son mémoire de Maîtrise,<sup>39</sup> avait analysé les conflits journalistiques autour de ce magazine, en faisant appel à des cas concrets parmi lesquels figure celui de Franz Josef Strauss, président du parti politique Union chrétienne-sociale en Bavière de 1961 jusqu'à sa mort en 1988. Celui-ci intenta dix-huit actions en justice contre le journal qui l'avait mainte et mainte fois caricaturé. L'affaire était devenue médiatique en raison du grand nombre des actions infructueuses que le politicien avait intenté contre le magazine.<sup>40</sup> Les contenus satiriques l'avaient attaqué de plusieurs manières mais toujours pour le même prétexte : le fait que le pouvoir politique conservateur, dont Strauss était un des principaux représentant, aurait profité du terrorisme de la Rote Armee Fraktion pour nourrir l'hostilité de l'opinion publique à l'égard de la gauche. Lors d'une procédure en appel, l'avocat de Strauss justifia sa démarche par la « politischer Verleumdung » et la « politisch übler Nachrede. »<sup>41</sup> Le parquet de Francfort classa l'affaire sans suite en justifiant sa décision par le fait que l'article satirique n'aurait pas « constitué une affirmation de fait sérieuse à l'encontre de Strauss, mais se serait contenté de faire remarquer, sous sa forme habituelle de satire, que l'activité du

37 Ebd.

38 Bartl/Kraus/Wimmer (2014) S. 18 (wie Anm. 32).

39 Frank Müller : Die Entwicklung der satirischen Zeitschrift PARDON unter besonderer Berücksichtigung ausgewählter (publizistischer) Konflikte. Magisterarbeit. Mainz : Universität Mainz 1985, S. 155–162.

40 Tobias Eilers / Robert Gernhardt : Theorie und Lyrik. Erfolgreiche komische Literatur in ihrem gesellschaftlichen und medialen Kontext. Münster : Waxmann Verlag 2011, S. 455.

41 Müller (1985) S. 158 (wie Anm. 39).

groupe Baader-Meinhof profitait en fin de compte aux forces conservatrices. »<sup>42</sup> Un autre conflit entre *Pardon* et Strauss porta sur des caricatures qui suggéraient son soutien à l'idéologie nazi : Strauss déposa une nouvelle plainte en 1976, mais la justice de Francfort ne releva pas d'insulte dans la caricature incriminée et fournit une interprétation selon laquelle « les propos du plaignant pourraient être un terrain fertile pour la résurgence du national-socialisme. »<sup>43</sup> La question fut finalement résolue par un accord. De surcroît, au début des années 1980, Strauss porta de nouveau plainte contre le rédacteur en chef de *Pardon* pour injure (*Beleidigung*) à cause d'un photomontage qui le montrait vêtu de symboles nazis et le conflit se prolongea jusqu'en 1984. *Pardon* fut acquitté par les juges du Tribunal car ses « exagérations » étaient permises, surtout pendant la campagne électorale et que « celui qui, comme Strauss, se battait avec des moyens forts ne devait pas réagir de manière aussi sensible. »<sup>44</sup> Finalement, le conflit se résolut par le paiement d'une amende symbolique de 100 Deutsche Mark par le rédacteur en chef. L'objectif du politicien d'interdire la satire dont il était la cible ne fut donc jamais atteint : Strauss semblant avoir aggravé sa situation par sa réaction. Frank Müller montra que le magazine *Pardon* profitait énormément des nombreuses tentatives de Strauss d'attaquer le magazine devant la justice : non seulement à cause de l'attention qu'il reçut dans la presse, mais aussi en raison des résultats du procès, qui furent utilisés par le magazine pour faire de la satire de la réalité (*Realsatire*).<sup>45</sup> Dans un cas pareil, il est difficile d'identifier le principal bénéficiaire de l'attaque satirique. L'objectif d'attaquer est le point focal qui définit la satire comme une tentative de créer du comique aux dépens des autres. Il faut donc insister sur « l'impulsion critique » de la satire, qui ne peut se passer d'une cible car celle-ci suppose l'existence de l'autre.<sup>46</sup>

### L'explicitation de la règle par le rire

« Le comique et la satire sont des mécanismes compulsifs de l'ordre social. »<sup>47</sup> Ils permettent d'explicitier les règles et les conventions propres à une société. Le comique naît chez ses récepteurs qui choisissent eux-mêmes ce qu'ils considèrent comme drôle sur la base de leurs propres connaissances, opinions politiques (voire religieuses) et intérêts. Uwe Wirth, dans son ouvrage *Handbuch Komik*, a formulé qu'en tant que sujet d'étude, le comique serait essentiel « pour toute recherche sur la culture, en particu-

42 Ebd. Müller S. 158.

43 Ebd., S. 159.

44 Ebd., S. 161.

45 Ebd., S. 158.

46 Kuipers (2015) S. 20 (wie Anm. 5).

47 Riccardo Campa : La satira e la confutabilità dei fatti del mondo. In : AA. VV. (Hg.) : Potere e rappresentazione. La satira politica nel dopoguerra. Napoli : Ed. Scientifiche Italiane 1989, S. 127.

lier la sienne. »<sup>48</sup> Wirth se demande quand le rire serait vraiment fonctionnel et pourquoi certaines dérivations du rire suscitent une réaction du destinataire, tandis que d'autres n'y arrivent pas. La clé serait l'élément transgressif qui permet de visualiser « l'interdit légal (qui) constitue à la fois le Rubicon à ne pas franchir et l'enjeu même du rire. »<sup>49</sup> De cette manière Wirth juge essentiel de connaître les conventions et les normes qui intègrent la culture d'un pays et son système juridique.<sup>50</sup> À cet effet, Wirth évoque Umberto Eco<sup>51</sup> qui lie le discours comique à l'acceptation (inconsciente) et à l'intériorisation des règles existantes dont la « violation non motivée devient comique. »<sup>52</sup> Le comique s'insère ainsi dans le « frame » du contexte social et enfreint des règles reconnues et présupposées.<sup>53</sup> L'auteur satirique connaît parfaitement les règles qu'il franchit et, de manière calculée, il utilise le comique afin de mettre en lumière une violation sans la rendre explicite dans son discours :<sup>54</sup> « the broken frame must be presupposed, but never spelled out. »<sup>55</sup> La violation comique des règles implique « the prohibition of spelling out the norm. »<sup>56</sup> La vocation hétérogène de la satire envisage le rire en tant que finalité immédiate, destiné aux moments de loisir et ne s'écartant ainsi du comique. Pourtant, dans la satire le rire s'élève à moyen expressif d'un (deuxième) but inavoué, à savoir son objectif d'intérêt social.<sup>57</sup> S'agissant d'instruments du langage, le comique et la satire permettent de mettre en exergue tel ou tel fait, d'exprimer une opinion, de critiquer et de pousser les autres à y réfléchir. Selon Balestra, la conscience satirique produirait donc deux effets : un immédiat et l'autre plus profond réveillant le public de la torpeur généralisée des croyances, des faits et des comportements incorporés passivement par la persuasion (des puissants). Dans cette perspective, la satire vise non seulement les vices et la corruption de la société, mais aussi les attitudes de masses superficielles (mais intériorisées), répréhensibles par rapport à des valeurs primordiales tels que l'altruisme et la solidarité.<sup>58</sup> Cet argument peut être valable si l'on ne prend pas en considération les subtilités de nos sociétés. En effet, bien souvent, le message satirique n'est pas évident pour tout le monde, mais celui-ci reste circonstancié à un groupe idéologique. Son immédiateté n'est pas acquise, sachant que le point de départ comprend un certain point de vue qu'un plus grand

48 Uwe Wirth : *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart : J. B. Metzler 2017, S. 2.

49 Devars (2021) S. 509 (wie Anm. 21).

50 Uwe Wirth : *Diskursive Dummheit. Abduktion und Komik als Grenzphänomene des Verstehens*. Heidelberg : Winter 1999 (Frankfurter Beiträge zur Germanistik, Bd. 33), S. 25.

51 Ebd., S. 26–27.

52 Umberto Eco : *Travels in Hyperreality*. San Diego, New York, London : HMH 2014, S. 273.

53 Ebd., S. 272.

54 Ebd.

55 Umberto Eco : 'The frames of comic 'freedom.' In : Thomas A. Sebeok (Hg.) : *Carnival !* Berlin, New York : Mouton Publishers 1984, S. 1–10, hier S. 4.

56 Ebd., S. 6.

57 Balestra (1998) S. 1 (wie Anm. 28).

58 Ebd., S. 2.

nombre de personnes pourrait ne pas partager voire ressentir. Le message peut passer si le destinataire est habilité à le recevoir et à saisir sa signification ; condition dépendante d'un grand nombre de facteurs, tels que l'âge, le niveau scolaire, l'intérêt personnel pour les dynamiques sociales etc. En fonction des auteurs et des destinataires, la satire et le comique changent.

Dans une perspective transnationale, trois pays comme l'Italie, la France et l'Allemagne sont caractérisés par des systèmes juridiques qui diffèrent pour des circonstances historiques, linguistiques et culturelles. Différents systèmes de normes reflètent différentes valeurs : ainsi ce qui est considéré comique en France pourrait ne pas l'être en Italie. Wirth fait noter que ce n'est que par sa transgression, qu'une règle devient lisible et pour Peter Fuß, le grotesque intègre aussi le discours contribuant à la démonstration de la règle. Mais, de ce fait, le grotesque ne fait que supporter le comique et, en conséquence, contribue à la stabilisation de ce même système de règles, au lieu de les changer.<sup>59</sup> Ainsi, la satire serait capable de mettre à nu une question sociale tandis que dans d'autres, elle pourrait être simplement ignorée. Le tout dépend des réactions et de son impact sur les victimes et le reste du public. Par exemple, dans le cas du magazine *Pardon*, analysé par Müller, les décisions judiciaires montrent une manière de faire la satire soi-disant légale, étant donné que les auteurs de la revue se sont poussés jusqu'aux limites (de ce qui est permis), mais sans les dépasser. Dans d'autres cas, cela n'a pas été ainsi. Par exemple, en janvier de l'an 1954, le directeur de l'hebdomadaire humoristique-satirique italien *Candido*, Giovanni Guareschi, publia deux lettres, datées du 19 et du 26 janvier 1944 (en pleine guerre) faussement attribuées à Alcide De Gasperi, président du Conseil des Ministres italien de décembre 1945 à août 1953. Il s'agissait de deux lettres adressées au général britannique Harold Alexander, commandant des forces alliées en Italie, par lesquelles De Gasperi aurait demandé le bombardement de quelques points névralgiques de Rome. Guareschi avait comme but de dénoncer le fait que De Gasperi aurait comploté contre le gouvernement de Giuseppe Pella, en fonction entre 1953 et 1954. Afin de défendre le gouvernement Pella, Guareschi présenta ces deux lettres, accompagnées de commentaires diffamatoires sur la personne de De Gasperi. Ce dernier décida alors de porter plainte contre Guareschi et son magazine, devant le tribunal de Milan, soutenu par la solidarité et l'appui de nombreuses personnes, à commencer par le maréchal Alexander qui déclara : « Personne à Rome ne m'a jamais demandé de bombarder la ville ; au contraire, tous les appels allaient dans la direction opposée. » Churchill affirma que les documents étaient le résultat d'une falsification grossière, comme en témoigneraient les erreurs de chronologie. Le procès a eu lieu du 13 au 15 avril 1954 et Guareschi a été condamné à un an de prison.

Comme les attaques satiriques ont fait l'objet d'affaires judiciaires au cours des époques, la satire a joué un rôle dans la lisibilité des normes juridiques qui intègrent

59 Peter Fuß : *Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels*. Köln : Böhlau 2001, S. 14.

ainsi elles-mêmes cette manière de produire de l'art. Les artistes doivent penser les normes avant de donner vie à leur création artistique et faire entendre leur voix. La satire communique par la violence et non pas par la douceur ; une violence « rétrospective »<sup>60</sup> qui se justifie par l'improvisation et par la fausse conscience de ceux qui la pratiquent. Une « observation qui déforme les conventions »<sup>61</sup> et qui détourne l'attention du public de la tradition à la nouveauté, vers le but recherché par ceux qui s'en servent, en acceptant le risque de la non compréhension par les destinataires envisagés. Selon Riccardo Campa, la satire donne la sensation que la créativité individuelle peut être illusoire et que la seule loi de l'univers est celle de l'uniformité, alors que la déformation reste l'apanage de l'intimité.<sup>62</sup> La satire doit être claire dans ses objectifs et doit être justifiée : un message satirique qui n'attend aucune finalité (d'intérêt public) consisterait dans une pure attaque gratuite, apte à dépasser le seuil de la légalité. Une marge qui, si elle est excédée, peut mener à la qualification d'infractions pénales, telles que l'injure, la diffamation et l'outrage. Par son utilisation, la satire nous montre les limites de la liberté d'expression et donne des indices sur sa valence intrinsèque au sein d'un ensemble de valeurs diversifiées, capables d'assumer une portée variée dans la hiérarchie des sources du droit. Par rapport au paradigme de la normalité et à la question du rôle du comique, l'approche satirique n'est pas forcément révolutionnaire, mais pourrait être (aussi) protecteur des coutumes et des traditions d'une société : le rire assume, en ce sens, une « fonction sociale. »<sup>63</sup> Sa portée émotionnelle « accompagne la pensée cachée de l'être humain en la rendant moralement répréhensible. »<sup>64</sup> À cet égard Jürgen Link se questionne par rapport au seuil de tolérance réservé à la perception des destinataires du message satirique : la « question révèle un regressus ad infinitum constitutif de la normalité (puisque) 'normal' serait précisément ce qui est normalement considéré en tant que tel. »<sup>65</sup>

### La satire comme catalyseur de la libéralisation des mœurs

Les deux magazines satiriques *Pardon*, en Allemagne, et *Hara-Kiri*, en France, afin de provoquer leurs propres destinataires, ont dû briser les tabous. Pour faire un exemple, les auteurs de ces revues ont souvent utilisé des images de nature sexuelle afin de déclencher le débat. Au début des années 1960, *Pardon* avait provoqué un scandale dès son premier numéro avec la représentation d'une caricature en noir et blanc qui mon-

