

Christian A. Bachmann

## Der Wiener *Kikeriki* und die Causa Karl Lueger – Visuelle und mechanische Satire im Dienst des antisemitischen Populismus

### 1. (Medien-)Historischer Hintergrund

Der vorliegende Beitrag befasst sich mit „Bildern der Populisten“ verstanden im doppelten Sinne als Bilder, die Populisten zeigen sowie als Bilder, die von Populisten oder in ihrem Namen in Umlauf gebracht werden. Als Populistinnen und Populisten werden dabei Politikerinnen und Politiker verstanden, die für sich in Anspruch nehmen, im Namen eines häufig nicht näher definierten „Volkes“ zu sprechen. Dass zur Selbst- und Fremdinszenierung von Populistinnen und Populisten auch Bildmedien zählen, ist unbestritten. Auf die Theorie und Geschichte des Populismus sowie seine Aktualität soll an dieser Stelle nicht weiter eingegangen werden.<sup>1</sup> Stattdessen soll hier ein konkretes historisches Fallbeispiel bildlicher Repräsentation diskutiert werden, namentlich die teils satirischen Bilder im Wiener Journal *Kikeriki*, die sich auf die Bürgermeisterkandidatur des Antisemiten Karl Lueger (1844–1910) Ende des 19. Jahrhunderts beziehen.

Seit 1830 etablieren sich in den großen Städten Europas illustrierte satirische Zeitschriften, allen voran Charles Philipons *La Caricature* (1830–1843) und *Le Charivari* (1832–1937). In London entsteht in Anlehnung daran *Punch. The London Charivari* (1841–2002). Im Deutschen Bund bilden die 1840er-Jahre und insbesondere das Revolutionsjahr 1848 den Beginn einer visualsatirischen Blütezeit, die bis ins frühe 20. Jahrhundert andauert. Die im frühen 19. Jahrhundert an Bedeutung gewinnenden nationalen Ideen begegnet der Deutsche Bund unter Metternich 1819 mit den Karlsbader Beschlüssen einschließlich des „Preßgesetzes“, das die Freiheit der Presse stark beschneidet, indem sie sie einer Vorzensur unterwirft. Gültig bleibt dieser Beschluss dem Grundsatz nach bis zur Märzrevolution 1848. Nun können auch im deutschen Bund satirische Zeitschriften erscheinen wie die (politisch zurückhaltenden) *Fliegenden Blät-*

---

<sup>1</sup> Einen Einblick in die Aktualität des Themenkomplexes mit Bezug zu Europa und Deutschland gibt KÖNIG, 2017.

ter (München 1845–1928), der *Münchener Punsch* (1848–1871), die *Leuchtkugeln* (München, 1848–1851), der Berliner *Kladderadatsch* (1848–1944), die *Düsseldorfer Monathefte* (1848–1861), der in Stuttgart beheimatete *Eulenspiegel* (1848–1853), et cetera, Besonders lebhaft ist die Satirelandschaft in Wien, wo schon seit 1837 *Der Humorist* erscheint (bis 1926), dem 1848 die kurzlebige *Wiener Katzen-Musik* (1848), 1857 *Der Figaro* (bis 1919), 1869 *Der Floh* (bis 1919), 1871 *Die Bombe* (bis 1925) und 1881 die *Wiener Caricaturen* (bis 1925) folgen. Nicht alle diese Zeitschriften sind politisch und über die Jahrzehnte verändert sich zudem die Ausrichtung mancher Zeitschrift. Die *Fliegenden Blätter* zum Beispiel – in denen unter anderem der bekannteste Zeichner seiner Zeit, Adolf Oberländer (1845–1923), und der heute noch bekannteste Zeichner dieser Zeit, Wilhelm Busch (1832–1908), veröffentlichen – befassen sich nur punktuell mit der Tagespolitik. Im Vordergrund steht eine gewisse Betulichkeit, die man vielleicht als bürgerlichen Eskapismus bezeichnen kann. Anders *Die Bombe*, die sich als politisches Blatt etabliert, später jedoch lediglich aus heutiger Perspektive eher mild erotische Bilder und Witze bringt. Der Wiener *Kikeriki*, der im Mittelpunkt dieses Beitrags steht, ist dagegen einschlägig politisch. 1861 von Ottokar Franz Ebersberg (1833–1886) gegründet, erscheint der *Kikeriki* mit Auflagen bis zu 25.000 Exemplaren. 1933 wird die Zeitschrift von der Regierung unter Engelbert Dollfuß verboten, weil sich der *Kikeriki* auf die Seite der Nationalsozialisten schlägt. Die letzte Ausgabe erscheint am 23. Juli 1933, zwei Tage vor dem Juliputsch, bei dem Dollfuß ermordet, den Nationalsozialisten die Machtübernahme aber vorerst verwehrt wird.

Wie viele Journale seiner Art wählt der *Kikeriki* ein Maskottchen, einen Hahn. Diese Figur erscheint nicht nur im Titel jeder Ausgabe, sondern auch immer wieder in den satirischen Texten und Bildern. Man darf schon hierin eine auf die Passion Christi rekurrierende religiöse Anspielung erkennen. In seiner ersten Ausgabe, die am 7. November 1861 erscheint, positioniert sich der „Kikeriki als politischer Thurmwächter“. Antisemitismus und Christentum werden in dieser Erstlingsnummer als Orientierungspole erkennbar. So liest man in einem als „Kikeriki-Predigt über würdige und unwürdige Herren“ betitelten Editorial: „Es gibt eine kleine im finsternen schleichende Partei, welche Alle, die da nicht Augen verdrehen, Peterspfennige sammeln und Wallfahrten mitmachen, Ketzler, Freimaurer und Judenbuben heißt. Diese Afterpartei möchte in unserem schönen Vaterlande gern die Rolle des Hausherrn spielen.“<sup>2</sup> Dieser weiter als

---

<sup>2</sup> [EBERSBERG, Ottokar Franz]: Kikeriki-Predigt über würdige und unwürdige Herren, in: *Kikeriki* 1, 7. November 1861, [S. 2].

„frecher Judenbub“, „nichtswürdiger Hebräer“ und „Zeitungsjud“ beschimpfte<sup>3</sup>, im Ganzen aber unbestimmt bleibenden „Partei“ stellt sich der *Kikeriki* ostentativ entgegen. Die politische Ausrichtung des *Kikeriki* ist hauptsächlich liberal, wie beispielhaft ein „Vorschlag“ zeigt, der in der ersten Nummer unterbreitet wird: „Das Gitter am Grabe der Märzgefallenen ließe sich dazu benützen, die übrig gebliebenen radikalen Kerle hinter dasselbe zu versperren? da ist dann die ganze Sippschaft beisammen.“<sup>4</sup> Gemeint sind die im März 1848 von Regierungstruppen erschossenen Wiener Arbeiter, die in einem Gemeinschaftsgrab auf dem Schmelzerfriedhof beigesetzt wurden. Man stellt sich im *Kikeriki* also auf die Seite der Regierung, des Kaisers und des Kapitals, gegen die Arbeiter.

Mit dem Aufstieg Karl Luegers verwirft der *Kikeriki* in den späten 1870er-Jahren den Liberalismus und schließt sich den Antisemiten an, die er in der Folge durch massive populistische Propaganda unterstützt. Von 1897 bis zu seinem Tode 1910 ist der 1844 geborene, promovierte Anwalt Bürgermeister der Haupt- und Residenzstadt Wien. Lueger ist heute eine der umstrittensten Personen der österreichischen Geschichte. Einerseits wird ihm die kluge Fortführung der von Kaiser Franz Joseph I. (1830–1916) angeordneten und unter Bürgermeister Andreas Zelinka (1802–1868) begonnenen Modernisierung der Stadt Wien angerechnet.<sup>5</sup> Unter Lueger wird die Modernisierung fortgesetzt. Er lässt unter anderem eine zweite Hochquellenwasserleitung anlegen und kommunalisierte die Gas- und Elektrizitätsversorgung sowie den Öffentlichen Personennahverkehr. Ihm zu Ehren wird der besonders repräsentative Teil der Ringstraße vom Schottentor über die Universität bis zum Parlament Dr.-Karl-Lueger-Ring getauft. Andererseits bedient sich Lueger, um an die Macht zu gelangen, eines dezidiert antisemitischen Populismus. Das „Volk“ für das er

<sup>3</sup> EBD.

<sup>4</sup> [ANON.]: Vorschlag, in: *Kikeriki* 1, 7. November 1861, [S. 3].

