

# Die Hannoveraner Könige im Zerrspiegel der britischen Karikatur

BARBARA SCHAFF

## I. Die britische Bildsatire im Kontext der literarischen Satire und des künstlerischen Produktionskontextes des 18. Jh.

Im Zeitalter der Personalunion (1714–1837) erlebten die politische Bildsatire und die literarische Satire in Großbritannien eine in Europa einzigartige Blüte. Deren Mittel in Bild und Text sind oft ausgesprochen drastisch und treffen mit ihren derben skatologischen und sexuellen Anspielungen die Rezeptionsgewohnheiten auch heutiger Leser und Betrachter noch empfindlich. Dass sich die Satire im England des 18. Jh. so ungehindert entfalten konnte, ist im Wesentlichen den Errungenschaften der *Glorious Revolution* von 1688 zu verdanken. Sie stellte die Souveränität des Parlaments über die Krone und begünstigte die Entstehung einer politischen Öffentlichkeit, in der das Reflektieren über Politik in einem pluralistischen Diskurs stattfand. Seit 1695 war die *Licensing Order*, die seit 1643 den Druck von allen politisch, religiös und moralisch als anstößig beurteilten Schriften verboten hatte, nicht mehr erneuert worden. Dies hatte zur Folge, dass in England seit dem 18. Jh. faktische Pressefreiheit bestand und die freie Meinungsäußerung immer weniger eingeschränkt wurde. Dadurch konnte die Karikatur zu einem mächtigen Instrument der politischen Propaganda und Agitation werden, das das politische Tagesgeschäft erbarmungslos kommentierte und im Bewusstsein der Stärke des Parlaments und der britischen Werte der Meinungsfreiheit auch vor den Monarchen nicht Halt machte. Nie zuvor in der britischen Geschichte wurden britische regierende Monarchen und deren Familien in ähnlicher Weise diffamiert und obszön entblößt wie die Hannoveraner Könige, insbesondere Georg III. und sein Sohn Georg IV. Für die Blüte der britischen Karikatur während der Regierungszeit Georg III. und Georg IV. (1860–1820) gibt es mehrere Gründe. Zum einen die bereits erwähnte relative Pressefreiheit in der parlamentarischen Demokratie. Dazu kam jedoch noch ein weiterer wichtiger Faktor: Nach einer stabilen Periode von Whig-Regierungen, in denen die *Tories* kaum eine Rolle spielten, lebte in

der Regierungszeit von Georg III. die rivalisierende Auseinandersetzung zwischen den beiden Parteien wieder auf. *Tories* und *Whigs* machten sich gerne das Instrument der Satire zur Diffamierung des politischen Gegners zunutze, indem sie Karikaturisten beauftragten, zum politischen Tagesgeschäft Stellung zu nehmen.

Als provozierendes Instrument der Wirklichkeitswahrnehmung richtete sich Satire auf Personen des öffentlichen Lebens und entblößte deren moralische Verfehlungen. Als Kompass galten dabei die aufklärerischen Werte der *civil society*, also Vernunft, *common sense* und für alle gleichermaßen verbindliche moralische Verhaltensnormen. In den poetologischen Diskursen des 18. Jh. fand eine breite Auseinandersetzung mit Satire statt, und zwar sowohl der literarischen wie der Bildsatire. John Dryden lieferte bereits 1693 mit seiner Schrift „Discourse Concerning the Original and Progress of Satire“ den Auftakt: Er definierte die Gattungsmerkmale der Satire und leitete sie historisch aus der griechischen und römischen Antike her. War die Urform der Satire derb, grob und obszön, so ist sie in den Texten von Juvenal und Horaz bei ihrer eigentlichen Aufgabe angelangt, der moralischen Verbesserung des Menschen:

*It is an action of virtue to make examples of vicious men. They may and ought to be upbraided with their crimes and follies, both for their own amendment (if they are not yet incorrigible), and for the terror of others, to hinder them from falling into those enormities, which they see are so severely punished in the persons of others.*<sup>1</sup>

Nach Dryden ist die zeitgenössische Satire den Idealen der *civil society* und der *politeness* verpflichtet: Sie soll den Verstand des Menschen reinigen und ihn in der schonungslosen Bloßstellung menschlicher Laster und schlechter Verhaltensweisen zu einem moralisch guten Menschen erziehen. Als ein erzieherisches Instrument, das auf Grund eines allgemein verpflichtenden moralischen Kompasses operiert, macht sie auch vor den Herrschern nicht halt, wenn diese sich moralisch nicht regelkonform verhalten. Dryden zielte auf eine verfeinerte, hochentwickelte und einheitliche Form der Gattung<sup>2</sup> und war einem der Ideologie des 18. Jh. entsprechenden Entwicklungsbegriff von Kunst verpflichtet, die nun die kruden Anfänge hinter sich gelassen hat und der stilistischen Vervollkommnung zustrebt. Dies bedeutete, dass obszöne und skatologische Darstellungen – die ja in der Karikatur gang und gäbe sind – nicht zur Gattung der Satire gehörten.<sup>3</sup>

1 John Dryden, A Discourse Concerning the Original and Progress of Satire, in: Ders. (Hg.), Essays of John Dryden, 3 Bde, Bd. 2, New York 1961, S. 80.

2 Vgl. Christina Oberstebbrink, Karikatur und Poetik. James Gillray 1759–1815, Berlin 2005, S. 91.

3 Vgl. Dryden, 1961 (wie Anm. 1), S. 51.

Diese Forderung nach hygienischer Satire wurde jedoch in der Literatur – man denke an die bössartigen Satiren von Jonathan Swift – wie in der Bildsatire im Laufe des 18. Jh. immer wieder unterlaufen. Mit gewagten Anspielungen, mit greller Überzeichnung verweigerten sich die Karikaturen eines Thomas Rowlandson, James Gillray oder George Cruikshank dem Fortschrittsgedanken der Kunst und stellten damit die Entwicklung der Gattung von den barbarischen Anfängen hin zur stilistischen und ästhetischen Vollkommenheit, wie sie Dryden skizzierte, in der Praxis in Abrede. Der aufgeklärten poetologischen Prämisse, zur Vollendung streben zu müssen, wurde von der Karikatur eine eindeutige Absage erteilt. Dies führte in der kunsttheoretischen Debatte der Zeit zu unterschiedlichen Positionsbestimmungen: William Hogarth, der große Satiriker des 18. Jh., suchte in seinen Werken eher universelle Charaktere und Typen denn wiedererkennbare real existierende Personen, wie sie die Karikatur wiedergibt, darzustellen. Hogarths Satiren zielten auf das Bloßstellen der Schwächen der menschlichen Natur, nicht auf Individuen. Er verwahrte sich streng gegen die Bezeichnung Karikaturist, denn er hielt die Karikatur als eine niedere Kunstform gegenüber der komischen Charakterdarstellung:

*Now that, which has of late years got the name of caricatura, is, or ought to be, totally divested of every stroke that hath a tendency to good drawing; it may be said to be a species of lines that are produced, rather by the hand of chance, than of skill.<sup>4</sup>*

In seinem Sketch „The Bench“, einer satirischen Darstellung der Richterschaft, macht er den Unterschied zwischen *Character and Caricature* deutlich: Der *Character* zeigt keinen bestimmten Menschen, sondern einen Typen, der eine menschliche Verhaltensweise oder einen Charakterzug repräsentiert, die Karikatur dagegen verzerrt und verfremdet einen bestimmten Menschen.