60 Campa (1989) S. 122 (wie Anm. 47).

61 Ebd., S. 123.

62 Ebd.

63 Ebd., S. 125.

64 Ebd.

65 Jürgen Link : Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht 1998, S. 476.

trait des personnes nues faisant la fête dans un tramway : « Un tramway nommé désir »<sup>66</sup> (« Straßenbahn namens Sehnsucht »). Un dessin de l'artiste français Agnese, qui suggère une orgie entre les passagers d'un tramway : pendant que des personnes nues s'amuse ensemble, au volant se trouve une figure de diable cornue, également nue et à l'air sinistre<sup>67</sup>. En particulier, l'association catholique Volkswartbund et le ministère de l'Intérieur bavarois, émus par cette publication, tentèrent d'entraver la distribution de la revue. Une tentative d'intervention qui échoua mais montra que *Pardon* avait déjà touché une corde sensible dès son premier numéro. Ainsi, le ministère de l'Intérieur bavarois chercha de faire classer le magazine de dangereux pour la jeunesse et l'association catholique Volkswartbund obtint des demandes de saisie du magazine. Les tentatives allèrent jusqu'à menacer des grossistes régionaux, à la suite de quoi le dessin fut rendu méconnaissable avant la vente dans la région de Cologne.<sup>68</sup> Dans la littérature sur *Pardon*, et surtout de ses premiers numéros, la reproduction de cette caricature était souvent mise en relation avec l'intérêt (combat) de la revue pour la libéralisation des mœurs. Le débat sur la représentation de la nudité et de la sexualité semble avoir été tranché par la République fédérale allemande au plus tard depuis le milieu des années 1960, comme ce fut confirmé lors de la distribution de magazines plus populaires comme *Stern*, *Coupé* ou *Praline*, avec des photographies de femmes peu vêtues sur les couvertures ; en plus du magazine de gauche *Konkret* qui, en 1964, imprimait sur sa couverture des fesses féminines presque dénudées, il y eut, à peine un an plus tard, vingt-sept couvertures du magazine *Quick*, vingt-huit de la *Revue* et huit du *Stern* qui montraient des femmes peu vêtues.<sup>69</sup> La caricature du tramway de *Pardon* démontre plusieurs choses : tout d'abord le déclenchement et le développement d'un scandale, dont la revue aurait profité, car le dessin réussit à transmettre au public le concept même du magazine, à savoir une attitude impertinente capable d'atteindre les autorités, en vue de la libéralisation des mœurs ; ensuite, la relativité intrinsèque au scandale puisque, quelques années plus tard (dès le milieu des années 1960 et surtout à partir de 1968), la nudité dans la presse s'était tellement normalisée que le scandale de la caricature en noir et blanc avait très vite parut, avec le recul, surprenante. *Pardon* a dès lors traité la libéralisation progressive de la nudité dans les médias en essayant d'en critiquer l'aspect commercial (dont le magazine a lui-même profité). La représentation de la sexualité librement vécue en dehors du mariage, même avec plusieurs personnes, a provoqué de fortes réactions en République fédérale en 1962, même si elle n'était

66 Zeichnung « Straßenbahn namens Sehnsucht » In : *Pardon* n° 1 (septembre 1962), S. 8.

67 Klaus Cäsar Zehrer : *Dialektik der Satire. Zur Komik von Robert Gernhardt und der Neuen Frankfurter Schule*. Leicht überarb. Fassung. Osnabrück : Der Andere Verlag 2002, S. 117.

68 Müller (1985) S. 142 (wie Anm. 39).

69 Jörn Glasenapp : *Titelschwund und Politisierung. Zur Illustriertenlandschaft der sechziger Jahre*. In : Werner Faulstich (Hg.) : *Die Kultur der 60er Jahre*. München : Fink 2003 (Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts), S. 129–144, hier S. 139 ; Frederik Obermaier : *Sex, Kommerz und Revolution*. Marburg : Tectum 2011, S. 135.

qu'esquissée dans un dessin. L'agitation autour du « Tramway nommé désir » montre le grand changement qui s'est opéré en République fédérale concernant la représentation de la sexualité et de la nudité dans les magazines. En 1985, Frank Müller fait part dans son mémoire de maîtrise de son étonnement que ce dessin ait pu faire scandale.<sup>70</sup> Des appréciations similaires concernent le magazine satirique français *Hara-Kiri*. Stéphane Mazurier écrit que *Hara-Kiri* s'était battu à l'époque pour la « libération des mœurs. » Ainsi, dès 1960, la vente de la deuxième édition de *Hara-Kiri* fut interdite sur la base de la loi du 16 juillet 1949 contre les publications pornographiques : les contenus furent qualifiés de « licencieux » ou « pornographique. » Mazurier estima que le caractère de telles descriptions était aléatoire.<sup>71</sup> Les deux revues avaient certainement l'intention de remettre en question les normes et les conventions sociales et de les détourner par le biais de productions satiriques et comiques. D'ailleurs, la problématique de la censure était largement thématifiée dans les deux magazines. Leur revendication d'un changement social s'accompagnait d'un format bien précis : ils se montraient méchants à travers la provocation. Une astuce également esthétique qui, pour *Pardon*, était déjà symbolisée par sa mascotte : un petit diable au sourire espiègle qui tire son chapeau. Aussi le sous-titre de *Hara-Kiri* ne laissait aucun doute au lecteur quant à son format : « Hara Kiri, journal bête et méchant. » Par ailleurs, pour les deux magazines la survie financière ne fut pas évidente, car face à la limitation de leur commercialisation, le personnel se trouva obligé de se tourner vers d'autres sources financières. En effet, les interdictions posées par les autorités publiques mirent fin à l'hebdomadaire *Hara-Kiri* suite publication de la une « Bal tragique à Colombey – 1 mort » du 16 novembre 1970, après la mort de Charles de Gaulle. Mais le prétexte invoqué officiellement fut que le contenu de la revue était excessivement pornographique : « pour étayer leur argument, les services de l'intérieur s'appuient sur quatre dessins – trois de Willem et un de Cabu – représentant des sexes masculins, et parus dans de précédents numéros de l'hebdomadaire. »<sup>72</sup> Malgré cela, une grande partie de l'opinion publique qualifia ces faits de censure.<sup>73</sup> En outre, en vertu de la loi n° 67-17 du 4 janvier 1967 sur les publications destinées à la jeunesse, l'hebdo fut automatiquement exclu de toute société coopérative de messageries de presse, ce qui signifia la mort pure et simple du journal.<sup>74</sup>

70 Müller (1985) S. 142 (wie Anm. 39).

71 Stéphane Mazurier : *Bête, méchant et hebdomadaire : une histoire de Charlie Hebdo (1969-1982)*. Paris : Buchet Chastel 2009, S. 43.

72 Ebd., S. 91.

73 Ebd.

74 Ebd., S. 92.

### La satire : information spectacle

En quoi consiste le rôle du rire aujourd'hui ? Celle-ci est une des questions évoquées par Thierry Devars dans ses travaux. La force du rire aujourd'hui n'est plus celle du XIX<sup>e</sup> siècle. Les manières d'attaquer le pouvoir ont varié à travers les époques :<sup>75</sup> « avec la démocratisation de la sphère publique contemporaine, la force de frappe subversive du rire contre l'État peut être questionnée. L'évolution des règles qui régissent la liberté d'expression, et plus généralement le fonctionnement de la vie collective, a contribué à une banalisation du rire. »<sup>76</sup> La fameuse représentation « Les poires » de Charles Philippon, parue dans le n° 56 de *La Caricature* le 24 novembre 1831 est emblématique. Bernard Tillier parla de « échos de la poire » pour évoquer la longévité de ces représentations qui ont été émulées par d'autres caricaturistes dans les époques suivantes, « encore perceptibles jusqu'au siècle suivant – sur les portraits-charges de Fallières, Giscard ou Balladur – et bien au-delà des frontières françaises, avec les traits de Richard Nixon ou du chancelier Helmut Kohl rapidement surnommé 'Birne'. »<sup>77</sup> Dans les années 1980, le magazine allemand *Titanic* publia cette caricature de Kohl en poire, devenue « l'expérience visuelle de toute une génération. »<sup>78</sup> Il n'est donc pas surprenant de constater des différences, mais aussi des similitudes, dans la réception et dans l'évaluation du comique en France, en Italie et en Allemagne. En raison, notamment, de l'appréciation subjective de chaque individu de trouver ou non une chose comique, il s'agit de poser la question du rôle du comique dans le discours social. L'un des points à discuter est de voir si la violation des règles doit être considérée comme subversive, ou si l'infraction elle-même ne les rend que plus visibles. Peter Fuß montra que le grotesque occupe une position en marge d'une culture et explique son « paradoxe central constitutif » en décrivant que le grotesque, par le biais de la « recentralisation du marginalisé, » établit lui-même des limites de la culture ou de l'ordre « dont il opère la décomposition (immanente). »<sup>79</sup> L'hypothèse de Peter Fuß fut donc que le grotesque contribue au maintien de l'ordre, précisément en le renversant. Compte tenu de la diversité de la littérature sur ce sujet, Uwe Wirth a proposé de répondre à la question de la subversivité du comique par « oui et non à la fois. »<sup>80</sup> Une piste peut être celle d'immerger la satire dans le contexte d'un mouvement historique qui visa

75 Thierry Devars : Les rieurs contre l'Etat. In : Matthieu Letourneux / Alain Vaillant (Hg.) : L'Empire du rire XIXe–XXIe siècle. Paris : CNRS Editions 2021, S. 509–521, hier : S. 511.

76 Matthieu Letourneux / Alain Vaillant (Hg.) : L'Empire du rire. XIXe–XXIe siècles. Paris : CNRS édition 2021, S. 219.

77 Bertrand Tillier : Rezension zu : Fabrice Erre .: Le règne de la poire Caricatures de l'esprit bourgeois de Louis-Philippe à nos jours. Seyssel : Champ Vallon 2011. In : Revue d'histoire moderne et contemporaine 58, 4 (2011), S. 175–176, hier S. 176.

78 Gerhard Paul : Das visuelle Zeitalter. Punct und Pixel. Göttingen : Wallstein 2016, S. 397.

79 Fuß (2001) S. 76 (wie Anm. 59).

80 Wirth (1999) S. 279–280 (wie Anm. 50).

à changer la société comme les révoltes de 1968. Les revues satiriques *Pardon* et *Hara-Kiri* y furent généralement associées. En effet, Tobias Eilers écrit que *Pardon* avait « accueilli avec enthousiasme le comique insolent, anarchique et anti-autoritaire »<sup>81</sup> et de plus, sa mascotte en était même devenue l'un des symboles, en devenant ainsi une partie intégrante.

En tant qu'instrument de critique sociale,<sup>82</sup> la satire suppose l'hilarité du public<sup>83</sup> qui ressort d'une prise de position en termes moraux d'un « mal »<sup>84</sup> de la société. Selon Ronald Paulson, la réaction envisagée par la satire ne serait pas une simple réflexion intérieure au destinataire, en termes de stimulation intellectuelle, mais une « énergie » poussant à l'action (matérielle) et, par conséquent, à une prise de décision active<sup>85</sup>. Toutefois, l'auteur satirique ferait appel, selon Klaus Schwind, plutôt à l'empathie et donc à l'intériorisation de l'objet satirique et de son aptitude agressive qui engendre tension et élasticité, dont l'implication se traduit en rire.<sup>86</sup> Ce dernier serait une pure manifestation physiologique caractérisée par un facteur de surprise<sup>87</sup> qui permet à l'individu de s'acclimater et, en s'adaptant, de modifier sa propre personnalité :<sup>88</sup> « le rire doit répondre à certaines exigences de la vie en commun. Le rire doit avoir une signification sociale. »<sup>89</sup> Dans ce cadre, l'objet satirique change en fonction de sa finalité et de la forme sous laquelle il se réalise : de la comédie théâtrale au sketch cinématographique ou télévisuel, du texte narratif à la caricature satirique, au dessin humoristique, et enfin à la parodie marquant la nécessité de ridiculiser les puissants, de se moquer d'eux. Une « information-spectacle »<sup>90</sup> qui attire l'attention du public et qui ne se limite pas à la transmission d'une information, mais qui fait spectacle en informant par le biais de l'indignation : le sens de rébellion envers le mal, le vice, la condition humaine, pour lequel la satire constitue ainsi un instrument de lutte sociale méritant protection, au point de justifier sa configuration en tant que droit subjectif à valeur constitutionnelle.<sup>91</sup>

81 Eilers/Gernhardt (2011) S. 456 (wie Anm. 40).

82 « Pour comprendre le rire, il faut le replacer dans son milieu naturel, qui est la société, il faut surtout en déterminer la fonction utile, qui est une fonction sociale » ; Henri Bergson / London Library Services University College : Le rire. Essai sur la signification du comique. Paris : Felix Alcan 1900, S. 8.

83 Balestra (1998) S. 12 (wie Anm. 28).

84 Dario Pasquini : La satira e la storia delle emozioni. Una relazione privilegiata ? In : *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea* 11, 3 (2012), S. 3.

85 Ronald Paulson : *The Fictions of Satire*. Baltimore : Johns Hopkins University Press 1967, S. 4.

86 Klaus Schwind : *Satire in funktionalen Kontexten. Theoretische Überlegungen zu einer semiotisch orientierten Textanalyse*. Tübingen : Narr 1988, S. 69.

