

Vinicius Liebel

Die politische Karikatur im Stürmer – eine dokumentarische Bildinterpretation¹

The political caricature in “Der Stürmer” – an image interpretation using the documentary method

Zusammenfassung:

Die konstante Nachfrage nach Forschungsarbeiten mit Hilfe von Bildanalysen innerhalb der Geisteswissenschaften hatte die zunehmende Entwicklung von Methoden und Theorien zur Unterstützung dieser Aufgabe zur Folge. Das hier vorgestellte dokumentarische Verfahren zählt zu den wichtigsten qualitativen Methoden in dieser Hinsicht. Es wurde von Ralf Bohnsack entwickelt und basiert auf Panofskys Theorien sowie auf Konzepten von Karl Mannheim und Pierre Bourdieu. Durch das dokumentarische Verfahren ist eine tiefere Analyse der Quellen möglich. Es vollzieht sich ein Wechsel des Recherchefokus von der Suche nach dem immanenten Sinn zu der Suche nach dem dokumentarischen Sinn. Auch die technischen Elemente spielen eine wichtige Rolle in der Interpretation. Hierbei dient die kunstgeschichtliche Theorie von Max Imdahl als Basis. In diesem Aufsatz wird die dokumentarische Methode zur Bildanalyse beschrieben und dann in beispielhafter Interpretation zweier politische Karikaturen der berühmtesten nationalsozialistischen Zeitung „Der Stürmer“ angewandt. Diese vergleichende Studie dient dazu, die Nutzbarkeit der Methode und ihre Ergebnisse zu verdeutlichen.

Schlagworte: dokumentarische Methode, Bildanalyse, politische Karikaturen, „Der Stürmer“

Abstract:

The constant increase of research and studies on images within the humanities made it necessary to develop methods and theories that assist the academics on his task. The here presented documentary method counts as one of the principal qualitative methodologies for this purpose. Developed by Ralf Bohnsack, this theory is based on Panofsky's theories combined with concepts by Bourdieu (*habitus*) and Mannheim (*Weltanschauung*). It proposes a deeper analysis of the source, changing the focus from the search for the immanent meaning to the search for the documentary meaning. Furthermore, according to the documentary method, the formal elements of a picture as well as a text are important. For this task of the analysis Imdahl's theory on Art History serves as foundation. This paper overviews this qualitative method. Afterwards the method is applied to interpret a particular type of art, the political cartoon. In order to demonstrate the use and the possible results of this methodology, two cartoons of the notorious Nazi newspaper *Der Stürmer* are examined in a comparative way.

Key-Words: documentary method, images analysis, political cartoons, *Der Stürmer*

1 Einleitung

Die politische Karikatur spielt besonders im 20. Jahrhundert eine wichtige Rolle in der Ereignischronik. So wie ein Journalist, beobachtet auch der Karikaturist die Fakten und skizziert einen „Bericht“ darüber.

Das kritische Element ist eine der Besonderheiten der Karikatur. Hier liegt der Unterschied zwischen Meinungsbeeinflussung und reiner Informationsübermittlung. Das Zusammenführen von Informationen und kritischer Meinungsäußerung in einem Bild macht die Arbeit des Karikaturisten vergleichbar mit der Arbeit eines Kolumnisten. Durch die Kritik und den (oft verborgenen) Angriff positioniert sich der Karikaturist gegenüber dem Inhalt seiner Zeichnung. Somit informiert er durch seine Illustration und versucht gleichzeitig, die Lesermeinung zu beeinflussen.

Die Leichtigkeit, die eine Karikatur vermittelt, ist eines ihrer interessantesten Charakteristika. Entgegen der allgemeinen Überzeugung werden Karikaturen nicht nur von Gegnern eines Regimes genutzt, sondern auch von Sympathisanten, da die Karikatur einerseits zum Widerstand und andererseits zu Propagandazwecken dienen kann. Ihre Verwendung ist sowohl in Diktaturen als auch in demokratischen Regimen zu beobachten. Vor allem in diktatorischen Regimen wird die Karikatur oft als Mittel zur Kritik verwandt, weil durch die Leichtigkeit der Zeichnung eine kritische Meinung getarnt werden kann. Dies ist ein deutlicher Vorteil gegenüber der schriftlichen Rede, in der Kritik in der Regel offener und direkter ausgesprochen werden muss.

Ein aufschlussreiches Kriterium bei der Betrachtung der Karikatur ist die Zeitung oder Zeitschrift, in der sie erschienen ist. Hier ist vor allem die Frage der Leserschaft beachtenswert. Der Kauf einer Zeitung ist nur im seltensten Fall impulsiv, meist ist er die Frucht einer langen Beziehung zwischen Leser und Zeitung. In jedem Milieu gibt es eine Zahl von Akteuren und Gruppen, die nicht nur finanzielle oder physische *Macht* wollen, sondern auch nach symbolischer Herrschaft (vgl. Bourdieu 2002) streben. Aus soziologischer Sicht kann man davon ausgehen, dass die Wahl des Zeitungslesers auch sein soziales Milieu widerspiegelt. Dementsprechend wird auch die Ausdrucksweise an dieses Milieu angepasst. Die Karikatur weicht nicht von dieser Regel ab.

Die verschiedenen Gesellschaftsgruppen gründen sich auf Strukturen, die nicht nur Einfluss auf ihre Meinung, sondern auch auf ihre Handlungen haben. Die Beziehung zwischen sozialen Gruppen und diesen Strukturen wurden ausgiebig studiert, u.a. in den Werken von Bourdieu und Mannheim. Deren Theorien bilden auch die Grundlage der von Ralf Bohnsack (2007) entwickelten dokumentarischen Methode, die in diesem Aufsatz zur Analyse der Karikaturen verwendet wird.

2 Die dokumentarische Bildinterpretation

Das dokumentarische Verfahren Bohnsacks ist der Versuch einer (qualitativen) Gesamtanalyse des Objekts. Laut Mannheim muss jede Analyse eines Kulturbildes, sei es eine Gesellschaftsgruppe, eine Nation oder ein anderes Untersu-

chungselement, drei „Sinnschichten“ (Mannheim 1964, S. 104ff.; siehe auch Weller 2005) beachten: a) den *objektiven* Sinn bzw. das, was aus der reinen Beobachtung entnommen werden kann, d.h. den immanenten Sinn, b) den *intendierten Ausdruckssinn*, dabei geht es um die Botschaften der Körper und verschiedene mögliche Bedeutungen der Wörter, und c) den *dokumentarischen* Sinn, d.h. die Interpretation und Dokumentation der Kulturgebilde und deren *Herstellungsweise* in ihrem eigenen Kontext. Diese Betrachtungsebene kann unter keinen Umständen außer Acht gelassen werden. Die zwei ersten Sinnstrukturen, der objektive und der intendierte, können zwar auch allein zu Ergebnissen führen, aber erst die Analyse des Kulturgebildes unter Beachtung seines eigenen Zeitalters und Milieus, also des konjunktiven Erfahrungsraumes (Mannheim 1980; Bohnsack 2009b), in dem es entstanden ist, ermöglicht eine komplette und adäquate Interpretation.

Die Rekonstruktion der konjunktiven Erfahrungsräume erscheint so als wesentlicher Teil des Interpretationsprozesses, und ermöglicht, laut Bohnsack (2009, Kap. 2), die Änderung des Fokus: von der Frage danach, *was* das Kulturgebilde ist, dazu, *wie* es hergestellt wurde. Daher ist die historische Einordnung des Phänomens ein Postulat, weil man nur durch diese Rekonstruktion eine genaue Vorstellung vom Handlungssinn bzw. Herstellungssinn bekommen kann. Bei der Rekonstruktion des Kontextes geht es nicht nur um die Untersuchung des Zeitpunktes und des Ortes, sondern auch um die geistigen Strukturen, die eine wichtige Rolle in der „Sinnherstellung“ spielen. So wird offensichtlich, dass eine bestimmte Handlung nur durch die Analyse der drei „Sinnschichten“ total erfasst werden kann.