Und genau darum geht es ja auch in der politischen Karikatur: Auf Antrieb und mittels weniger Striche einen bekannten Menschen mittels eines überzeichneten Merkmals erkenntlich zu machen – das kann in der grotesken Übertreibung geschehen, aber auch mit sprachspielerischen Mitteln, die in ein Bild übersetzt werden: So wurde beispielsweise in Karikaturen des 18. Jh. der Earl of Bute, Premierminister unter König Georg III., dessen Name ähnlich wie das englische Wort für Stiefel klingt, oft als ein riesiger Stiefel dargestellt oder der Führer der Whig-Partei, James Fox, als Fuchs. Oder man stellte die skandalösen Verfehlungen der Herrschenden mittels Körperkennzeichen dar, in dem man deren moralischen Exzess in Bilder eines physiognomischen Exzess übersetzte: Der lasterhafte Wüstling wird dementsprechend als extrem übergewichtig porträtiert. Mit diesen erfinderischen Bildmetaphern und As-

<sup>4</sup> William Hogarth / John Trusler, *The works of William Hogarth, in a series of engravings, With descriptions, and a comment on their moral tendency*, by John Trusler. To which are added, anecdotes of the author and his works, London 1833, S. 29.



Abb. 1: William Hogarth, *The Bench*, 1833.  
[www.gutenberg.org/files/22500/22500-h/22500-h.htm](http://www.gutenberg.org/files/22500/22500-h/22500-h.htm)

soziationen unterhielten die Karikaturisten ihr Publikum, das sich an der Entschlüsselung erfreute. Die Anspielungen hatten aber auch einen ganz praktischen Grund: Die indirekte Darstellung machte es den karikierten Personen schwer, die Künstler bei Gericht der Verleumdung zu bezichtigen, da ja eine direkte Darstellung nicht nachgewiesen werden konnte.<sup>5</sup>

In Drydens Schrift findet sich noch ein weiterer Aspekt der Satire, der mit der Gattung intrinsisch verbunden ist: das Moment politischer Freiheit und Demokratie. Dryden beruft sich hier auf Aristoteles, der in seiner *Poetik* die Urform der Komödie an die Entwicklung der demokratischen Städte anbindet.<sup>6</sup> Im England des 18. Jh. war die Ansicht, dass Satire erst in demokratischen Verhältnissen möglich ist, weit verbreit-

<sup>5</sup> Vgl. Diana Donald, *The Age of Caricature. Satirical Prints in the Reign of George III.*, New Haven, CT u. a. 1996, S. 50.

<sup>6</sup> Vgl. Aristotelis, *Poetik*, Leipzig 1961, S. 26.

tet. Dank der liberalen Tradition der Pressefreiheit konnte sich diese Verbindung von Demokratie und Satire produktiv entfalten. Im Katalog der Werke James Gillrays, des vielleicht berühmtesten Karikaturisten des späten 18. Jh., wird die Bildsatire als ein genuines, nationaltypisches Charakteristikum der Briten bewertet: *The wit of painting is an English invention; it was preceded by literary satire, and satire grew out of liberty, which is Johnny's delight.*<sup>7</sup> Der Englandreisende Wilhelm von Archenholtz, der 1797 einen Bericht seiner Englandreise veröffentlichte, sah den gleichen Zusammenhang zwischen dem Privileg der Pressefreiheit und der Blüte der Satire. Gleichzeitig konstatierte er in England die eindeutige Vorherrschaft der Bildsatire vor der literarischen:

*The print shops are real galleries. We must rank in the number of national privileges, the liberty of publishing satirical engravings, which turn the events of the day into ridicule. The Frenchman chooses rhyme, the duller Dutchman a medal, and the Englishman a print, to give currency to satire.*<sup>8</sup>

Seine Eindrücke von der Freiheit, die englische Bürger aufgrund ihrer Verfassung und religiösen Traditionen besitzen, gleichen denen vieler Englandreisender des 18. Jh. Ähnlich formulierte es auch Karl Philip Moritz 1782 in den „Reisen eines Deutschen in England“. Moritz beobachtet in England eine soziale Kohäsion, gegründet auf eine demokratische, verfassungsgestützte Tradition, die in Deutschland fehlt. Er versteht nicht ganz, warum der König – gemeint ist Georg III. – so wenig beliebt ist: *Die Verachtung des Volkes gegen den König geht erstaunlich weit. ‚Our king is a blockhead!‘ hab' ich wer weiß wie oft sagen hören; indem man zu gleicher Zeit den König von Preußen mit Lobsprüchen in den Himmel hob.*<sup>9</sup> Dieser Mangel an Respekt und die damit verbundene Macht des Karikaturisten, Herrscher und ihre Familien nicht nur in ihren Eigenheiten und Fehlern bloßzustellen, sondern auch brutal zu diffamieren, ohne dafür Konsequenzen fürchten zu müssen, wird von den meisten Englandreisenden als typisch britisch und nicht auf kontinentale Verhältnisse übertragbar angesehen. Vielleicht war gerade deshalb das deutsche Interesse an diesem Bereich der englischen Kultur besonders groß. Zur Verbreitung der englischen Karikaturen in Deutschland trug vor allem die Zeitschrift „London und Paris“ bei, die als erste regelmäßig erscheinende Karikaturenzeitschrift Europas gelten kann. Sie wurde von dem Weimarer Geschäftsmann Friedrich Johann Justin Bertuch zwischen 1798 und 1815 publiziert und dank einer großen Anzahl französischer und englischer Karikaturen wurde sie

7 zitiert nach: Oberstebrink, 2005 (wie Anm. 2), S. 93. Mit Johnny ist John Bull gemeint, der prototypische Engländer.

8 Johann Wilhelm von Archenholz, *A picture of England, containing a description of the laws, customs, and manners of England, interspersed with curious and interesting Anecdotes Of Many Eminent Persons, Translated from the original German of W. de Archenholtz, Formerly A Captain In The Prussian Service, A new translation*, London 1797, S. 146.

9 Carl Philip Moritz, *Reisen eines Deutschen in England im Jahre 1782*, Berlin 1783, S. 64.

zu einem bedeutenden Medium europäischen Kulturtransfers. Die von Auslandskorrespondenten an Bertuch gesandten kolorierten Radierungen wurden in Weimar kunstgerecht reproduziert, ausführlich beschrieben und kommentiert. Im Laufe der Jahre wurden hier Dutzende von Arbeiten britischer Karikaturisten reproduziert. Vor allem die Kommentare sind ein wichtiges Zeitdokument der Rezeption, denn die in Deutschland ungewohnte Gattung der politischen Bildsatire, ihr Stil und Kontext, werden ausführlich beschrieben und erläutert. Die Spottbilder auf die politischen Akteure in England und Frankreich – allen voran Napoleon – inspirierten auch die Karikatur in Deutschland als neues Mittel politischer Auseinandersetzung und ermutigten deutsche Künstler in den Befreiungskriegen, ihrerseits den Zeichenstift zum Kampf gegen den französischen Kaiser zu spitzen. Bemerkenswert ist nicht zuletzt die Schnelligkeit, mit der die britischen Karikaturen ihren Weg in das deutsche Journal fanden: Sie wurden oft im gleichen Monat wie in England gedruckt.