<sup>5</sup> Bis Ende der 1850er-Jahre war Wien städtebaulich noch im Wesentlichen mittelalterlich strukturiert. Die Innere Stadt, der I. Bezirk, lag eingeschlossen von Befestigungsanlagen, die umgeben waren vom Glacis, einer breiten Freifläche, die der Verteidigung gegen feindliche Heere dient. Als sich im Oktober 1848 das Proletariat erneut erhebt und die Innere Stadt besetzt, erkennt man zögerlich an, dass eine Festungsanlage leicht zur Falle werden kann. Franz Joseph I. ordnet daher am Weihnachtstag 1857 durch öffentliche Bekanntmachung an, die Festung zu schleifen. An ihrer Stelle ist ein „Gürtel in der Breite von mindestens vierzig (40) Klafter, bestehend aus einer Fahrstraße mit Fuß- und Reitwegen zu beiden Seiten“ (ÖSTERREICH, Franz Joseph I. von: Handschreiben an den Minister des Innern, in: *Wiener Zeitung*, 25. Dezember 1857, S. 1–2.) anzulegen – die heutige Ringstraße, die der Stadt ein neues ‚Gesicht‘ und eine neue Struktur gibt.

eintritt, sind die Wiener Christen, sein Feindbild der Liberalismus stellvertreten durch die jüdische Bevölkerung Wiens. Vier Tage nachdem Lueger am 16. April 1897 nach einem mehrjährigen Prozess Bürgermeister von Wien wird, feiert in Braunau am Inn Adolf Hitler (1889–1945) seinen achten Geburtstag, der in *Mein Kampf* Lueger den „gewaltigsten deutschen Bürgermeister aller Zeiten“ nennen wird.<sup>6</sup> Hitler entlehnt seine Demagogie und seinen Antisemitismus bei Lueger. 2012 wird der Dr.-Karl-Lueger-Ring in Universitätsring unbenannt, der Dr.-Karl-Lueger-Platz am Stubentor im Osten der Inneren Stadt hat dagegen seinen Namen bis heute behalten, eine Inkonsequenz, die symptomatisch ist für Wiens gespaltenes Verhältnis zu Lueger.

Lueger stammt aus einfachen Verhältnissen.<sup>7</sup> Sein Vater Leopold kommt nach einer Zeit beim Militär als Invalide vom Land in die Hauptstadt. Er arbeitet als Saaldienner am Polytechnikum, später als Trafikant. Karl Luegers Mutter Juliane übernimmt die Trafik nach dem Tod ihres Mannes 1866 zusammen mit den Töchtern Hildegard und Rosa. Lueger ist zu diesem Zeitpunkt Konzipient (wir würden sagen Referendar). 1870 wird er zum Doktor der Rechte promoviert, ab 1874 betreibt er eine eigene Rechtsanwaltskanzlei. Im folgenden Jahr 1875 wird Lueger als Kandidat der Deutschliberalen Partei in den Wiener Gemeinderat gewählt, wechselt aber einmal gewählt zu den Demokraten. Zu Luegers frühen Vorbildern gehört der jüdische Armenarzt und Volksheld Ignaz Mandl (1833–1907), der im 3. Bezirk Landstraße politisch bereits längst arriviert ist als Lueger auf die Bühne tritt. Ihm folgt Lueger in seiner politischen Ausrichtung. Erst später im Jahr 1887 bekennt sich Lueger zum Antisemitismus, 1893 gründet er die Christlichsoziale Partei. „Als glänzender Redner und ‚Volkstribun‘ gewann er Kleinbürgertum und Bauerntum für sein Programm eines christlichen Neubaus der Gesellschaft, formierte die erste Massenbewegung in der österreichischen Geschichte“, liest man heute über Lueger.<sup>8</sup>

Besonders relevant für das Folgende ist die Zeit Ende der 1890er-Jahre. Lueger wird 1895 erstmals Vizebürgermeister von Wien unter dem Liberalen Raimund Grübl (1847–1898) bis dieser das Amt niederlegt. Es folgt, was man salopp einen ‚Wahlkrimi‘ nennen kann: im Oktober 1895 wird Lueger mit einer deutlichen Mehrheit zum Bürgermeister der Haupt- und Residenzstadt Wien gewählt. Kaiser Franz Joseph I. verweigert Lueger die notwendige Bestätigung, weil er um die Gleichberechtigung der Wiener Bevölkerung unter dem anti-

---

<sup>6</sup> HITLER, 1943, S. 59.

<sup>7</sup> Zu Luegers Biographie siehe EHRlich, 2010; BOYER, 2010.

<sup>8</sup> DIEM/MIHALOVIC, 2015.

semitischen Lueger fürchtet. Am 13. November wird Lueger erneut vom Gemeinderat gewählt. Auf Anraten von Ministerpräsident Kasimir Felix Badeni (1846–1909) bleibt Franz Joseph I. bei seinem Urteil und verweigert erneut die Bestätigung. Der Gemeinderat wird aufgelöst. Am 18. April 1896 wird Lueger ein weiteres mal zum Bürgermeister gewählt, verzichtet aber am 27. April nach einer Audienz beim Kaiser auf das Amt. Ein Jahr später, am 8. April 1897, wird Lueger jedoch erneut zum Bürgermeister gewählt. Dieses Mal setzt sich Papst Leo XIII. (1810–1903) für Lueger ein und Franz Joseph I. willigt ein. Am 17. April 1897 verkündet der amtliche Teil der *Wiener Zeitung*, manu propria gezeichnet von Badeni:

„Seine k.u.k. Apostolische Majestät haben mit Allerhöchster EntschlieÙung vom 16. April d.J. die Wahl des ersten Vicebürgermeisters Dr. Karl Lueger zum Bürgermeister der Reichshaupt- und Residenzstadt Wien die allergnädigste Bestätigung zu ertheilen geruht.“<sup>9</sup>

In der Morgenausgabe des 17. April des antisemitischen *Deutschen Volksblattes* wird diese Entscheidung erwartungsgemäß zum Aufmacher. Die Redaktion „begrüÙt [...] auf das Freudigste“ die „Befreiung Wiens vom Einflusse der liberalen Partei“, nun da Lueger „zur Bürgermeisterwürde gekrönt werden möge“. Und weiter:

„das, wofür die Wiener Wählerschaft mit kaum jemals dagewesener Begeisterung so oft gekämpft hat, ist zur Thatsache geworden. Der Wille des Volkes ist trotz aller Hindernisse, die sich der Erfüllung desselben entgegenstellen mochten, trotz des Einflusses der judä-magyarischen Clique, trotz der Intrigen der jüdischen Hochfinanz, trotz des Widerstandes einer anfänglich übel berathenen Regierung, zur Geltung gelangt und diese, wenn auch etwas verspätete Anerkennung des verfassungsmäßigen Rechtes des Volkes wird zur Folge haben, daß alle die zahlreichen Verstimmungen zu denen die Wiener Frage Anlaß gegeben hat, binnen Kurzem beseitigt sein werden.“<sup>10</sup>

Ganz anders die *Arbeiter-Zeitung*, das „Zentralorgan der österreichischen Sozialdemokratie“:

„Von jener innbrünstigen Sehnsucht, die von dem Tage, an dem Herr Lueger von dem Bürgermeisterstuhl Besitz nehme wird, die Erlösung des christlichen Volkes erhoffte, ist weit und breit keine Spur zu entdecken, und auch der Schauer des Schreckens, den Lueger seine liberalen Gegner einst andichteten, hat sich mittlerweile gründlich verflüchtigt. Wenn Herr Lueger Bürgermeister wird, ändert sich in Wien gar nichts.“

<sup>9</sup> [ANON.]: Amtlicher Theil, in: *Wiener Zeitung*, 17. April 1897, S. 1.

<sup>10</sup> [ANON.]: Aus eigener Kraft, in: *Deutsches Volksblatt*, 17. April 1897, S. 1–2.

Sie urteilt dann dennoch:

„Heute steigt mit Lueger auf den Bürgermeisterstuhl ein *bewußter, planmäßiger Feind der Arbeiter*, ein Schädling ihres Emanzipationskampfes, der um so gefährlicher und hassenswerther ist, als er seine Feindschaft in das Gewand einer scheinbaren Interessensolidarität hüllt. [...]“<sup>11</sup>

Luegers Vereidigung einige Tage später, am 20. April, wird zu einem Spektakel, bei dem der neue Bürgermeister von Tausenden vor dem Rathaus empfangen und bejubelt wird, deren Hochrufe schließlich von der Burggendarmerie unterbunden wird.<sup>12</sup> Die liberale *Neue Freie Presse* bezieht erst am Folgetag, den 21. April, Position:

„Die Lichter, welche heute Abends angezündet wurden, um das goldene Zeitalter zu begrüßen, welches für Wien angebrochen sein soll, sind so spärlich ausgefallen, daß sie gerade ausreichen, um die Finsterniß zu sehen, welche in dieser guten Stadt herrscht.“<sup>13</sup>

Im Folgenden wird nicht auf Luegers weitere Amtszeit eingegangen, die dreizehn Jahre umfasst, sondern der eigentliche Gegenstand fokussiert, die Inszenierung Luegers im *Kikeriki* in einer Zeit und in einer Gesellschaft, in der technisch reproduzierte Bilder erstmals an die Stelle von Politik treten.