In Panofsky Theorien wird diese Vorgehensweise durch die Begriffe Ikonografie und Ikonologie zum Ausdruck gebracht. Diese beiden Begriffe bilden das kunstgeschichtliche Pendant der beiden Sinnebenen der dokumentarischen Methode, d.h. die Ikonografie entspricht der „Was-Frage“, während die Ikonologie die „Wie-Frage“ der Kunstgeschichte darstellt. Die Methode Panofskys enthält drei Analyseebenen, in deren Verlauf die beiden Fragen der dokumentarischen Methode gestellt werden. In einem ersten Schritt werden die primären und natürlichen Elemente des Bildes erfasst, d.h. die Analyse der vor-ikonographischen Elemente eines Bildes wird durchgeführt. Nach diesem vor-ikonografischen Schritt wird nach dem ikonografischen Sujet gesucht. Dabei gilt es, die Gesamtheit der vor-ikonografischen Elemente zu interpretieren, also ihre Bedeutung als Thema oder Allegorie (Element des Imaginären, Castoriadis 2000) zu erläutern. Die letzte Stufe der Methode Panofskys ist die der Ikonologie, also der Interpretation des Bildes unter Beachtung seiner Einzelheiten als Ausdruck seiner sozialen und historischen Hintergründe. Dies betrifft im Bereich der Geisteswissenschaften die Analyse der Weltanschauung und des *Habitus*, die in der jeweiligen Gesellschaft ermittelt werden können. Zur Vervollständigung des klassischen Verfahrens Panofskys bezieht die dokumentarische Methode die „Ikonik“ Imdahls (1988) mit ein. Max Imdahl orientiert sich an den Grundzügen von Panofskys Ikonologie, aber ergänzt diese um Analyseelemente, die aus dem Bereich der formalästhetischen Analyse stammen.

Die Karikaturen können insofern in dieses Schema eingeordnet werden, als dass sie durch die Darstellung einer Idee, einer Ideologie oder auch eines Vorurteils Ausdruck der Weltanschauung einer Gesellschaftsgruppe sein können. Solche Elemente sind für die Gesamtanalyse einer Gesellschaft oder eines Teils dieser repräsentativ. Die Karikatur ist ein Abbild des Alltags und der Subjekte der analysierten Zeit. Vor allem spiegelt sie aber die Sicht des abbildenden

Bildproduzenten (Bohnsack 2007) wider, da die Darstellung eine Wiedergabe seines Alltags bzw. seiner gedanklichen Strukturen ist. Daher ist die Karikatur ein Teil seines *Habitus*, ein Spiegel der gedanklichen Strukturen (Weltanschauung und Imaginäres) seiner Gesellschaftsgruppe. Dementsprechend kann sie als ein Ausdruck der Beschaffenheit dieser (als *opus operatum*) angesehen und analysiert werden. An der Art und Weise der Nutzung des Humors oder der Gewalt/des Terrors in der Karikatur und an dem vom Zeichner gewähltem Thema lässt sich der *modus operandi* seiner sozialen Gruppe erkennen. Hier spielen die mentalen Bilder eine entscheidende Rolle. Sie bestimmen nicht nur die Entstehung des Handelns und in diesem Fall der Karikatur, sondern sie zeigen auch die Begrenzung seiner Gesellschaftsgruppe und ihrer Identifizierung auf.

3 Beispielhafte Analyse nach der dokumentarische Methode

Zur Verdeutlichung der dokumentarischen Methode (Bohnsack 2009b) werden in diesem Teil des Aufsatzes zwei Karikaturen der Zeitung *Der Stürmer* analysiert.

Die Zeitung *Der Stürmer* wurde 1923 in Nürnberg gegründet und hatte bereits zu diesem Zeitpunkt eine rassistische Orientierung, die sich vorrangig gegen Juden richtete. *Der Stürmer* spielte eine entscheidende Rolle bei der nationalsozialistischen Machtergreifung. Am Anfang war er eine Regionalzeitung und seine Verbreitung war auf den Nürnberger Raum begrenzt. Bereits 1933 hatte sich der Einfluss der Zeitung auf ganz Bayern vergrößert (die Auflage im Jahr 1933 betrug ungefähr 25.000 Exemplare), aber erst ab 1933 erweiterte die Zeitung ihren Einflussbereich: Sie wurde zur nationalen Zeitung und erhöhte somit ihre Auflage erheblich. Bis 1938 war die Zahl bereits auf 470.000 Exemplare pro Auflage gestiegen und hat eine Spitzauflage von 1.5 Million Exemplaren erreicht.²

Der Stürmer wurde 22 Jahre lang in Deutschland veröffentlicht und hat in diesem Zeitraum die Veränderungen der politischen Struktur Deutschlands überlebt. Der Stil der Zeitung kann als „populär“ bezeichnet werden, d.h. sie war an Arbeiter gerichtet: Kleine Artikel und viele Bilder auf jeder Seite, unverblümete Sprache voller Gewalt und ein ewiges Motto – „Juden sind unser Unglück“ zeichneten sie aus. Die Zeitung war ein wesentlicher Teil des Wachstumsprozesses der nationalsozialistischen Bewegung. Bis 1923 (Gründungsjahr des *Stürmers*) war die NSDAP eine lokale Münchner Partei. Ende 1922 hatte Hitlers Partei den ersten großen Anstieg von Parteimitgliedern außerhalb Münchens zu verzeichnen, nämlich aus Nürnberg unter Führung von Streicher – Herausgeber und Gründer von *Stürmer*³. Die Zeitung wurde in allen drei Phasen der nationalsozialistischen Geschichte als antisemitische und nationalsozialistische Propaganda verwendet, d.h. in der Bewegung von 1923 bis 1933, in den ersten Machtjahren von 1933 bis 1939 und in den Kriegsjahren von 1939 bis 1945.

Dem Kampf gegen die Juden im *Stürmer* schloss sich 1925 ein neuer Teilnehmer an: Karikaturist Philippe Rupprecht, bekannt unter dem Beinamen „der Fips“. Der Zeichner konnte durch seine Arbeit in der Zeitung große Erfolge verzeichnen. Lange Zeit war er der einzige Karikaturist und entwickelte seinen spezifischen Stil:

“With the exception of the year 1927, he remained the *Stürmer*’s only regular cartoonist until 1945, drawing thousands of vivid and revolting anti-Jewish caricatures. His style changed over his career, but the essential characteristics of a Fips Jew remained constant. He was short, fat, ugly, unshaven, drooling, sexually pervert, bent-nosed, with piglike eyes, a visual embodiment of the message of the *Stürmer*’s articles.” (Bytwerk 2001, S. 56)

Die Karikaturen von „Fips“ in der Zeitung waren nicht nur illustrativ, sondern meist eigenständig, d.h. sie hingen nicht von Nachrichten oder Artikeln der Zeitung ab. Sie sprachen unterschiedlichste Themen an oder waren Ausdruck einer Weltanschauung. Hierbei handelte es sich um die Darstellung der Weltanschauung des abbildenden Bildproduzenten (vgl. Bohnsack 2009a) und nicht des abgebildeten Objekts. Die Verwendung des Judenbildes zu Propagandazwecken setzt voraus, dass das Bild der Wahrnehmung der Wirklichkeit durch den Bildproduzenten entspricht.

Die Figur des Juden war das größte Feindbild der nationalsozialistische Ideologie und Weltanschauung. Jedes soziale und ökonomische Problem in Deutschland wurde den Juden zur Last gelegt. Der Judenhass war das zentrale Motto für die Nationalsozialisten und ihre Propaganda war akribisch darauf ausgerichtet. Die Judendarstellungen in den Karikaturen waren genauso vielfältig wie die Themen selbst. Der Jude war zwar nicht immer die Hauptfigur der Karikaturen, aber er war immer das Angriffsziel der Zeichnung. Folgendes Beispiel veranschaulicht dies.