87 Campa (1989) S. 127 (wie Anm. 47).

88 Ebd., S. 126.

89 Bergson / London Library Services University College (1900) S. 8 (wie Anm. 82).

90 Balestra (1998) S. 9 (wie Anm. 28).

91 Ebd., S. 12.

### Une source « limitée »<sup>92</sup> de démocratie

Dans les différents textes (et contextes) constitutionnels, la liberté d'expression est décrite à sa manière et revêt une portée différente, mais le noyau demeure le même : tout citoyen est libre d'exprimer ses opinions et chaque groupe de citoyens, en commençant par les minorités, doit avoir la possibilité de contribuer à l'élaboration de l'idéologie dominante. Il est donc nécessaire d'accorder et de garantir une liberté si ambitieuse, tout en veillant à l'existence d'autres attributions individuelles et à ne pas bouleverser et empiéter la (même) liberté d'autrui ; en ce sens, tout individu est libre d'agir dans les cadres de l'ordre juridique qui le concerne. Les nations européennes, après la deuxième guerre mondiale, avaient un tel désir de liberté que toute l'attention se tourna vers la recherche de nouvelles bases juridiques susceptibles de garantir leur protection. Ainsi, furent jetées les bases pour l'élaboration de nouveaux textes constitutionnels. L'Italie et l'Allemagne ont une histoire assez proche puisque, une fois surpassée une phase d'oppression totale des libertés individuelles, furent élaborées deux nouvelles constitutions dans lesquelles la liberté d'expression occupait une place importante. Juste après, fut également mis en œuvre la reconnaissance de droits inviolables, tel que l'égalité formelle et matérielle entre les citoyens et la non-discrimination. L'introduction des nouvelles constitutions coïncida avec une phase de recherche active (et de reconquête) des droits fonctionnels à la plus ample explicitation de la démocratie. En effet, à l'aube de la fin du fascisme, par le référendum constitutionnel du 2 juin 1946, une nouvelle forme étatique fut donnée à l'Italie et la monarchie fut supplantée par la République. Ainsi, tout « citoyen » allait pouvoir (re)trouver ses libertés par la voix du Parlement, seul détenteur de la volonté populaire. La Constitution italienne fut promulguée le 1<sup>er</sup> janvier 1948 et, dans ce cadre, la « liberté de manifestation de la pensée »<sup>93</sup> (ainsi fut baptisée) trouva son espace à l'article 21, dont le droit à la satire constitue un dérivé direct. La protection du droit à la satire, que ce soit en Italie, en Allemagne ou en France, se développe sous forme de chaîne, de sorte qu'à partir d'un même principe de libre expression et manifestation de la pensée, se succèdent et se construisent toute une série d'autres droits : la liberté de presse, le droit à la critique (et à la chronique journalistique) et, puis, la satire en tant que modalité expressive. Une légitimation qui ne découle pas seulement des dispositions constitutionnelles dédiées à la liberté d'expression (art. 21 en Italie ; art. 5 de la Loi fondamentale en Allemagne ; art. 11 DDHC en France) mais aussi (et surtout) du principe d'égalité qui inclut, parmi ses innombrables objectifs, l'engagement de la République à éliminer tout obstacle visant à la différenciation de tout ordre, empêchant « le plein développement de la

92 Ebd., S. 95.

93 Article 21 Const. Italienne : « Tout individu a le droit de manifester librement sa pensée par la parole, par l'écrit et par tout autre moyen de diffusion. La presse ne peut être soumise à des autorisations ou à des censures. (...) »

personne humaine et la participation effective de tous. »<sup>94</sup> En outre, peuvent également être incluses les dispositions constitutionnelles consacrées à la protection de l'art et de la culture<sup>95</sup> (l'article 9 et 33 en Italie), de tout message et forme artistique, même si, comme déjà dit auparavant, l'art (et, donc, la satire) devrait se concevoir de la manière la plus inclusive afin d'éviter de qualifier « d'art » uniquement les manifestations artistiques ou culturelles de haute gamme.<sup>96</sup> Dans la Loi fondamentale allemande de 1949 (promulguée à Bonn initialement pour les Länder de l'Ouest, puis à partir de la réunification du pays le 3 octobre 1990 pour son entièreté), la « liberté d'opinion » est présentée dans la première partie du texte de l'article 5.<sup>97</sup> La disposition qui en résulte est plutôt détaillée : elle énonce immédiatement les limites, en vue de garantir un balancement avec d'autres principes fondamentaux, comme l'honneur et la réputation de l'individu. La portée de la norme présente une claire fonction sociale et s'adresse à la collectivité, mais à force d'inclure l'individu et de restreindre sa portée si ample, des limites de nature légale sont mentionnées. En outre, cette disposition renvoie également au principe de non-discrimination afin de donner la plus grande protection à la libre expression des opinions : « Nul ne doit être discriminé ni privilégié en raison de (...) ses opinions religieuses ou politiques » (art. 3 de la Loi fondamentale).

Le droit et ses normes jouent ainsi un rôle important. Prévoir quelque chose à travers les mécanismes du droit intègre toujours l'idée de lui accorder une protection. S'adresser à la justice ne représente que l'une des possibles réactions face à la satire. Strauss décida par exemple de le faire, tandis que Helmuth Kohl, face à la représentation de son visage en tant que poire, ne réagit pas. Ainsi, la réaction n'est pas prévisible et ce n'est que parfois que le déclenchement du mécanisme procédural est envisagé. Parfois, la satire ne concerne pas seulement la politique mais aussi la justice. Pour conclure cette réflexion, il est intéressant de revenir sur une affaire du début des années 2000 et sur un procès dont le protagoniste fut un magistrat italien, Giancarlo Caselli. Ce dernier, membre du parquet du tribunal de Palerme, fut accusé, par les biais d'une illustration satirique, d'avoir provoqué le suicide d'un témoin – le juge Sergio Lombardini – lors d'un procès. Suite à la publication dans l'hebdomadaire *Panorama* (non strictement satirique) du 27 août 1998 d'une caricature du célèbre dessinateur Forattini représentant un squelette avec une touffe de cheveux blancs en forme de faucille et portant une écharpe rouge, tenant un pistolet dans une main et la balance symbolisant la justice dans l'autre, Caselli se plaignit contre le rédacteur en chef Giorgio Briglia.

94 Art. 3 Constitution italienne.

95 Balestra (1998) S. 13 (wie Anm. 28).

96 Ebd., S. 14.

97 « 1. Chacun a le droit d'exprimer et de diffuser librement son opinion par la parole, par l'écrit et par l'image et de s'informer sans entraves aux sources accessibles au public. La liberté de la presse et la liberté d'informer par la radio, la télévision et le cinéma sont garanties. Il n'y a pas de censure.  
2. Ces droits trouvent leurs limites dans les prescriptions des lois générales, dans les dispositions légales sur la protection de la jeunesse et dans le droit au respect de l'honneur personnel. (...) »

Dans le propos de Caselli, la caricature présentait une claire référence à sa personne et lui attribuait la responsabilité (morale) du suicide de son collègue Luigi Lombardini, survenu au cours de son interrogatoire par un groupe de magistrats du parquet du tribunal de Palerme et dirigé par Caselli. *Panorama* contesta l'interprétation fournie et invoquait la circonstance exonératoire du droit de satire et plus généralement de manifestation artistique. Par la décision n° 23314 du novembre 2007 la Cour de cassation italienne confirmait la décision du juge d'appel qui condamna le caricaturiste Forattini et *Panorama* pour diffamation, en excluant les exceptions du droit à la satire et à la critique. Les juges du fond avaient suffisamment motivé l'affaire en ce qui concerne la correspondance de la caricature à Caselli et sur sa portée offensive. La Cour souligna la « dimension relationnelle, soit de message social »<sup>98</sup> de la satire qui se manifeste par le paradoxe et par la métaphore surréaliste. En ce sens, contrairement à la chronique journalistique, qui vise à informer sur des données objectives qui se sont produites historiquement et qui sont donc vérifiables, la satire est étrangère au paradigme de la vérité : elle prend les connotations de l'invraisemblance et de l'hyperbole pour susciter le rire et fustiger les mœurs. Cependant, la satire, en raison de l'intérêt public sous-jacent, est soumise à la limite de la contenance et de la fonctionnalité des expressions utilisées par rapport à l'objectif de dénonciation sociale poursuivi. Son langage, essentiellement symbolique, doit toujours respecter (se mettre en balance avec) les valeurs fondamentales de la personne. Lorsque ce respect fait défaut, l'exonération à titre d'exercice de droit ne peut pas être reconnue. À cet égard, l'intérêt individuel à la réputation est mis en balance avec la libre expression de la pensée, dans le but d'informer l'opinion publique sur cette interprétation particulière d'un fait.<sup>99</sup> Ainsi, le droit à la satire et le droit à la critique sont soumis aux mêmes limites :

dans l'exercice du droit de critique, il est possible d'utiliser des expressions de toute nature qui entraînent une atteinte à la réputation d'autrui, pour autant qu'elles soient fonctionnelles à la manifestation d'un désaccord raisonné sur l'opinion ou le comportement d'autrui : les appréciations négatives qui dégènèrent en une agression destructive gratuite de la réputation, discréditant la vie d'autrui dans certaines de ses manifestations essentielles, ne sont toutefois pas admises.<sup>100</sup>

La notion d'instrumentalité, dans le concept de satire, ne peut être ignorée et l'appréciation de l'existence de la dérogation est une appréciation de fait réservée au juge du fond.

Au cours de cette analyse, il a été observé que la satire cherche à irriter des personnages connus et puissants, sans se soucier d'une finalité purement informative.<sup>101</sup>

98 Cour de cassation 08.11.2007, n° 23314.

99 Cour de cassation 22.01.1996, n° 465 ; Cour de cassation 25.07.2000, n° 9746.

100 Cour de cassation 04.09.2012, n° 14822.

101 Balestra (1998) S. 95 (wie Anm. 28).

Il s'agit d'une manière spécifique de communiquer la pensée. La satire exerce un contrôle social axé sur le pouvoir,<sup>102</sup> ce qui la différencie de la chronique et de la critique. Comme déjà souligné, la satire se démarque par son pouvoir offensif.<sup>103</sup> Trouver un juste équilibre est essentiel pour préserver l'identité personnelle d'autrui contre toute atteinte par la satire.<sup>104</sup> Ainsi, il est impératif de se pencher sur le paramètre de la continence, qui doit toutefois s'adapter à cette forme particulière de manifestation de la pensée.<sup>105</sup> L'objectif est qu'elle ne se métamorphose pas en une injure instrumentalisée. Faire face à son incapacité de se soumettre à un critère d' « expression équilibrée »<sup>106</sup> est un élément crucial. La satire ne peut pas être évaluée sur la base de paramètres d'adéquation abstraites ; son objectif de désacralisation empêche toute référence à des modèles de rationalité expressive. Lorsque l'expression satirique, libre, mais non limitée, est permise en accord avec les règles constitutionnelles,<sup>107</sup> il convient de s'attarder sur la spécificité des règles de droit ; l'imprécision des règles est un problème spécifique dans tous les domaines du droit.<sup>108</sup> Malgré sa rigidité et son exhaustivité, le monde du droit se distingue par la présence de formules linguistiques vagues et équivoques appelées clauses générales. La référence n'est pas fortuite, puisque la Constitution italienne en offre un clair exemple dans le cadre de la libre manifestation de la pensée. L'article 21 de la Charte se situe d'abord dans une perspective de garantie, en introduisant la liberté d'expression dans les deux premiers alinéas et en interdisant explicitement la censure. Cependant, cette approche semble être compromise par la présence de la clause des « bonnes mœurs » dans le dernier alinéa. Il est à noter que (et cela mérite une réflexion approfondie), des trois textes constitutionnels ici évoqués, la Constitution italienne est la seule à prévoir une telle clause en ce qui concerne la liberté d'expression. Sont ainsi visés les comportements considérés contraires aux sentiments éthiques, sociaux et religieux de la Communauté et à la façon ordinaire de les ressentir, selon le principe « *id quod plerumque accidit*, »<sup>109</sup> à savoir « la réalité de ce qui arrive habituellement dans la vie. » Quoique destinée à réglementer les comportements socialement acceptables, cette clause est source d'ambiguïté et de subjectivité et pourrait être interprétée de manière arbitraire, réduisant ainsi la liberté d'expression que la Constitution vise à protéger. En ce sens, la présence des bonnes

102 Ebd., S. 96.

103 Ebd., S. 97.

104 Ebd., S. 105.

105 Ebd., S. 107.

106 Ebd.

107 Ebd., S. 48.

108 Claudio Luzzati : *La vaghezza delle norme. Un'analisi del linguaggio giuridico*. Milano : Giuffrè 1990, S. 369.

109 Donatella Loprieno / Nicola Fiorita : *La libertà di manifestazione del pensiero e la libertà religiosa nelle società multiculturali*. Firenze : Firenze University Press 2009, S. 135.

mœurs pourrait saper les objectifs de garantie de la disposition constitutionnelle, en générant un conflit entre les libertés individuelles et les valeurs sociales.

La satire est un mécanisme hybride situé à la frontière de ce qui est autorisé et de ce qui ne l'est pas, dont l'existence doit être garantie en tant qu'acteur à l'ambition critique. Dans le cadre d'une comparaison transnationale entre l'Allemagne, la France et l'Italie, des différents cas de production satirique, dont certains ont provoqué des scandales, ont été examinés à la lumière des différents systèmes juridiques. La mise en lumière par les magazines satiriques des problématiques sociales, leur lutte pour attirer l'attention des puissants par la provocation et leur subordination partielle à la volonté du système juridique ont été les principaux points de réflexion. Mais, la question principale qui s'est posée est celle de savoir qui devrait finalement décider du dépassement des seuils de normalité. S'agit-il de quelque chose de réservé aux institutions étatique, ou est-il impossible de déterminer préalablement les innombrables facteurs pouvant jouer un rôle dans la qualification de la licéité d'un message satirique ? La valeur ou l'intensité de la satire ne peuvent-ils être mesurés que par les décisions de la justice ?



# Die Unmöglichkeit des Lachens? *Umweltsatire in Pardon der 1970er Jahre*

KAROLIN WETJEN

---

## **The Impossibility of Laughter?**

Environmental Satire in *Pardon* during the 1970s

**Kurzfassung:** Der Artikel untersucht die Anfänge der modernen Umweltbewegung und die Rolle der Satire in den 1970er Jahren in Westdeutschland. Anhand der satirischen Bearbeitung von Umweltschutzthemen in der Zeitschrift *Pardon* wird analysiert, wie die Satire den Umweltdiskurs aufgegriffen und beeinflusst hat. Dabei wird argumentiert, dass *Pardon* erst recht spät den ökologischen Diskurs um die „Grenzen des Wachstums“ aufgegriffen und Umweltschutz stets im Zusammenhang einer umfassenden Kritik an der bürgerlichen Wohlstandsgesellschaft verstanden hat.

**Schlagwörter:** *Pardon*, Umweltbewusstsein, Grenzen des Wachstums, Satire, Konsum

**Abstract:** The article explores the beginnings of the modern environmental movement and the role of satire in West Germany in the 1970s. By using the satirical treatment of environmental issues in the magazine *Pardon*, it analyses how satire took up and influenced environmental discourse. It is argued that *Pardon* addressed the ecological discourse on the “limits to growth” quite late and always understood environmental protection in the context of a comprehensive critique of the bourgeois affluent society.