## 2. Stereotype Judenbilder im *Kikeriki*

Am 10. September 1876 erwähnt der *Kikeriki* Karl Lueger zum ersten Mal und zwar gleich auf der Titelseite. Im Kontext vorgeblichen politischen Stillstands unter Bürgermeister Cajetan von Felder (1814–1894) fordert der *Kikeriki* „neue Sprecher [...], parlamentarische Heißsporne, die vor den ärgsten Konflikten nicht zurückschrecken“. Und weiter:

„Dr. Mandl, Dr. Lueger, Josef Huber, Petrasch u. s. w. heißen sie und die bekannten Sandfackel-Verschwörer sind sie! [...] Anstatt auf komunalem Gebiete für Herschaffung von billigem Fleisch und Brod zu sorgen – was thun sie? Grobheiten erfinden sie und dem

<sup>11</sup> [ANON.]: Vom Tage, in: Arbeiter-Zeitung. Zentralorgan der Österreichischen Sozialdemokratie, 17. April 1897, S. 1–2.

<sup>12</sup> [ANON.]: Die Beedigung des Bürgermeisters, in: Neue Freie Presse. Abendblatt, 20. April 1897, S. 16–17.

<sup>13</sup> [ANON.]: Lueger's Antrittsrede, in: Neue Freie Presse. Morgenblatt, 21. April 1897, S. 1–2.

Dr. Felder, der sie alle miteinander cimborassoartig an Bildung überragt, mitteln sie dieselben in Dringlichkeitsanträgen zu!“<sup>14</sup>

Zum Schluss des Aufmachers wird der Dichter und Politiker Anastasius Grün (das ist Anton Alexander Graf von Auersperg, 1806–1876) beklagt, der zwei Tage später, am 12. September, den Folgen einer Krankheit erliegt.<sup>15</sup> Grün und von Felder sind zwei der prominentesten liberalen Politiker Österreichs nach 1848; dass der *Kikeriki* für sie Partei ergreift, ist folglich als unmissverständliche politische Positionierung einzuschätzen. Im Wahlkampf um das Bürgermeisteramt macht sich die Zeitschrift in der Mitte der 1890er-Jahre jedoch zu Luegers Sprachrohr und zu dem eines vielfach beschworenen „Volkes“ – 1895 nennt der *Kikeriki* entsprechend Lueger den „Führer des christlichen Volkes“.<sup>16</sup>

In annähernd jeder Ausgabe fällt Luegers Name und häufig wird er in dieser Zeit bildlich dargestellt. Sie stehen neben stereotypen Judenbildern, die der *Kikeriki* druckt und somit wiederholt und verstärkt. Es sind dies im Wesentlichen zwei visuelle Stereotype, die zwei unterschiedlichen jüdischen Gruppen zugeordnet sind. Zum einen finden wir das Bild des galizischen „Schtetl-Juden“. Diese nutzen ihre nach 1848 neu gewonnene Freizügigkeit, um sich in Wien anzusiedeln. Sie verdienen ihren mageren Unterhalt überwiegend als Hausierer, was ihnen den Argwohn kleiner Händler zuzieht.<sup>17</sup> Zu erkennen sind sie in der antisemitischen Visualsatire anhand einfacher, beschädigter oder geflickter Kleidung, Bauchläden und Wanderstöcken sowie hakenförmiger Nasen, Barttracht und Schläfenlocken; die Figuren sind vielfach hässlich dargestellt und zahnlos.<sup>18</sup> Dem Erscheinungsbild nach sind sie bemitleidenswerte Figuren, denen der *Kikeriki* jedoch keines entgegenbringt. Dieses Stereotyp entspricht im Grunde dem Juden als Ahasver, des ewig wandernden (ewig vertriebenen) Juden, das eine lange Tradition hat und hier im *Kikeriki* grotesk überzeichnet wird.

Die zweite Gruppe ist die der „jüdischen Hochfinanz“, die „Judenliberale“, wie Lueger sie nennt: Bankiersfamilien wie Rothschild, Hirsch und Todesco.

<sup>14</sup> [ANON.]: Schöne Aussichten, in: *Kikeriki* 73, 10. September 1876, S. 1.

<sup>15</sup> [ANON.]: Kleine Chronik, in: *Wiener Zeitung*, 14. September 1876, S. 1–2.

<sup>16</sup> [ANON.]: Aus Maria-Enzersdorf, in: *Kikeriki* 75, 19. September 1895, unpag. – Im Literaturverzeichnis findet sich eine Auswahl von Bildern zu Lueger, die der *Kikeriki* in den 1890er Jahren druckt.

<sup>17</sup> EHRlich, 2010, S. 60.

<sup>18</sup> Zu (stereotypen) Bildern jüdischer Körper s. GILMAN/JÜTTE/KOHLBAUER-FRITZ, 1998; HAIBL, 2000; ROHRBACHER, 1991.

Diese Gruppe umfasst zugleich auch Ärzte, Anwälte und Intellektuelle, insbesondere Journalisten (in Wien waren Ende des 19. Jahrhunderts etwa die Hälfte aller Journalistinnen und Journalisten jüdischer Herkunft).<sup>19</sup> Hierin angesprochen findet sich zugleich der politische und wirtschaftliche Liberalismus. Wird dem Liberalismus die Schuld am Wiener Börsenkrach von 1873 und der daran anschließenden bis in die mittleren 1890er-Jahre gefühlten österreichischen Wirtschaftskrise gegeben, so bildet diese stereotypisierte Gruppe sein „Gesicht“, ungeachtet der historischen Sachlage. So identifizieren sich die wenigsten jüdischen Patrizierfamilien aus Tschechien und Mähren mit dem jüdischen Glauben und noch weniger mit den neu zugezogenen galizischen Juden. Vielmehr neigen sie der Großdeutschen Idee zu und „fühlten sich als Angehörige und Mitträger der deutschen Kultur“, wie Anna Ehrlich in ihrer Lueger-Biografie betont.<sup>20</sup> Dieser Figurentyp trägt bürgerliche Kleidung, teilt aber zuweilen Merkmale mit der ersten Gruppe. Die österreichischen Antisemiten reaktivieren jedoch auch ältere Klischees und verbinden sie mit dem jüngeren Stereotyp. Eine zentrale Rolle spielt dabei der Antisemit August Rohling (1839–1931), der in Münster eine Professur für Exegese innehat als er 1871 die Hetzschrift *Der Talmudjude* vorlegt.<sup>21</sup> Darin rekurriert er unter anderem auf die mittelalterliche Vorstellung von jüdischen Ritualmorden. Obwohl Rohlings Schriften schon zu seinen Lebzeiten wiederlegt werden, auf dem Index Librorum Prohibitorium gesetzt und seine Lehrbefugnis entzogen wird, finden sie weite Verbreitung in der christlichen Bevölkerung und wirkten noch bis ins 20. Jahrhundert nach. Vor diesem Hintergrund ist etwa die menschenfressende Judenfigur einer *Kikeriki*-Karikatur aus dem August 1895 zu verstehen (Abb. 1).<sup>22</sup>

An dieser Stelle erscheint eine Differenzierung der Begriffe Karikatur und Visualsatire angemessen. Unter einer Karikatur wird im Folgenden einerseits eine *Zeichenweise* verstanden, die dadurch ausgewiesen ist, dass sie das Dargestellte merklich überzeichnet. Andererseits sind damit Bilder gemeint, die diese Zeichenweise verwenden. Karikatur als Zeichenweise ist bedeutungsoffen, sie kann kritisch-satirisch eingesetzt werden – dann ist sie häufig grotesk – oder auch bloß, um einen komischen Effekt zu erzielen – dann ist sie eher burlesk.

---

<sup>19</sup> EHRlich, 2010, S. 60.

<sup>20</sup> EBD., S. 59.

<sup>21</sup> ROHLING, 1876.

<sup>22</sup> [ANON.]: Ist die Phrase: „Die liberale (großkapitalistische) Partei wird es sich angelegen sein lassen müssen, die Bevölkerung näher an sich heranzuziehen“, in: *Kikeriki* 61, 1. August 1895, unpag.





Abb. 1: *Kikeriki* August 1895

Visuelle Satire (später auch „mechanische“ Satire) meint Bilder, die sich kritisch zu gesellschaftlichen Zuständen, Entwicklungen oder Personen positionieren. Sie können sich der karikaturistischen Zeichenweise bedienen. Häufig geht es nicht um tatsächliche, sondern um angenommene oder „gefühlte“ Zustände beziehungsweise Entwicklungen, und ihre Thematisierung verfolgt bestimmte gesellschaftliche oder politische Zwecke. Visuelle Satire besitzt insofern eine Schnittstelle zur Propaganda. Hier wird folglich differenziert zwischen einer Zeichenweise (karikaturistisch, das heißt überzeichnet), einem Modus (satirisch, das heißt kritisch und spottend) und einer Funktionalisierung (Propaganda, das heißt Meinungsbeeinflussung).