3.1 Erste Karikatur



Abbildung 1: FIPS. Angst. Der Stürmer, No. 7. Feb. 1935, S. 6

3.1.1 Vor-ikonographische Elemente

Im Vordergrund des Bildes ist ein Hut tragender Mann zu sehen, der auf einer Straße läuft. Der Mann trägt einen Mantel, darunter einen Anzug und hält in der linken Hand einen Regenschirm. Er passiert gerade ein großes Gebäude mit Fenster. Quer vor dem Mann steht ein Warnschild gegen die Wand gelehnt. Der Pfosten des Schildes kreuzt die Figur des Mannes auf Höhe seiner Brust, seines rechten Beines und seiner linken Schulter. Im Hintergrund befindet sich ein weiteres Schild, das im gleichen Winkel wie das andere Schild gegen die Wand gelehnt ist. Drei Objekte fallen auf den Kopf des Mannes und auf dem Boden sind weitere Teile zu sehen. Am Horizont sind die Konturen anderer Gebäude abgebildet.

Der Mann hat abstehende Ohren ein unrasiertes Gesicht und eine auffallend große Nase sowie „Plattfüße“. Die Handrücken sind behaart und der zusammengekauerte Gesamtkörperausdruck zeugt von Angst und Schrecken. Der Mann ist dick, was durch seine engen Kleidungsstücke betont wird. Der Gesichtsausdruck deutet auf Schmerz oder Unglück hin. Dies wird durch instabile Elemente wie Augen und Mund betont. Die Augen sind geschlossenen und die Mundwinkel „nach unten“ gezogen.

3.1.2 Ikonographische Analyse

Der Mann ist ein Jude, wovon die charakteristischen Merkmale der Darstellung zeugen. Die Gestaltungselemente spielen eine wichtige Rolle, durch sie wird die Bedeutung der Karikatur geprägt. Vor allem die Nase deutet darauf hin, dass hier ein Jude abgebildet ist.

Die Darstellung der Juden auf diese Weise ist weder ein modernes Phänomen noch eine nationalsozialistische Erfindung. In der Tat stammt diese Darstellungsweise schon aus dem Mittelalter. Durch die Erfindung der Presse im XVI. Jahrhundert wurde sie dann weitverbreitet. Erst im XIX. Jahrhundert machte die Einführung von Bildern, die auf Postkarten und Bücher gedruckt wurden, sie dann zum „Massenphänomen“. Die physische Charakterisierung zeigt einige dauerhafte Elemente, die in einer Stigmatisierung münden. Die „Judennase“ wird stets „wie ein Sechser“ dargestellt, was die Figur nicht nur als „Juden“ identifiziert, sondern auch viele Vorurteile und Merkmale transportiert, die als Unterscheidungsfaktoren genutzt werden.

„die Verbindung der Nase als Unterscheidungsmerkmal gegen andere und der Nase als Garant, als Zeichen eines ‚realen‘ Juden – erst dies macht die antisemitisch markierte Nase zum Signifikanten. Als solcher wird er in eine ‚zeitlose Ewigkeit‘ (Said) eingefügt, indem er zum Subjekte eines Satzes gemacht wird, der da lautet: Der Jude IST... Der Jude ... ist jenes Signifikat, das der Signifikant Nase produziert hat.“ (Charim 2008, S. 30)

Die Nase der Figur ist also das zentrale Kennzeichen zu ihrer Identifizierung. Die abstehenden Ohren komplimentieren das „typische“ Gesicht des Juden und spielen dabei, genau wie die Nase und die Plattfüße, eine identifizierende Rolle. Diese Identifizierung entspricht derjenigen der „Typengeschichte“ im Sinne der ikonologischen Interpretation von Panofsky (1975; s. auch Bohnsack 2009a, Kap. 4.1).

Die äußerlichen Merkmale der Figur dienen also zur Stigmatisierung der abgebildeten Person. Die abstehenden Ohren, das fleischige Gesicht, die Plattfüße

und die „Sechser-Nase“ sind die gängigen Darstellungsmittel, die zur Charakterisierung der Juden genutzt wurden (und teilweise bis heute genutzt werden). Auch der Versuch der Animalisierung bzw. Geringschätzung der Figur ist im Bild merklich. Durch die Haare auf den Händen und die Bartstoppel im Gesicht wird die Nähe zwischen den Juden und den Tieren angedeutet, eine Beziehung, die eine „Evolutionsfrage“ stellt. Die Überlegenheit des deutschen Volkes, die für Nationalsozialisten so offensichtlich und wichtig war, wird auf diese Weise unterstrichen. Die Darstellung des haarigen Körpers des Juden soll seine Unterlegenheit ausdrücken, ja ihn sogar zum Untermenschen degradieren.

Eine weitere Charakterisierung der Gestalt erfolgt durch die Kleidung. Nachdem die Figur schon durch ihre körperlichen Merkmale als Jude gekennzeichnet wird, findet durch die abgebildete Kleidung der zweite Schritt zur Gesamtidentifizierung der Gestalt statt. An dem (engen) Anzug und dem Mantel ist zu erkennen, dass es sich nicht um einen verarmten Menschen handelt. Die Kleidung legt nahe, dass der Abgebildete ein Zugehöriger der *petite bourgeoisie* ist. Sein Anzug ist der eines Geschäftsmannes. Auch dies trägt zur Charakterisierung der Figur bei.

Der „kapitalistische“ Jude war ein verbreitetes Image, das wiederum eine weitere Dimension von Vorurteilen beinhaltet. Hierbei ging es um das Verhältnis der Juden zu Geld, ihren Geiz und ihre Habgier. Dieses Image ist seit dem Mittelalter im Westen Europas vorhanden und hat sich stetig weiterentwickelt und verstärkt. Das Bild der Juden als Händler und Wucherer begleitete die Juden seit geraumer Zeit und wurde durch das Entstehen der modernen Nationalstaaten, wo Juden im öffentlichen und bürokratischen Dienst eingestellt wurden, verstärkt (Arendt 2000). Dieses Image bietet die Grundlage des modernen Antisemitismus. Seine Verankerung im westlichen Imaginären hat nicht nur die Einstellung gegenüber Juden, sondern auch das Selbstbild der nicht-jüdischen Bevölkerung beeinflusst. Durch Eigenschaften wie Ehrlichkeit, Großzügigkeit und Güte grenzte man sich von den unehrlichen, geizigen und boshafte Juden ab. Diese imaginäre Grenze wurde in Bilder wie dem obigen aufgegriffen.

Des Weiteren kann man auf dem obigen Bild erkennen, dass die Szene in einer urbanen Umwelt spielt. Der Hintergrund und die Formen der Gebäude bilden die Szenerie. Außerdem bewegt sich die Figur in einem mit zwei Pfosten abgegrenzten Bereich, in dem die „Dacharbeit“ stattfinden. Der Fall der Dachziegel auf den Kopf des Juden ist dementsprechend vermutlich ein Arbeitsunfall.

3.1.3 Formale Komposition

Wenn man die formale Komposition einer Karikatur analysiert, ist man mit einigen Problemen konfrontiert, besonders wegen der grotesken und chaotischen Natur der Karikatur. Manchmal zeichnet der Künstler nicht nach formalen Regeln, sondern nutzt das Missverhältnis, denn die Natur der Komposition der Karikaturen ist in vielen Fällen sehr unregelmäßig.