Während deutsche Leser mit den Abbildungen der Karikaturen in der Zeitschrift vorlieb nehmen mussten, waren in der Metropole London vor allem die *print shops* ein Publikumsmagnet, in denen die neuesten Werke in großen Fenstern ausgestellt wurden und damit auch die Menschen in Scharen anzogen, die nicht genügend Geld hatten, die Abzüge zu kaufen. Die satirischen Druckgraphiken – Radierungen und Kupferstiche – waren so teuer, dass sie sich nur die Oberschicht leisten konnte.<sup>10</sup> Eine exklusive Sammlung von Karikaturen zu besitzen und sie auf Gesellschaften den Gästen zu zeigen war denn im späten 18. Jh. vor allem auch ein Mittel zum Distinktionsgewinn: Damit bewies man nicht nur kulturelles Kapital, also Geschmack und Bildung, sondern auch das Vorhandensein des notwendigen ökonomischen Kapitals. War die Zirkulation der Druckgraphiken auf die Oberschicht beschränkt, bedeutete dies jedoch nicht, dass weniger wohlhabende Menschen sie sich nicht wenigstens anschauen konnten: Karikaturen hatten einen so wichtigen kulturellen Status, dass die Menschen sich in London an den Schaufenstern der zahlreichen *print shops*, in denen regelmäßig die neuesten Drucke ausgestellt wurden, die Nasen platt drückten. An der anonymen Radierung „The Caricature Shop“ kann man deutlich die soziale Differenzierung sehen: Für Karikaturen interessieren sich wirklich alle, ob Männer oder Frauen, alt oder jung, arm oder reich, schwarz oder weiß, und soziale Differenzen werden – für den Moment wenigstens – im gemeinsamen Lachen getilgt.<sup>11</sup> In dieser Abbildung des Schauens von Karikaturen auf der Straße ist, ähnlich wie in den von Habermas zitierten Kaffeehäusern<sup>12</sup> ein Ort erkennbar, in dem sich eine politische

10 Vgl. Monica Glavac, *Der Fremde in der europäischen Karikatur. Eine religionswissenschaftliche Studie über das Spannungsfeld zwischen Belustigung, Beleidigung und Kritik*, Göttingen 2013, S. 100.

11 Vgl. Mike Goode, *The Public and the Limits of Persuasion in the Age of Caricature*, in: Todd Porterfield (Hg.), *The Efflorescence of Caricature, 1759–1838*, Farnham u. a. 2011, S. 117–136, hier: 124.

12 Vgl. Jürgen Habermas, *Der Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1962, S. 89f.

Öffentlichkeit artikuliert. Zugleich ist die Radierung auch ein Metakommentar über diese Öffentlichkeit selbst, in dem die Selbstbeobachtung und die Selbstbeschreibung der britischen Gesellschaft nicht nur zusammenfällt, sondern zudem durch den ökonomischen Ort gerahmt wird, der dem Medium Karikatur die Verbreitung und den kommerziellen Erfolg garantiert: das Geschäft.

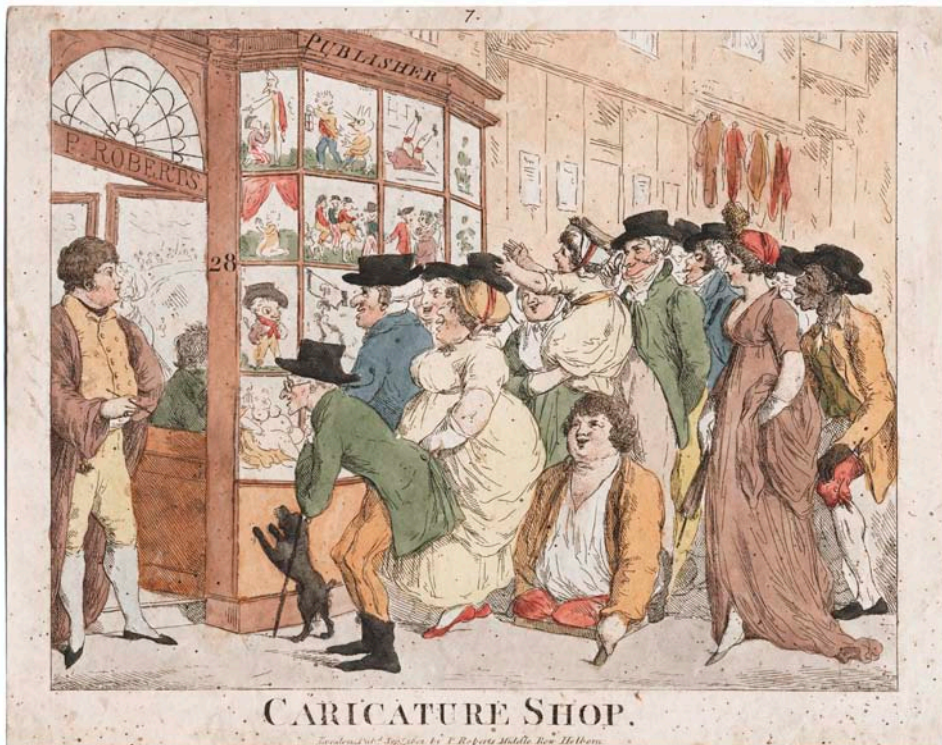


Abb. 2: Anon., The Caricature Shop, 1801.

© Courtesy of The Lewis Walpole Library, Yale University

Die Gattung der Karikatur, auch dies zeigt die Radierung, ist eine junge, Aufsehen erregende Kunstform, die der traditionellen Repräsentation von Körpern in Plastik und Malerei eine subversive und ikonoklastische Dynamik entgegensetzt. Im Zeitalter der beginnenden Industrialisierung ist es eine Kunstform, die vom Tempo lebt: sowohl in Bezug auf ihre immer aktuellen Inhalte und tagespolitischen Anspielungen als auch auf die Bedingungen ihrer technischen Produktion, die sich rasant entwickeln.<sup>13</sup> Den Bann, den Karikaturen über Menschen ausüben können, so dass sie

<sup>13</sup> Vgl. M. Dorothy George, *English Political Caricature to 1792. A Study of Opinion and Propaganda*, Oxford 1959, Kap. 1.



Abb. 3: James Gillray, Very Slippy Weather, 1808.  
 Wilhelm Busch – Deutsches Museum für Karikatur und Zeichenkunst  
 © Archiv der Wilhelm-Busch-Gesellschaft e. V.



nicht wahrnehmen, was hinter ihnen passiert, thematisiert eine ähnliche Radierung von James Gillray: „Very Slippy Weather“. Auch hier betrachtet eine Gruppe von Menschen interessiert die Auslagen in einem *print shop* (und werden in der Karikatur selbst zu Betrachteten), während ein Spaziergänger hinter ihnen auf dem nassen Pflaster ausrutscht. Die mit ihren gelben Hosen, der rot gestreiften Weste und dem Spazierstock eindeutig als aufgeblasener *Geck* gekennzeichnete Figur, die vor dem Karikaturen-Laden zu Fall kommt, symbolisiert die Macht der Karikatur, Menschen zu Fall zu bringen.

