

Heldensturz

Deutsche, englische und russische Napoleon-Karikaturen zur Völkerschlacht von Leipzig

Dagmar Burkhart

Visualisierung eines Desasters

„An Leipzig biss sich der Pariser Nuss-Knacker die Zähne aus“ – so lautet die Bildbotschaft einer anonymen deutschen Napoleon-Karikatur (Abb. 1), die nach der Völkerschlacht 1813 entstanden ist. Napoleon Bonaparte, der noch 1805 – wie auf einer englischen Karikatur von James Gillray dargestellt¹ – zusammen mit William Pitt die Erdkugel verspeiste („The Plumb-pudding in Danger“), der noch 1808 in den „Bildungsblättern für die Jugend“ in einem „Historischen Sinnrätself“ wegen seiner Eroberungen mit größtem Herrscherlob bedacht worden war, dieser zum Übermenschens Stilisierte hat sich nach seinem gescheiterten Russlandfeldzug und seiner Niederlage bei Leipzig als besiegt erwiesen (Abb. 2). Er wird nun auf einem deutschen Spottbild (Abb. 3) von seinem kleinen Sohn, dem König von Rom, gewarnt, sich an der Erdkugel nur den Magen nicht zu verderben; er wird auf einer russischen Karikatur samt seinen Generälen wie ein Hase, Symbol der Feigheit, gejagt, und auf der Radierung „Hasenhetze“ von Johann Michael Voltz noch dazu durch einen gereimten Text verspottet:

Es war einst ein gewaltiger Held, / So sich der Große nannte. / Bei Leipzig nahm er's Fersengeld
/ Als eine Brück' verbrannte. // Auch gab's ein unbezwinglich Heer, / Unendlich aufgeblasen. /
Doch sich, ein Cosak knallte sehr, / Da wurden's lauter Hasen. // Drob lacht nun wohl die ganze
Welt, / Freut sich der Dinge Wende. / Das Große Reich der Hasen fällt, / Der Spaß hat jetzt ein
Ende.³

-
- 1 Napoleon – Genie und Despot. Ideal und Kritik in der Kunst um 1800. Ausst.-Kat. Max Liebermann Haus. Hg. v. Gisela VETTER-LIEBENOW. Hannover 2006, S. 59. Das Wortspiel „plum(b)-pudding“ verweist auf „Blei“ (plumb) und setzt damit die Erde mit einer Kanonenkugel in Beziehung.
 - 2 BUKREEVA, Elena: Russkaja karikatura epochi Otečestvennoj vojny 1812 goda [Die russische Karikatur in der Epoche des Vaterländischen Kriegs]. Moskau 2012, S. 48.
 - 3 Ein Exemplar der Voltz'schen Karikatur (kolorierte Radierung, 17,1 x 19,9 cm) befindet sich im Stadtgeschichtlichen Museum Leipzig (Inv. Nr. VS 2008).



Abb. 1 Unbekannter Künstler (deutsch): Der Pariser Nussknacker, 1813/14, kolorierte Radierung, 21,5 x 15,4 cm. Stadtgeschichtliches Museum Leipzig.

Schließlich tischt auf einer Karikatur von Charles Williams der Proviantmeister den „kleinen Knochen“ Boney, Spottname für Bonaparte, auf – als Leckerbissen für Europa: „Caterer’s – Boney Dish’d – a bonne bouche for Europa“: Um einen runden Tisch sind die uniformierten Herrscher Europas versammelt: Russland, Österreich, Preußen, Schweden und England. Dahinter stehend Personifizierungen der Staaten Württemberg, Bayern, Niederlande, der Schweiz und Italiens. Alle unterhalten sich über das auf einer großen Platte servierte Gericht, das sie untereinander aufteilen wollen: in der Mitte kniend und wild gestikulierend der zwerghafte Napoleon, umgeben von seinen Marschällen und Generälen als Garnierung. Am rechten Bildrand steht weinend der alte König von Sachsen, der betet, nicht das Schicksal Napoleons erleiden zu müssen und von den übrigen Mächten ‚verspeist‘ zu werden⁴ – so die durch Sprechblasen verdeutlichte Bildbotschaft.