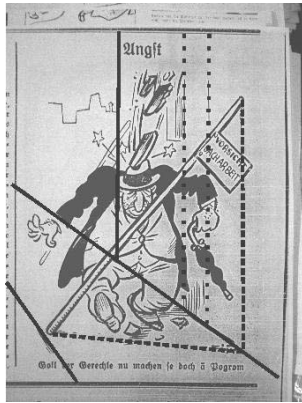


Abbildung 2



Abbildung 3

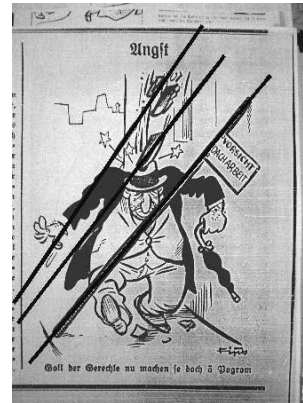


Abbildung 4

In Abbildung 2 kann man die planimetrische Komposition der Karikatur an der Linie des rechtsseitigen Gebäudes und des linksseitigen Bürgersteiges (Volllinien) erkennen. Diese Markierungen begrenzen den Bürgersteig, der die zentrale Bühne der Szene ist. Dort befinden sich die Hauptelemente der Karikatur, d.h. die Figur des Juden und das Hinweisschild „Vorsicht Dacharbeit“. Die Position des Pfeilers des Schildes auf dem Bürgersteig ist durch die gestrichelte Linie gekennzeichnet. Der Stab projiziert eine diagonale imaginäre Linie auf den Boden und bildet ein quasi rechtwinkliges Dreieck mit der Wand des Gebäudes. Durch diese Projektion entsteht der Eindruck, dass der Mann mit dem rechten Knie gegen den Stab stößt. Die Punktlinien folgen den Koordinaten, die vom Fenster und den Markierungen auf der Wand gezogen werden können, und bieten somit eine Raumfortsetzung des Gebäudes.

In Abbildung 3 ist die Begrenzung des Bereiches zu sehen, in dem die Dacharbeit geschehen. Dieser Bereich befindet sich zwischen den zwei Stäben und beinhaltet den Teil des Bürgersteiges, auf dem sich die Figur befindet. Das Parallelogramm, das durch die Verbindung der Spitzpunkte des Staubes entsteht, formt den spezifischen Raum der Szenerie, wo die Elemente der Karikatur hervorgehoben werden und sich das Geschehen abspielt. Die Abbildung 4 zeigt drei Linien, die sich ungefähr im 45 Grad Winkel zu Bürgersteig und Wand befinden. Die Linien folgen dem vorderen Hinweisschild, dem fallenden Dachziegel und dem hinteren Hinweisschild, die auch der Richtung des Armes folgt. Durch die „Struktur“ wirkt es, als werde der Jude gegen die Wand gedrückt.

3.1.4 Ikonologisch-ikonische Interpretation

Im Zentrum des Bildes befindet sich die Figur eines Juden, der gerade auf einem Bürgersteig einer (deutschen?) Stadt läuft. Im Vordergrund ist ein Schild mit der Aufschrift „Vorsicht – Dacharbeit“ zu sehen und im Hintergrund liegt ebenfalls ein Pfosten. Beim Durchqueren des markierten Bereichs fallen einige Dachziegel in Richtung des Juden. Der erste Dachziegel hat gerade den Kopf des Juden getroffen und in seinem Gesicht spiegeln sich Schmerz und Angst wider.

Die Szene des Bildes könnte in jeder x-beliebigen Stadt passieren. Es könnte ein reiner Unfall sein. Die drei Dachziegel (einer auf dem Kopf des Juden und die

folgenden zwei auf dem Weg dahin) geben keinen eindeutigen Aufschluss darüber, ob die Situation ein Angriff ist. Dennoch kann diese Möglichkeit nicht ausgeschlossen werden. Dies ist aber nicht die zentrale Frage. Der Hauptfokus wird jedenfalls auf den Bereich, der durch die Hinweisschilder begrenzt ist, gelenkt.

Der analysierte Raum (Parallelogramm in Abbildung 3) wird durch die Schilder im Vordergrund und im Hintergrund als gefährlich klassifiziert und trotzdem durchquert der Mann ihn. Er läuft an der Wand entlang trotz aller Hinweise. Dies könnte auch als Zeichen seiner Dummheit gedeutet werden. Prinzipiell würde für ihn die Möglichkeit bestehen, auf den gegenüberliegenden Bürgersteig auszuweichen oder eine andere Straße zu nehmen. Er könnte den Bereich meiden, aber er setzt seinen Weg fort. Daher muss er die Konsequenzen tragen. Der begrenzte Bereich könnte als folgende Analogie verstanden werden: Aller Warnungen und Hinweisen zum Trotz setzt der Jude seinen Weg (in Deutschland) fort und wer sich in solch gefährliche Lage begibt, muss mit „Unfällen“ rechnen, da dort eine „Sanierung“ stattfindet. Der Jude setzt seinen Gang also auf eigene Gefahr fort.

Die Juden leiden somit an einem Realitätsverlust, weil sie die Warnhinweise nicht wahrnehmen oder ignorieren, die ihnen zu erkennen geben, dass es in Deutschland an der Zeit ist, die notwendigen Renovierungen und Reparaturen durchzuführen, sodass sie demzufolge zum Opfer der Reparaturen werden. Man könnte dies als Mut und Widerstand interpretieren. Die Planimetrie und die Körperhaltung stehen dem aber eindeutig entgegen. Wenn die Juden immer noch im Land sind, handelt es sich nicht um Mut, sondern um Dummheit. Sie sind somit selbst schuld.

Solch eine Botschaft hätte zu der Weltanschauung der regierenden Gruppe bzw. der Nationalsozialisten gepasst. Ab 1935 (Veröffentlichungsjahr der Karikatur) fand eine Intensivierung der Drohung gegen Juden in Deutschland statt. Dies war Ausdruck einer allmählichen Veränderung des Habitus, die aus der Verstärkung des Antisemitismus im nationalsozialistischen Reden resultierte. Unter der Führung von Julius Streicher wurde die „Judenfrage“ öfter und in stärkerer Weise debattiert. Die ersten Übergriffe gegen Juden ereigneten sich während Weihnachten 1934 und ihre Intensität nahm ständig zu.

„Das erste Ziel des antisemitischen Mobs waren jüdische Läden: Die Eingänge wurden durch Posten blockiert, Kunden fotografiert, Fensterscheiben beklebt oder zertrümmert, vor den Geschäften oder Häusern der Besitzer kam es zu Demonstrationen. Attackiert wurden außerdem vor allem Juden, die wegen ihres intimen Umgangs mit Nichtjuden als ‚Rassenschänder‘ bezichtigt wurden. In Badeanstalten wurden Zwischenfälle organisiert, die häufig mit der Verbannung von Juden endeten, und Parteikommunisten drängten mehr und mehr darauf, an Ortseingängen ‚Warntafeln‘ aufzustellen, die den jeweiligen Ort für ‚judenfrei‘ erklärten.“ (Longerich 2007, S. 75)

Das Bild ist somit doppeldeutig: Zum einen ist es eine Warnung/Drohung an Juden vor der Gefahr ihres Lebens in Deutschland (gemäß der vorgestellten Analogie). Zum anderen kann es auch als ein Aufruf zur Aktion gegen Juden verstanden werden. Die herunterfallenden Dachziegel wären dann als ein Beispiel der Gewaltwelle zu deuten, die auf die Ausrufung des „judenfreien“ Bereiches (Abbildung 3) anspielt. In diesem Falle wäre das Bild als reine Propaganda zu verstehen und der dargestellte Jude wäre ein Symbol für die gesamte jüdische Bevölkerung, das alle „Rassestigmata“ trägt. Die Gewalt gegen den Juden im Bild wäre ein Angriff auf die jüdische Rasse und ihre Laster, die das deutsche Volk verschmutzen.

In diesem Zusammenhang war die Judenverfolgung schon eine Realität: Zwischen 1933 und Ende 1934 wurden zahlreiche antisemitische Manifestationen organisiert, besonders gegen jüdische Geschäfte. Viele Judenrechte wurden aufgehoben beispielsweise durch das Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums und das Rechtsanwaltsgesetz. Es war die erste antisemitische Welle der nationalsozialistischen Regierung (ebd., S. 63). Das Bild stammt allerdings aus der folgenden Phase, der zweiten antisemitischen Welle. In dieser Phase wurden die Aktionen gegen die Juden bis Ende 1935 intensiviert. Den Höhepunkt dieser Phase stellten die Nürnberger Gesetze dar. Die Gewalt in diesem Zeitraum wurde nicht offiziell von der Regierung gefordert, aber die gewalttätigen Manifestationen wurden von der Partei geplant. Die Karikatur kann als ein Aufruf zu Aktionen interpretiert werden und spielt auf diese Weise auch eine mobilisierende Rolle.

