

Textmaskerade und Bildchiffrierung. Thematische und methodische Beziehungen zwischen Heines *Französischen Zuständen* und den Bildsatiren der *Caricature*

Vera Faßhauer

Wissenschaftliche Mitarbeiterin, Institut für Deutsche Literatur und ihre Didaktik, Goethe-Universität Frankfurt am Main, Deutschland

Abstract

Als Dichter und Kunstkritiker bekannte Heinrich Heine sich stets zu einer subjektiven, politisch engagierten Kunstauffassung; das klassizistische Idealisierungsgebot sowie die Trennung von Kunst und Wirklichkeit lehnte er strikt ab. Als er sich bei seiner Übersiedlung nach Paris im Jahre 1831 jedoch mit einer Flut von politischen Bildsatiren auf die Juli-Monarchie unter Louis-Philippe von Orléans konfrontiert sah, äußerte er wiederholt sein Missfallen an den Druckgrafiken, welche den Bürgerkönig drastisch für seine nicht eingehaltenen Versprechungen kritisierten und ihn häufig in Gestalt einer Birne darstellten. Nichtsdestoweniger weist seine eigene Berichterstattung über die Französischen Zustände für die Augsburger Allgemeine Zeitung vielfältige inhaltliche und formelle Parallelen zu den gleichzeitig erscheinenden Bildsatiren auf. Der Beitrag zeigt, dass Heine und die französischen Karikaturisten nicht nur Themen und Ansichten teilten, sondern sich auch ganz ähnlicher Methoden zur Zensurvermeidung bedienten. Bestanden letztere maßgeblich im Spiel mit objektiven Fakten und subjektiver Auslegung sowie in der Simulation und Dissimulation von Privatmeinungen, ist auch Heines demonstrative Ablehnung der Bildsatiren nichts weiter als ein taktischer Kunstgriff, zumal die Grafiken nicht selten als Vehikel seiner eigenen Kritik fungierten.

Schlüsselwörter: Heinrich Heine, *La Caricature*, Pressezensur, Julimonarchie, verbale und graphische Satire, Intermedialität

1. Einleitung

Als Heinrich Heine kurz nach seiner Ankunft im französischen Exil 1831 für Johann Friedrich Cottas *Morgenblatt für gebildete Stände* den ersten Pariser Salon nach der Juli-Revolution bespricht, nimmt er dies zum Anlass für eine umfassende Kritik an der Kunstauffassung des Idealismus: Als ein Relikt aus der vorrevolutionären Ära werde sie der Kunst der Gegenwart in keiner Weise gerecht, da sie zeitgenössische Kunstwerke an längst überholten Maßstäben messe und mit ihrem starrsinnigen Festhalten an der Vorbildhaftigkeit der Antike die Entwicklung zeitgemäßer künstlerischer Ausdrucksformen hemme. Die „neue Zeit“, davon ist Heine überzeugt, „wird auch eine neue Kunst gebären, die mit ihr selbst in begeistertem Einklang seyn wird, die nicht aus der verblichenen Vergangenheit ihre Symbolik zu borgen braucht, und die sogar eine neue Technik, die von der seitherigen verschieden, hervorbringen muss“ (DHA 12.1, 47).¹ Der Sinn von Kunstwerken bestehe nämlich keineswegs in der idealisierenden Abbildung der äußeren Natur, sondern vielmehr im Veranschaulichen der subjektiven Gedanken des Künstlers: „seine Kunstwerke sind nur Symbole, wodurch er andern Gemütern seine eigenen Ideen mittheilt“ (DHA 12.1, 24–26). Zudem müssten Maler und Dichter sich in Zeiten politischer und gesellschaftlicher Umbrüche kritisch mit dem Zeitgeschehen auseinandersetzen und die veränderten Umstände konsequent künstlerisch fruchtbar machen, statt gemäß der idealistischen Doktrin „die Kunst selbst als das Höchste zu proklamiren, und von den Ansprüchen jener ersten wirklichen Welt, welcher doch der Vorrang gebührt, sich abzuwenden“ (DHA 8.1, 153). Dass er selbst sich den Belangen der politischen und gesellschaftlichen Wirklichkeit nicht zu entziehen gedenkt, demonstriert Heine in den *Französischen Malern* nachdrücklich: Durch das „rohe Geräusch des Lebens“, den „Nothschrey der erbitterten Armuth“, den „Anblick des öffentlichen Elends“ und schließlich auch noch die Nachricht vom Fall Warschaws fühle er sich bei seinen Kunstbetrachtungen derart beeinträchtigt, dass er seinen Bericht schließlich abbrechen zu müssen vorgibt: „da draußen stürmt es wirklich zu laut, und es ist unmöglich, die Gedanken zusammenzufassen, wenn solche Stürme in der Seele wiederhallen“ (DHA 12.1, 46).²