**Keywords:** *Pardon*, environmental awareness, limits to growth, satire, consumption

Die derzeitige Umweltkrise lädt kaum zum Lachen ein. Klimawandel und Artensterben sind politisch und gesellschaftlich intensiv diskutierte Themen, zu deren Lösung sogar Medienvertreter ihren Beitrag leisten wollen.<sup>1</sup> Gängige Satireformate der Bun-

<sup>1</sup> Medienschaffende haben sich jüngst sogar in Netzwerken zusammengeschlossen, um die Bedeutung des Journalismus für die Bekämpfung der Klimakrise hervorzuheben. Siehe z. B. das Netzwerk Klimajournalismus Deutschland, <https://klimajournalismus.de> [09.08.2023].

desrepublik sind davon nicht ausgenommen und nehmen nicht selten Klimawandel-leugner aufs Korn. Dennoch scheint die Umweltkrise für die satirische Bearbeitung eine Herausforderung darzustellen: Ende 2019 veröffentlichte der Westdeutsche Rundfunk ein Video des WDR-2-Comedy-Kinderchores, in dem Kinder eine abgeänderte Version des Klassikers „Meine Oma fährt im Hühnerstall Motorrad“ sangen. Der nun satirische gewendete Text des Kinderliedklassikers lautete: „Meine Oma fährt im Hühnerstall Motorrad. Das sind tausend Liter Super jeden Monat. Meine Oma ist ’ne alte Umweltsau.“ An anderer Stelle heißt es: „Meine Oma fährt mit ’nem SUV beim Arzt vor, überfährt dabei zwei Opis mit Rollator.“<sup>2</sup> Nach heftiger Kritik vor allem aus konservativen und wie sich später herausstellte rechten Kreisen<sup>3</sup> nahm der WDR die Veröffentlichung zurück, der Intendant entschuldigte sich.<sup>4</sup>

Nicht nur die Kritik des damaligen nordrhein-westfälischen Ministerpräsidenten Armin Laschet (CDU), dass das Lied die Generationen gegeneinander ausspielen und Kinder instrumentalisieren würde,<sup>5</sup> sondern auch die Entschuldigungen und Stellungnahmen des Intendanten Tom Buhrow oder der Redaktionsleitung reflektierten in ihren Ausführungen die Grenzen der satirischen Bearbeitung der Umweltkrise; „dass die Satire die Gefühle eines Teils des Publikums verletzt“ habe, bedauerte das Redaktionsteam, das nach eigener Aussage lediglich den durch die Fridays-for-Future sichtbar gewordenen Generationenkonflikt versucht habe, „mit den Mitteln der Satire aufzugreifen“<sup>6</sup>. Armin Laschet ließ das Argument, dass es sich dabei um Satire handele, überhaupt nicht gelten; der Ansatz des Liedes sei es lediglich, zu polarisieren.<sup>7</sup> Thomas Nüchel, Politiker und Mitglied des WDR-Aufsichtsrates, twitterte zu dem Fall: Satire dürfe zwar „scharfzüngig“ sein, aber nicht „in die Gefahrenzone von Hetze“ geraten.<sup>8</sup>

Umweltverschmutzung und Klimawandel scheinen heute Themen zu sein, die die Grenzen des Humors zumindest herausfordern. Diese Beobachtung lädt zu einer his-

2 Meine Oma ist ’ne alte Umweltsau, <https://www.youtube.com/watch?v=7r3t8WDFe1A> [01.09.2023].

3 Maik Fielitz / Holger Marcks: Digitaler Faschismus. Die sozialen Medien als Motor des Rechts-extremismus. Berlin: Dudenverlag 2020, S. 135.

4 „Umweltsau“-Lied: Redakteure sauer und verunsichert – Buhrow stellt sich vor, <https://www.fr.de/kultur/gesellschaft/umstrittene-umweltsau-satire-wdr-intendant-bekraeftigt-seine-kritik-13372729.html> [23.08.2023].

5 „Es schadet dem Klimaschutz, wenn wir ihn zum Generationenkonflikt hochspielen“, <https://www.spiegel.de/politik/deutschland/wdr-satirevideo-umweltsau-armin-laschet-warnt-vor-tribunalisierung-a-1303368.html> [23.08.2023]; Friederike Herrmann / Ilka Quindeau: Wie die Inszenierung Greta Thunbergs den Generationenkonflikt entschärft. Eine Analyse latenter Frames im Mediendiskurs. In: Journalistik. Zeitschrift für Journalismusforschung 3 (2020), S. 49–62, hier S. 56–57, argumentieren, dass vor allem die Verhinderung eines Generationenkonflikts Laschets und Buhrows schnelle Entschuldigungen erklärt.

6 Aufregung um Oma als „Umweltsau“, <https://www.sueddeutsche.de/wirtschaft/medien-aufregung-um-oma-als-umweltsau-dpa.urn-newsml-dpa-com-20090101-191229-99-289649> [01.09.2023].

7 Oma als „Umweltsau“, <https://www.handelsblatt.com/politik/deutschland/debatte-oma-als-umweltsau-laschet-entruestet-sich-ueber-umweltsatire-des-wdr/25374440.html> [23.08.2023].

8 <https://twitter.com/ThomasNuechel/status/1210952328104288256> [23.08.2023].

torischen Betrachtung ein, bei der insbesondere die Anfänge der modernen Umweltbewegung in den Fokus rücken.

Seit einiger Zeit werden die 1970er Jahre als Zäsur der bundesrepublikanischen Politik- und Sozialgeschichte diskutiert,<sup>9</sup> wozu auch umweltgeschichtliche Erkenntnisse zur „1970er-Diagnose“ beigetragen haben.<sup>10</sup> So gelten die 1970er Jahre als Wasserscheide und Phase der Entstehung eines Umwelt- und Krisenbewusstseins in der bundesrepublikanischen Öffentlichkeit, als „ökologische Revolution“.<sup>11</sup> Medien kommt in dieser Entwicklung eine besondere Bedeutung zu, ermöglichten sie doch eine Kommunikation über die Anliegen des Umweltschutzes und trugen so maßgeblich zur Entwicklung eines Umweltbewusstseins bei.<sup>12</sup> Doch auch wenn die Bedeutung von Medien für und in diesem Prozess im Generellen und vor allem des „umweltapokalyptisches Genres“ mittlerweile vielfach herausgearbeitet worden ist,<sup>13</sup> ist eine humoristische oder gar satirische Bearbeitung von Umweltthemen und der Beitrag der Satire für die Entwicklung von Umweltbewusstsein und ökologischer Bewegung bisher nicht systematisch untersucht worden. Dazu trägt bei, dass Lachen und Verlachen

- 9 Anselm Doering-Manteuffel / Lutz Raphael (Hg.): Nach dem Boom. Perspektiven auf die Zeitgeschichte seit 1970. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008; Philipp Sarasin: 1977. Eine kurze Geschichte der Gegenwart. Berlin: Suhrkamp 2021; Frank Bösch: Zeitenwende 1979. Als die Welt von heute begann. München: Beck 2019.
- 10 Patrick Kupper: Die „1970er Diagnose“. Grundsätzliche Überlegungen zu einem Wendepunkt der Umweltgeschichte. In: Archiv für Sozialgeschichte 43 (2003), S. 325–348. Kupper untersucht dies zunächst für die Schweiz. Vgl. im Gegensatz dazu: Christian Pfister u. a.: Das 1950er Syndrom. Zusammenfassung und Synthese. In: Christian Pfister (Hg.): Das 1950er Syndrom. Der Weg in die Konsumgesellschaft. Bern: Haupt 1995, S. 21–47.
- 11 Frank Uekötter: Deutschland in Grün. Eine zwiespältige Erfolgsgeschichte. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2015, S. 137–149; Holger Nehring: Genealogies of the Ecological Movement. Planning, Complexity and the Emergence of „the Environment“ as Politics in West Germany, 1949–1982. In: Sverker Sörlin / Paul Warde (Hg.): Nature's end. History and the Environment. Houndsmill: Palgrave Macmillan 2011, S. 115–138; Paul Warde u. a.: The Environment. A History of the Idea, Baltimore: JHU Press 2018; Joachim Radkau: Die Ära der Ökologie. Eine Weltgeschichte. München: Beck 2011.
- 12 Umwelt- und Nachhaltigkeitskommunikation ist in den letzten Jahren zu einem intensiv diskutierten Forschungsfeld der Medien- und Kommunikationsforschung geworden. Studien weisen dabei auf die Rolle der Medien für die Umweltbewegung hin. Niklas Luhmann: Ökologische Kommunikation: Kann die moderne Gesellschaft sich auf ökologische Gefährdungen einstellen? Opladen: Westdeutscher Verlag 1986; Mike S. Schäfer / Heinz Bonfadelli: Umwelt- und Klimawandelkommunikation. In: Heinz Bonfadelli u. a. (Hg.): Forschungsfeld Wissenschaftskommunikation. Wiesbaden: Springer 2017, S. 315–383; Daniel Fischer: Nachhaltigkeitskommunikation. In: Ursula Kluwick / Evi Zemanek: Nachhaltigkeit interdisziplinär. Konzepte, Diskurse, Praktiken. Wien/Köln/Weimar: UTB 2019, S. 51–69; Jens Ivo Engels: Naturpolitik in der Bundesrepublik. Ideenwelt und politische Verhaltensstile in Naturschutz und Umweltbewegung 1950–1980. Paderborn: Ferdinand Schöningh 2006.
- 13 Siehe v. a. Kai F. Hünemörder: Cassandra im modernen Gewand. Die umweltapokalyptischen Mahnrufe der frühen 1970er Jahre. In: Frank Uekötter / Jens Hohensee (Hg.), Wird Cassandra heiser? Die Geschichte falscher Ökoalarme. Stuttgart: Steiner 2004, S. 78–97; siehe auch Kupper (2003) (wie Anm. 10); Engels (2006) (wie Anm. 12).

nach wie vor kaum im Zentrum der historischen Analyse des „Zeitalter der Extreme“ stehen,<sup>14</sup> auch wenn Humor als Kategorie der historischen Analyse zeigen kann, wie er als kulturelle Praxis einerseits die Grenzen des Satirischen auslotet und andererseits einen Blick auf Aushandlungsprozesse um geteilte Werte aber auch gesellschaftliche Integrationsprozesse zulässt.<sup>15</sup> Anhand von Satire lassen sich somit gesellschaftliche Wandlungsprozesse sichtbar machen. Eine Analyse der für die 1970er Jahre besonders wichtigen Satirezeitschrift *Pardon* soll dies im Folgenden aufgreifen. Erstens soll dabei in einer Inhaltsanalyse gefragt werden, in welchem Rahmen ökologische Themen in der Zeitschrift, die hauptsächlich in einem linken Milieu<sup>16</sup> gelesen wurde, be- und verhandelt wurden. Die Satirezeitschrift verstand sich als Kommentar zu, aber auch als Anreger von gesellschaftlichen Debatten. Inwiefern *Pardon* gesellschaftliche Wandlungsprozesse mit angestoßen und so zur Formierung des ökologischen Diskurses und Umweltbewusstseins Anstoß gegeben hat, soll dabei im Mittelpunkt der Analyse stehen. Eine solche Analyse kann dann auch Hinweise für die Frage nach der Bedeutung von Ökologie für die linke mediale Öffentlichkeit in der Bundesrepublik und damit der umfangreichen Debatte um die Entstehung eines Umweltbewusstseins leisten. Zweitens soll die eingangs formulierte Beobachtung aufgegriffen werden: Eignet sich die Umweltkrise zum Lachen?

Zur Beantwortung dieser Fragen soll zunächst der der politische und soziale Kontext der 1970er Jahre und der Satirezeitschrift *Pardon* beleuchtet werden (I). Ein Blick auf die umweltpolitischen Kristallisationspunkte – 1972/1973 mit der Debatte um die Grenzen des Wachstums und der ersten Ölkrise (II) und schließlich das Ende der 1970er Jahre mit der zweiten Ölkrise und den Protesten der Anti-Atomkraftbewegung (III) – lassen so schließlich Überlegungen zur gesellschaftlichen Bedeutung der Umweltsatire in der Bundesrepublik der 1970er Jahre zu (IV).

## Die ökologische Revolution der 1970er Jahre

Ökonomische Krisen, die sich in der Abnahme des Wirtschaftswachstums und in steigenden Arbeitslosenzahlen ebenso zeigten wie in der mangelnden Verfügbarkeit von Öl während der Krisenjahre, führten dazu, „dass in vielen westlichen Industrieländern

14 Dies ändert sich, trotz der umfangreichen Literatur zu Satire und Humor im Allgemeinen, nur langsam. Siehe z. B. Martina Kessel: *The Politics Of Humour Laughter, Inclusion, and Exclusion in the Twentieth Century*. Toronto: Toronto University Press 2017; Jan Bremmer and Hermann Roodenburg (Hg.), *A Cultural History of Humour: From Antiquity to the Present Day*, Cambridge: Polity 1997; Martina Kessel, Peter Burke, William Grange, Jonathan Waterlow: *Forum: Humour*. In: *German History* 33 (2015), S. 609–623.