Auch die drei Dachziegel (die gerade am Herunterfallen sind) können als Allegorie aufgefasst werden. Sie drücken die Einigkeit des deutschen Volkes (bzw. der Nationalsozialisten) aus sowie die „Sanierungsarbeit“ gegen die Juden. Dieser Einheitsgedanke war ein wesentlicher Bestandteil der nationalsozialistischen Weltanschauung. Er wurde meist durch den Begriff der Volksgemeinschaft formuliert. Der Begriff wurde vor allem in der Zeit zwischen 1933 und 1936 oft genutzt, da dieser Zeitraum nach der Machtergreifung dem Anwerben neuer „Anhänger“ gewidmet wurde. Laut Arendt (2000) wurde die nationalsozialistische Bewegungsphase (1922–33) zum Anwerben „echter“ Nazis aufgewandt, hier wurden die echten Gläubigen rekrutiert. Die überwiegende Mehrheit der „hochkarätigen“ Nationalsozialisten trat in dieser Phase der Bewegung bei. Dieser Umstand wurde durch das „zwiebelartige Verwaltungssystem“ (mit Hitler im Zentrum der Struktur) hervorgehoben. Fanatismus und der Zustimmung zur Partei und Ideologie bestimmten die Position des Individuums in der Machtstruktur, waren aber keine Bedingung für die Zugehörigkeit zur Volksgemeinschaft. Hierfür musste man nur ein „Rassengenosse“ sein, wodurch die Juden natürlich ausgeschlossen wurden. Die drei herunterfallenden Ziegel können also als Allegorie für die Einigkeit der drei Elemente der nationalsozialistischen Struktur – Hitler, die aktiven und die passiven Anhänger der NSDAP – in ihrer Abneigung gegen die Juden gedeutet werden.

3.1.5 Analyse der textlichen Elemente

Der Einbezug der Bildüberschrift „Angst“ und des Bilduntertitels „Gott der Gerechte nu machen se doch ä Pogrom“ eröffnet eine weitere Analyseebene zur Interpretation des Bildes, um die Gesamtkomposition vollständig zu erschließen.

Schon der Untertitel des Bildes dient zur Abgrenzung der sozialen Gruppe der Figur. Die Wortwahl lässt auf die Fremdheit der Figur, die kein perfektes Deutsch spricht (im Gegenteil zu jeder deutschen Figur in *Stürmers* Karikaturen), schließen. Auch die Formulierung „Gott der Gerechte“ war ein gebräuchlicher Ausdruck innerhalb des *Stürmers*. Er wurde als typische jüdische Interjektion genutzt und somit zur Identifizierung und Stigmatisierung des jüdischen Volkes verwendet.

Die Gesamtanalyse des Untertitels und der Überschrift bringt verschiedene Ansatzpunkte zum Sinnverständnis der Karikatur hervor. Der Humor spielt eine wichtige Rolle bei der Interpretation der Gesamtkomposition, in der die textlichen Elemente einen essentiellen Teil des Humors bilden. Die Überschrift

„Angst“ drückt die allgemeine Stimmung, die in der Karikatur herrscht, aus, d.h. sie benennt das vorherrschende Gefühl der Hauptfigur. Aus der Zusammensetzung der beiden textlichen Elemente entsteht der humoristische Unterton der Zeichnung, der aus der vermeintlichen Übertreibung des Juden hervorgeht.

Die Dummheit der dargestellten Figur wird auch durch die textlichen Elemente unterstrichen: Die Juden sind dumm, da sie nicht zwischen Pogrom und Sanierungsarbeiten differenzieren können. Dabei gab es in Deutschland kein Pogrom, sondern es handelte sich lediglich um Sanierungs- und Reparaturarbeiten.

Die falsche und übertriebene Wahrnehmung des Juden ist das Herzstück des Witzes: Drei Dachziegel fallen auf den Juden und er hält dies für ein Pogrom. Die Übertreibung dieser Aussage lässt sich als eine Allegorie der Situation des jüdischen Volkes in Deutschland erkennen. Jede Beschwerde oder Einspruch seitens der Juden gegen die Verfolgung zwischen 1934 und 1935 war, gemäß der Karikatur, reine Übertreibung. Dadurch werden sowohl das Thema als auch die soziale Gruppe der Juden lächerlich gemacht und die Besorgnis über die realen Angriffe wird degradiert.

3.2 Zweite Karikatur



Abbildung 5: FIPS. Der Stürmer. Nürnberg: Juli, 1934.

3.2.1 Vor-ikonografische Ebene

Im oben dargestellten Bild (Abbildung 5) sind drei Ebenen zu erkennen. Eine schwarze, dunkle Ebene stellt den Hintergrund dar, in dem auf den ersten Blick keine besonderen Elemente auszumachen sind. In der mittleren Bildebene befindet sich ein Feuer, welches sich auf einer runden Fläche, vermutlich einem Globus, ausbreitet. Das Feuer wirkt, als ob es die ganze Fläche zu vernichten droht.

Im Vordergrund steht ein Mann auf dem Globus. Er hält eine Fackel, deren Flamme mit den Worten „Verhetzung“ und „Verleumdung“ beschriftet ist, in der rechten Hand und eine Bombe mit der Beschriftung „Anarchie“ in der linken Hand. Eine Rauchfahne zieht von der Bombe nach oben. Der Mann ist mit einer alten, militärischen Uniform bekleidet, auf deren Brustschild ein sechseckiger Stern abgebildet ist. Darunter steht das Wort „Talmud“ geschrieben. Er trägt auch einen Helm, auf dem eine Schlange liegt, und ein Cape, das um den Hals befestigt ist. Auf dem Umhang bzw. auf dessen Unterseite ist ein Dreieck und darunter die Aufschrift „Freimaurerei“ zu sehen. Der Mann trägt eine Brille und hat an der Taille eine Spritze befestigt, auf der das Wort „Gift“ geschrieben steht. Seine Schuhe passen zu der Uniform, denn sie sind ebenfalls altmilitärische (altrömische) Bekleidung.

Das Licht spielt eine wichtige Rolle in der Komposition des Bildes. Die schwarz-weiße Färbung der meisten Zeichnungen macht es oftmals schwer die Lichtverhältnisse einer Karikatur zu erkennen. In diesem Beispiel ist der Hauptquell des Lichts die Fackel. Durch sie wird der Schatten auf den Boden geworfen. Obwohl das Feuer im Hintergrund größer erscheint, ist die Flamme der Fackel näher an der Figur, dadurch erzeugt sie den Schatten. Das Licht ist außerdem sehr wichtig für die Hell- Dunkelkomposition, denn zusammen mit den abgedruckten Wörtern innerhalb der Karikatur erzeugt die Hell- und Dunkelkomposition ein Schema, welches die Wörter in der Flamme der Fackel (der hellste Platz des Bildes), sowie die Wörter unter dem Cape (der dunkelste Platz) sichtbar werden lässt. Dieses Schema stellt optisch ein großes Dreieck her, das in Verbindung mit der hellgrauen Fläche des Bildes und der Figur des Mannes entsteht.

Das Gesicht der Figur hat einen wütenden Gesichtsausdruck, dies fällt besonders durch den halb geöffneten Mund und die dadurch sichtbaren Zähne auf. Durch die Falten unter den Augen und die Spannung des Halsbereiches wird der wütende, aggressive Ausdruck noch verstärkt. Auch die Körperhaltung spiegelt diesen Zustand wider: Das rechte Bein ist parallel zum rechten Arm (Abbildung 6), vor den Körper gestreckt, wodurch der Eindruck einer Angriffsposition entsteht. Die drei Kurven, die in Abbildung 2 eingezeichnet sind, zeigen auf, wie der Anschein von Bewegung im Bild entsteht. Diese Bewegung intensiviert beim Betrachter das Gefühl von Wut und Aggressivität der Figur.