4 Ereigniskarikaturen. Geschichte in Spottbildern 1600–1930. Hg. v. Siegfried KESSEMEIER. Münster 1983, S. 176.



Abb. 2 Christian Heinrich Geißler: Die Trümmer der französischen Armee bey ihrer Rückkehr ins Vaterland im Jahr 1813, Leipzig 1813, kolorierte Radierung, 21 x 34,5 cm. Stadtgeschichtliches Museum Leipzig.

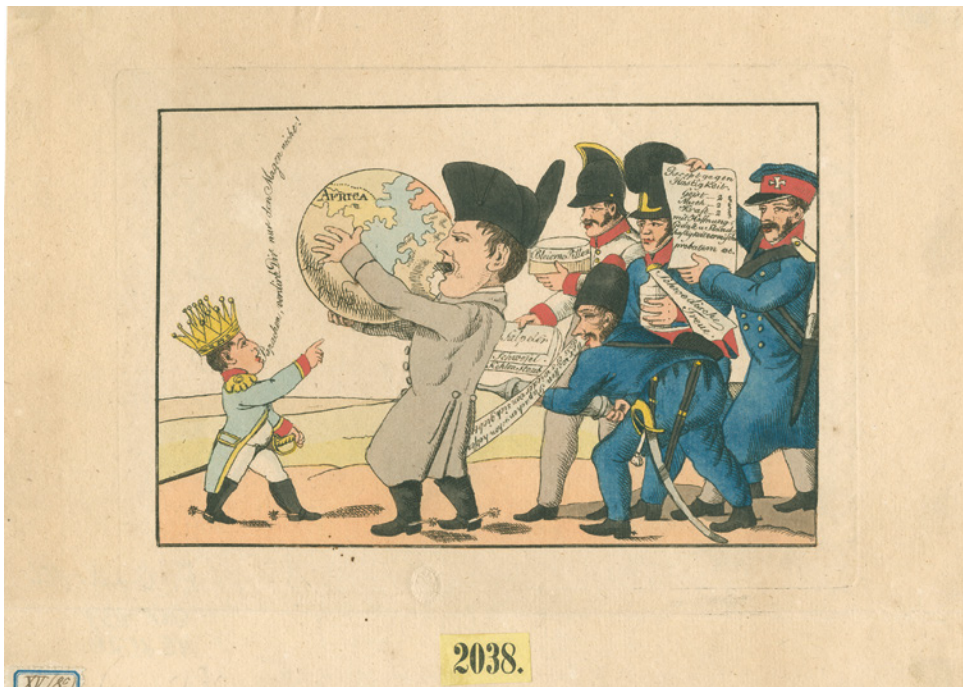


Abb. 3 Unbekannter Künstler: Papachen, verdirb dir nur den Magen nicht, 1813/14, kolorierte Radierung, 13,3 x 18,7 cm. Stadtgeschichtliches Museum Leipzig.

Das Bild als Dokument und Mittel der Kommunikation

Im Gegensatz zur Kunstgeschichte, die eine qualitative Ikonografie nach ästhetischen Kriterien betreibt, ist Bildmaterial (Wandmalerei, Einblattdrucke etc.) für die Ethnologie bzw. Kulturanthropologie in erster Linie Dokument und Kommunikationsmittel. Die ethnologische Bildforschung fokussiert daher ihre Betrachtung und Analyse auf folgende Aspekte:

- Bildstruktur und Motivik (Bildsequenz, Einzelbild, Bildpaare, Kontrastbilder; Motive),
- Bildbotschaft (religiöse, moralische, soziale, politische),
- Bildveränderung (Weitergabe, lokale und soziale Anpassung, Funktionstausch),
- Bildstabilität und Bildvariation (eine Bildidee, mehrere Bildvariationen und -botschaften),
- Bild-Text-Relation (Über- oder Untertitelung, Textblock, Erläuterungsblatt) sowie
- Bild-Funktion und Vermittlung im historischen Kontext.

Der schwedische Ethnologe Nils-Arvid Bringéus, auf den diese Systematik zurückgeht, betont, die „Bildlore“ müsse „wie die Folkloristik eine internationale Richtung erhalten“, „alle sozialen Grenzen überschreiten in Hinblick auf Bildproduktion wie Bildkonsum“ und „mit einer unbeschnittenen Zeitperspektive arbeiten, rückwärts und vorwärts.“⁵ Im Sinne dieser bildwissenschaftlichen Forschung sind auch die Karikaturen zu behandeln: als eine primär bildliche Form der Satire, die sich als parteiische Kritik an bestehenden politischen Verhältnissen versteht und als Waffe in gesellschaftlichen Auseinandersetzungen verwendet wird. Die Karikatur als operativ-polemische Genre zur pointierten politischen Meinungsäußerung übertreibt, spitzt zu und verzerrt charakteristische Züge eines Ereignisses oder einer Person, um durch diese Verzerrung bzw. Verfremdung den Rezipienten zum Nachdenken zu bewegen und zur Abstellung der Missstände anzuregen.