15 Kessel (2017) S. 3 (wie Anm. 14).

16 Siehe dazu die umfangreiche Studie von Sven Reichardt: *Authentizität und Gemeinschaft. Links-alternatives Leben in den siebziger und frühen achtziger Jahren*. Berlin: Suhrkamp 2014.

die Ausbeutung der Erde“ nun selbstkritisch reflektiert wurde.<sup>17</sup> Denn neben der materiellen Veränderung umweltrelevanter Größen schon seit den 1950er Jahren<sup>18</sup> und der Entstehung neuer sozialer Bewegungen in den 1970er Jahren war es vor allem die gesellschaftliche Wahrnehmung dieser Umweltveränderungen, die zur Entstehung eines gesellschaftlichen Umweltbewusstseins führte.<sup>19</sup> Das zunehmende Bewusstsein der deutschen Öffentlichkeit, in der globale Umweltprobleme zunächst vornehmlich als Frage nach „Lebensqualität“ und Luftreinheit diskutiert wurden,<sup>20</sup> schlug sich dabei auch in der Stellung von „Umweltschutz“ – ein neu eingeführter Terminus – nieder. Seit den Koalitionsverhandlungen 1969 waren essentielle Bereiche des Naturschutzes, wie die Regelung des Gewässerschutzes und zur Luftreinhaltung, in den Aufgabenbereich des Innenministeriums gerückt, das organisatorisch um einen entsprechenden Kabinettsausschuss für Umweltfragen ergänzt wurde.<sup>21</sup> Die sozialliberalen Reformbestrebungen in Bezug auf den Umweltschutz begannen 1971 mit dem Fluglärmschutzgesetz und dem Bezinbleigesetz, reichten über das DDT-Gesetz, das Abfallgesetz, das Bundeswaldgesetz, das Waschmittelgesetz, das Gefahrgutbeförderungsgesetz, das Bundesnaturschutzgesetz und schließlich bis hin zum Chemikaliengesetz.<sup>22</sup> Mit der Fülle der Gesetzesvorhaben sollte zumindest symbolisch ein Wandel im politischen Umgang mit Natur bzw. Umwelt eingeleitet werden. So verkündete Genscher im Bundestag: „Unsere politischen und gesellschaftlichen Institutionen waren bisher nur ungenügend darauf eingerichtet, Probleme wie das der Umweltbelastung durch die menschliche Zivilisation zu behandeln.“ Es sei daher dringend notwendig, die „drohende Umweltkrise an der Wurzel zu packen“, und zwar „durch ein neues Umweltrecht“, „das Schutz und Entwicklung der Naturgrundlagen, auf denen unser aller Leben und Überleben beruht, zu den vorrangigsten Aufgaben staatlicher Zukunftssicherung und Vorsorge macht.“<sup>23</sup> Das Umweltprogramm der Bundesregierung griff damit einen Diskurs um den zunehmenden Schutz der Umwelt auf, der sich vom Landschaftsschutz als primärem Anliegen zu einem bewussten Umgang mit globalen Ressourcen gewandelt

17 Frank Bösch, Boom zwischen Krise und Globalisierung. Konsum und kultureller Wandel in der Bundesrepublik der 1970er und 1980er Jahre. In: *Geschichte und Gesellschaft* 42 (2016), S. 354–376, hier S. 357.

18 Pfister (1995) (wie Anm.10).

19 Kupper (2003) (wie Anm. 10); Hünemörder (2004) (wie Anm. 13).

20 Luftreinheit wurde schon in den 1960er Jahren zum politischen Ziel erhoben und verschiedene Gesetze erlassen, um Luftverschmutzung zu kontrollieren, auch wenn die Umsetzung sich als schwerfällig erwies. Vgl. Frank Uekötter: *The Greenest Nation? A New History of German Environmentalism*, Cambridge M.A.: The MIT Press 2014, 72–73; Ders., *Von der Rauchplage zur ökologischen Revolution. Eine Geschichte der Luftverschmutzung in Deutschland und den USA 1880–1970*. Essen: Klartext 2003.; Kai F. Hünemörder: *Die Frühgeschichte der globalen Umweltkrise und die Formierung der deutschen Umweltpolitik (1950–1973)*. Stuttgart: Steiner 2004.

21 Frank Uekötter, *Deutschland in Grün. Eine zwiespältige Erfolgsgeschichte*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2015.

22 Ebd.

23 Deutscher Bundestag 115. Sitzung, Freitag 3.12.1971, zit. nach Uekötter (2003) S. 480 (wie Anm. 20).

hatte, ohne den Blick auf Lokales zu verlieren, gründeten sich doch ebenfalls Anfang der Siebziger Jahre zahllose Bürgerinitiativen, die sich lokalen Umweltproblemen, wie z. B. der Gewässerverunreinigung, widmeten.<sup>24</sup> Akteure der ökologischen Bewegung verbanden den Umweltschutz zumeist aktiv mit einer Kritik an der Gesellschaftsstrukturen der Industrienationen und gingen damit deutlich weiter als traditionelle Naturschützer, wenn sie auf die Kreisläufe und Wechselbeziehungen von Umwelt, Arbeit, Produktion und Konsum aufmerksam machten.<sup>25</sup>

Medien waren Motoren in dieser Veränderung des Umweltbewusstseins.<sup>26</sup> Beginnend bereits in den 1960er Jahren mit Rachel Carsons *Stummer Frühling*<sup>27</sup>, der sich dem Ausmaß des Vogelsterbens widmete, führten Titel wie Rene Dubos *Der entfesselte Fortschritt*<sup>28</sup>, Gordon Taylors *Das Selbstmordprogramm*<sup>29</sup>, Paul Ehrlichs *Die Bevölkerungsbombe*<sup>30</sup> oder Barry Sommoners *Wachstumswahn und Umweltkrise* durch das Zusammenspiel wissenschaftlicher Analysen und apokalyptischer Zukunftsszenarien die Umweltbedrohungen einer bunderepublikanischen Öffentlichkeit plakativ vor Augen, wenn sie Luft- und Wasserverschmutzung durch Chemikalien beklagten, die Überbevölkerung der Erde prognostizierten oder nichts Geringeres als die Zerstörung der Erde und das Aussterben der Menschen vorhersagten.<sup>31</sup> „The breakdown of society and the irreversible disruption of the life-support systems on this planet, possibly by the end of the century, certainly within the lifetimes of our children, are inevitable“ hieß es im sogenannten *Blueprint for Survival*, indem „eine radikale Abkehr von der bestehenden Wachstumsgesellschaft“ und die „geringst mögliche Störung der ökologischen Prozesse“ gefordert wurde.<sup>32</sup> Die Veröffentlichung der *Grenzen des Wachstum* ließ die bedrohlichen Befunde als Symptome eines ausufernden Wachstums von Wirtschaft und Bevölkerung erscheinen. Angesichts der Perspektive eines drohenden und

24 Umweltprogramm der Bundesregierung, Deutscher Bundestag 6. Wahlperiode, Drucksache VI/2710, 14.10.1971. Zu den Bürgerinitiativen: Reichhardt (2014) S. 157–160 (wie Anm. 16); Hünemörder (2004), S. 184 (wie Anm. 20).

25 Reichhardt (2014) S. 156 (wie Anm. 16).

26 Siehe dazu z. B. Engels (2006) S. 214 (wie Anm. 12).

27 Rachel Carson: *Der Stumme Frühling*. Gütersloh: Bertelsmann 1963 (i. O. 1962). Siehe zum Einfluss des Buches u. a.: Dieter Steiner: Rachel Carson. Pionierin der Ökologiebewegung. Eine Biographie. München: Beck 2014.; Christof Mauch: Blick durchs Ökoskop. Rachel Carsons Klassiker und die Anfänge des modernen Umweltbewusstseins. In: *Zeithistorische Forschungen / Studies in Contemporary History* 9 (2012), S. 156–160.

28 René Dubos: *Der entfesselte Fortschritt*. Programm für eine menschliche Welt. Bergisch Gladbach: Lübbe 1970.

29 Gordon Rattray Taylor: *Das Selbstmordprogramm*. Zukunft oder Untergang der Menschheit. Frankfurt am Main: S. Fischer 1971.

30 Paul Ehrlich: *Die Bevölkerungsbombe*. München: Carl Hanser 1971.

31 Hünemörder (2004), S. 79–80 (wie Anm. 13); Jost Hermand: *Grüne Utopien in Deutschland*. Zur Geschichte des ökologischen Bewusstseins. Frankfurt am Main: Fischer 1991, S. 128–133; Gabriele B. Christmann: *Ökologische Moral*. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag 1997.

32 Zit. nach Hünemörder (2004) S. 80 (wie Anm. 13).

nahen Kollapses wandelte sich die Umweltdebatte binnen weniger Monate nach der Veröffentlichung dieser Studie zu einer kontrovers geführten Wachstumsdebatte, die alle Spektren des politischen Parteiensystems umfasste.<sup>33</sup> Dies lag auch an dem umfassenden Medienecho, das die Studie bereits kurz nach ihrem Erscheinen erhielt. Alle überregionalen Tageszeitungen und Magazine berichteten ausführlich von den Forschungsergebnissen des MIT-Teams. „Die Bombe im Taschenbuchformat“, so nannte es *die Zeit*, wurde schließlich das mit Abstand erfolgreichste Buch des umweltapokalyptischen Genres, das in 37 Sprachen übersetzt mehr als zwölf Millionen Mal verkauft und 1973 mit dem Friedenspreis des Deutschen Buchhandels ausgezeichnet wurde.<sup>34</sup> Umweltdebatten fanden so ihren Weg in die Massenmedien, in Printmedien ebenso wie in Funk und Fernsehen.<sup>35</sup> Wie Jens Ivo Engels zeigt, stieg die Berichterstattung über Umweltschutzthemen nach einer Zurückhaltung in den 1960er Jahren, um 1970 mit einem Höhenpunkt 1973 stark an, um dann bis 1976 etwa wieder einzubrechen, bis sie schließlich durch Umweltkatastrophen wie Tankerhavarien oder Chemieunfälle wieder angeheizt wurde.<sup>36</sup> So lassen sich insbesondere die Jahre 1972/73 und 1979 als wichtige Kristallisationspunkte des ökologischen Diskurses verstehen.

Während allerdings für die Bundesrepublik das Zusammenspiel von Medien und Umweltdebatte gut untersucht sind, gilt dies nicht in gleichem Maße für Satirebeiträge, auch wenn die 1970er Jahre durchaus ein Jahrzehnt der intensiven satirischen Bearbeitung waren,<sup>37</sup> in denen es mehrfach zu gerichtlichen Auseinandersetzungen um die Grenzen von Satire kam. Funk und Fernsehen entwickelten neue Formen des Satirischen. Während Printmedien weiterhin Satirisches integrierten, wurden aber auch dezidierte Satiremagazine, wie der *Simplicissimus*, wieder aufgelegt und neue Formate entwickelt. Eines dieser Magazine ist die sich schnell als führende Satirezeitschrift der Bundesrepublik der 1960er und 1970er Jahre etablierende Zeitschrift *Pardon*.

Das *Pardon*-Magazin war 1961 aus dem Bedürfnis nach „geistreicher Unterhaltung“ als Satiremagazin für ein links-alternatives Publikum entstanden.<sup>38</sup> Das Blatt wurde zunächst von A. Nickel herausgegeben. Mitglieder der „Neuen Frankfurter Schule“ wie Hans Traxler, Chlodwig Poth F. K. Wachter, Robert Gernhardt, F. W. Bernstein, Peter

33 Dennis L. Meadows u. a.: Die Grenzen des Wachstums. Bericht des Club of Rome zur Lage der Menschheit. Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt 1972. Hünemörder (2004) S. 87 (wie Anm. 13).

34 „So geht die Welt zugrunde“. In: *Die Zeit*, 17.3.1972.; Elke Seefried: Towards The Limits To Growth? The Book And Its Reception In West Germany And Britain 1972–73, In: German Historical Institute London Bulletin 33 (2011), S. 3–37. Hünemörder (2004) S. 89 (wie Anm. 13); Patrick Kupper: Weltuntergangsvisionen aus dem Computer. Zur Geschichte der Studie „Die Grenzen des Wachstums“ von 1972, In: Frank Uekötter / Jens Hohensee (Hg.): Wird Cassandra heiser? Die Geschichte falscher Ökoalarme. Stuttgart: Steiner 2004, S. 105.

35 Engels (2006) S. 214–216 (wie Anm. 12).

36 Ebd., S. 223–224.

37 Siehe dazu z. B. die Beiträge in: Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hg.), Spass beiseite. Humor und Politik in Deutschland, Leipzig: Edition Leipzig 2010.

38 Zum links-alternativen Milieu Reichardt (2014) (wie Anm. 16).

Knorr und Eckardt Henscheid waren maßgeblich an der Ausgestaltung des Blattes mit regelmäßigen Beiträgen und teils als Mitglieder der Redaktion beteiligt.<sup>39</sup> Leserinnen und Leser der *Pardon* stammten aus verschiedenen links-alternativen Gruppierungen wie ökologischen, pazifistischen und feministische Kreisen und dem aufgeklärten Bildungsbürgertum.<sup>40</sup> Ziel des Blattes war es von Anfang an, nicht nur zu unterhalten, sondern durchaus auch gesellschaftlichen Wandel anzustoßen. Das linksintellektuelle Blatt wollte mehr als „anprangern“, durchaus nicht konfliktscheu ging es darum, Veränderungen zu bewirken.<sup>41</sup>

Diese progressive Haltung zeigte sich auch in der Darstellungs- und Erzählweise, die im Vergleich zu der deutlich älteren und in den 1950er Jahren neu aufgelegten *Simplicissimus* durchaus als experimentell galt: Neben eindeutig satirischen und komischen Beiträgen, Cartoons, Karikaturen und Polemiken finden sich in der Zeitschrift auch ernste politische Analysen im Spannungsfeld zwischen ernster und unterhaltener Kunst.<sup>42</sup> Auflagenstärke – 1962 immerhin schon durchschnittlich 11.7000 Exemplare<sup>43</sup> – gewann das Blatt vor allem mit dem Themenfeld Sex, von dem Angaben Zehrer zufolge jede fünfte redaktionelle Seite handelt.<sup>44</sup> Die 1970er Jahre stehen dagegen eher für einen langsamen Niedergang der Zeitschrift, die wohl als Entscheidung des Herausgebers Nickel an Schärfe und Stoßrichtung verlor.<sup>45</sup> Totale Komik wurde immer mehr zurückgedrängt und die führenden Köpfe der „Frankfurter Schule“ wandten sich ihrer Neugründung *Titanic* zu.<sup>46</sup>

39 Moritz Günter Lorenz Post: „Neue Frankfurter Schule“. Theorie und Portrait, Dissertation: TU Darmstadt 2020, S. 192–193.

40 Ebd., S. 192.

41 Klaus Cäsar Zehrer: Dialektik der Satire. Zur Komik von Robert Gernhardt und der „Neuen Frankfurter Schule“, Dissertation: Univ. Bremen 2001, S. 232.

42 Post (2020), S. 202 (wie Anm. 39). Zum Comik in der *pardon*: Klaus Schikowski: Der Comic. Geschichte, Stile, Künstler. Ditzingen: Reclam 2018, S. 151.