Der linke Arm ist hinter den Körper der Gestalt gekehrt und die Hand ist mit der Handfläche nach oben gedreht. Diese Pose wirkt hinterhältig, da die Figur etwas (die Bombe) hinter dem Rücken zu verstecken scheint. Mit Hilfe aller genannten Elemente wird ein Gesamteindruck der Figur erzeugt, der auf Wut, Aggressivität und Hinterhältigkeit schließen lässt.



Abbildung 6

3.2.2 Ikonografische Ebene

Die Darstellung zeigt einen Soldaten auf einem Globus in dominanter Pose. Der Soldat, der mit einer Kriegsuniform des antiken Rom bekleidet ist, ist aufgrund seiner auffälligen Nase, des unverhältnismäßigen Kinns und der Form der Stirn dennoch als Jude zu identifizieren. Diese komische, ironische Darstellung des Juden stimmt mit der stereotypischen Darstellung des jüdischen Volkes durch andere Völker überein: Der Zeichner greift einige physische Merkmale sowie Verhaltensweisen auf, die allgemein als normal oder typisch für das jüdische Volk galten (ein *vermutlicher* Habitus). Der Zeichner skizziert die Figur anhand dieser vermeintlich charakteristischen Merkmale. Darüber hinaus zeigt die Schrift „Talmud“ auf der Brust zu welcher Armee der Krieger gehört, denn der Talmud ist ein religiöses Buch der Juden. Außerdem lassen sich die Grimmigkeit, die Schwächlichkeit und die Übergegensätzlichkeit der Figur als Habitus des jüdischen Volkes rekonstruieren.

Der Jude trägt eine militärische Uniform, die deutet darauf hin, dass der Jude sehr alt sein muss bzw. dass er seit der Antike in dieser Art von Uniform steckt und dementsprechend handelt. Sowohl das Cape als auch der Helm sind typisch für die Uniform römischer Legionen. Auf dem Kopf des Juden kann man eine Schlange erkennen. Die Schlange gilt in der Bibel und in der westlichen Tradition als Symbol des Verrats, d.h. der jüdische Soldat wird hier als ein verräterischer Krieger dargestellt und seine Pose auf dem Globus bestätigt sein Streben nach der Weltherrschaft. Die Position seiner Füße zeigt, wo der jüdische Krieger kämpft, nämlich in Europa und in den USA. Durch seine Dynamik in der Bewegung kann man erkennen, dass er von Europa aus in Richtung USA schreitet.

Das Feuer im Hintergrund sieht so aus, als es ob von der Fackel entfacht wurde. Die Welt steht aufgrund des Handelns der Figur in Flammen. Die ge-

samte Komposition zeigt, dass die Waffen des Kriegers Verhetzung und Verleumdung (Worte in den Flammen der Fackel) sind. Das Wort „Freimaurerei“, das auf der Innenseite des Capes steht, spielt auf die geheimniskrämerische Natur der Juden an. Die versteckte Bombe mit der Aufschrift „Anarchie“ dient dem Juden als weitere Waffe. Das Streben nach Anarchie war damals ebenfalls ein Stereotyp für die jüdische Weltverschwörung.

Eine weitere Waffe des jüdischen Kriegers ist das Gift, welches in der Spritze ist. Die Spritze kann gleichzeitig aufgrund ihrer Position auch eine Anspielung auf einen Penis sein und vor einer vermeintlichen Ansteckung der „Nicht-Juden“ durch sexuellen Kontakt warnen.

Die Brille kann als ein „intellektuelles“ Element interpretiert werden. Das Image der Juden als Intellektuelle kam meist mit dem Image des Juden als Kapitalisten einher bzw. als Kaufmann oder Banker. Dies waren die am häufigsten verwendeten Darstellungsweisen der Juden, besonders in den humorvoll diffamierenden Karikaturen, wie dem oben abgedruckten Beispiel.

3.2.3 Formale Komposition

Wenn man die formale Komposition einer Karikatur analysiert, ist man mit einigen Problemen konfrontiert, besonders aufgrund der grotesken und chaotischen Natur der Karikatur. Manchmal zeichnet der Künstler nicht nach formalen Regeln, sondern nutzt das Missverhältnis, denn die Natur der Komposition einer Karikatur ist in vielen Fällen sehr unregelmäßig. Trotzdem kann die Suche nach der formalen Komposition des Bildes bei der qualitativen Analyse helfen.

Die Gesamtkomposition des Beispiels zeigt eine Aufteilung in drei Dreiecke, die bestimmte Charakteristika haben, wie wir im Abbildung 7 beobachten können.

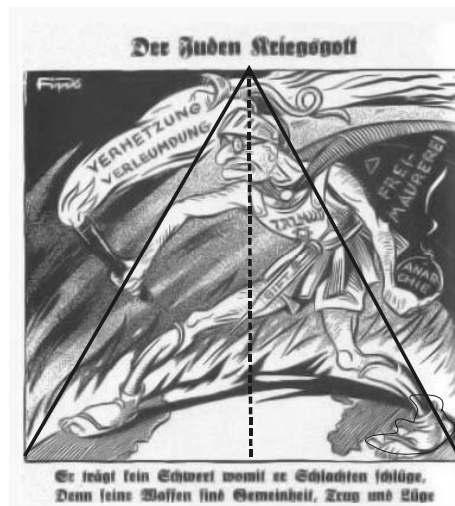


Abbildung 7



Abbildung 8

Das zentrale Dreieck steht genau im Zentrum des Bildes und umschließt den Körper der Figur. Es hat eine perfekte Begleitung der Farben, die bereits oben im Text erwähnt wurde. Die hellgraue Farbe in der Mitte des Bildes liegt im zentralen Dreieck, während sich die dunklere Farbe in den anderen Dreiecken befindet. Direkt unter dem oberen Winkel von ungefähr 60° ist der Kopf der Figur verortet. Der Körper ist nicht so zentralisiert wie der Kopf. Vielmehr folgt er der diagonalen Linie des Dreiecks. Die Kontur des Kopfes folgt den beiden Linien des zentralen Dreiecks und die Konturen des rechten Arms und des linken Beins folgen den Linien der rechten Seite des Dreiecks.

Durch diese Verteilung zwischen dunkel/peripher und hell/zentral entsteht der Eindruck es handele sich um drei verschiedene Kompositionen: Die linke Komposition, in der die Fackel das Hauptelement ist, die zentrale Komposition, in der die Figur auf der brennenden Welt steht und die rechte Komposition, in der sich das Cape und die Bombe befinden. Die drei Kompositionen korrespondieren mit der Teilung zwischen den drei Ebenen, in denen sich die Figur befindet.

Im Abbildung 8 sind die drei Ebenen noch besser auszumachen. Die zwei parallel laufenden Linien verdeutlichen die Elemente der Figur, die in der vorderen Ebene und in der hinteren Ebene des Bildes liegen, d.h. die Fackel in der rechten Hand und der linke Arm.

Die szenische Choreografie zeigt die Figur in einer dynamischen Bewegung von rechts nach links. Ihr rechter Fuß steht auf einem Ort, der sich als Nordamerika identifizieren lässt, und der linke Fuß steht auf Europa bzw. genau auf Palästina. Die Bedeutung ist offensichtlich: Der Angriff des Juden kommt aus der „alten Welt“ (Europa und Palästina) und setzt sich in den USA fort. Dort wurde die Fackel der Verhetzung und Verleumdung bereits benutzt, denn die USA stehen schon in Flammen. Legt man diese Interpretation zugrunde, scheint der Angriff gegen den Boden nicht vollständig sinnlos.