Konjunkturen der Karikaturen

Seit seiner Ernennung zum Ersten Konsul der Französischen Republik und seiner Krönung zum Kaiser rückte Napoleon in das Blickfeld der Karikatur. Die Spottblätter bilden einen eindrucksvollen Kontrast zu den idealisierten Gemälden eines von Bonaparte systematisch inszenierten Herrscherkults. Zwischen 1797 und 1815 sind über 2.000 Napoleon-Karikaturen erschienen, bis 1813 jedoch vorwiegend in England. Dort hatte sich nach Einführung der konstitutionellen Monarchie „ein liberaler Umgang mit Presse- und Meinungsfreiheit etabliert, wie er in den anderen europäischen Ländern auf Grund der Zensur nicht denkbar war. Die Mitglieder des Hofes, Minister und Parlamentarier standen unter öffentlicher Beobachtung und wurden gegebenen-

5 BRINGÉUS, Nils-Arvid: Volkstümliche Bilderkunde. München 1982, S. 14 f.

falls auch kritisiert.⁶ In diesem günstigen Klima florierte die Karikatur als Form der politischen Meinungsäußerung und erlangte seit Ende des 18. Jahrhunderts eine über die Landesgrenzen reichende Wirkung. Karikaturen der Künstler James Gillray, Thomas Rowlandson oder Vater und Sohn Isaac und George Cruikshank wurden in den Auslagen ihrer Londoner Verleger präsentiert und konnten als (preiswertere) schwarz-weiße oder als kolorierte Versionen gekauft bzw. abonniert werden. Und auch die deutschen Leser der von 1798 bis 1815 in Weimar herausgegebenen Zeitschrift „London und Paris“ erreichten englische Karikaturen, etwa 1805 „The Plumb-Pudding in Danger“, versehen mit einem zehn Seiten langen Kommentar des Redakteurs Karl August Böttiger.

Die typischen Verfahren der Karikatur – Verfremdung und Deformation – wurden durch die englischen Karikaturisten in den folgenden Jahren vielfältig entwickelt und verfeinert. Die Blätter sind reich an Allusionen, Wortspielen, Symbolen und Metaphern. Personen und Ereignisse werden so kontextualisiert, dass sich der historische Background und politische Konfliktbereiche auf eine pointierte wie unterhaltsame Weise mitteilen. Napoleon reagierte auf solche Spottbilder mehr als indigniert. Er hatte sogar geplant, einen Passus in den Vertrag von Amiens aufzunehmen, der es ihm ermöglicht hätte, Karikaturisten wie Mörder und Fälscher zu behandeln und ihre Auslieferung zu verlangen.⁷

In Russland, wo Wochenblätter wie „Der russische Bote“ das Nationalgefühl schürten, thematisieren die etwa 200 Napoleon-Karikaturen von Ivan Ivanovič Terebenev, Aleksej Gavrilovič Venecianov, Ivan Alekseevič Ivanov u.a. in erster Linie den schmachvollen Rückzug der 1812 geschlagenen Truppen Napoleons und ihre Vertreibung durch die heroisch agierende Landbevölkerung und Kosaken. Stilistisch macht sich der Einfluss englischer Vorbilder bemerkbar, doch gibt es zahlreiche Karikaturen, die in der Tradition der populären Einblattdrucke (*lubok*) stehen. Die Blätter wurden in Moskau, Kiew und St. Petersburg auf Messen und Kirchplätzen vertrieben, sie waren im Wochenblatt „Sohn des Vaterlandes“ abgedruckt, wurden auf Jahrmärkten verkauft oder durch Hausierer (*ofeni*) in die Provinz getragen.