Rechts über der Tür ist der Name der Besitzerin des Ladens zu sehen: Hannah Humphrey. Hannah Humphrey war eine selbstständige Verlegerin für satirische Druckgrafik (und damit einer der wenigen selbstständigen weiblichen Unternehmer), die 1779 in der Old Bond Street ihren eigenen Laden eröffnete und mit dem Karikaturisten James Gillray eng zusammenarbeitete. Diese Zusammenarbeit erwies sich als äußerst gewinnbringend für beide: Humphreys Laden war bald der bekannteste und erfolgreichste in ganz London. In „London und Paris“ kommentierte Johann Christian Hüttner 1806:

*Die Karikaturläden sind wie immer belagert, aber nur bei der Humphrey, welche Gillrays Sachen verkauft, sieht man Leute von Stand, Geschmack und Kenntnissen hineingehen; diese Frau treibt auch bloß mit ihrer eigenen Ware einen sehr bedeutenden Handel.*<sup>14</sup>

Die Bezeichnung *Age of Caricature* ist vor allem mit den Namen zweier Akteure verbunden: James Gillray (1757–1815) und George Cruikshank (1792–1878). Beide Karikaturisten machten sich auch mit respektlosen Darstellungen der königlichen Familie einen Namen und beherrschten den Markt der satirischen Printmedien für lange Zeit. Gillray erwies sich in ca. 700 Grafiken – die meisten kolorierte Radierungen – als dynamischer und scharfer Kritiker seiner Zeit. Seine Zielscheiben waren immer wieder Georg III., der als einfacher und knauseriger Bauerntölpel dargestellt wurde (im Volk hatte der König den Spitznamen *Farmer George*) sowie der Premierminister William Pitt der Jüngere und sein Rivale aus der Whig Partei, William Fox. Johann Christian Hüttner<sup>15</sup> kürte ihn in „London und Paris“ bewundernd zum bedeutendsten Karikaturisten der Zeit:

*Die außerordentlichen Vorzüge, welche sich bei Gillray vereinigen, haben sich seit Hogarth schlechterdings in keinem Künstler zusammengefunden. Seine ausgebrei-*

<sup>14</sup> zitiert nach: Glavac 2013 (wie Anm. 10), S. 98.

<sup>15</sup> Zur Bedeutung Johann Christian Hüttners als wichtiger Akteur britisch-deutschen Kulturtransfers um 1800 vgl. Karl S. Guthke, Ein Weltmann aus Deutschland. Johann Christian Hüttner und die große Öffnung in die weite Welt, in: Lessing Jahrbuch XXXVIII, Lessing Society 2008/2009, Göttingen 2010, S. 219–248.

*teten literarischen Kenntnisse jeder Art; seine äußerst richtige Zeichnung; seine Gabe, die Gesichtszüge jeder Person, die er nur einmal zu sehen bekommt, richtig aufzufassen; sein tiefes Studium der Allegorie, die Neuheit seiner Gedanken und die unverrückte durchgängige Hinsicht auf den eigenthümlichen Charakter der Karikatur machen ihn zum ersten lebenden Künstler in seiner Gattung, nicht nur unter den Engländern, sondern auch unter allen europäischen Völkern. Paris darf sich geschickter Männer in der Kunst rühmen, aber unsere Leser wissen, wie abgeschmackt alle Pariser Karikaturen sind, wenn man sie gegen die von Gillray hält.*<sup>16</sup>

Der selbstreferentielle Gestus, mit dem Gillray in „Very Slippy Weather“ in den Auslagen von Hannah Humphreys Laden seine eigenen Karikaturen abbildet, zeugt vom Selbstbewusstsein eines Künstlers, der sich seines Status sicher ist. Die kulturelle Bedeutung und die Sichtbarkeit der satirischen Printmedien im öffentlichen Raum des späten 18. Jh., auf die diese beiden Blätter ja ebenfalls verweisen, hatte zur Folge, dass die Zielscheiben der Satire, also Politiker und die königliche Familie, mit Maßnahmen gegen die Karikaturisten und Drucker sehr vorsichtig zu sein hatten: Mit Klagen vor Gericht hätten sie sich nicht nur als Spielverderber erwiesen, sondern ihre Demokratiefähigkeit in Abrede gestellt. Deshalb machten sie denn auch meist gute Miene zum bösen Spiel, indem sie sich selbst als eifrige Sammler von Karikaturen gerierten oder schlimmstenfalls auch einmal eine Auflage aufkauften um sie aus dem Verkehr zu ziehen.<sup>17</sup>

George Cruikshank, dessen Hauptschaffensperiode in die Zeit der napoleonischen Kriege fiel, erlangte mit der Illustration der Satire „The Political House that Jack Built“ von William Hone Berühmtheit. Diese Satire thematisierte das Peterloo Massaker vom 16. August 1819, bei dem Milizen auf eine Gruppe unbewaffneter Demonstranten, darunter auch Frauen und Kinder, die auf einem Feld bei Manchester gegen Getreidezölle protestiert hatten, geschossen hatten. Georg IV. war besonders häufig das Ziel von Cruikshanks Karikaturen, und nachdem Cruikshank in einer Zeichnung auf die amourösen Abenteuer des Königs angespielt hatte, zahlte ihm dieser im Juni 1820 die Summe von 100 Pfund mit der Auflage, ihn nie wieder kompromittierend darzustellen.<sup>18</sup>

16 J. C. Hüttner, Die jetzigen Karikaturzeichner in London, in: London und Paris, 1798–1815 18 (1806), S. 7–10, hier: S. 7.

17 Vgl. Donald, 1996 (wie Anm. 5), S. 15.

18 Vgl. Richard A. Vogler (Hg.), The Graphic Works of George Cruikshank, Mineola 1979, S. 135.

## II. Die Hannoveraner Könige in der Bildsatire

Welches Bild erhalten wir in diesen Karikaturen von den Hannoveraner Königen, welche ihrer Schrullen, Eigenheiten, politischen Haltungen und merkwürdigen oder abstoßenden Verhaltensweisen standen im Zentrum der Kritik? Wie verhielt sich die politische Karikatur zur Monarchie in den Zeiten, in denen die Öffentlichkeit einen immer stärkeren Einfluss auf die Politik gewann und die beiden großen Parteien, die *Whigs* und die *Tories*, um Mehrheiten kämpften, und in denen nationale Identität und damit auch die Stabilität der Monarchie während der amerikanischen und der französischen Revolution vor allem auch von außen herausgefordert wurde? Dass Georg III. und Georg IV. am häufigsten Zielscheibe satirischer Angriffe waren hängt jedoch nicht nur mit den politischen Gegebenheiten ihrer Regierungsperioden, sondern auch mit der künstlerischen Entwicklung des Mediums Karikatur zusammen, dem technischen Fortschritt in Druck und Distribution, und dem sich bildenden Markt für Druckgraphiken im ausgehenden 18. Jh. Doch auch von Georg II. gibt es eine anonyme Karikatur aus dem Jahre 1737, die, wenngleich sie künstlerisch nicht mit dem Werk Gillrays oder Cruikshanks zu vergleichen ist, an satirischer Schärfe kaum zu übertreffen ist: „The Festival of the Golden Rump“. Anders als spätere Karikaturen ist sie noch von einer starken Textabhängigkeit gezeichnet: Sie illustriert einen Text von Henry Fielding – einem erbitterten Gegner der Politik Georg II. und seines Premierministers Robert Walpole. Fielding hatte bereits 1731 in seiner burlesken „Welsh Opera“ die königliche Familie verspottet. Sie erscheint hier unter dem Namen „Ap-Shinken“ – Schinken ist sowohl eine Anspielung auf die deutsche Herkunft als auch auf das offensichtlich sehr ausladende Hinterteil des Königs. 1737 veröffentlichte Fielding in der Zeitschrift „Common Sense“ die fiktive Reiseerzählung „The Vision of the Golden Rump“, in der ein Ich-Erzähler in einem Traum in einem fernen Land einer Prozession zu einem Tempel folgt, die das Festival des *Golden Rump* feiern wollen. Der *Golden Rump* ist das Oberhaupt dieses Volkes und symbolisiert in Fieldings Satire Georg II.: eine Statue mit einem Holzkopf, Bocksfüßen (mit denen er nach seinen Untertanen tritt) und einem riesigen goldenen Hinterteil. Die Königin, und dies ist Teil des Rituals, verabreicht ihm ein Klistier zur Beruhigung und Linderung seiner Beschwerden, ebenso wie der höchste Hofbeamte (damit ist der Premierminister Robert Walpole gemeint) versucht, den König zu beschwichtigen. Wichtig ist, dass die Figur der Versammlung den Rücken zuweist:

*By this description the reader will easily conceive that the Back of the Idol was turned to the Congregation; an Attitude which I do not remember to have observed among the Chinese and Indian Pagods. But my friendly Conductor informed me, that he had placed himself in this Posture upon his first Entrance into the Temple, as well to shew his politeness, as to testify his respect and gratitude to a na-*

*tion which had elected him into the number of the Dii Majores or Greater Gods. Here I could not help smiling, to think how widely the custom of this country differed from mine, where the same thing, which passed here for civility, and good manners, would be reckoned a mark of insolence and brutality.*<sup>19</sup>

Die Zeitgenossen konnten in dieser Beschreibung unschwer ihren von Hämorrhoiden geplagten König erkennen, der ihnen allzu oft durch die häufigen Reisen ins Kurfürstentum den ‚Rücken kehrte‘ – im englischen Sprachgebrauch der Zeit hieß das *to rump*. Der während der Regierungszeit Georg II. in London gegründete *Rumpsteak Club*, zu dem auch Fielding und der Prince of Wales gehörten, war demnach auch nicht eine Steakhouse Version des 18. Jh. sondern ein Club von enttäuschten engli-



Abb. 4: Anon., The Festival of the Golden Rump, 1837.  
British Museum, Number Cc,3.173  
© Trustees of the British Museum

<sup>19</sup> Henry Fielding, The Vision of the Golden Rump, in: Common Sense, or, the Englishman's Journal (March 1837), S. 48–63, hier: S. 49.

schen Aristokraten, die sich vom König im Stich gelassen fühlten.<sup>20</sup> Zur Illustration dieser Satire kam kurz darauf eine Karikatur in Umlauf, die die entscheidenden Invektiven des Textes getreu umsetzte.

„The Vision of the Golden Rump“ wäre vielleicht längst vergessen worden, wenn sie nicht für die weitere Entwicklung des englischen Dramas von entscheidender Konsequenz gewesen wäre: Eine heute nicht mehr erhaltene Bühnenversion, von der man nicht weiß, ob sie von Fielding selbst verfasst worden war, hatte den Premierminister Walpole so aufgebracht, dass er am 21. Juni 1737 im Parlament den *Theatre Licensing Act* durchbrachte. Dieses Gesetz schrieb vor, dass künftig jedes Theaterstück vor der Aufführung dem Lord Chamberlain vorzulegen sei, und dass kommerzielle Theateraufführungen lediglich in Häusern stattfinden dürften, die im Besitz eines königlichen Patents waren.<sup>21</sup> Aufgrund dieses Gesetzes blieben bis in die Mitte des 20. Jahrhundert hinein (erst 1968 wurde es außer Kraft gesetzt) dem englischen Drama, das sich am Anfang des 18. Jh. durch Witz, Imagination, beißende Sozialkritik und Subversion ausgezeichnet hatte, die Flügel beschnitten.

In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts begann sich die Gattung der satirischen Druckgraphik von Textvorlagen zu emanzipieren. Die technischen Entwicklungen führten zu schnellerer Produktion und vermehrt kolorierten Karikaturen<sup>22</sup>, inhaltlich richteten sich die Karikaturen nun häufig auf tagespolitische Ereignisse. Die Regierungszeit Georg III. (1760–1820) war für England eine Zeit der außenpolitischen Herausforderungen und innenpolitischen Krisen. Es war die Epoche der amerikanischen und französischen Revolution, deren Forderungen nach Gleichheit und Freiheit auch in England breites Gehör fanden. Der anfangs populäre König verlor vor allem nach den Belastungen des Volkes durch die Kriege immer mehr an Sympathie. Zwei anonyme, im „Oxford Magazine“ veröffentlichte Karikaturen illustrieren dies: Bei seiner Thronbesteigung 1760 wird Georg III. enthusiastisch gefeiert. Zehn Jahre später sieht niemand mehr aus dem Fenster, wenn die königliche Kutsche vorbeifährt. In diesen Jahren stand das Modell der politischen Repräsentation im Parlament auf dem Prüfstand. Eine exemplarische Figur für das sich in der Bevölkerung breitmachende Gefühl einer tiefgreifenden demokratischen Krise, die Parlament und Krone unter einen immer stärkeren Reformdruck setzten, war der Schriftsteller und Whig-Politiker John Wilkes. Er führte eine Dauerkampagne gegen den Tory Premierminister Earl of Bute<sup>23</sup> und kämpfte für eine gerechtere Verteilung der Parlamentsmandate und die totale Freiheit der Presse. Wilkes kam dafür ins Gefängnis, hatte jedoch soviel Rückhalt beim Volk, dass er bei der nächsten Wahl wieder von seinem Wahlbezirk als

20 Vgl. Peter Thomson, *The Cambridge Introduction to English Theatre 1660–1900*, Cambridge 2006, S. 85.

21 Vgl. Thomson, 2006 (wie Anm. 20), S. 88.

22 Vgl. George, 1959 (wie Anm. 13), S. 118.

23 Vgl. John Sainsbury, *John Wilkes, the Lives of a Libertine*. Aldershot 2006, S. 63f.

Abgeordneter gewählt wurde. Für die politische Satire und Karikatur war diese Epoche eine Glanzzeit, in der Kritik an Regierungsmitgliedern und Missständen zuhauf in scharfsinnige Texte und Bilder umgesetzt wurde, die einen tiefen Zynismus über das politische Geschehen offenbarten. Vor allem Gillray und Cruikshank perfektionierten die Kunst der politischen Karikatur in bislang ungekanntem Maße. Wichtig ist hierbei die Tatsache, dass sie keineswegs einer bestimmten politischen Richtung verpflichtet waren, sondern vielmehr Auftragsarbeiten von beiden politischen Fraktionen annahmen. Diana Donald beschreibt in ihrem Buch über Karikatur während der Regierungszeit Georg III., wie Gillray im Jahre 1788 zunächst Karikaturen im Dienste der Whig Partei verfasste, später jedoch im Dienste der *Tories* die *Whigs* attackierte.<sup>24</sup> In den 1790er Jahren erhielt er schließlich eine Pension der Regierung, war damit ruhiggestellt und künftig für die Opposition verloren.<sup>25</sup> George Cruikshank zeigte sich ideologisch kaum weniger flexibel. In den Jahren 1819 und 1820 trat er zugleich als Illustrator des radikalen regierungskritischen Pamphlets „The Political House that Jack Built“ von William Hone wie auch als Zeichner loyaler Tory-Satiren in Erscheinung, die die Angst vor dem Wiedererstarken jakobinischer Sympathien ausdrückten.