Gleichwohl erscheint der Angriff zugleich sowohl als Ausdruck der Aggression wie der Schwächlichkeit. Durch die Schrittrichtung, die Haltung des rechten Armes und die Blickrichtung ist eine Angriffsrichtung vorgegeben. Diese wird durch die Planimetrie zunächst mitgetragen, bricht dann aber ab und fällt nach unten. Die Wucht des Angriffs geht nicht nach vorn gegen einen Gegner, sondern prallt eher ungefährlich auf den Boden:



Abbildung 8

Damit sind wesentliche Hinweise für eine semantische Interpretation im Sinne einer Übergegensätzlichkeit gegeben, die es zu überprüfen gilt im Sinne der ikonologisch- ikonischen Interpretation.

3.2.4 Ikonologische und ikonische Interpretation

Wie die Analyse der formalen Komposition bereits gezeigt hat, ist die Bewegung der Figur durch die Haltung des rechten Armes nach vorn (aggressiv) und nach unten (fruchtlos) gerichtet. Auch die Spritze zielt nach unten. Die Extremitäten sind zwar in der Bewegung nach vorn gerichtet und weisen daher eine gewisse Dynamik auf, allerdings deutet die wenig ausgeprägte Muskulatur auf Schwäche hin. Die Grimmigkeit der Mimik, die dem Zähnefletschen eines aggressiven Tieres ähnelt, wird durch die Brille konterkariert, welche die körperliche Schwäche der Intellektualität unterstreicht. Die Symbolik des Bildes ist zweideutig und ermöglicht es nicht eine direkte binäre Beziehung zwischen Repräsentation und Botschaft des Bildes (wie bedrohlich und gefährlich oder schwach und harmlos) herzustellen.

Man hat also auf der Grundlage der formalen Komposition und der vor-ikonografischen Beschreibung eine Art Übergegensätzlichkeit, die sich rekonstruieren ließe als Habitus zugleich der Aggression und der Schwächlichkeit. Eine derartige Konstruktion hat wesentlich zwei Funktionen: Einerseits kann der Jude als aggressiv und böse dargestellt werden, ohne – andererseits – *als wirklich bedrohlich* zu gelten. Denn dies würde ja die Stärke seiner Verfolger in Frage stellen, wäre ein Eingeständnis der eigenen Schwäche.

Dies ermöglicht eine doppelte moralische Degradierung. Das jüdische Volk wird durch die Darstellung eines jüdischen Kriegsgottes mit einem sehr schwachen Körper verspottet. Das humoristische Element, welches auch gleichzeitig das kritische Element ist, drückt eine bestimmte Botschaft gegen das jüdische Volk aus. Trotz der dargestellten Schwäche der Juden sind sie dennoch ein ge-

fährlicher Teil der Gesellschaft. Dies wird auch durch die Analogie mit dem Feuer auf dem Globus ausgedrückt. Die Karikatur, die im 1934 publiziert wurde, dient der nationalsozialistischen Propaganda und ist gegen einen Feind gerichtet, in diesem Fall die Juden.

Mittelpunkt der gesamten Komposition ist der Jude, der mittels eines Feuers aus Verhetzung und Verleumdung im Begriff ist, die gesamte Welt anzuzünden. Der Referenzpunkt der Karikatur ist die geheime Weltmacht der Juden. Die Herrschaft der Juden über die Welt war für die Nationalsozialisten ein entscheidendes Element der Theorie von der Judenverschwörung.

Die massive Verwendung dieser Verschwörungstheorie in der nationalsozialistischen Propagandamaschine stellte sich als ein sehr effektives Mittel heraus. Die Propaganda war ein grundlegendes Element der Machtergreifung und Terrorpolitik der NSDAP (Arendt 1958). Hierzu entwickelten die Nationalsozialisten ein ausgefeiltes System zur Verbreitung ihrer Botschaft. Die Verschwörungstheorie eignete sich perfekt, da sie die unterschiedlichen Angriffe in einem einzigen Element konzentrierte, obwohl die Angriffe tatsächlich gegen eine große Anzahl von „Feinden“ gerichtet waren. Der Fokus war immer auf die Juden gerichtet, auch wenn der Angriff gegen Kapitalisten, Kommunisten oder andere Gegner des Nationalsozialismus ging. In diesem Beispiel wird dieses Prinzip anhand der Schriftzüge „Freimaurerei“ (Symbol des geheimnisvollen und obskuren Handelns der Juden) und „Anarchie“ (Symbol des jüdischen Chaos, nicht nur politisch, sondern auch ökonomisch und gesellschaftlich) deutlich.

Raoul Girardet (1986) beschreibt dieses Propagandaprinzip (die Verschwörung der Feinde) neben der Idee von einer „goldenen Zeit“, einem Retter und der Einheit des Volkes als einen der klassischen politischen Mythen. Es ist keine Überraschung, dass die vier „klassischen politischen Mythen“ von den Nationalsozialisten massiv genutzt wurden und dementsprechend auch konstant in den politischen Karikaturen dieser Zeit verwandt wurden.

Ein weiterer wesentlicher Bestandteil des Bildes ist die Spritze mit der Aufschrift „Gift“. Diese Spritze ist hier als ein Phallussymbol zu deuten und fungiert als Warnung für die deutschen Frauen vor möglicher sexueller Ansteckung durch Beziehungen zwischen deutschen Frauen und jüdischen Männern. Die Angst vor Verunreinigung des deutschen Bluts durch sexuellen Kontakt mit Juden wurde seit Beginn des Nationalsozialismus zu Propagandazwecken genutzt.

Diese Angst wurde meist durch die Darstellung der Juden als Tiere, beispielsweise als Spinne oder Schlange, oder, wie in unserem Beispiel, mit einer großen Menge von Haaren auf Beinen und Armen und mit einem schlecht rasierten Gesicht verstärkt. Damals war es üblich, die Ansteckung der deutschen Frauen durch die Absorption vom jüdischen Eiweiß (vgl. Streicher in Bytwerk 2001, S. 145) zu beschreiben. Dies trug zum Aufbau eines schlechten Images der deutsch-jüdischen Heirat bei und bereitete die Deutschen somit bereits für die Rassengesetze vor.

Das Beispiel zeigt die enge Beziehung, die Propaganda bzw. Karikaturen und Weltanschauung haben können, nicht nur zu Zeiten des Nationalsozialismus, sondern auch heutzutage. Werbung und Propaganda haben aufgrund ihrer Arbeit mit den gedanklichen Elementen einen direkten Einfluss auf die Weltanschauung und das Imaginäre, d.h. sie spielen mit den gedanklichen Bildern, die bereits in der Weltanschauung vorhanden sind. Die Veränderung oder die Manipulation dieser Vorstellungen ist der Hauptansatzpunkt für die Arbeit von Ideologen, Propagandisten und auch allen anderen, die mit Werbung arbeiten.

Mit der Stärkung oder der Kritik eines bestimmten Elements der Weltanschauung versuchen diese Profis, die elementaren Vorstellungen in der gedanklichen Ebene zu verändern. Sind sie hierbei erfolgreich, vergrößern sie ihren Einfluss in der Bevölkerung beachtlich. Sie stellen im Idealfall neue prägende Erfahrungen in einer Gruppe her.

3.2.5 Interpretation der textlichen Elemente

Der Titel der Karikatur bestätigt die obige Interpretation des Bildes. „Der Juden Kriegsgott“ ist eine ironische Referenz zur dargestellten Schwäche der Figur, die ein vermeintlicher Gott ist, aber dennoch keine physische oder sichtbare Macht besitzt. Die Schwäche der Figur fällt auch ohne den Titel ins Auge, aber ihre Lächerlichkeit wird durch den Text forciert. Als Kriegsgott muss sich die Figur dem Vergleich mit anderen Kriegsgöttern – besonders mit Mars, dem römische Kriegsgott – stellen. Die Parallele zu Mars wird durch die antike Uniform hergestellt. Dies verstärkt die Botschaft der Karikatur, da die Schwäche der Figur im krassen Gegensatz zur allseits bekannten Stärke von Mars steht.