43 Zehrer (2001), S. 231 (wie Anm. 41). Erich Bärmeier und Hans A. Nickel betonen in einem Interview in der Hessenschau am 28.4.1964, dass das Blatt 1964 über eine Million Leserinnen und Leser zur Auseinandersetzung mit der Politik angeregt habe. Online unter: <https://www.ardmediathek.de/video/hr-retro-oder-hessenschau/zeitschrift-pardon/hr-fernsehen/Y3JpZDovL2hyLW9ubGluZS8xNTM4OTA> [01.09.23].

44 Zehrer (2001), S. 238 (wie Anm. 41). Tobias Eilers: Robert Gernhardt – Theorie und Lyrik. Erfolgreiche komische Literatur in ihrem gesellschaftlichen und medialen Kontext. Münster: Waxmann 2001, S. 455.

45 Zehrer (2001), S. 249 (wie Anm. 41).

46 Ebd., S. 250.

**„Als Umwelt Mode wurde“.  
Der Aufstieg der Umweltsatire Anfang der 1970er Jahre**

In den 1960er Jahren und auch zu Beginn der 1970er Jahre wurden Umweltthemen in *Pardon* eher am Rande betrachtet. Im Vordergrund standen politische Auseinandersetzungen um die Gestaltung der Gesellschaft oder die Aufdeckung (kleinere) Skandals in den Grundlinien linksoppositioneller Publizistik.<sup>47</sup> Deutliche Positionierungen wurden zum Beispiel gegen die (katholische) Kirche formuliert.<sup>48</sup> Immer wieder wurde die Wohlstandsgesellschaft kritisiert und überbordender Konsum auf die Schippe genommen. Besonders häufig geschah dies am Beispiel der Automobilindustrie, ein für die 1960er und 1970er Jahre besonders symbolträchtiger Industriezweig, der wie kaum ein anderer die Konsumgesellschaft symbolisierte. Unter dem reißerischen Titel „Produzieren bis zum Zusammenbruch“ kommentierte Wolfgang Lüdtkke beispielsweise die steigenden Zulassungszahlen von Automobilen, die nicht nur immer mehr Staus, sondern langfristig eine Massenarbeitslosigkeit hervorrufen würden, wenn eine Marktsättigung einträte. Wirtschaftspolitische Überlegungen und deren Folgen für den Absatzmarkt standen im Fokus der satirischen Reportage, deren Kernaussagen durch die sie ergänzenden Illustrationen noch einmal unterstrichen wurden.<sup>49</sup> Die Karikaturen Kurt Halbritters, dem Gründer und freien Mitarbeiter der Zeitschrift, führten die Folgen der in der Reportage aufgedeckten und prognostizierten Krise von Wirtschaft und Konsum überspitzt vor Augen, wenn sie Massenarbeitslosigkeit in Folge der Automobilkrise mit der Notwendigkeit zur Währungsreform in Verbindung brachten oder eigene Fabriken zur Autovernichtung statt des Autobaus prognostizierten. Dass diese Autovernichtung auch eine Umweltschutz-Komponente haben könnte, deutete lediglich das Titelbild der Reportage an, das ebenfalls von Halbriter stammte: Ein düsterer Himmel, die karge Landschaft, der dargestellte Smog und auch die Automobilwracks auf der blassgrünen Wiese vor der Stadt ließen die Folgen des Automobilbooms für Natur und Landschaft lediglich erahnen.

Tatsächlich wurden die Folgen der wirtschaftlichen, sozialen und gesellschaftlichen Prozesse für die Umwelt erst 1972 mit dem Erscheinen des Club-of-Rome-Berichts und der UN-Umweltkonferenz in Stockholm in *Pardon* explizit thematisiert.<sup>50</sup> Als auch die deutschen Medien immer mehr über den Bericht des Club of Rome berichtet

47 Ebd., S. 243.

48 Ebd., S. 245–247.

49 Wolfgang Lüdtkke, Produzieren bis zum Zusammenbruch. In: *Pardon* 5 (1972), S. 54–57, mit Karikaturen von Kurt Halbriter. Auch hier wurde der Zukunftsforschung eine entscheidende Rolle eingeräumt.

50 Umwelt- und Klimaberichterstattung sind bis heute häufig an politische Ereignisse gebunden. Vgl. Micheal Brüggemann / Irene Nerval / Imke Hoppe / Stefanie Walter: Klimawandel in den Medien. CliSAP Working Paper, 2016, [http://www.climatematters.hamburg/wpcontent/uploads/2016/08/WorkingPaper\\_Klimawandel\\_in\\_den\\_Medien.pdf](http://www.climatematters.hamburg/wpcontent/uploads/2016/08/WorkingPaper_Klimawandel_in_den_Medien.pdf), S. 22 [01.09.23].

hatten, griff auch *Pardon* das Thema auf. Hier wurde sich erstens darüber lustig gemacht, dass das Thema Umweltschutz nun zu einem Modethema geworden war, dass die „Bestsellerränge erobert“<sup>51</sup> hätte, von „dem zu reden zwar schick“<sup>52</sup> sei, „bei dem aber mangels libidinöser Besetzung niemand mehr hinsehen mag“<sup>53</sup>, und zweitens mit Holger Strohm ein besonders prominenter vehementer Umweltschützer für einen Artikel inszeniert und so die unzulänglichen Umweltschutzbemühungen in Deutschland glossiert wurden. Der im Reportagestil verfasste und mit zahlreichen Photographien illustrierte Beitrag hatte eine doppelte Stoßrichtung: Er unterstrich erstens die moralische Notwendigkeit zum Naturschutz und richtete eine deutliche Kritik an die untätige Politik. Zwar werde Umweltschutz politisch aufgegriffen – „Bonn“ leiste sich „den ersten Umweltschutz-Beauftragen (den Tierschützer Prof. Grzimek), das Land Hessen den ersten Umweltminister (den Großagrariar Werner Best)“<sup>54</sup> – das „Kompetenzwirrwarr“ aber sei groß, dass es noch lange dauern würde, bis sich die Einsicht durchsetze, dass „Papier aufzusammeln und keine Konservendosen wegzuwerfen“ in der „hochgradig verschmutzten Bundesrepublik“ nicht ausreichen.<sup>55</sup> Während Grzimeks politisches Engagement für den Naturschutz ambivalent gesehen wurde,<sup>56</sup> war der hessische Landwirtschaftsminister im Frühjahr 1972 in die Kritik geraten, weil er durch seine Amtstätigkeit vermeintlich bei privaten Grundstücksverkäufen profitiert hatte.<sup>57</sup> Umweltschutz wurde in dem Artikel schließlich als politisches Lippenbekenntnis entlarvt, wenn das vermeintlich wachsende Krisenbewusstsein mit den von den USA begangenen Umweltverschmutzungen im Vietnamkrieg in Beziehung gesetzt<sup>58</sup> oder behauptet wurde, dass Brasilien auf der Stockholmer Umweltkonferenz nahezu um eine Verschmutzung seiner Umwelt gebeten habe.<sup>59</sup> Auf der Konferenz hatten sich verschiedene Entwicklungsländer skeptisch gegenüber globalen Umweltproblemen

51 Abram Wichmann: Holger Strohm rettet die Welt. Loblied und Klage über einen deutschen Umweltschützer. In: *Pardon* 10 (1972), S. 20–23.

52 Ebd., S. 23.

53 Ebd.

54 Ebd., S. 22.

55 Ebd.

56 Die Rolle von Grzimek als Tierschützer ist in den letzten Jahren intensiv behandelt worden. Siehe z. B. Engels (2006) S. 266–270 (wie Anm. 12.); Franziska Torma: „Serengeti darf nicht sterben!“. In: Frank Uekötter (Hg.): *Ökologische Erinnerungsorte*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2014, S. 133–156.

57 Stein auf Stein, in: *Der Spiegel* 13 (1972), <https://www.spiegel.de/politik/stein-auf-stein-a-90b445e8-0002-0001-0000-000042945036?context=issue> [08.04.24] Als Konsequenz aus dem Hanauer Giftmüllskandal, bei dem ein Unternehmen mit dem Wissen Bests, giftigen Sondermüll illegal entsorgt hatte, musste Best schließlich 1973 von seinem Amt zurücktreten und wurde damit das „erste prominente politische „Opfer“ eines Umweltskandals“ in der Bundesrepublik. Roman Köster: *Hausmüll. Abfall und Gesellschaft in Westdeutschland 1945–1990*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2017, S. 206–207.

58 Wichmann (1972), S. 23 (wie Anm. 51).

59 Ebd., S. 22.

gezeigt und ihr Recht auf Wachstum und die Nutzung natürlicher Ressourcen proklamiert.<sup>60</sup> In der satirischen Bearbeitung wurde auf diese Debatte also deutlich Bezug genommen und – ganz im Einklang mit einer bereits früher formulierten Konsumkritik linker Kreise – Kritik an dem herrschenden Wachstumsparadigma geübt.

Zweitens nahm die Reportage aber auch die Umweltschutzbewegung selbst aufs Korn und fügte sich damit in eine Tradition der *Pardon* ein, für die vor allem die Rubrik „Welt im Spiegel“<sup>61</sup> oder auch die von Chlodwig Poth gezeichnete Comic-Reihe „Mein progressiver Alltag“ stand.<sup>62</sup> Auf immerhin vier Seiten führte der Artikel Holger Strohm, der mit einigen Streitschriften zur Umweltverschmutzung<sup>63</sup> und später zur Antiatombewegung in der Riege der Umweltbewegung von sich hatte Rede machen lassen, als „deutschen Umweltschützer“ vor, der einerseits der „personifizierte Zeitgeist“, andererseits aber auch „die personifizierte Machtlosigkeit der Umweltschützer“ sei. Sein „vergebliches Rufen in der industriellen Wüste“ sei „nur ein Beweis dafür, wie miserabel“ es hierzulande um den Umweltschutz stehe.<sup>64</sup> Strohm's Figur wurde in dem Artikel durchaus ebenfalls satirisch gezeichnet, nicht als Sachverständiger im Innenausschuss des Bundestages, sondern – gängige Stereotypen gegenüber Umweltschützern überzeichnend – als erfolgloser Autor, als Parvenü, der ohne das für den Umweltschutz eigentlich wichtige wissenschaftliche Renommee „allzu grobschlächtig pauschalisiert“, als unbekannte Witzfigur, eine „Mischung aus Tarzan und Jesus“.<sup>65</sup>

Die Entstehung der Illustrationen zu dem Beitrag – inszenierte Fotografien Strohm's, wie er beispielsweise in Anspielung auf die in Waschmitteln enthaltenden Chemikalien, „Weißer Riese“ in den Main kippt (Abb. 1) – wurde sogar eigens thematisiert: *Pardon* habe ihn gebeten, „das leidige Thema Umweltschutz“ zu visualisieren. Die Bilder, gestellte Fotografien, ließen die Umweltschutzbewegung ins Absurde absteigen, auch wenn die vorgenommenen Zukunftsprognosen selbst kaum infrage gestellt,<sup>66</sup> sondern in ernstem Ton vermittelt wurden.

60 Elke Seefried: Rethinking Progress. On the Origin of the Modern Sustainability Discourse, 1970–2000. In: *Journal for Modern European History* 13 (2015), S. 377–400, hier S. 384.

61 Zehrer (2001) S. 240 (wie Anm. 41).

62 Post (2020) S. 193 (wie Anm. 39).

63 Holger Strohm: Umwelt(schm)utz. Darmstadt: Melzer 1972; Ders.: Friedlich in die Katastrophe. Eine Dokumentation über Kernkraftwerke. Hamburg: Verlag Association 1973.

64 Wichmann (1972), S. 23 (wie Anm. 51).

65 Ebd., S. 20–21. Zur Bedeutung von Expertise im Umweltschutz der 1970er Jahre s. Simone Schleper: Planning for the Planet. Environmental Expertise and the International Union for Conservation of Nature and Natural Resources, 1960–1980. New York: Berghahn 2019.

66 Zur Bedeutung der Zukunftsforschung: Elke Seefried: Zukünfte. Aufstieg und Krise der Zukunftsforschung 1945–1980. Berlin/Boston: DeGruyter 2015.



**Abb. 1** Holger Strohm rettet die Welt<sup>67</sup>

So hieß es in der Reportage deutlich:

Derweil beginnen in Europa und Amerika die Städte zu sterben, das Land vergiftet sich mit Pflanzenschutz und Düngemitteln, die Flüsse und Seen gleichen Kloaken, aus denen auch noch Trinkwasser bezogen wird, die Ozeane verlieren ihre Funktion als Klima- und Nahrungsspender, und die Bevölkerungsexplosion läßt neue apokalyptische Reiter erscheinen, zeitgerecht per Computer [...] In den Jahren 2010 bis 2040 werden 90 Prozent der Weltbevölkerung binnen weniger Jahre vernichtet werden. Von Hunger und Gift.

Solche Zukunftsprognosen bildeten die Legitimität des ökologischen Diskurses der 1970er Jahre und schürten das in den alternativen Bewegungen verbreitete und in den 1980er Jahren ebenfalls noch dominante Bild, am Rande einer Katastrophe zu stehen.<sup>68</sup>

Eingefügte Witze oder Fotografien und Zeichnungen führten den Leserinnen und Lesern die Notwendigkeit von Naturschutz und die gleichzeitige Machtlosigkeit der Umweltschützerinnen und -schützer vor Augen. Den gleichen Tenor verfolgten auch die Beiträge in anderen Teilen des Heftes, so etwa die Zeichnungen in „Kochans Visionen-Agentur“<sup>69</sup>. Auch in diesen Beiträgen wurde nicht die Notwendigkeit des Umweltschutzes und dessen moralische Überlegenheit selbst infrage gestellt – darüber ließ sich offenbar nicht lachen –, vielmehr zielte die Kritik auf die rapide wachsende Umweltschutzbewegung, der hier mehr oder weniger direkt nachgesagt wurde, sich im Zeitgeist zu verlieren und mit kleinteiligen Scheinlösungen der Politik zufrieden zu geben, während die Industrie, vor allem die Automobil- und die chemische Industrie,

67 Wichmann (1972), S. 23 (wie Anm. 51).

68 Martin Nies: Die ökologische Katastrophe – Natur als Politik. Positionen des ökologischen Kri-sendiskurses der 1970er/1980er Jahre und Bezüge zum Globalisierungsdenken. Flensburg: Virtuelles Zentrum für kultursemiotische Forschung 2020.; David Kuchenbuch: „Eine Welt“. Globales Interdependenzbewusstsein und die Moralisierung des Alltags in den 1970er und 1980er Jahren. In: Geschichte und Gesellschaft 38 (2012), S. 158–184.