Im Blackwood's „Edinburgh Magazine“, einer der führenden Zeitschriften des 19. Jh., erscheinen 1832 die „Lectures on the Fine Arts“, in denen der Autor folgende Zeilen über Cruikshank schreibt:

*Generally speaking, people consider him as a clever, sharp caricaturist, and nothing more – a free-handed comical young fellow, who will do anything he is paid for, and who is quite contented to dine off the proceeds of a “George IV” to-day and those of a “Hone” or a “Cobbett” tomorrow. He himself, indeed, appears to be the most careless creature alive, as touching his reputation. He seems to have no plan – almost no ambition – and, I apprehend, not much industry. He does just what is suggested or thrown in his way, pockets the cash – orders his beef-steak [...].*<sup>26</sup>

Der Karikaturist als Mietling, der sich prostituiert: Dies war ein häufiges Verdikt der Zeitgenossen, die die Karikatur eben nicht als eigenständige Gattung geschweige denn Kunstform sahen, und deren Produzenten schon gar nicht als Künstler, sondern kommerzielle Zeichner. Hierin wird eine Parallele zu der im 18. Jh. geläufigen Unterscheidung zwischen Autoren und sogenannten *hack writers* ersichtlich: Mit dem pejorativen Begriff *hack writers* wurden Journalisten und Schriftsteller bezeichnet,

<sup>24</sup> Vgl. Donald, 1996 (wie Anm. 5), S. 26f.

<sup>25</sup> Vgl. Ian Haywood, *The Revolution in Popular Literature. Print, Politics and the People, 1790–186*, Cambridge 2004, S. 60.

<sup>26</sup> William Blackwood, *Lectures on the Fine Arts*, in: *Blackwood's Edinburgh Magazine* 14.78 (1823), S. 18–26, hier: S. 19.

die sich nicht der hohen Literatur verpflichtet sahen, sondern ihren Lebensunterhalt durch Schreiben verdienen mussten, oft nach Seiten bezahlt wurden und daher eben genau das schrieben, wofür sie Geld bekamen.

Die politisch oft uneindeutige und paradoxe Haltung der Karikaturisten hat jedoch noch einen anderen Grund. Es spiegelt sich darin auch ein in Zeiten der napoleonischen Kriege um England besorgter, loyaler Patriotismus wider, der die Ideale der *british liberty* und *civil society* gegen das revolutionäre Pathos der Franzosen verteidigt. Deutlich äußert er sich in vielen napoleonkritischen (und damit monarchiefreundlichen) Karikaturen. Auf der anderen Seite stellen Karikaturisten einen demokratischen Idealen und dem *common sense* verpflichteten Freiheitssinn aus, der sich eben nicht nur gegen Frankreich, sondern im Inland gegen die Regierung wendet, wenn es darum geht, politische Repressionen und Ausbeutung der Bürger zu kritisieren.

Zwei Karikaturen Gillrays mögen dies verdeutlichen: auf den ersten Blick scheinen sie fast identisch zu sein. In „A Connoisseur Examining a Cooper“ sehen wir den kurzsichtigen König, wie er im Licht einer Kerze eine Miniatur betrachtet, die das Porträt Oliver Cromwells von Samuel Cooper darstellt. Gillray veröffentlichte sie im Jahre 1792, und damit im Kontext der französischen Revolution. Die Miniatur Cromwells kann als Anspielung auf die eigene, blutige republikanische Geschichte Englands verstanden werden: Charles I. war 1649 schließlich durch einen Urteilspruch eines vom Parlament eingesetzten Gerichts zum Tode verurteilt worden. Gillrays Karikatur kann also als Warnung an den König verstanden werden: Könige werden nicht nur in Frankreich enthauptet, die Geschichte könnte sich durchaus wiederholen.

11 Jahre später nimmt Gillray dieses Motiv wieder auf, jedoch mit einer deutlich patriotischen und monarchiefreundlicheren Note. Die Jonathan Swift verpflichtete Karikatur „The King of Brobdingnag and Gulliver“ (1803) projiziert eine Episode aus Swifts Roman „Gulliver’s Travels“ (1726) auf das Verhältnis von England zu Frankreich. Der Riesenkönig von Brobdingnag (Georg III) inspiziert den kleinen Gulliver (Napoleon), der ihm von seinem Land und dessen Vorzügen berichtet. In der Sprechblase heißt es:

*My little friend Gildrig, you have made a most admirable panegyric upon your country; but from what I can gather from your own relation, and the answers I have with much pain wringed and extorted from you, I cannot but conclude you to be one of the most pernicious, odious little reptiles that nature ever suffered to crawl upon the surface of the earth.*

Napoleon als hässliches kleines Reptil – damit trifft Gillray ins Mark der Frankophobie der Jahrhundertwende und verspottet im grotesken Größenverhältnis der Figuren den britischen Größenwahn. Georg III. war jedoch nicht nur als politische Figur, sondern oft auch in seinen Eigenheiten Zielscheibe des Spottes. Der König war als