Die Macht der Figur entspringt nicht aus Stärke, sondern aus Gemeinheit, Trug und Lüge, wie die Bildunterschrift ergänzt. Die Erwähnung des Schwertes in der Legende „Er trägt kein Schwert womit er Schlachten schlägt. Denn seine Waffen sind Gemeinheit, Trug und Lüge“ zeigt eine weitere Diskrepanz zwischen Juden und Deutschen auf. Es wird eine Referenz zur deutschen Kraft und zu ihrer treuen und selbstlosen Art, mit der sie in den Kampf ziehen, hergestellt.

Die Schrift der Bildunterschrift ist in gotischen Buchstaben abgedruckt, während die Schrift innerhalb der Karikatur in „normalen“ Großbuchstaben geschrieben ist.

3.3 Gesamtinterpretation der Karikaturen: komparative Analyse

Die Funktion dieser Karikaturen wird in beiden Beispielen sehr deutlich: Es geht nicht nur darum, vor einer Bedrohung zu warnen (im Sinne einer Aufklärung), sondern auch darum, ein Feindbild zu inszenieren, um auf diesem Wege den fiktiven Erfahrungsraum einer Volksgemeinschaft zu inszenieren.

Das Feindbild wird in den beiden Karikaturen zweideutig inszeniert: Die zentralen Figuren (die Juden) sind nicht wirklich bedrohlich. Sowohl der Jude, auf den ein Dachziegel fällt, als auch „Der Juden Kriegsgott“ stellen keine unmittelbare, eindeutige Gefahr dar. Trotzdem soll genau dieser gefährliche Eindruck erweckt werden. Im ersten Fall ist die Bedrohlichkeit des Juden dadurch gekennzeichnet, dass er aufgrund falschen Verhaltens ein rechtmäßiges Angriffsziel wäre. Dieses Bild fungiert auch als Mobilisierungsruf gegen den Feind, der im zweiten Bild klarer erscheint. Der Kriegsgott ist eine diffuse Darstellung eines Manns, der trotz seiner vordergründigen Schwäche als gefährlich gezeigt ist. Dies korrespondiert mit der bei Imdahl (1996a) beschriebenen Sinnkomplexität des Übergegensätzlichen, d.h. die reine und „buchstäbliche“ Bedeutung des Bildes hat eine unterschiedliche, ja sogar konträre Bedeutung.

Diese Sinnkomplexität kann auch in Bezug auf den Humor entdeckt werden, besonders im Fall „Des Juden Kriegsgottes“: Das Bild zeigt einen schwachen Mann, der einen „Gott“ darstellen soll. Diese Komposition gibt dem Bild sein humoristisches Element. Das Objekt des Bildes wird der Lächerlichkeit preisgegeben. Somit besitzt das Lachen eine Doppelfunktion: Es demütigt die dargestellte Gruppe (die Juden) dadurch, dass sie ins Lächerliche gezogen wird, und denunziert gleichzeitig die feindlichen Handlungen und Betrugsmethoden. Es zeigt die Gefährlichkeit der Juden auf, verharmlost aber zugleich die gezeigte Figur durch ihre scheinbare Bedeutungslosigkeit. Das ist der Hauptsinn der hier vorgestellten Bilder: Das Lachen über die bedeutungslosen Juden, über die „Untermenschen“.

In diesem Sinn können der Humor und die politischen Karikaturen viel über die gesellschaftlichen Strukturen der Gruppe der Bildproduzenten sagen. Die Ziele der humoristischen Angriffe und die Art von Humor lassen Spuren der Identität der analysierten Gruppe und der prägenden gedanklichen Elemente erkennen. Die Identifizierung des Zielobjekts einer Karikatur zeigt, laut Bergsons (2001), gegen wen der Angriff bzw. die Demütigung gerichtet ist. Die möglichen (politischen) Feinde der Gruppe sowie ihre Tugend- und Lasterkonzepte sind so zu erkennen. Außerdem kann man feststellen, was in den Augen der Gruppemitglieder lustig ist, welche Art von Humor sie besitzen. Mit Hilfe der Analyse einer Karikatur lässt sich also auch die Kultur der Zielgruppe identifizieren.

Anmerkungen

- 1 Sprachkorrektur: Myra Unger.
- 2 Die Zahl von 1.5 Mio. stammt aus einem Interview mit Julius Streicher, gegeben 1946 in Nürnberg (Goldensohn, S. 255).
- 3 Streicher war der Führer einer Nürnberger Partei – der DSP. Die DSP hatte antisemitische und faschistische Richtlinien und der Zusammenschluss mit der NSDAP war ein logischer Schritt, und geschah im 1922 unter Hitlers Führung.

Literatur

- Arendt, H. (2005): *A Condição Humana*. Rio de Janeiro.
- Arendt, H. (2000): *Origens do Totalitarismo*. São Paulo.
- Bohnsack, R./Marotzki, W./Meuser, M. (Hrsg.) (2006): *Hauptbegriffe Qualitativer Sozialforschung*. Opladen.
- Bohnsack, R. (2007): *Rekonstruktive Sozialforschung*. Opladen.
- Bohnsack, R. (2009a): *Dokumentarische Bildinterpretation am exemplarischen Fall eines Werbefotos*. In: Buber, R./Holzmüller, H. (Hrsg.): *Qualitative Marktforschung. Konzepte – Methoden – Analysen*. Wiesbaden, S. 951–979.
- Bohnsack. (2009b): *Qualitative Bild- und Videointerpretation*. Opladen. Stuttgart.
- Bergson, H. (2001): *O Riso*. Martins Fontes. São Paulo.
- Bourdieu, P. (2001): *Langage et pouvoir symbolique*. Paris.
- Bourdieu, P. (2004): *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro.
- Bremmer, J./Roodenburg, H. (2000): *Uma História Cultural do Humor*. Rio de Janeiro.
- Bytwerk, R. (2001): *Julius Streicher – Nazi Editor of the notorious anti-semitic Newspaper Der Stürmer*. New York.

- Castoriadis, C. (1982): *A Instituição Imaginária da Sociedade*. Rio de Janeiro.
- Charim, I. (2008): *Der negative Fetisch – Zur Funktionsweise rassistischer Stereotype*. In: Jüdisches Museum Berlin. *Typisch! Klischees von Juden und Anderen – Katalog der Ausstellung*. Berlin/Wien.
- Franco Junipr, H. (1998): *Cocanha – A História de um País Imaginário*. São Paulo.
- Freud, S. (2006): *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*. Frankfurt a.M.
- Giradet, R. (1986): *Mythes et Mythologies Politiques*. Paris.
- Gombrich, E. H. (1999): *The Uses of Images – Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*. London.
- Gombrich, E. H. (2004): *Kunst & Illusion*. Berlin.
- Heuer, W. (2002): *Couragiertes Handeln*. Lüneburg.
- Imdahl, M. (1996a): *Gioto – Arenafresken*. *Ikonographie – Ikonologie – Ikonik*. München.
- Imdahl, M. (1996b): *Zur Kunst der Tradition*. *Gesammelte Schriften*. Bd. 2. Frankfurt a.M.
- Imdahl, M. (1996c): *Reflexion – Theorie – Methode*. *Gesammelte Schriften*. Bd. 3. Frankfurt a.M.
- Longerich, P. (2007): *„Davon haben wir nichts gewusst!“ – Die Deutschen und die Judenverfolgung 1933–1945*. München.
- Mannheim, K. (1980): *Strukturen des Denkens*. Frankfurt a.M.
- Mannheim, K. (1984): *Konservatismus*. Frankfurt a.M.
- Marin, L. (1993): *Des Pouvoirs de l'Image*. Paris, 1993.
- Minouis, G. (2003): *História do Riso e do Escárnio*. São Paulo.
- Panofsky, E. (2006): *Ikonographie & Ikonologie*. Köln.
- Schmölders, C. (2002): *Hitlers Gesicht*. München.
- Uptrup, W. (2003): *Kampf gegen die „jüdische Weltverschwörung“*. Berlin.
- Weller, W. A. (2005): *contribuição de Karl Mannheim para a pesquisa qualitativa: aspectos teóricos e metodológicos*. In: *Sociologias*, H. 13. Porto Alegre.