Bei den im Folgenden diskutierten Bildern gilt es zu fragen, wer beziehungsweise was dargestellt, wie es dargestellt wird und welcher Zweck damit verfolgt wird. Dabei ist auch der unmittelbare mediale Kontext relevant: Journale wie der *Kikeriki* zeichnen sich dadurch aus, dass sich jede Ausgabe aus Texten unterschiedlicher Autorinnen und Autoren zusammensetzt, die nicht unbedingt eine einheitliche politische oder gesellschaftliche Position vertreten müssen. Bei Journalen haben wir es also in der Regel mit einem polyphonen Medium zu tun, das verschiedene Stimmen, verschiedene Perspektiven und verschiedene Meinungen im wörtlichen Sinne nebeneinander stellt: auf der Seite, in der einzelnen Ausgabe und in den im 19. Jahrhundert noch üblichen Jahressammelbänden.

Journale wie der *Kikeriki* nehmen nicht nur an gesellschaftlichen Diskursen teil, sie sind auch selbst diskursiv: über Jahre und nicht selten Jahrzehnte hinweg produzieren sie Texte, auf die sie mittels Querverweise oder durch intertextuelle (beziehungsweise intratextuelle) Anspielungen rekurrieren. Häufig haben Journale dennoch eine Grundpositionierung, die vom Verlag, der Redaktion oder den Herausgeberinnen und Herausgebern abgesteckt wird.

Dass sich politische oder gesellschaftliche Propaganda der Karikatur und visuellen Satire bedient, und zwar bis heute, verwundert nicht. In ihrer Pointierung will die einzelne Karikatur nicht umfänglich über einen Sachverhalt informieren, aufklären oder konzise erläutern, geschweige denn Standpunkte abwägen oder vermitteln. Eine produktive Fortführung einer gesellschaftlichen Debatte ist ihr kaum möglich und sie strebt sie auch in der Regel nicht an. Deshalb bietet sie auch meistens keine differenzierten Lösungen an, sondern beschränkt sich darauf, die Aufmerksamkeit der Leserinnen und Leser auf ein bestimmtes, reales oder angenommenes Problem zu lenken. Die visuelle Propaganda begünstigt eine schnelle, intuitive und emotionale Reaktion, die einer rational abwägenden oder analytischen Beschäftigung vorseilt. Dazu kann sich die propagandistische Satire Verzerrungen menschlicher Kognition zunutze machen. Dies insbesondere, da Journale wie der *Kikeriki*, indem sie immer wieder die gleichen oder ähnliche Positionen beziehen, ein Lesepublikum schaffen, das genau diese Positionen erwartet. Gemeinhin werden Angehörige dieses Lesepublikums solche Visualsatiren positiv bewerten, die ihre Erwartungshaltung bestätigen. Die Kognitionsforschung spricht in diesem Zusammenhang unter anderem von der *confirmation bias* (Bestätigungsfehler):

„Whenever people search for, interpret or remember information in such a way that the corroboration of a hypothesis becomes likely, independent of its truth they show a confirmation bias. [...] A confirmation bias happens, for example, if – in a systematic fashion – hypothesis-confirming information receives more weight, is evaluated less critically, or is better remembered than disconfirming data.“<sup>23</sup>

Dies lässt sich an der vorangegangenen Visualsatire in einem hier nur skizzierten *close reading* illustrieren. Wir sehen eine männliche Figur, die einen Mann auf einer Gabel gespießt hat; aus ihrem übergroßen Mund schauen bereits zwei menschliche Beine hervor. Das Bild soll kommunizieren, dass die Figur diese Menschen „mit Haut und Haaren“ verspeist. Im Hintergrund sehen wir drei weitere männliche Figuren, die sich augenscheinlich damit befassen, eine vierte zu entkleiden. Wir verstehen: hier wird die nächste Mahlzeit vorbereitet. Dazu

---

<sup>23</sup> OSWALD/GROSJEAN, 2006, S. 93–94.

lesen wir folgenden Text: „Ist die Phrase: ‚Die liberale (großkapitalistische) Partei wird es sich angelegen sein lassen müssen, die Bevölkerung näher an sich heranzuziehen‘ – nicht etwa – so zu verstehen?“ Wir sollen also verstehen: die mit „Großkapital“ beschriftete stereotyp antisemitische Figur im Vordergrund ist als Stellvertreter der liberalen Partei zu sehen, welche die Wähler und Wählerinnen nicht von ihrer Meinung überzeugen, sondern schlechterdings vertilgen will. Mehrere Dinge verbinden sich hier miteinander. Erstens das mit dem „Hochkapital“ verschränkte Judenstereotyp, das im *Kikeriki* und andernorts 1895 längst etabliert und verfestigt ist. Zweitens die Inszenierung „des Juden“ als Menschenfresser, die an die angenommenen „Ritualmorde“ anknüpft. Drittens spielt die Pointe des Bildes auf Karl Marx (1818–1883) an, indem sie wörtlich nimmt, wenn er im ersten Band über das *Kapital* (1883) schreibt, dass dieses „die Arbeitskraft verzehre“.<sup>24</sup> Zuletzt handelt es sich bei der fraglichen „Phrase“ um ein Zitat aus einer Rede des Reichstagsabgeordneten Johann von Chlumecký (1834–1924) auf dem Abschiedsbankett der Vereinigten deutschen Linke am 20. Juli 1895, die am 21. Juli in der liberalen *Neuen Freien Presse* zitiert wird, elf Tage vor der Veröffentlichung der Karikatur.<sup>25</sup> Mit diesem Wissen lässt sich in der Figur in der Tat Chlumecký erkennen, allerdings überblendet mit Stereotypen des Antisemitismus.

Es ist typisch für die visuelle Satire, dass sie viele Informationen miteinander verbindet, ohne sie im Einzelnen offenzulegen oder zu benennen, wenn dies nicht für das Verständnis unbedingt notwendig ist. Für das Verständnis des Bildes sind nicht alle Informationen erforderlich. Es lässt sich nicht sagen, ob und wie viele zeitgenössische Leserinnen und Leser das Bild vollständig erschlossen haben. Für das Verstehen der Karikatur sind sie allerdings nicht alle notwendig. Eine imaginäre antisemitisch voreingenommene Leserin oder ein ebensolcher Leser, hätte auf die Visualsatire sehr wahrscheinlich auf Basis unter anderem des *confirmation bias* reagiert. Das Bild hätte bestätigt und damit erneut verstärkt, was als Stereotyp des „Judenliberalen“ bereits kognitiv gefestigt ist, nicht zuletzt durch die fortgesetzte Lektüre des *Kikeriki*. Die Reaktion auf dieses Bild hätte beispielsweise emotional sein können, etwa indem es Wut auslöst, darüber, dass diese augenscheinlich drollig-harmlose Figur die Leserinnen und Leser sowie die Ihren vernichten, ja auffressen will. Weitere kognitive Verzerrungen hätten diese Interpretation weiter verstärkt. Entsprechend der kognitiven Verzerrung des „emotionalen Schlussfolgerns“, hätte das Vorhandensein dieser Emotion

<sup>24</sup> MARX, 1953, S. 601.

<sup>25</sup> [ANON.]: Abschiedsbankett der Vereinigten deutschen Linken, in: Neue Freie Presse. Morgenblatt. Nr. 11100, 21. Juli 1895, S. 3–4, hier S. 4.

die Visualsatire in einem Zirkelschluss als richtig erscheinen lassen können. Im nächsten Schritt hätten die schlechten Eigenschaften, die in diesem Bild „vorgeführt“ werden, auf den „Charakter“ der „Judenliberalen“ zurückgeführt und verallgemeinert werden können. Eine rationale Auseinandersetzung hätte danach freilich einsetzen können, aber die Agitation hätte in diesem Moment bereits ihre Funktion erfüllt gehabt. Eine genauere Analyse hinsichtlich der kognitiven Prozesse imaginärer Leserinnen und Leser, die um 1900 Journale rezipiert haben, soll auf Grund der offenkundigen Fallstricke nicht fortgeführt werden, es genügt hier die Effekte visualsatirischer Propaganda anzudeuten, um die im Folgenden diskutierten Inszenierungen Karl Luegers im *Kikeriki* zu kontextualisieren.