69 Kochans Visionen-Agentur. In: Pardon 10 (1972), S. 56–57.

nicht weiter behelligt würde bzw. in ihrer heuchlerischen Rhetorik verharren könnte. So zeigten die Zeichnungen beispielsweise einen Angler, der aus einem mit Industrieabfällen belasteten Gewässer, eine Art Seeungeheuer à la Nessi fischt (Abb. 2). Kommentiert wurde diese Zeichnung, die in ihrer Rubrik deutliche Bezüge auf die Zukunftsprognosen nimmt, mit einer Parodie der verharmlosenden Stellungnahmen der Chemie-Vertreter: „Der Deutsche Verband der Chemie-Unternehmer beweist in einem Weißbuch, daß der Abfall aus den Werken der Chemie-Industrie nicht nur für die Flüsse unschädlich ist, sondern auch für ihre Belebung sorgt.“

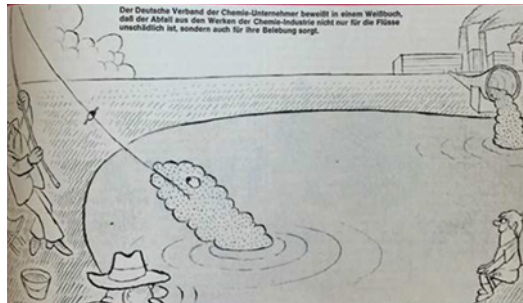


Abb. 2 Kochans Visionen Agentur<sup>70</sup>

In der chemischen Industrie hatte sich ein eingängiger und direkter Gegner gefunden, dessen Umweltverschmutzungen öffentliche und politische Aufmerksamkeit gefunden hatte, zumal viele Gewässerverunreinigungen direkt sichtbar wurden. Industriebosse eigneten sich damit gut als Zielscheibe der Satire in der *Pardon*, wenn sie beispielsweise als Ausweg zur Machtlosigkeit der Umweltschützer beim „Hans-Dietrich-Genscher-Gedächtnisschwimmen“ in der Ruhr schwimmen sollten und schließlich um Erbarmen flehend, den Bau zahlreicher Kläranlagen versprachen,<sup>71</sup> als Parodie eines Werbeplakates das Trinken eines Glases Rheinwasser empfohlen wurde<sup>72</sup>, oder eine kurze Dystopie Alain Schumachers einen künstlich reproduzierten Fluss „vom Chemiewerk bis zum Rhein“ entwirft, der jeden, der zufällig hineingerate, innerhalb von zwanzig Sekunden gänzlich auflöse und damit auch noch einen Beitrag zur „Entvölkerungspolitik“ leiste.<sup>73</sup> Überbevölkerung war ein wesentlicher Aspekt der „Grenzen des Wachstums“,<sup>74</sup> der in der Folge deswegen auch satirisch am Rande mit aufge-

70 Ebd., hier S. 57.

71 Hermann Mathes: Genuß im Stil der neuen Zeit. Gesünder Sterben. Lösungen für eine verschmutzte Umwelt. In: *Pardon* 10 (1972), S. 16–17, hier S. 17.

72 Wichmann (1972) S. 22 (wie Anm. 51).

73 Alain Schumacher: Politik mit Wasser. In: *Pardon* 10 (1972), S. 30.

74 Matthew Connelly: *Fatal Misconception. The Struggle to Control the World Population*. Cambridge M.A/London: Belknap 2008, S. 237–275.

griffen wurde,<sup>75</sup> zum Beispiel in Verbindung mit dem „Eine Welt“-Gedanken,<sup>76</sup> wenn die Bevölkerungsmöglichkeiten des Südpols erwogen wurden.<sup>77</sup>

Themen wie Umweltverschmutzung und ökologische Katastrophe fanden ihren Weg also durchaus in *Pardon*, deren Leserinnen und Leser sich als versiert im ökologischen Diskurs und informiert über umweltpolitische Debatten beweisen mussten, um die vielfältigen Anspielungen einordnen zu können. Nichtsdestotrotz blieben diese Themen, sieht man vom September 1972 ab, eher am Rande und wurden hauptsächlich in Verbindung mit satirisch häufiger bearbeiteten Inhalten wie Konsumkritik – vor allem am Automobil – oder Kritik an führenden Persönlichkeiten in Industrie und Politik verbunden. So verwundert es auch nicht, dass sich *Pardon* wieder anderen Themen schwerpunktmäßig zuwandte, als das Umweltthema – im Übrigen auch im politischen Alltagsgeschäft – von der Energie- bzw. Ölkrise verdrängt wurde.

Die Energiekrise wurde in *Pardon* mit altbekannten Grundthemen des linken alternativen Milieus verbunden, nämlich entweder einer Konsumkritik der westdeutschen bürgerlichen Gesellschaft oder einer Kritik an der politischen Führung: Ein rotnasiger frierender und angetrunkenener Willi Brandt – sein Alkoholkonsum war legendär – wurde auf dem Titel der Zeitschrift im Dezember 1973 prominent abgedruckt und im Editorial vom Herausgeber Nikel dazu aufgefordert, die Deutschen nicht länger mit Hinhaltenaktiken über das Ausmaß der Krise zu belügen.<sup>78</sup> Zahlreiche Artikel und Illustrationen nahmen auf die Ölkrise Bezug, wenn sie z. B. Benzin als Luxusgeschenk zu Weihnachten empfahlen.<sup>79</sup> Vorgeführt wurde in diesen Artikeln die westdeutsche Konsumgesellschaft in ihrer Abhängigkeit vom Automobil.<sup>80</sup> Bereits im Juli 1973 entwarf Hans Traxler die Folgen der Benzinkrise für die Bundesrepublik und sagte das „Ende des Abendlandes“ voraus, indem sich „weiße Frauen“<sup>81</sup> dem „Götzen Automobil“ für einen Kanister Normalbenzin opferten, womit auch die globale Macht- und

75 So zum Beispiel in Kochans Visionen Agentur (1972) S. 56 (wie Anm. 69), wo eine Zeichnung sechs dickbäuchige Personen abbildete, von denen nur eine schwanger, die Bäuche der anderen aber mit Nahrungsmitteln gefüllt waren, um den Überfluss der Konsumgesellschaft zu persiflieren.

76 Kuchenbuch (2012) (wie Anm. 68).

77 Die Wahrheit und nichts als sie, das Wichtigste des Monats im Bild. Überbevölkerung: Na und?. In: *Pardon* 2 (1972), S. 3.

78 Titelbild. In: *Pardon* 12 (1973).

79 Zeichnung Horst Haitzinger. In: *Pardon* 12 (1973). Die Zeichnung zeigt ein Ehepaar, das zu Weihnachten eine Flasche Benzin geschenkt bekommen hatte, und nun darüber nachdachte, dass die von ihnen geschenkte Kiste Cognac zu geizig gewesen sei.

80 Markus Nöhl: Automobile Symbole im Umbruch. Automobilkritik und Symbolproduktion am Ende des Booms 1965–1975. In: Stephanie Tilly / Florian Triebel (Hg.): *Automobilindustrie 1945–2000. Eine Schlüsselindustrie zwischen Boom und Krise*. München: Oldenbourg 2013, S. 363–428.

81 Zum Gegenentwurf des Nationalen in *Pardon* siehe Post (2020) (wie Anm. 39). Zum Mythos der „weißen Frau“ s. Anette Dietrich: *Weißer Weiblichkeiten. Konstruktionen von „Rasse“ und Geschlecht im deutschen Kolonialismus*. Bielefeld: transcript 2007.

Wirtschaftsordnung infrage gestellt wurde.<sup>82</sup> Die provokante Zeichnung spielte dabei deutlich mit kolonialrassistischen Stereotypen, wenn sie den „Götzen Automobil“ als in Zelten sitzende Beduinen darstellte, dem sich nun die „Christinnen“ bzw. „weißen Frauen“ an den Hals warfen.<sup>83</sup>

Symptomatisch für die tendenzielle Abwesenheit von Umweltthemen während der Energiekrise kann eine Zeichnung Hans Traxlers aus dem Jahr 1974 stehen, in der er die Bestrebungen kommentiert, das Tempolimit auf Autobahnen von 100 km/h, das zwischenzeitlich zur Treibstoffeinsparung erlassen wurde, wieder aufzuheben.<sup>84</sup> Insbesondere der ADAC hatte mit dem Slogan „Freie Fahrt für freie Bürger“ eine nicht unumstrittene Großkampagne gestartet.<sup>85</sup> Die Kampagne stellte dabei vor allem auf die wirtschaftlichen Folgen des Tempolimits ab und konnte sich damit auch gegen Argumente einer sinkenden Unfallstatistik durchsetzen. Umweltaspekte traten dabei in den Hintergrund und wurden auch nicht von *Pardon* in die Debatte eingebracht, die ihre Aufgabe hier in der Kommentierung tagespolitischer Debatten bzw. in der Kritik an dem immer weiter steigenden Konsum, insbesondere des Automobils, sah, dessen Absatzzahlen auch während und nach der Ölkrise nur kurzfristig einbrachen.<sup>86</sup>

Doch während nach der ersten, beherrschbar scheinenden Ölkrise relativ schnell zum politischen Tagesgeschäft übergegangen werden konnte, lag die Debatte während der zweiten Ölkrise 1979, die den Zeitgenossen als strukturelles Problem und begleitet von den gleichzeitigen Protesten gegen die Atomkraft vor Augen trat, deutlich anders.<sup>87</sup> Die Umweltbewegung hatte sich bis zum Ende der 1970er Jahre gewandelt und war zu einem anerkannten Mainstream-Thema mit hohen Zustimmungswerten geworden: 1978 gaben 76 % der bundesdeutschen Gesamtbevölkerung an, den Umweltschutz als besonders wichtiges Anliegen zu empfinden.<sup>88</sup> Gleichzeitig hatte sich aber auch die ökologische Bewegung radikalisiert, die durch die Anti-Atomkraftbewegung noch einmal konsum- und gesellschaftskritischer wurde.<sup>89</sup>

82 Jonas Kreienbaum: Das Öl und der Kampf um eine Neue Weltwirtschaftsordnung: Die Bedeutung der Ölkrise der 1970er Jahre für die Nord-Süd-Beziehungen. Berlin/Boston: DeGruyter 2022.

83 Hans Traxler: Die Bezinkeise. Was uns erwartet, wenn der Kraftstoff immer knapper wird. In: *Pardon* 7 (1973), S. 9–11, hier S. 11. In eine ähnliche Richtung auch die Karikatur einer Moschee, auf der ein großes Hinweisschild angebracht war: „Hier stand einst der Kölner Dom“. In: *Pardon* 2 (1974), S. 3.

Das Bild der Araber in der Ölkrise untersucht Kristin Kruck: Krisenszenarien. Metaphern in wirtschafts- und sozialpolitischen Diskursen. Berlin: DeGruyter 2018, S. 145.

84 Hans Traxler: Mit Vollgas aus der Krise. In: *Pardon* 3 (1974), S. 10–11.

85 Ulrich von Alemann: Organisierte Interessen in der Bundesrepublik. Opladen: Springer 1987, S. 115.

86 Bösch (2016) S. 358–359 (wie Anm. 17).

87 Frank Bösch: Bruchzonen der Moderne. Globale Umbrüche um 1979. In: *Indes* 1 (2016), S. 35–44, hier S. 36.

88 Reichhardt (2014) S. 158 (wie Anm. 16).

89 Ebd., S. 165.

## Atomproteste, Ölkrise und der Niedergang der Satire

Zum Ende der 1970er Jahre hatte sich auch *Pardon*, deren intellektueller Höhepunkt wohl eher in den 1960ern zu verorten ist, deutlich gewandelt. Die Zeitschrift hatte sich immer stärker einer grün-alternativen und esoterisch angehauchten New-Age-Bewegung zugewandt, was zu einer inhaltlichen Verschiebung und zum Austritt zahlreicher führender Zeichner der „Neuen Frankfurter Schule“ geführt hatte, die sich mit der *Titanic* ein neues Publikationsorgan aufbauten.<sup>90</sup>

Zum beherrschenden Umweltthema in der Zeitschrift wie auch in der bundespolitischen Debatte setzte sich 1979 schließlich das Thema Atomkraft durch. In fast jeder Ausgabe der Zeitschrift erschienen Kommentare und Karikaturen zum Ausbau der Atomkraftwerke, den Gefahren des Atomstroms ebenso wie der Endlagersuche, sodass andere Themen wie der Einsatz von Unkrautvernichtungsmitteln und dessen verheerenden Folgen für Flora und Fauna zwar vereinzelt thematisiert,<sup>91</sup> aber nicht systematisch wiederkehrend behandelt wurden. Kritik an einer mangelnden Beachtung der Umweltschutzthemen wurde dabei zum Beispiel mit einer Kritik an einer lediglich an Wachstum orientierten Politik verbunden, die die „Grenzen des Wachstums“ immer weiter auslotete.<sup>92</sup> Eine Karikatur des Illustrators Klaus Puth griff so beispielsweise den lange Zeit dominierenden Diskurs um die Unvereinbarkeit von Wachstum und Umweltschutz auf: Bundeskanzler Helmut Schmidt verwies den personifizierten Umweltschutz zugunsten des als Industrieboss gezeichneten Wachstums hinaus – und entschied sich damit gleichzeitig für eine Landschaft voll von Atomkraftwerken und rauchenden Industriefabriken (Abb. 3).

Paradigmatisch für die Phase der energiepolitischen bzw. umweltpolitischen Auseinandersetzung in *Pardon* kann der Comic von Rötger Feldmann, alias Brösel, stehen, der in einer Querschnittszeichnung des geplanten Endlagers in Gorleben eine deutsche „Idylle“ im Stil der linken Themen aufgreifenden deutschen Variante der Underground-Comix nachzeichnete.<sup>93</sup> Gorleben hatte sich zum Kristallisationspunkt der deutschen Anti-Atomkraftbewegung entwickelt, als angeheizt durch einen Reaktor-Unfall in Harrisburg in den USA 100.000 Personen gegen Atomkraft und vor allem gegen die Pläne, ein Zwischenlager und eine Wiederaufbereitungsanlage in dem nieder-

90 Zehrer (2001) S. 249 (wie Anm. 41). Oliver Maria Schmitt: Die schärfsten Kritiker der Elche. Die neue Frankfurter Schule und Wort und Strich und Bild. Berlin: Alexander Fest Verlag 2001, S. 119–120.