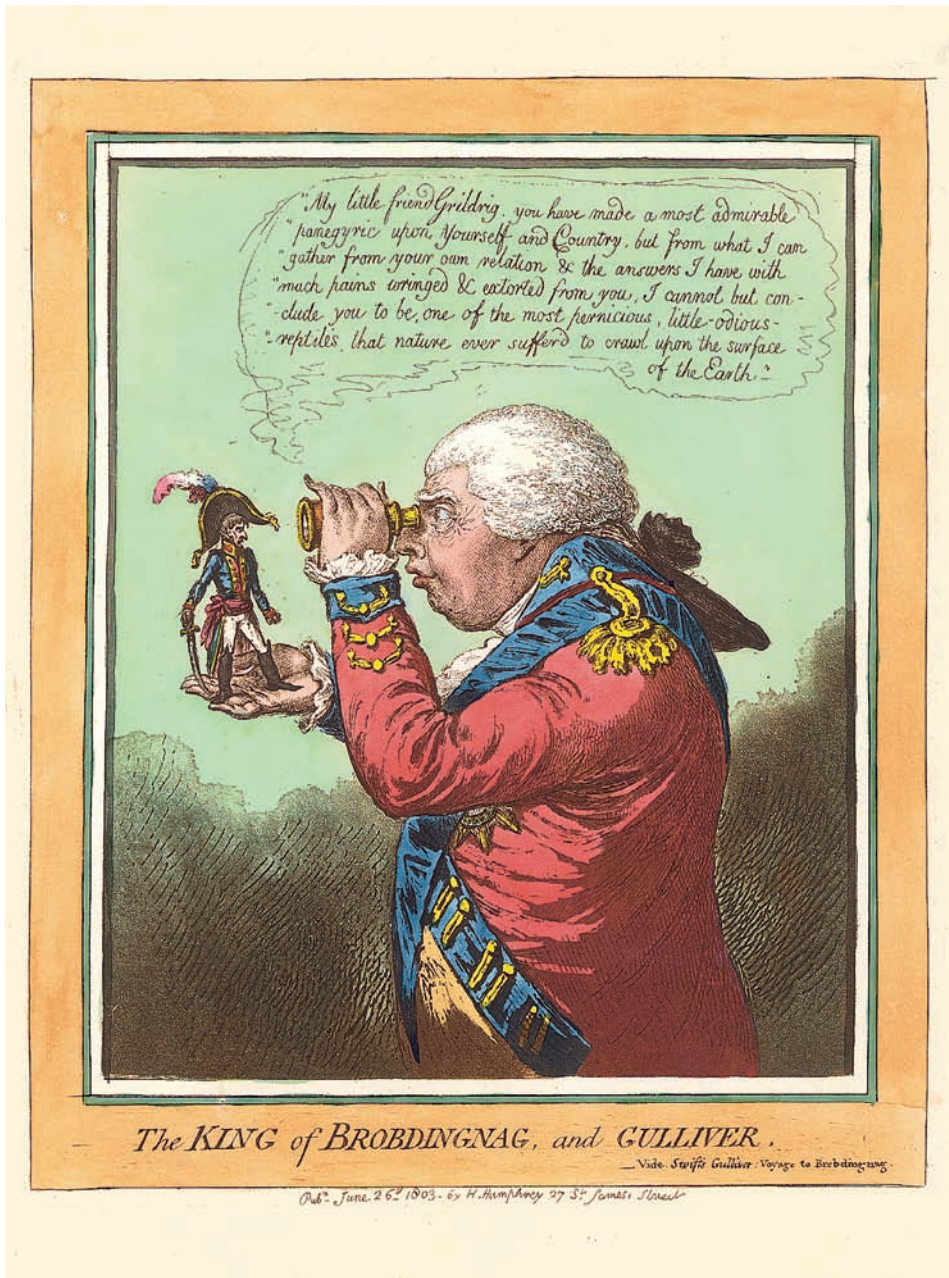


Abb. 5: James Gillray, The King of Brobdingnag and Gulliver, 1803.  
 Wilhelm Busch – Deutsches Museum für Karikatur und Zeichenkunst.  
 Dauerleihgabe der STIFTUNG NIEDERSACHSEN  
 © Archiv der Wilhelm-Busch-Gesellschaft e. V.



sparsamer Mann bekannt, der das einfache Leben auf dem Lande liebte (sein Spitzname in der Bevölkerung war *Farmer George*) und seine Sparsamkeit war ein beliebtes Thema der Bildsatiren der Zeit. In der politischen Karikatur ist die Darstellung von Essen und Körperumfang ein wichtiges Mittel zur Charakterisierung von Personen und zur Übermittlung von politischen Inhalten: Zu dicke Menschen sind meist genauso negativ konnotiert wie zu dünne: Der oft dicke John Bull, also der typische Engländer, verzehrt sein Beefsteak und repräsentiert die gesunde Nation, während der dünne, verhungerte Franzose einen schwachen Volkskörper repräsentiert – das zeigte beispielhaft William Hogarth in seinem Gemälde „The Gate of Calais“ (1748). Die häufigen Karikaturen der königlichen Familie, die Essen thematisieren, machen deutlich, dass hier die Balance fehlt. Während Georg III. und seine Frau absoluter Sparsamkeit frönen, pflegt der Prince of Wales ein ausschweifendes Lasterleben. Gillrays Karikatur „Monstrous Craws at a New Coalition Feast“ vom 29. Mai 1787 zeigt den König als alte Frau, eine ausgemergelte Königin und den Prince of Wales vor dem offenen Tor zur königlichen Schatzkammer um eine große Schüssel mit Goldmünzen sitzend. Die Aufschrift ist: *John Bull's Blood*, also die Steuern, die den armen Briten abgepresst wurden. Alle drei schaufeln gierig die Münzen in sich hinein, aber während die Kröpfe des Königspaares gefüllt sind – dies ist ein Hieb auf dessen notorische Sparsamkeit – ist der des verschwenderischen Prince of Wales leer. Die auffälligen Kröpfe in Form von grünen Geldbeuteln, die der königlichen Familie um den Hals hängen, tauchen auch in anderen Karikaturen Gillrays auf, genauso wie das Motiv des verschwenderischen Monarchen, der sein Volk ausbeutet, im Kontext der französischen Revolution häufig wieder kehrt (z. B. in Gillrays „A New Way to Pay the National Debt“, 1786).

Gillrays Karikatur „Anti-Saccharites: or John Bull and his Family Leaving off the Use of Sugar“ (1792) ist im politischen Kontext der Abolitionismus-Debatte der 1790er Jahre situiert. Mit das wichtigste Produkt der Kolonien war Zucker, und deshalb setzten sich viele Abolitionisten in Pamphleten und Gedichten für den Zuckerboykott ein. Gillrays Titel verweist auf die weite Verbreitung der Aktion, denn John Bull steht ja für die ganze Nation. Die Karikatur zeigt das eigentlich politisch korrekte Verhalten des Königspaares: der König findet den Tee ohne Zucker *delicious*, und den etwas miesepetrig dreinschauenden Töchtern versucht die Königin den Zuckerverzicht schmackhaft zu machen:

*Oh Ihr Lieben, versucht es doch. Ihr könnt Euch gar nicht vorstellen, wie gut es ohne Zucker schmeckt! Und dann bedenkt doch, wieviel Arbeit ihr den Schwarzen erspart, wenn ihr auf Zucker verzichtet! Und vor allem vergesst nicht, wieviel Auslagen dies Eurem armen Papa ersparen wird!*



Abb. 6: James Gillray, *Monstrous Craws at a New Coalition Feast*, 1787.

British Museum, Number 7166.

© Trustees of the British Museum

Und damit enthüllt die Königin ihr eigentliches Motiv für den Zuckerboykott: Ihr geht es nicht um die Abschaffung der Sklaverei, sondern um die finanzielle Entlastung des königlichen Haushalts. Noch bevor man diese Sprechblase entziffert hat, haben die dünnen Hände der Königin, die prominent im Zentrum des Bildes platziert sind, schon darauf verwiesen, dass Geiz und nicht humanitäre Bedenken der Motor des Boykotts sind. Gillray geht aber noch weiter, indem die Königin als Hauptakteurin im Zentrum der Zeichnung steht und den König an den Rand verweist: dies spielt auf die politisch prekäre Situation des Königs nach dem Ausbruch seiner Porphyrie-Erkrankung an, die ihn zunehmend dement werden ließ.

Auch in „*Temperance enjoying a frugal meal*“ (1792) richtet sich die Satire auf den Geiz des Königspaares. Der König isst ein gekochtes Ei, die Königin stürzt sich auf eine Schüssel Salat, zu trinken gibt es Wasser. Was heute als vorbildliche Umsetzung des *Veggie Day* Konzepts angesehen werden kann, bedeutete im Kontext der kuli-



Abb. 7: James Gillray, *Anti-Saccharites, or John Bull and his Family Leaving of the Use of Sugar*, 1792. British Museum, Number 1851,0901.592.

© Trustees of the British Museum

narischen Gepflogenheiten der Aristokratie des 18. Jh. eine Lachnummer. Ähnlich sparsam wie das Menü ist auch die Ausstattung des Salons: An der Wand hängt ein leerer Bilderrahmen, der König trägt geflickte Hosen und sitzt auf einem zerschlissenen Stuhl, der notdürftig mit einem Tuch verhüllt ist.