### 3. Karl Luegers Inszenierung im *Kikeriki*

Das erste Beispiel für Luegers text-bildliche Inszenierung sei hier die Titelseite vom 3. April 1892.<sup>26</sup> Der „Führer der Opposition im Gemeinderath“ Lueger wird hier kritisiert, müsse sich die „Haare auf den Zähnen rasieren“ lassen. Der *Kikeriki* setzt sich zwar 1892 noch nicht für Lueger ein, zumindest nicht kritisch, die karikaturistische Darstellung Luegers weist aber bereits einige Merkmale auf, die ihn in der Folge auszeichnen und wiedererkennbar werden lassen. Der Karikaturist überzeichnet Lueger nur mäßig, indem er einzelne Merkmale hervorhebt. Der Kopf wird insgesamt gegenüber dem Körper stark vergrößert, ein typisches Merkmal der karikaturistischen Zeichenweise. Insbesondere der Mund und die Haare werden sichtbar hervorgehoben. Beim Mund geschieht dies vornehmlich, damit die bildlich dargestellte Redewendung „Haare auf den Zähnen“ als satirische Pointe verständlich wird. Gleichzeitig wird er als „großmäulig“ dargestellt. Der Kunsthistoriker Ernst Gombrich hat zurecht darauf hingewiesen, dass sich die visuelle Satire vielfach aus dem Fundus der Sprachbilder, -spiele und Metaphern bedient<sup>27</sup>, wie dies auch hier der Fall ist. Anders als der Mund wird die Frisur zum „Markenzeichen“ Luegers. Wo die Karikatur abstrahiert, um zuzuspitzen, gibt sie Detailgenauigkeit preis – und das wird kompensiert, indem bestimmte Merkmale umso deutlicher ausgestellt werden. Und dies über mehrere Ausgaben, oft über mehrere Jahre hinweg, so dass eine serielle Figur entsteht, ein visuelles Alter Ego Karl Luegers, das für die zeitgenössischen Betrachterinnen und Betrachter einen hohen Wiedererkennungswert hat. Bei Lueger sind dies vor allem die Haare.

<sup>26</sup> [ANON.]: Wenn der Führer der Opposition im Gemeinderath nicht ein gleiches Schicksal wie Gregorig erleben will, ..., in: *Kikeriki* 27, 3. April 1892, S. 1.

<sup>27</sup> GOMBRICH, 1978.

Schon sehr viel freundlicher ist ihm die Karikatur vom 14. Dezember 1893 gesinnt. „Lueger, der Löwe“ titelt der *Kikeriki* und zeigt dazu Lueger als teil-anthropomorphen Löwen „[w]ie er die Liberalen frißt“.<sup>28</sup> Das Löwenmaul mag eine Reminiszenz an den „großmäuligen“ Lueger darstellen, die Löwenmähne ist jedoch ganz sicher das ausschlaggebende *tertium comparationis*, das die Verknüpfung von Raubkatze und Lueger rechtfertigt. Als Tierallegorie ist der Löwe in Europa bis heute geläufig. Die visuelle Satire greift vielfach solche gut etablierten Bilder auf, denn diese begünstigen ein schnelles und einfaches Verstehen, denn der Evokation einer unmittelbaren emotionalen Reaktion soll möglichst nichts im Wege stehen. Diese Metapher wird noch zwei Jahre später wieder aufgegriffen.<sup>29</sup>

Wie wichtig es ist, dass eine karikierte Figur anhand spezifischer Merkmale wiedererkennbar wird, zeigt eine Karikatur vom 6. März 1894. „So soll sich der Dr. Lueger herrichten. nachher [sic] wird er vielleicht doch Bürgermeister!“ ist unter dem Titelbild zu lesen (Abb. 2).<sup>30</sup> Aus dem Hintergrund schaut der bestürzte *Kikeriki* auf Lueger im Vordergrund. Dieser ist offenkundig verkleidet, er trägt einen sogenannten Judenhut, falsche Schläfenlocken, einen ebensolchen Bart und eine falsche Nase. Als Jude, so die Pointe, wäre Lueger längst Bürgermeister, denn, so die implizierte Schlussfolgerung, die „herrschende Klasse“ bevorzugt die jüdische Bevölkerung Wiens und benachteiligt die vorgeblich autochthonen Wiener, als deren Vertreter und Sprachrohr Lueger inszeniert wird. Zweierlei wird hier sinnfällig: zum einen wird noch einmal deutlich, dass Luegers Frisur als wiedererkennbares Zeichen eingesetzt wird, dass die Figur – im Zusammenspiel mit dem Text – trotz der rudimentären Verkleidung erkennbar macht. Zum anderen, aber direkt damit verbunden, stellt die Karikatur genau jene Elemente aus, die dem Zeichner oder von der Redaktion als typisch „jüdisch“ gelten. Dass Stereotype erfolgreich propagandistisch eingesetzt werden können, liegt auch daran, dass sie geläufig sind, weil sie stets erneuert, bekräftigt und verfestigt werden. Für den *Kikeriki* erfüllen solche Darstellungen daher immer nebenbei auch einen Bildungszweck, denn die Karikatur unterrichtet die Leserinnen und Leser darin, wie sie ihre Feinde erkennen können und zugleich beiläufig auch darin wie sie Karikaturen überhaupt verstehen können.

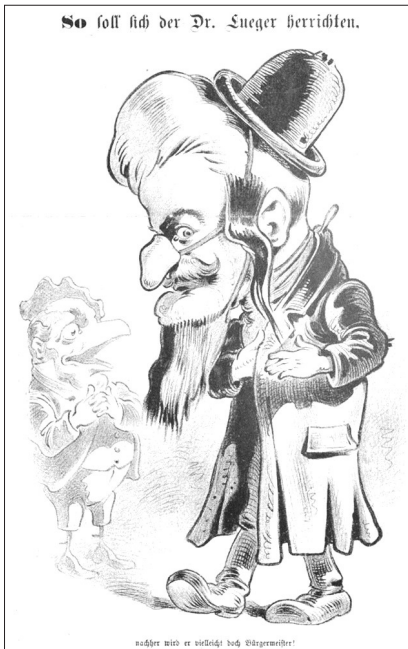
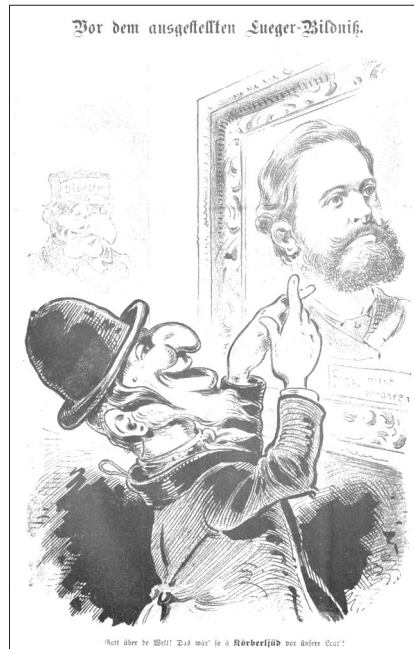
---

<sup>28</sup> [ANON.]: „Lueger der Löwe.“ (Frei nach Neuwirth.), in: *Kikeriki* 100, 14. Dezember 1893, S. 1.

<sup>29</sup> [ANON.]: Mückenlogik, in: *Kikeriki* 45, 6. Juni 1895, S. 2.

<sup>30</sup> [ANON.]: So soll sich der Dr. Lueger herrichten, in: *Kikeriki* 19, 8. März 1894, S. 1.

Vier Monate später, am 1. Juli 1894, zeigt der *Kikeriki* den Leserinnen und Lesern erneut auf der Titelseite eine jüdische Figur (Abb. 3).<sup>31</sup> Dieses Mal ist sie nicht verkleidet, sondern ein vorgeblich „echter“ Jude. Wer zuvor mit den fraglichen Zeichen nicht vertraut war, konnte sie im März erlernen und erkennt nun leicht die stereotype antisemitische Inszenierung. (Und indem die im März entstandene oder verstärkte Erwartungshaltung bestätigt wird, verfestigt sie sich weiter.) Hier sehen wir die fragliche Figur vor einem Gemälde, das Lueger darstellt. Mit der bekannten Geste „schabt sie ihm ein Rübchen“ – oder, wie man in Österreich sagt: „Sie macht Schleckerbatzl“ –, womit gemeinhin jemand verspottet wird, „wenn er etwas nicht erlangt hat, was er begehrete und es ihm abgeschlagen, oder wenn ihm etwas weggenommen worden, was er sich zugeeignet hatte“, wie es Samuel Johann Ernst Stosch beschreibt.<sup>32</sup> Die Karikatur streut also Salz in die Wunde der Wiener Antisemiten, mit dem Ziel, Wut zu erzeugen und so Stimmung gegen die vermeintlich spottenden „Judenliberale“ zu machen. Einmal mehr erkennen wir im Hintergrund das *Kikeriki*-Maskottchen,

Abb. 2: *Kikeriki* 6. März 1894Abb. 3: *Kikeriki* 1. Juli 1894

<sup>31</sup> [ANON.]: Vor dem ausgestellten Lueger-Bildniß, in: *Kikeriki* 52, 1. Juli 1894, S. 1.

<sup>32</sup> STOSCH, 1798, S. 103.

das als distanzierter Zuschauer inszeniert wird, um Objektivität zu suggerieren. Beachten Sie den deutlichen zeichnerischen Kontrast zwischen der grotesk karikierten Judenfigur und dem idealisierten Lueger, der zudem seinen Blick gen Himmel richtet. Und beachten Sie auch die unterschiedlichen Intensitäten der Druckfarbe sowie die Frosch-Perspektive, die die Judenfigur zwingt, Lueger von unten zu betrachten. Das alles ist nicht subtil, will es aber auch nicht sein.