91 Im Märzen der Bauer sein Giftspritzen spannt. Stano Kochans Weitwinkel-Bestandsaufnahme einer Landwirtschaftsidylle. In: *Pardon* 1 (1979), S. 30–31. Die Karikatur führte die Normalität des Chemikalieneinsatzes in der Landwirtschaft vor Augen, der die Abwesenheit der ökologischen Landwirtschaft gegenübergestellt wurde, wie sie in Bio-Läden und Landkommunen vom links-alternativen Milieu zelebriert wurde. Reichhardt (2014) S. 20 u. 470–475 (wie Anm. 16).

92 Z. B. Das Ölkriegsgeschrei. In: *Pardon* 7 (1979), S. 6. Bösch (2016) S. 358 (wie Anm. 17).

93 Schikowski (2018) S. 199–200 (wie Anm. 42).



Abb. 3 Wirtschaftsgutachten<sup>94</sup>

sächsischen Ort zu errichten, in Hannover protestierten.<sup>95</sup> Im Comic wurde das Einfügen des Endlagers in die norddeutsche Landschaft ebenso zugespitzt dargestellt, wie der laxer Umgang mit Sicherheitsvorschriften, steigende Krebserkrankungen, die Iodtablettenausgabe im Ernstfall oder durch Strahlungen hervorgerufene Genmanipulationen von Nahrungsmitteln und sogar Lebewesen,<sup>96</sup> ganz im Sinne apokalyptischer Vorstellungen der alternativen Linken. Die hier gezeichnete „Idylle“ brachte die vielfältigen mit der Atomenergie verbundenen Gefahrenszenarien in einem Bild zusammen und führte unterschiedliche Naturvorstellungen überzeichnet vor.<sup>97</sup>

94 K. Puth, *Wirtschaftsgutachten*. In: *Pardon 11* (1979), S. 37. Helmut Schmidt hatte bereits 1975 Stellung gegen eine allzu ausufernde Umweltpolitik bezogen, was auch in dem Tenor seiner ersten Regierungserklärung „Konzentration auf das Wesentliche“ zum Ausdruck kam. Uekötter (2015) S. 133 (wie Anm. 21).

95 Zur mittlerweile sehr gut erforschten Anti-Atom-Bewegung: Detlef Schmiechen-Ackermann / Christian Hellwig / Wienke Stegmann / Karolin Quambusch / Jenny Hagemann (Hg.): *Der Gorleben-Treck 1979. Anti-Atom-Protest als soziale Bewegung und demokratischer Lernprozess*. Göttingen: Wallstein 2020; Astrid Mignon Kirchhof / Helmuth Trischler. *The History Behind West Germany's Nuclear Phase-Out*. In: Astrid Mignon-Kirchhof (Hg.): *Pathways Into and Out of Nuclear Power in Western Europe: Austria, Denmark, Federal Republic of Germany, Italy, and Sweden*, München: Deutsches Museum 2020, S. 124–169; Eva Oberloskamp: *Zwischen Apokalypik und alternativen Gesellschaftsentwürfen, Anti-Atomkraft- und Friedensbewegungen in den 1970er und 1980er Jahren*. In: Elke Seefried (Hg.), *Politische Zukünfte im 20. Jahrhundert. Parteien, Bewegungen, Umbrüche*, Frankfurt a. M./New York: Campus 2022, S. 321–340; Uekötter (2015) S. 132 (wie Anm. 21).

96 Schikowski (2018) S. 199–200 (wie Anm. 42).

97 *Gorleben – eine deutsche Idylle*. In: *Pardon 5* (1979); *Anders leben in Pardon: Gorleben, Ein heißer Sommer für die Bundesrepublik*. In: *Pardon 5* (1979), S. 85–86, hier S. 85.

Bei der Thematisierung der Endlagerfrage ging es dabei aber keineswegs nur um die gesundheitlichen und ökologischen Folgen des Atommülls, der Konflikt wurde vielmehr in *Pardon* als Konflikt zwischen Staat und Bürgern interpretiert,<sup>98</sup> bei dem die sich in demokratischen Initiativen organisierten Bürgerinnen und Bürger auf der einen Seite und Polizei und Politik auf der anderen Seite befanden. Dies zeigte sich einerseits bei der Rechtfertigung der teils äußerst gewalthaften Proteste.<sup>99</sup> Andererseits aber auch in der immer wieder dargestellten Einigkeit der verschiedenen Parteien in der Atomfrage.



Abb. 4 Aktion Endlösung<sup>100</sup>

Das Einvernehmen des politischen Establishments wurde beispielsweise in der Kreation eines gemeinsamen Logos von SPD, CDU und FDP „Gemeinsam zum nächsten Wahlsieg“ als Parodie einer Werbeanzeige der „Bundesinitiative ‚Mit Atomstrom in eine strahlende Zukunft‘“<sup>101</sup> vorgeführt (Abb. 4) oder als Absprachen zwischen Helmut Schmidt und Franz Josef Strauß öffentlich gemacht. In einer politischen Glosse, einem „geheimen“ Brief, datiert auf den 24. September 1979, erinnerte Schmidt an die ihm von Strauß zugesagte „Geschützpause“ als Gegenleistung dafür, dass er die Jusos im Zaum halte.<sup>102</sup> Ebenfalls im Oktober 1979 thematisierte *Pardon* den verharmlosenden Umgang mit dem giftigen Atommüll mit einer Zeichnung, bei der Brennstäbe und

98 Engels (2006) S. 225 (wie Anm. 12).

99 Gorleben, Ein heißer Sommer (1979) S. 86 (wie Anm. 97). Siehe dazu: Uekötter (2015) S. 128 (wie Anm. 21); Reichardt (2014) S. 169–170 (wie Anm. 16).

100 *Pardon* „Aktion Endlösung“. In: *Pardon* 10 (1979), S. 10–12, hier S. 11. Das Logo wurde aber mehrfach auf anderen Artikeln in der Ausgabe abgedruckt.

101 In den Anfangsjahren wurden solche Anzeigenparodien von Waechter gezeichnet. Ob dies auch bei dieser deutlich späteren Anzeige noch der Fall war, lässt sich nicht bestimmen. Vgl. Zehrer (2001) S. 249 (wie Anm. 41).

102 Brief des Monats. In: *Pardon* 10 (1979), S. 16.

Atom Müllfässer im häuslichen Alltag als „Lockenbrennschere“, als „Atomeierkocher“ oder als „Bügelmaschine“ genutzt wurden.<sup>103</sup>

Die Atomendlagersuche hatte sich zum wunden Punkt der Atomindustrie entwickelt, sodass die Anti-Atombewegung und die sich mit ihr deutlich solidarisierende *Pardon* hier eine Angriffsfläche sahen. Die Satirezeitung war hier unmissverständlich, wenn sie die Atomlobby und die SPD mit der bürgerlichen Wohlstandsgesellschaft – „Von Tegernsee bis Niebüll, jetzt lagern wir Atom Müll“<sup>104</sup> – und Anhängern des Nationalsozialismus gleichsetzte. Nach der Ausstrahlung der Mini-Serie Holocaust hatte im Jahr 1979 eine intensive Debatte um den Holocaust und die Kollektivschuld der Deutschen eingesetzt.<sup>105</sup> *Pardon* griff diese Debatte auf und setzte sie mit der „Aktion Endlösung“ in Beziehung, bei der die „Endlagerung“ zur Sache des ganzen Volkes“ wurde, dass nun „seinen Führern“ helfe. „Wir sind in der Schule über die Vor- und Nachteile der Kernkraft genauso gut informiert worden wie über den Nationalsozialismus. Da kennen unsere Lehrer keine Tabus. Und wenn der Führer den Krieg gewonnen hätte, wären die Energiereserven jetzt nicht in den Händen der arabischen Ölscheichs!“<sup>106</sup> wird beispielsweise der Schüler Guido U. zitiert, und die Nichtinformation über die Gefahren des Atomstroms mit geschichtspolitischen Auseinandersetzungen um die Tabuisierung der nationalsozialistischen Vergangenheit gleichgesetzt.<sup>107</sup>

### Die *Pardon* als umweltsatirische Zeitschrift?

Der Schutz der Umwelt stand nur selten im Mittelpunkt der *Pardon*. Erst relativ spät, nämlich im Sommer 1972, als sich durch verschiedene Veröffentlichungen des umweltapokalyptischen Genres und angeheizt durch im Juni 1972 abgehaltene UN-Umweltkonferenz in Stockholm, eine rege Debatte in der medialen Öffentlichkeit der Bundesrepublik etabliert hatte, griff auch *Pardon* das Thema eingehender auf. Nur selten ging es in der satirischen Bearbeitung von Umweltthemen in *Pardon* aber um den Schutz der Umwelt an sich – auch wenn dessen Notwendigkeit als Projekt einer umfassenden Umgestaltung von Staat und Gesellschaft nicht infrage gestellt wurde. Leserinnen und Leser von *Pardon* waren in der Regel gut informiert über Umweltschutzfragen. Ökologie und Ökonomie wurden in *Pardon* gerade zu Beginn der 1970er Jahre aber

103 My home is my Zwischenlager, in: *Pardon* 10 (1979), S. 10.

104 *Pardon* „Aktion Endlösung“ (1979) S. 10 (wie Anm. 100).

105 Habbo Knoch: Die Serie „Holocaust“. Geschichtsvermittlung als Fernsehunterhaltung. In: *Indes* 1 (2016), S. 62–73.

106 *Pardon* „Aktion Endlösung“ (1979) S. 12 (wie Anm. 100).

107 Die Ausstrahlung der Serie war von den öffentlich-rechtlichen Sendern gezielt als erinnerungskulturelle Zäsur vorbereitet worden, die der Tabuisierung des Nationalsozialismus und den teils erheblichen Wissenslücken über die Zeit des Nationalsozialismus bei Schülern, wie sie sich 1977 in der „Boßmannstudie“ gezeigt hatten, entgegenwirken. Knoch (2016) S. 62–73 (wie Anm. 105).

nicht voneinander losgelöst behandelt, sondern an Umweltschutzthemen vielmehr ein weiteres Mal Kritik an der Politik und der herrschenden Macht- und Wirtschaftsordnung geübt, wenn beispielsweise immer wieder die Folgen des aus Sicht der *Pardon* übermäßigen Konsums der bundesrepublikanischen Wohlstandsgesellschaft und der Abhängigkeit von billiger Energie mit den Mitteln der Satire sichtbar gemacht wurden.

In der Frage der Atomkraft ließ sich dagegen eindeutiger und offensiver Stellung beziehen. Indem der Kampf gegen die Atomkraft hauptsächlich als Konflikt zwischen engagierten Bürgerinnen und Bürgern und einem uneinsichtigen und gewaltbereiten Staat interpretiert wurden, ließ sich die Atomendlagerung als wunder Punkt des sich nicht an seine eigenen Regeln haltenden und die Gefahren für Flora- und Fauna und die Gesundheit der Menschen aus kapitalistischen Gründen ignorierenden Staats und politischen Establishments satirisch aufarbeiten. Zwei Entwicklungen trugen dazu bei: Erstens hatte die Anti-Atomkraftbewegung unter anderem bei der Gorleben-Frage erlebt, dass sie durchaus etwas bewirken konnte, sodass die Machtlosigkeit der Naturschützer, wie sie noch 1972/1973 beklagt wurde, nicht mehr bestand. Zweitens hatte sich aber auch *Pardon* selbst gewandelt. Mit sinkenden Absatzzahlen kämpfend diente die Satirezeitschrift nun mehr der Selbstvergewisserung ihrer Leserschaft, von der ein großer Teil der Anti-Atomkraft- und Friedensbewegung angehörte.<sup>108</sup> In Bezug auf die Entwicklung von Umweltbewusstsein und Umweltdebatte lässt sich also, so hat die Analyse gezeigt, kaum von einem Anstoß gesellschaftlicher Wandlungsprozesse sprechen. Vielmehr begleitete und kommentierte *Pardon* diese Prozesse, indem sie den Schutz der Umwelt immer wieder in den sozialen und politischen Kontext einordnete und für eine größere Umgestaltung plädierte.

Doch auch wenn es nicht um den Umweltschutz an sich ging, deutete sich doch in der Analyse ein Prozess an, der auf die eingangs beobachteten Grenzen des Verlachens aufmerksam macht: In der satirischen Bearbeitung schien sich im Laufe der 1970er Jahre ein Konsens zu etablieren, der Umwelt- und Naturschutz als moralisch überlegene Position auswies, der ein Verlachen der von Zukunftsforschung ausgearbeiteten „Grenzen des Wachstums“ kaum infrage stellen ließ und der auch dem Verlachen von Natur- und Umweltschützern enge Grenzen setzte.

108 Zum Zusammenspiel dieser beiden Bewegungen Oberloskamp (2020) (wie Anm. 95).

Humor, so scheint es, ist kein Spaß – jedenfalls nicht immer und nicht für alle. Der mörderische Anschlag auf die französische Satirezeitschrift Charlie Hebdo aus dem Jahr 2015 hat dies nur allzu deutlich werden lassen. Namen wie Lisa Eckart, Dieter Nuhr und Jan Böhmermann, Dave Chapelle aus den USA oder Dieudonné M’bala M’bala aus Frankreich – so unterschiedlich die Personen und ihr Humor auch sind – stehen für Auseinandersetzungen, in denen es um weit mehr als um vermeintliche „Grenzen der Komik“ geht. Vielmehr kulminieren hier essentielle gesellschaftliche Debatten über

Geschlechterordnungen, um kulturelle Unterschiede in Migrationsgesellschaften über die Bedeutung von Religion, über sexuelle Selbstbestimmung und anderes mehr. Der vorliegende Band knüpft an diese Debatten an und gibt ihnen eine historische Tiefendimension: In der Frage, worüber gelacht und wer verlacht wurde, so die These des Bandes, spiegeln sich auch in der Vergangenheit immer wieder gesellschaftliche Debatten, in denen es nicht nur um subversive Kritik, sondern auch um Dominanzverhältnisse und Normvorstellungen ging.

ISBN 978-3-515-13758-4



[www.steiner-verlag.de](http://www.steiner-verlag.de)

Franz Steiner Verlag