„Alles zu Druckende gehört vor die Censur“, heißt es im preußischen Zensuredikt von 1788.⁸ Erst während der Befreiungskriege, als sich der Untergang des „Universalmonarchen“ abzeichnete und sich für kurze Zeit (bis 1816) die Zensur lockerte, konnten auch in Deutschland Karikaturen gegen Napoleon erscheinen. Nach der Niederlage der multinationalen *Grande Armée* in Russland, vor allem aber nach der desastösen Völkerschlacht fanden die deutschen Propagandablätter reißenden Absatz. Ihre Ventilwirkung und ihr Einfluss auf das Nationalgefühl in allen Bevölkerungsschichten

6 Napoleon (wie Anm. 1), S. 8.

7 FUCHS, Eduard: Die Karikatur der europäischen Völker. 2 Bde. Berlin 1901–1903, hier Bd. 1: Vom Altertum bis zur Neuzeit. Berlin ³1904 [1901], S. 177.

8 SCHEFFLER, Sabine/SCHEFFLER, Ernst: So zerstieben geträumte Weltreiche. Napoleon I. in der deutschen Karikatur. Stuttgart 1995, S. 14.

waren beträchtlich. Die Völkerschlacht bei Leipzig vom 16. bis 18. Oktober 1813 bedeutet für die Napoleon-Wahrnehmung zweifellos einen Wendepunkt:

Den lange ersehnten Frieden in Europa hatte Napoleon ebenso wenig zustande gebracht wie eine Erneuerung des Reiches. Was man gemeinsam mit Napoleon nicht zu erlangen vermochte, schien nunmehr aber im Kampf gegen ihn in greifbare Nähe zu rücken. Die alliierten Truppen verfolgten die Grande Armée nach deren Niederlage bei Leipzig bis auf französisches Territorium. Und in der öffentlichen Meinung Deutschlands begann jetzt ein deutlich negatives Napoleon-Bild zu dominieren.⁹

Unverkennbar war dies etwa in den „Deutschen Blättern“, die von 1813 bis 1816 in Leipzig erschienen und vor allem, wie der Redakteur betonte, „den so finstern und blutdürstigen Charakter des Tyrannen“¹⁰ entlarven wollten. Verleger war Friedrich Arnold Brockhaus; redigiert wurden sie in Altenburg. Besonders augenfällig zeigte sich die veränderte Napoleon-Wahrnehmung im visuellen Bereich, bei den Karikaturen. Selbst bekannte Künstler wie Johann Gottfried Schadow oder der auch als Karikaturist wirkende E.T.A. Hoffmann beteiligten sich an dem Bilderkampf in den von Napoleon besetzten Gebieten vor allem Norddeutschlands und Preußens. Viele Karikaturisten wollten aber in Hinblick auf die Zensurbehörde lieber anonym bleiben.

Die deutschen Karikaturen, die in hohen Auflagen erschienen und ihr Publikum über den Buch- und Bilderhandel sowie Schaufenster und Lesezirkel erreichten, sind überwiegend kleinformatig, um die Distribution zu erleichtern. Charakteristisch ist eine häufig im Stil der populären Bilderbögen gehaltene Formensprache und Narration. Sprichwörter, Redensarten und doppeldeutige Ausdrücke spielen eine relevante Rolle. Die charakteristischen Stilmittel der Figurenverzerrung im Bildteil finden sich bei den deutschen Blättern allerdings weniger als bei den englischen und russischen, dafür wird Napoleon häufiger im Textteil verspottet bzw. geächtet.

Als Besiegter verspottet, als Todbringer geächtet

Die Karikaturen, die im Vorfeld oder in Zusammenhang mit der Völkerschlacht entstanden sind, lassen sich nach zwei Motivkomplexen klassifizieren: Im ersten Komplex sind burleske Spottbilder versammelt, welche Napoleon als Besiegten, Gejagten und Feigling verhöhnen. So wird er beispielsweise zusammen mit unreinen oder verachteten Tieren wie Schwein, Ziege(nbock), Ratte, Hase und Krebs dargestellt;

9 GREILING, Werner: „Feuergenie des Jahrhunderts“ oder „blutdürstiger Tyrann“? Die Schlacht bei Jena 1806 und das Napoleon-Bild 1797–1815. In: Leipziger Universitätsreden N. F. 106 (2009), S. 38–65, hier S. 50.