Auf dieses Lueger-Gemälde rekurriert indirekt auch wenige Wochen später, am 4. August 1894, eine weitere Titelseite, erneut blickt Lueger gen Himmel, erneut erkennen wir im Vordergrund einen der „Judenliberalen“.<sup>33</sup> Im Hintergrund ziehen vier Männer den Hut vor Lueger; sie stehen für das „Volk“, das im Text unter dem Bild angesprochen wird. „Haaßt ä schlechtes Geschäft, der Antisemitismus! Arbeit’ schon so lang’ fürs Volkswohl und hat erst ä anz’gen Fugziger am Buckel – jach arbeit’ erst ganz kurze Zeit am Volkswohl und hab’ schon ä Menge Fufziger am Buckel!“ Die Satire bezieht sich, wie der Titel angibt, auf die „bevorstehende[] Lueger-Jubelfeier“, dessen 50. Geburtstag im Oktober des Jahres, hierauf bezieht sich offenkundig auch das Wortspiel um 50 Jahre beziehungsweise Geldscheine dieses Nennwerts. Wir sehen hier be-

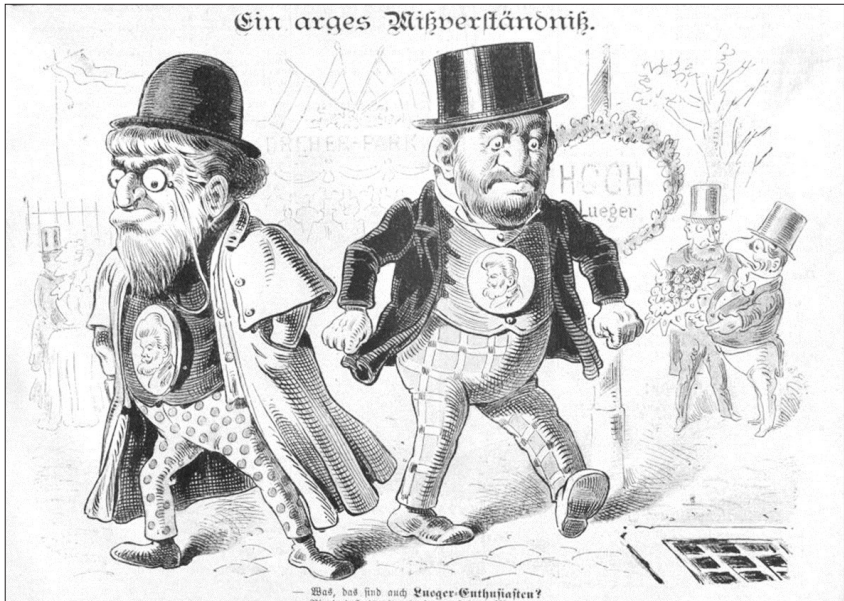


Abb. 4: *Kikeriki* 14. Oktober 1894

<sup>33</sup> [ANON.]: Zur bevorstehenden Lueger-Jubelfeier, in: *Kikeriki* 62, 5. August 1894, S. 1.

merkenswerterweise nicht die seit 1893 gültigen 50-Kronen-Scheine, sondern die 50-Gulden-Noten. Das mag auf den ersten Blick zufällig erscheinen, doch es scheint signifikant, dass die im Bild lediglich skizzierten Figuren auf dem Geldschein Putti sind, deren Insignien der Idee des „Volkes“ korrespondieren.

Zur Jubiläumsfeier am 14. Oktober 1894 widmet der *Kikeriki* erneut Lueger die Titelseite (Abb. 4)<sup>34</sup>, zeigt ihn aber nicht direkt, sondern stellt zwei Figuren, die jeweils für Gruppen der Wiener Bevölkerung stehen, einander gegenüber. Beide tragen eine der wohl zu diesem Anlass geprägten Medaille. Der einen Gruppe wird grundsätzlich aberkannt, zu den „Lueger-Enthusiasten“ zählen zu können, hier geht es also offensichtlich um die Stärkung der Grenzziehung zwischen In-Group und Out-Group. In diesem Zusammenhang ist auf die kognitive Verzerrung hinzuweisen, dass im Allgemeinen, wer seine Position durch Gegenbeweise in Frage gestellt sieht, die Fakten so umdeutet, dass sie das eigene Weltbild trotzdem stützen (*backfire effect*).<sup>35</sup> Die Titelseite stellt diese Tendenz unabsichtlich mit aus: beide Figuren tragen auf der Brust das gleiche Abzeichen, doch der *Kikeriki* bewahrt sich die Hoheit darüber, die Semantik dieser Zeichen bestimmen zu können.

Das Lueger gewidmete Gedicht auf dieser Titelseite rückt auch schriftlich das „Volk“ ins Zentrum:

„Streiter für des Volkes Rechte,  
Edler Ritter Du vom Geist,  
Mann aus deutschem Trutzgeschlechte,  
Den des Volkes Stimme preist:  
Abertausend Herzen schwingen  
Heut’ empor sich im Gebet,  
Das Dir hehren Sieg’s Gelingen  
Im gerechten Kampf erleht.  
Bist du Führer doch gewesen  
Immerdar im heißen Streit,  
Du, ein Kämpfer auserlesen,  
Wie ihn selten schuf die Zeit.  
Bist doch Gottesstreiter immer,  
Sei Dein Weg auch dornenvoll,  
Stürmest muthig vorwärts, nimmer  
Achtend Deiner Feinde Groll.“<sup>36</sup>

<sup>34</sup> [ANON.]: Ein arges Mißverständnis, in: *Kikeriki* 82, 14. Oktober 1894, S. 1.

<sup>35</sup> Siehe hierzu NYHAN/REIFLER, 2010.

<sup>36</sup> [ANON.]: Dr. Karl Lueger, in: *Kikeriki* 82., 14. Oktober 1894.



Hier kommt der Populismus der *Kikeriki*'schen Parteinahme für Lueger voll zur Geltung: ein Volk wird beschworen, das weder in der beschriebenen Form existiert noch gar dem *Kikeriki* ein Mandat erteilt hätte, in seinem Namen zu sprechen. Als gottgesandter Kämpfer für dieses Volk, dem die Liebe desselben vorbehaltlos entgegenschlägt, wird Lueger in dieser Hymne besungen, die nur gerade eben vor einer Apotheose halt macht, weil diese nicht ins christliche Weltbild passen würde. Anders dreizehn Monate später auf der Titelseite vom 14. November 1895.<sup>37</sup> Am Vortag, dem 13. November, hatte Franz Joseph I. die zweite Wahl Luegers zum Bürgermeister Wiens abgelehnt. Die direkt auf die Passion Jesu rekurrierende Bildsprache könnte kaum eindeutiger sein. Noch einige Monate später, im Mai 1896, wird aus der Dornenkrone „Der neueste und schönste Glorienschein Lueger's“ anlässlich Luegers Verzicht auf das Bürgermeisteramt nach einer Audienz bei Franz Joseph I.<sup>38</sup> Der satirische Modus ist hier gänzlich aufgegeben.

Die Glorifizierung Luegers durch seine Anhänger ist den zeitgenössischen Konkurrenten des *Kikeriki* nicht entgangen, wie eine Bildsatire über den „antisemitische[n] ‚Parteitag‘“ zeigt, die im September 1896 in den ebenfalls in Wien beheimateten *Die Glühlichter* gedruckt wird.<sup>39</sup> Hier ist die Apotheose bereits vollzogen, Lueger sitzt als goldener Buddha auf einem Marmorpodest vor seinem ihn anbetenden Gefolge.

In der zuvor ausführlich zitierten Hymne wird Lueger zum heldenhaften Kämpfer stilisiert. Dies findet sich auch in Bildern wieder. So zum Beispiel im *Kikeriki*-Titelbild vom 11. Juli 1895 (Abb. 5).<sup>40</sup> Als „Märchenprinzessin“ wird hier die Vindobona gezeigt, die Personifikation der Stadt Wien, zu erkennen an der Mauerkrone auf ihrem Kopf. Das Bild greift auf den seit um 1800 für die deutschnationale Selbstidentifikation entwickelten Fundus germanisch-inspirierter Bilderwelten zurück. Retten soll Lueger die Vindobona vor einem Lindwurm, der die jüdisch-liberale „Partei“ repräsentiert. Der inhärente Sexismus des Bildes, in dem der männliche Held die *damsel in distress* errettet, liegt auf der Hand, ist hier aber vielleicht besonders abwegig, weil die Vindobona als Beschützerin der Bewohner der Stadt Wien selbst als waffenbewehrte Heldin

<sup>37</sup> [ANON.]: Eine Neuerung, in: *Kikeriki* 91, 14. November 1895, S. 1.

<sup>38</sup> [ANON.]: Der neueste und schönste Glorienschein Lueger's, in: *Kikeriki* 36, 3. Mai 1896, S. 1.

<sup>39</sup> GRAETZ, F.: Ein antisemitischer „Parteitag“, in: *Die Glühlichter* 12, 17. September 1896, unpag.