Gegenstück zu diesem Bild ist die bitterböse Darstellung des Prince of Wales in Gilrays „A Voluptuary under the horrors of Digestion“ (1792). Kein anderer Monarch ist so erbarmungslos von der Presse diffamiert worden wie Georg IV. – als Prince of Wales, als Prinzregent und später als König. Auch erfolgreiche Verleumdungsklagen – der Journalist und Herausgeber der radikalen Whig-Zeitschrift „The Examiner“ Leigh Hunt nannte den Prinzregenten einen *fat Adonis of fifty* und musste dafür 2 Jahre ins Gefängnis und 500 Pfund Strafe zahlen<sup>27</sup> – brachten die Presse und Karikaturisten nicht wirklich zum Schweigen. Immer wieder wurde der verschwenderische

<sup>27</sup> Vgl. Robert L. Patten, *George Cruikshank's Life. Times and Art*, Volume 1, 1792–1835, New Brunswick, NJ 1992, S. 117.



Abb. 8: James Gilray, Temperance enjoying a frugal meal, 1792.  
 Wilhelm Busch – Deutsches Museum für Karikatur und Zeichenkunst  
 © Archiv der Wilhelm-Busch-Gesellschaft e. V.

Lebensstil des Prinzregenten aufs Korn genommen. Auch das Thema dieser Karikatur ist der Exzess: Der Prince of Wales lehnt nach einem gewaltigen Mahl erschöpft und mit zum Platzen gespannter Weste in seinem Stuhl und holt sich mit der Gabel die Speisereste aus den Zähnen. Der Kerzenleuchter an der Wand zeigt anstelle eines Wappens gekreuzte Messer und Gabel, und hinter dem Stuhl steht ein überschwapender Nachttopf auf einem Stapel unbezahlter Rechnungen – der Nachttopf, ebenso wie die auf dem Boden liegenden Flaschen spielen auf die Inkontinenz des Thronfolgers an. Eines der vielen Fläschchen im Hintergrund hat die Aufschrift *For the Piles*: auch hier wieder eine Anspielung auf die königlichen Hämorrhoiden als Zeichen eines exzessiven Lebenswandels. Neben kulinarischen Exzessen und Verschwendungssucht wurden auch die sexuellen Eskapaden des Prince of Wales schonungslos dargestellt. Cruikshanks „Merry Making on the Regent’s Birthday“ (1812) zeigt den Prinzregenten beim Tanz mit einer sehr ausgelassenen Dame, deren Ehemann ein Papier mit dem Tagesablauf des Prinzregenten in der Hand hält: Nach dem Frühstück ist das Beiwohnen einer Exekution in Newgate an der Reihe, das Abendprogramm beinhaltet ein Diner mit *bread, cheese & kisses*, und Flirten und Tanzen. Die Instrumente der beiden Hornisten sind so hinter dem Kopf des Ehemanns arrangiert, dass er als gehörnter Ehemann erscheint. Nicht fehlen darf der Blick nach draußen, der die königlichen Ausschweifungen an der sozialen Realität spiegelt: Galgen, abgerissene Bettler und hungernde Kinder dramatisieren die Kluft zwischen Arm und Reich und setzen das moralische Fehlverhalten des Prinzregenten wirkungsvoll in Szene.

Ein gefundenes Fressen für Karikaturisten war natürlich die Scheidungsaffäre zwischen Georg IV. und Caroline von Braunschweig. Diese Ehe war von Anfang an glücklos gewesen und der König wollte Caroline nicht als Königin anerkennen und strebte sogar einen Hochverratsprozess gegen sie an. Davon konnten ihn seine Berater zwar wieder abbringen, aber die Scheidung war nach englischem Recht nur zu erlangen, wenn einem der beiden Ehepartner die eheliche Untreue nachzuweisen war. Mit Unterstützung des Premierministers beauftragte der König eine finanziell gut ausgestattete Untersuchungskommission damit, kompromittierendes Material über Caroline von Braunschweig zu sammeln. Sein Ansehen bei der Bevölkerung geriet damit auf den Tiefpunkt und das Parlament ließ letztendlich den Scheidungsprozess auch deshalb nicht zu, weil die populäre Königin den Großteil der Presse hinter sich hatte.<sup>28</sup> Cruikshank fasste diese Auseinandersetzung, während der jede Menge schmutziger Wäsche gewaschen wurde, 1820 in eine anspielungsreiche Zeichnung mit dem Titel „Ah sure such a pair was never seen such so justly form’d to meet by nature“ und dem Untertitel „Old Sherry – dedicated to old bags“. Sie zeigt das Königspaar als groteske Birnenkörper – die Birne verweist nicht nur auf die unförmige Leibesfülle, sondern auch auf das homophone Wortpaar *pair* und *pear* im Englischen.

28 Vgl. Linda Colley, *Britons. Forging the Nation 1707–1837*, London 1992, S. 266.

Nur ihre Köpfe ragen aus grünen Säcken, die sowohl Gillray wie Cruikshank öfters verwendeten – als Geldsäcke in der oben genannten Karikatur, und hier wohl in der Funktion als Aufbewahrungsbehälter für die Beweisdokumente im Scheidungsprozess. Die Körperhaltung der beiden spricht für die Auseinandersetzung: sie blickt ihn provozierend von der Seite an, er blickt wütend von ihr weg. Unter dem König lugt ein Papier mit der Aufschrift *Order to lie on the table*, wobei *lie* durchgestrichen und durch *lay* ersetzt ist. Hiermit ist natürlich nicht die Korrektur eines Schreibfehlers – der Ersatz von liegen durch legen – gemeint, sondern wieder ein phonetischer Witz: das Homonym *lie* kann sowohl liegen wie lügen bedeuten. Cruikshank attackiert den lockeren Umgang mit der Wahrheit in diesem Prozess, der ja nur dazu dienen sollte, dem König ein Mittel an die Hand zu geben, um seine ungeliebte Frau endlich loszuwerden.

Mit Gillray und Cruikshank hatte die politische Karikatur in England ihren Höhepunkt erreicht. In den 1830er Jahren wurde es mit der neuen Technik der Lithografie möglich, Illustrationen in Zeitschriften und Büchern in großer Zahl herzustellen. Damit wanderte die Karikatur vermehrt in die Zeitschriften ab – der *Print Shop* hatte als Ort der Ausstellung politischer Kritik ausgedient. Zugleich änderte sich im viktorianischen Zeitalter der Geschmack: Bildsatiren waren nicht länger grell, derb, skatologisch und dem Exzess verpflichtet, sondern wurden milder und passten sich damit den Erfordernissen des Mediums Zeitschrift an, das für die größere Öffentlichkeit gedacht war. Nie wieder hat seitdem die britische Bildsatire mit ähnlich schockierenden Darstellungsstrategien gearbeitet. Die Reformen, die ab 1832 England modernisierten, schwächten die politisch engagierten Radikalen, und die Presse setzte allmählich mehr auf kommerziellen Gewinn denn satirischen Protest<sup>29</sup>. Mit dem Ende der Personalunion war auch die große Tradition der radikalen politischen Karikatur und Satire in England zu Ende.

---

29 John Strachan, *Satirical Print Culture*, in: Francis O’Gorman, *The Cambridge Companion to Victorian Culture*, Cambridge 2010, S. 156–176, hier: S. 171.



Abb.9: George Cruikshank, Ah sure such a pair was never seen such so justly form'd to meet by nature, 1820.

Leihgabe der Landeshauptstadt Hannover im Museum Wilhelm Busch –  
Deutsches Museum für Karikatur und Zeichenkunst

© Archiv der Wilhelm-Busch-Gesellschaft e. V.