10 Ebd.

als Verlierer, dessen Weltherrschaftsträume wie Seifenblasen zerstoßen,¹¹ oder sogar als einer, der „die Hosen voll hat“.¹² Die zweite Karikaturenklasse ist wegen ihrer moralisch wertenden Dimensionen und ihrer Vanitas-Aspekte die bedeutsamere. Hier finden sich jene Blätter, auf denen Napoleon als Tränen-, Leid- und Todbringer geächtet wird, der einen bis dahin nie gesehenen Leichenberg verschuldet hat. Als Bildelemente dieses thanatologischen Diskurses fungieren visualisierte Affekte wie Aggressivität oder Blutgier und Dingsymbole wie Waffen, Funeralobjekte, Leichen, Knochen, abgebrochene Zähne, Tränen, Blut¹³, Totenschädel und Skelette. Ein sinnfälliges Beispiel bietet die Karikatur „Der Pariser Nussknacker“ (Abb. 1): Napoleon, der mit blutrünstigem Gesichtsausdruck, einen Säbel in der Hand, auf einer mit Knochen bestückten Grabplatte stehend, die harte Nuss „Leipzig“ zu knacken versucht hat und sich daran – eine realisierte Metapher – die Zähne ausbeißt, d.h. scheitert. In der semantischen Aussage vielschichtiger zeigt sich die kolorierte Radierung „Der Universalmonarch“, die 1814 in Berlin zu einem nicht unerheblichen Preis von 16 Groschen verkauft wurde.¹⁴ Napoleon sitzt auf einem Thron aus namentlich gekennzeichneten Schädeln seiner prominentesten Opfer; Lorbeerkranz und Vertragsdokumente haben Feuer gefangen; am Horizont sind brennende Ortschaften zu sehen; aus dem Himmel schleudern drei schwarze Adler (allegorisch für Österreich, Preußen und Russland) Blitze auf den Kaiser, der aus einem ihm gereichten Pokal „Thränen des Jammers“ trinkt. Die (ein Spottbild von 1809 aktualisierende) Karikatur erschien mit einem Beiblatt, aus dessen gereimtem Text – gleichsam ein negatives Gegenstück zu dem eingangs erwähnten preisenden „Sinnrätzel“ von 1808 – der auf dem „blutigen Thron“ Sitzende erraten werden soll. Auf einer anderen anonymen deutschen Karikatur, die zum Inventar des Kupferstichkabinetts Dresden gehört, ist ein Schädeldenkmal für Napoleon als blutrünstiger Tiger dargestellt. Und auf einer „Sein Denckmal“ betitelten Radierung blickt ein Januskopf-Napoleon von einem Schädelsockel gleich-

11 „Die große Seifenblase“, unbekannter Künstler, deutsch, 1814, kolorierte Radierung, Transparentbild, 17,8 x 16,7 cm, Stadtgeschichtliches Museum Leipzig. Abb. in: Helden nach Maß. 200 Jahre Völkerschlacht bei Leipzig. Ausst.-Kat. Stadtgeschichtliches Museum Leipzig. Hg. v. Volker RODEKAMP. Leipzig 2013, S. 216.

12 „Der Rückzug oder Die Folgen des russischen Abfuhrmittels“. Abb. in: CLAUDON-ADHEMAR, Catherine: Populäre Druckgraphik Europas: Russland. München 1975, Abb. 85. Vgl. auch BURKHART, Dagmar: Text-Bild-Relationen und ihre kulturanthropologische Dimension in russischen Bilderbögen. In: Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposium 1988. Hg. v. Wolfgang HARMS. Stuttgart 1990, S. 296–308, Abb. 142–152, und PELTZER, Marina: Imagerie populaire et caricature: La graphique politique antinapoléonienne en Russie et ses antécédents pétroviens. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 48 (1985), S. 189–221.

13 Tränen und Blutströme, von Napoleon verursacht, werden etwa auf der russischen Karikatur „Eine alte Frau deutet Napoleon seinen Traum von den drei Gläsern“ (BUKREEVA, wie Anm. 2, S. 36) oder auf den deutschen Radierungen „Das Schlachthaus“, 1813, und „Das große Rabengastmahl bei Leipzig“ (Christian H. Geißler zugeschrieben), thematisiert.

14 Napoleon (wie Anm. 1), S. 177. Der Verweis am unteren Rand, der die Karikatur auf den 21. Oktober 1813 datiert und als Publikationsort London nennt, ist fiktiv und sollte vermutlich die deutschen „Zensurbehörden irreführen, sicher aber auch an die Niederlage Napoleons in der Völkerschlacht im Oktober 1813 bei Leipzig erinnern.“



Abb. 4 Nach Thomas Rowlandson: Death and Napoleon. The Two Kings of Terror, 1813/14, kolorierte Radierung, 48 x 30,7 cm. Stadtgeschichtliches Museum Leipzig.