<sup>40</sup> [ANON.]: Die Märchenprinzessin, in: *Kikeriki* 55, 11. Juli 1895, S. 1.

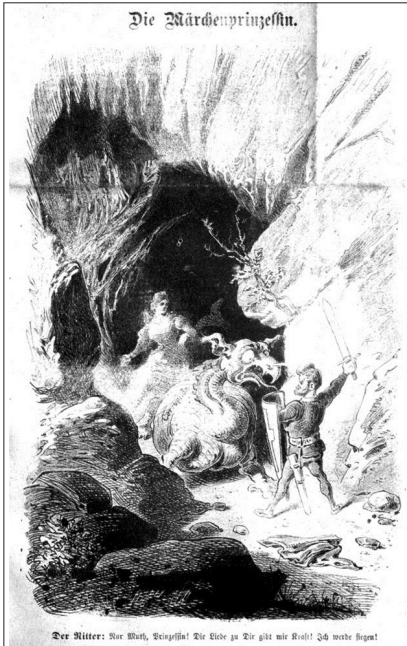


Abb. 5: *Kikeriki* 11. Juli 1895



Abb. 6: *Kikeriki* 7. November 1895

dargestellt wird. Für die populistische Propaganda im speziellen und die Visualsatire im Allgemeinen sind derartige Inkonsistenz irrelevant; beide zielen nicht darauf, rational betrachtet und analysiert zu werden, sondern evozieren Emotionen. Dazu greift sie auf eine der Zielgruppe vertraute und eindeutig semantisierte Bildwelt zurück.

Auf eine ebenso vertraute Bilderwelt rekurriert die Titelseite des 15. September 1895. Herakles' „Kampf mit der Hydra“<sup>41</sup> ist seit der Antike zahllose Male in der Bildkunst dargestellt worden und zählt – wie die antike Mythologie überhaupt – zu den beliebtesten Motiven der Bildsatire des 19. und der späteren Propaganda des 20. Jahrhunderts. Es ist typisch für die populistische Satire, dass sie weniger Neues erfindet als Bekanntes zitiert und in ihrem Sinne aktualisiert.

Auf ein weiteres Heldenbild bezieht sich das ganzseitige Bild auf der letzten Seite der *Kikeriki*-Ausgabe vom 7. November 1895 (Abb. 6).<sup>42</sup> Hier ist es

<sup>41</sup> [ANON.]: Der Kampf mit der Hydra, in: *Kikeriki* 74, 15. September 1895, S. 1.

<sup>42</sup> [ANON.]: Die Bestätigung Lueger's und die liberale Schandpresse, in: *Kikeriki* 89, 7. November 1895, unpag.

nun Schillers *Wallenstein*, auf den auch im Untertitel ausdrücklich hingewiesen wird. Und in der Tat wird eine Stelle beinahe wörtlich zitiert. Wallenstein empfängt den schwedischen Unterhändler Wrangel und antwortet auf dessen Frage, ob es in Österreich „[d]enn keine Heimat, keinen Herd und Kirche“ gäbe, mit den Worten:

„Ich will Euch sagen, wie das zugeht – Ja;  
 Der Oesterreicher hat ein Vaterland  
 Und lieb's, und hat auch Ursach', es zu lieben.  
 Doch dieses Heer, das kaiserlich sich nennt,  
 Das in diesen Redaktionen hauset, das hat kein's;  
 Das ist der Auswurf fremder Länder, ist  
 Der aufgegeb'ne Theil des Volk's, dem nichts  
 Gehöret, als die allgemeine Sonne.“

Im *Kikeriki* wird „Böhmen“ durch „Zeitungsredaktionen“ ersetzt, die im Bild zu sehen sind. Wrangel, in Gestalt des *Kikeriki*, hält sie in der Hand: wir erkennen die Wiener *Freie Presse* und den *Pester Lloyd*. Als „liberale Schandpresse“ werden sie im Titel verrufen. Verfolgt man das Dargestellte weiter, zeigen sich gewisse Inkongruenzen, denn als Herzog von Friedland, stünde Luegers baldiger Tod in Aussicht, insbesondere, weil das Zitat aus dem letzten Teil der Dramen-trilogie stammt, *Wallensteins Tod*. Von größerer Relevanz ist hier jedoch die Pressekritik, speziell der Versuch der Diskreditierung konkurrierender Medien divergierender politischer Ausrichtungen, die hier als ausländische Agenten inszeniert werden.

Im Februar 1896 druckt der *Kikeriki* ein Bild, das betitelt ist als „Die Zukunftsfrage beantwortet“.<sup>43</sup> Wir sehen hier eine Silhouette von Lueger. Der Untertitel erläutert: „Diese Papierschablone wirft, ausgeschnitten und richtig beleuchtet, an die Wand als Schatten das Porträt des künftigen Wiener Bürgermeisters.“ Die Idee dazu hatte bereits 1847 der hinsichtlich seines Einflusses auf die europäische Satire kaum zu überschätzende französische Zeichner Grandville.<sup>44</sup> Ein zweites Beispiel solcher „mechanischer“ Satire erscheint wenige Wochen später, im März 1896 (Abb. 7).<sup>45</sup> Auf der Titelseite sehen Sie ein Bildnis Karl Luegers, auf der zweiten Seite das Graf Badenis. „Wird so das Blatt sich gegenseitig wenden, muß auch die ‚Wiener Frage‘ glücklich enden“, lautet der Titel. Hier soll

<sup>43</sup> [ANON.]: Die Zukunftsfrage beantwortet, in: *Kikeriki* 17, 27. Februar 1896, S. 1.

<sup>44</sup> Hierzu BACHMANN, 2019.

<sup>45</sup> [ANON.]: Wird so das Blatt sich gegenseitig wenden, ..., in: *Kikeriki* 21, 12. März 1896, S. 1–2.



Abb. 7: Kikeriki März 1896



Abb. 8: Kikeriki 25. April 1897

nun von den Leserinnen und Lesern nach vorne beziehungsweise nach hinten umgefaltet werden. „Lueger wird diesmal befürwortet“ lesen sie dann, und „Badeni bringen die christlichen Wiener ihre Sympathien entgegen!“ An beiden Exemplaren „mechanischer Satire“ interessiert, dass sie die Leserinnen und Leser dazu auffordern, mit dem Journal als materiellem Medium umzugehen, was eine intensivere Auseinandersetzung bewirken kann.

Die bisher vorgestellten Beispiele waren politisch unmissverständlich. Sie zeigen ein unscharfes aber doch eindeutiges Feindbild, sind aber im Ganzen einigermaßen mild. Der *Kikeriki* verhehlt jedoch keineswegs, was er sich für seine Feinde für die Zeit nach der Machtübernahme Luegers ersehnt. Es gibt nicht nur Bilder der Verbrennung von Juden, wofür es historisch zahllose Vorbilder gibt. Ein mindestens ebenso aussagekräftiges Beispiel zeigt die Titelseite des *Kikeriki* vom 25. April 1897, die nur wenige Tage nach der Bestätigung Luegers durch Franz Joseph I. gedruckt wird (Abb. 8).<sup>46</sup> Eine stereotyp-semitische Figur wird hier von einer als „Bestätigung“ deklarierten Bombe geradezu zer-

<sup>46</sup> [ANON.]: Alles Gute kommt von oben!, in: *Kikeriki* 33, 25. April 1897, unpag.

stört, allein der Kopf bleibt intakt, wohl, wie wir vermuten können, weil sonst die stereotypisierenden Merkmale nicht zu erkennen wären.

#### 4. Schluss

Im Kontext der bis hierher vor allem deskriptiv vorgestellten Beispiele der populistisch-propagandistischen Inszenierung Karl Luegers im *Kikeriki* wurde bereits darauf hingewiesen, dass es der karikaturistischen Visualsatire vornehmlich um einfache und unmittelbare Zugänglich- und Verständlichkeit geht. Entsprechend schreiben Ernst Kris und Ernst H. Gombrich in einem unveröffentlichten Manuskript, das als frühe theoretische Auseinandersetzung mit der Karikatur gesehen werden kann:

„Das Bild verzichtet auf die Vermittlerrolle einer Sprache, eines verabredeten Zeichens, es bedarf in geringerem Masse [sic] des Umwegs über den Intellekt, um verstanden zu werden, denn es bietet den Anblick selbst. Was die Sprache im Schema der Grammatik umschreibt, das ist im Bilde gegenwärtig. Der Volksredner kann rufen: ‚Hängt ihn auf!‘ – das Bild zeigt ihn schon am Galgen. Die politische Propaganda der Neuzeit hat sich dieser Sonderstellung des Bildes ebenso sehr bedient, wie die Reklame der Gegenwart.“<sup>47</sup>