Abb. 5 Johann Michael Voltz: Triumph des Jahres 1813, 1814, kolorierte Radierung, 13 x 9,5 cm. Stadtgeschichtliches Museum Leipzig.

zeitig rechts auf das verwüstete Deutschland und links auf das (noch) blühende Frankreich.¹⁵ Schließlich sitzen auf einem englischen Transparentbild „The two kings of terror“ (Abb. 4), nämlich Napoleon und der Tod, auf dem Schlachtfeld in Denkerpose einander gegenüber: Durch die identifizierende Nähe wird Napoleon zur Personifikation des Thanatos.

Die erfolgreichste Napoleon-Karikatur indes erschien Ende des Jahres 1813 nach der als Triumph über den Todbringer gefeierten Schlacht bei Leipzig. Napoleon, „Bevollmächtigter der Höllenliga, kommandierender General der Legionen von Skeletten, zurückgelassen in Moskau, Smolensk, Leipzig“, wird von dem Kupferstecher Johann Michael Voltz aus Nördlingen als sogenannter „Leichenkopf“ karikiert (Abb. 5). Die Verleger dieser kolorierten Radierung, die Gebrüder Henschel, kündigten sie in den „Berliner Nachrichten“ vom 9. Dezember 1813 an mit den Worten: „Eine überraschende Allegorie in Brief-Format mit der Unterschrift: Triumph des Jahres 1813. Den Deutschen zum Neuenjahr 1814 ist so eben erschienen und bei uns couleurt à 6 Gr. Courant zu haben.“ Innerhalb einer Woche wurden in Berlin 20.000 Exemplare des aus Leichendarstellungen zusammengesetzten Napoleon-Profilkopfes verkauft. Eine Vorlage für die Radierung lieferte wohl Gottfried Arnold Lehmanns Gemälde „Napoleon Le Grand“ von 1806. Dieses weitgehend naturgetreue Porträt-Bildnis wurde auf Gebrauchsgegenstände gedruckt, etwa auf Schnupftabaksdosen, und fand auch in Kupferstichen weite Verbreitung.

Anlässlich einer Neuauflage von Voltzens „Leichenkopf“, dieser „Wahren Abbildung des Eroberers“ – der Bildtitel spielt mit der Redensart „sein wahres Gesicht zeigen“ – brachten die Gebrüder Henschel 1814 einen Bilderläuterungstext auf einem separaten Blatt heraus, welcher der Entschlüsselung der Bildsemantik dienen sollte:

Der Hut ist Preussens Adler, welcher mit seinen Krallen den Grossen gepackt hat und ihn nicht mehr loslässt. Das Gesicht bilden einige Leichen von denen Hunderttausenden, welche seine Ruhmsucht opferte. Der Kragen ist der grosse Blutstrom, welcher für seinen Ehrgeiz so lange fließen musste. Der Rock ist ein Stück der Landcharte des aufgelösten Rheinbundes. An allen darauf zu lesenden Orten verlor er Schlachten. Das rothe Bändchen bedürfte des erklärenden Ortes wol nicht mehr [*gemeint ist der ergebnislose „Fürstenkongress“ 1808 in Erfurt – D.B.*]. Der grosse Ehrenlegionsorden ist ein Spinnengewebe, dessen Fäden über den ganzen Rheinbund ausgespannt waren; allein in der Epaulette ist die mächtige Gotteshand ausgestreckt, welche das Gewebe zerreisst, womit Deutschland umgarnt war und die Kreuzspinne vernichtet, die da ihren Sitz hatte, wo ein Herz seyn sollte.¹⁶

15 Helden nach Maß (wie Anm. 11), S. 226. Es handelt sich um ein Transparentbild, das, gegen Licht gehalten, einen verborgenen anderen als den manifesten Bildinhalt zeigt: „Beim Anfang des Jahres 1814“, wie es im Untertitel heißt, geht rechts die Sonne von 1813 unter, die Häuser sind wieder aufgebaut und die Felder bestellt, während links die Sonne von 1814 blutrot über Frankreich aufgeht, Städte brennen und Soldaten durch das Land reiten.