Generell trifft diese Einschätzung auch die hier diskutierten Beispiele. Allerdings wird man einschränken müssen, dass keines der zuvor gezeigten Bilder ohne jede Beziehung zu Sprachlichem existiert. Diese greift vielmehr auf mehreren Wegen als Relais ein, vermittelt und erläutert, wie Roland Barthes in einem anderen Zusammenhang betont hat.<sup>48</sup> Die karikaturistischen Bilder des *Kikeriki* sind auf mehrere Weisen in durch Sprache vermittelte und vermittelnde Rahmen eingebettet. Zu allererst sind die Stereotype und Klischees, auf die der *Kikeriki* zurückgreift, sprachlich vermittelt, und zwar sowohl im alltäglichen als auch im wissenschaftlichen Diskurs der Zeit. Zudem rekurriert der *Kikeriki* auf sprachlich fixierte Hypotexte (wie *Wallensteins Tod*) und reagiert auf tagesaktuelle vornehmlich (schrift-) sprachlich verbreitete Informationen und Sprechakte (wie Luegers Reden, Luegers Bestätigung durch Franz Joseph I. et cetera). Nicht selten bilden Wortspiele, Redewendungen und stehende Metaphern die semantische Grundlage der Visualsatire. Darüber hinaus erscheinen (zumindest im *Kikeriki*) satirische Bilder nur selten ohne einen Titel sowie eine erläuternde Bildunterschrift oder Handlungsanweisung; sie vereindeutigen das Gezeigte und dienen als Interpretationsanleitung. Ohnehin sind illustrierte

<sup>47</sup> Zit. nach KRÜGER, 2011, S. 242.

<sup>48</sup> BARTHES, 1988.

Journale wie der *Kikeriki* grundsätzlich als komplexe, Bild und Text integrierende Sinnangebote zu verstehen. Nicht zuletzt sind Bilder wie die hier diskutierten selbst als Aufforderungen zu Sprachhandlungen zu verstehen. Sie in der Familie oder im Kreis anderer Leserinnen und Leser des *Kikeriki* zu diskutieren und so zu verstärken, oder zu entkräften, war fraglos eine gängige Praxis. Folglich lässt sich keineswegs sagen, dass Bilder auf Sprache oder gar „verabredete Zeichen“ verzichten. Wie die vorangegangenen Beispiele deutlich gemacht haben, operiert der *Kikeriki* nicht nur mit visuell codierten Merkmalen stereotyper Figuren(-gruppen), sondern arbeitet selbst an ihrer Verbreitung und Verfestigung mit, treibt also die „Verabredung der Zeichen“ durchaus voran.

Gleichwohl wirken die Bilder direkter. Und wenn sie auch nicht gänzlich ohne „Umweg [...] über den Intellekt“<sup>49</sup> auskommen, zeigen die zuvor angesprochenen Inkongruenzen und Inkonsistenzen doch, dass die Redaktion des *Kikeriki* darauf baut, dass die intellektuelle Erschließung der Bilder zumindest nicht ihr primärer Rezeptionsmodus ist. Zwar greift der *Kikeriki* immer wieder auch auf intellektuelle Inhalte zurück, etwa wenn auf Wallenstein oder antike Mythologie referiert wird, es genügt aber stets eine oberflächliche Kenntnis des Referenten, um die jeweilige Visualsatire zu verstehen.

Die Bildsprache der politischen Visualsatire, die heute hauptsächlich in Form der politischen Karikatur vorkommt, hat sich bis heute nicht wesentlich verändert. Die Bezugspunkte sind mitunter neue und die Zeichenästhetik hat sich gewandelt, der Metaphernfundus scheint entsprechend ergänzt, doch enthält er noch immer vieles von dem, was bereits um 1900 geläufig ist. Das historische Studium der älteren Visualsatire, kann folglich auch den Umgang mit der zeitgenössischen Satire informieren. Die Distanz zum Gegenstand erlaubt es dabei leichter, die Bilder rational zu betrachten und zu analysieren. Ihre Strategien sind bis heute die gleichen, wie wir augenblicklich in der erhitzten politischen Situation und der polarisierenden Medienlandschaft in den Vereinigten Staaten von Amerika beobachten können. Visualsatirische Bilder bauen ein unterkomplexes Feindbild auf (oder partizipieren daran), bieten keine oder allenfalls stark simplifizierte Lösungen an, desavouieren und diskreditieren anders positionierte Medien. Bevorzugt knüpfen sie an bekannte und positiv besetzte Bilder und Metaphern an, aber auch an überkommene Darstellungsweisen und Gags. Es gilt daher jenseits der Forschung, die hier lediglich angerissenen kognitiven Verzerrungen, die sie dabei ausnutzen, bewusst zu halten.

---

<sup>49</sup> Zit. nach KRÜGER, 2011, S. 242.

## 5. Literaturverzeichnis

### 5.1 Quellen

- Arbeiter-Zeitung, Zentralorgan der Österreichischen Sozialdemokratie, Wien.  
 Deutsches Volksblatt, Wien.  
 Die Glühlichter, Wien.  
 Kikeriki, Wien.  
 Neue Freie Presse, Wien.  
 Wiener Zeitung, Wien.

### 5.2 Literatur

- BACHMANN, Christian A.: Wenden, schneiden, falten, ... Multimodalität, Materialität und Performativität der illustrierten Satirezeitschrift des 19. Jahrhunderts, in: BECK, Andreas/KAMINSKI, Nicola/MERGENTHALER, Volker u. a. (Hg.): Visuelles Design. Die Journalseite als gestaltete Fläche (Journalliteratur 1), Hannover 2019, S. 309–332.
- BARTHES, Roland: Semantik des Objekts, in: BARTHES, Roland: Das semiologische Abenteuer. Aus dem Franz. von Dieter Hornig, Frankfurt am Main 1988, S. 187–198.
- BOYER, John W.: Karl Lueger (1844–1910). Christlichsoziale Politik als Beruf. Eine Biografie (Studien zu Politik und Verwaltung 93), Wien u. a. 2010.
- DIEM, Peter/MIHALOVIC, Alexandar: Karl Lueger, in: austria-forum.org, 2015, URL: <https://austria-forum.org/af/Wissenssammlungen/Denkmale/Lueger%2C%20Karl> (30. September 2019).
- EHRlich, Anna: Karl Lueger. Die zwei Gesichter der Macht, Wien 2010.
- GILMAN, Sander L./JÜTTE, Robert/KOHLBAUER-FRITZ, Gabriele: Der Schejne Jid. Das Bild des „jüdischen Körpers“ in Mythos und Ritual, Wien 1998.
- GOMBRICH, Ernst H.: Das Arsenal der Karikaturisten, in: GOMBRICH, Ernst H.: Meditationen über ein Steckenpferd. Von den Wurzeln und Grenzen der Kunst. Übers. von Lisbeth Gombrich (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 237), Frankfurt am Main 1978, S. 223–248.
- HAIBL, Michaela: Zerrbild als Stereotyp. Visuelle Darstellungen von Juden zwischen 1850 und 1900 (Reihe Dokumente, Texte, Materialien 26), Berlin 2000.

- HITLER, Adolf: *Mein Kampf*. Zwei Bände in einem Band. Ungekürzte Ausgabe, Leipzig <sup>851–855</sup>1943.
- KRÜGER, Steffen: *Das Unbehagen in der Karikatur. Kunst, Propaganda und persuasive Kommunikation im Theoriewerk Ernst Kris*, München 2011.
- KÖNIG, Helmut: *Statt einer Einleitung. Populismus und Extremismus in Europa. Sondierungen der Lage und Erklärungsversuche*, in: BRÖMMEL, Winfried/KÖNIG, Helmut/SICKING, Manfred (Hg.): *Populismus und Extremismus in Europa. Gesellschaftswissenschaftliche und sozialpsychologische Perspektiven (Europäische Horizonte 10)*, Bielefeld 2017, S. 11–42.
- MARX, Karl: *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Erster Band. Buch I: Der Produktionsprozess des Kapitals*, Berlin <sup>3</sup>1953.
- NYHAN, Brendan/REIFLER, Jason: *When Corrections Fail. The Persistence of Political Misperceptions*, in: *Political Behavior* 32 (2010) 2, S. 303–330.
- ROHLING, August: *Der Talmudjude. Zur Beherzigung für Juden und Christen aller Stände*, Münster <sup>5</sup>1876.
- ROHRBACHER, Stefan: *Judenbilder. Kulturgeschichte antijüdischer Mythen und antisemitischer Vorurteile (Rowohlts Enzyklopädie 498. Kulturen und Ideen)*, Reinbek bei Hamburg 1991.
- STOSCH, Samuel Johann Ernst: *Neueste Beiträge zur näheren Kenntniß der Deutschen Sprache. Nach seinem Tode herausgegeben von Carl Ludwig Conrad*, Berlin/Stettin 1798.
- OSWALD, Margit E./GROSJEAN, Stefan: *Confirmation bias*, in: POHL, Rüdiger (Hg.): *Cognitive Illusions. A Handbook On Fallacies And Biases In Thinking, Judgement And Memory*, New York 2006, S. 79–96.