16 Napoleon (wie Anm. 1), S. 124.

Der grotesk-verfremdete „Leichenkopf“ ist vom Typus her ein sogenanntes *Kompositbild* im Stil der semantisch komplexen, manieristischen Bilder der Spätrenaissance. Am bekanntesten sind die Kompositbilder von Giuseppe Arcimboldo, z.B. Allegorien der Elemente (Wasser, Erde, Feuer, Luft) oder der vier Jahreszeiten, die Allegorie „Der Bibliothekar“, dessen Kopf aus Büchern und Staubwedeln besteht, oder das 1591 entstandene Porträt Kaiser Rudolfs II. als Vertumnus, komponiert aus Erntefrüchten, reifen Ähren und Blumen in Anspielung auf den römischen Gott der Verwandlung und Fülle.

Arcimboldo wurde vielfältig imitiert. Zu diesen zahlreichen „Arcimboldesken“ gehört ein aus Menschenkörpern komponiertes Porträtbild, das in mehreren Versionen kursierte. Eine davon findet sich im Innsbrucker Ferdinandeum – das Missing Link zwischen Voltzens „Leichenkopf“-Karikatur und Arcimboldos allegorischen Kompositionen? Es handelt sich um ein „Herodes“ betitelt Kompositbild (Abb. 6), Öl auf Holz, wahrscheinlich im 17. Jahrhundert entstanden.¹⁷ Auf der ersten Signifikantenebene ist es zusammengesetzt aus (ineinander verschlungen gemalten) Kinderleichen in Anspielung auf den Kindermord von Bethlehem, für den König Herodes im Matthäusevangelium 2,16 verantwortlich gemacht wird, der in der Folge zur Inkarnation des Bösen stilisiert wurde. Auf der sekundären Signifikantenebene wurden die Komponenten zum Porträt im Profil komponiert: Der Kindermörder trägt gleichsam seinen Charakter und seine bösen Taten in der Physiognomie – das Gesicht des Blutherrschers als Massengrab. Und diese höchst affektive Bildbotschaft vermittelt auch der Voltz'sche Napoleon als „Leichenkopf“: Bonaparte ist einer, der „über Leichen geht“ – so lautet die realisierte Metonymie, oder „Wo Napoleon – da Leichen“.

Zu den 23 deutschen „Leichenkopf“-Versionen zählen Bildmutationen, auf denen die Kinderleichen – eine expressive Steigerung der Rezeptionslenkung – „entfleischt“ werden und zu Skeletten mutieren.¹⁸ In anderen Varianten der „Leichenkopf“-Karikatur tritt die todbringende Kreuzspinne „Napoleon“ vergrößert aus ihrem Netz hervor, wodurch sich Motivverbindungen ergeben etwa zu Thomas Rowlandsons Karikatur „The Corsican Spider in His Web“ (1808) und einer anonymen deutschen Karikatur von 1814 (Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg), auf der Napoleon, als Spinne dargestellt, von den „vereinten Kräften“ vernichtet wird.

Einige satirische Blätter haben über die deutschen Grenzen hinaus gewirkt, allen voran der „Leichenkopf“. Die Karikatur wurde in England, Frankreich, Italien, Russland,

17 Das auf Holz gemalte Ölgemälde gelangte nach brieflicher Auskunft des Ferdinandeums im Jahr 1943 als Teil eines umfangreichen Legats des Innsbrucker Juweliers Bernhard Höfel in die Sammlungen des Tiroler Landesmuseums. Wo sich das „Herodes“-Gemälde vor der Schenkung befand, lässt sich nicht zurückverfolgen. Offenbar waren differierende, auch Öl-auf-Leinwand-Versionen des „Herodes“ mit unterschiedlichen Kopfbedeckungen in Umlauf, die Voltz gekannt haben konnte. Noch 1964, 1996 und 2006 tauchen sie bei Auktionen auf. Erwähnt wird 20 Jahre nach der Völkerschlacht ein „Herodes“-Bild bei dem Zisterzienser-Mönch und Historiker Malachias Koll. Im Kunstkabinett des Stifts Heiligenkreuz, das er beschreibt, befand sich seiner Aussage nach „ein gemahlter Kopf des Herodes ganz aus kleinen Kindern zusammengesetzt“ (in: Das Stift Heiligenkreuz in Österreich. Wien 1834, S. 54).

18 Der Kunsthistoriker Bredekamp spricht hier von „Totentanz“ und „Knochengesicht“ (BREDEKAMP, Horst: Thomas Hobbes – Der Leviathan. Berlin 2006, S. 148).

Abb. 6 Nachahmer Giuseppe Arcimboldos: Herodes, 17. Jh., Öl auf Holz, 45,6 x 34 cm. Tiroler Landesmuseum, Ferdinandeum, Innsbruck.



Holland, Schweden, Spanien und Portugal nachgedruckt und übersetzt, beispielsweise ins Russische. Der Bilderläuterungstext weicht in Details von der deutschen Version ab, ohne diese jedoch zu verfälschen:

Das Gesicht ist aus Leichen zusammengesetzt, die Bekleidung aus einer Landkarte komponiert, auf der die aus dem derzeitigen Krieg berühmten Schlachtenorte gekennzeichnet sind, der Kragen bildet ein blutiges Meer ab, welches ein Schiff verschluckt. Das Band der Ehrenlegion wird dargestellt durch einen roten Streifen, auf dem anstelle des Wortes Erfurt die jüngste französische Devise „Ehre fort“ geschrieben steht. Den Stern bildet ein Spinnennetz, und auf der Schulter liegt statt einer Epaulette die schwer lastende Hand der Nemesis (der Rachegöttin). All dies krönt in Gestalt einer Kopfbedeckung ein Adler, dessen Auge dem Hut als Kokarde dient und dessen Klauen die Haare darstellen.¹⁹

¹⁹ BUKREEVA (wie Anm. 2), S. 17. Übersetzung: Dagmar Burkhart.

Das „Lied vom Ende“

Napoleon-Karikaturen wirken nicht nur in der Gebrauchsgrafik weiter (etwa als Motiv einer Postkarte des Illustrators Horst Eckert aka Janosch), sondern auch als Zitat in der Kunst: beispielsweise in dem großformatigen Gemälde „Als ich die Völkerschlacht malen wollte“ von dem Maler der alten Leipziger Schule Bernhard Heisig (1925–2011), das er 1985, also noch zu DDR-Zeiten, fertigstellte. In diesem hochkomplexen Antikriegsbild, das im Museum der bildenden Künste Leipzig ausgestellt ist, hat er nicht nur visuell eine Verbindungslinie von der Völkerschlacht zum Ersten und Zweiten Weltkrieg gezogen, sondern auch – siehe den zentralen Totenschädel – das Vanitas-Thema generell aufgegriffen und mit dem thanatologischen Völkerschlacht- und Napoleon-Diskurs verbunden. Zur Sinnpotenzierung dienen ihm nicht zuletzt Karikaturen, die er zitiert oder auf die er anspielt: erstens Napoleon als blutrünstiger, aber erfolgloser „Leipzig-Nussknacker“ bzw. zweitens „Napoleon und die Weltkugel“, ein Motiv, das sowohl in der englischen Karikatur wie auch in der russischen und deutschen politischen Grafik eine Rolle spielt: Auf einer von den Gebrüdern Henschel herausgegebenen Radierung etwa ist Napoleon dargestellt als ein von Blitzen getroffener Höllenhund auf der Erdkugel,²⁰ und auf einer russischen Karikatur mit dem Titel „Napoleonova deržost' zavladet' celym svetom“ (Napoleons Dreistigkeit, die ganze Welt zu beherrschen)²¹ ist dem nach der Weltkugel (speziell Russland) greifenden und von einem russischen Soldaten mit dem Beil bedrohten Napoleon der Satz „Ich nehme alles“ in den Mund gelegt. Schließlich wendet sich das Blatt, und nun wird Napoleon auf einer anonymen deutschen Karikatur zur Völkerschlacht (Spruchband: „Helft, die große Kugel erdrückt mich!“) selbst von der dicht mit Armeen besetzten Weltkugel bedroht und ins offene Grab gestürzt. Das satirische Blatt trägt den signifikanten Titel „Lied vom Ende“,²² und diese Bildbotschaft ist es wohl, die auch Bernhard Heisig bei der Gestaltung seines Schlachtengemäldes beschäftigte, nämlich: „War 1813 das Ende vom Lied?“

20 Der Cerberus, Berlin 1814. In: RODEKAMP (wie Anm. 11), S. 210.

21 Abb. in: BUKREEVA (wie Anm. 2), S. 39.

22 „Das Lied vom Ende“, 1814. Abb. in: Helden nach Maß (wie Anm. 11), S. 212.