Seine anti-idealistische und politisch engagierte Kunstauffassung teilte Heine mit den Zeichnern der Zeitschrift *La Caricature*, die 1830 von Charles Philipon gegründet worden war und in der Künstler wie Honoré Daumier, J. I. I. Grandville und Paul Gavarni regelmäßig satirische Druckgrafiken politischen Inhalts veröffentlichten. In ihren Bildsatiren zeigten sie die Übelstände der französischen Juli-Monarchie auf und entlarvten die liberalen Verheißungen des „Bürgerkönigs“ Louis Philippe als hinterhältige Täuschungen des Volkes. Ihre karikierende Verzerrung und Übertreibung physischer Eigentümlichkeiten des Königs und seiner Minister versinnbildlichte die Diskrepanz zwischen der Idee des Bürgerkönigtums und ihrer defizitären Umsetzung in der Realität.³

Angesichts seines glühenden Plädoyers für die Subjektivität in der Kunst hätte man erwarten können, dass Heine in der politischen Bildsatire eine zeitgeistgemäße künstlerische Ausdrucksform und in ihren Schöpfern verbündete Aufrechte im Kampf gegen das idealistische Objektivitätsstreben erkennen würde. Statt sie aber als konsequente Einlösung der von ihm selbst konstatierten veränderten Anforderungen an die Kunst der Moderne zu würdigen, äußert Heine mehrfach ausdrücklich seine Abscheu gegenüber dieser Kunstform und beklagt den in ihr herrschenden Mangel an harmonischer Gestaltung: Karikaturisten seien einfach nicht in der Lage, harmonische Werke zu schaffen – „eben jener Gemütszerrissenheit wegen, die ihre Vorliebe zur Karikatur bedingt“ (DHA 12.1, 26–27). Als besonders frevelhaft hebt er den Umstand hervor, „daß man das Gesicht des Königs zum Gegenstande der meisten Witzeleien erwählt, und daß er in allen Karikaturläden als Zielscheibe des Spottes ausgehängt“ sei (DHA 12.1, 81). Statt ihn zu erheitern, erregten sie in ihm vielmehr „eine gewisse Sympathie für Ludwig Philipp“ (DHA 12.1, 208).

Heines Ablehnung der Karikatur erscheint ebenso befremdlich wie ihre Begründung. Zum einen hatte er die „Gemütszerrissenheit“, die er hier den Karikaturisten zum Vorwurf macht, noch in den zwei Jahre zuvor entstandenen *Bädern von Lucca* positiv zur Beschreibung seiner eigenen Welt- und Kunstauffassung in Anspruch genommen. Dort hatte er mit diesem

Schlagwort das Bewusstsein des modernen Künstlers für die Unvereinbarkeit von Ideal und Wirklichkeit bezeichnet und es den Idealisten entgegengehalten, die aus Sehnsucht nach antiker Idealität und Ganzheitlichkeit die Augen vor der Tatsache verschlossen, dass „die Welt selbst mitten entzwey gerissen ist“. Nur egoistische und dem Weltgeschehen gleichgültig gegenüberstehende Gemüter blieben hiervon unbehelligt: „Einst war die Welt ganz, im Alterthum und im Mittelalter, trotz der äußeren Kämpfe gabs doch noch immer eine Welteinheit, und es gab ganze Dichter. Wir wollen diese Dichter ehren und uns an ihnen erfreuen; aber jede Nachahmung ihrer Ganzheit ist eine Lüge, eine Lüge, die jedes gesunde Auge durchschaut, und die dem Hohne dann nicht entgeht“ (DHA 7.1, 95).⁴ Zum anderen war der politische Dichter Heine selbst nicht zuletzt wegen seiner scharfzüngigen Satiren berüchtigt, mit denen er deutsche Monarchen und Staatsmänner ebenso wenig verschonte wie die Vertreter des französischen *Juste milieu*.

Die Heine-Forschung hat ganz unterschiedliche Versuche unternommen, sich diesen Widerspruch zu erklären. So nimmt etwa Hellmut Thomke, der die Parallelen zwischen Heines Tiergedichten und den Werken Grandvilles untersucht, grundsätzlich „eine geistige Verwandtschaft zwischen ihm und den Karikaturisten“ an, zumal letztere „mit ihm doch Ziele und Methoden der Kritik“ teilten. Heines ablehnende Haltung gegenüber der Karikatur erklärt er sich aber aus seiner Begeisterung für die saint-simonistische Lehre zu Anfang der 1830er Jahre, aufgrund derer er der Zerrissenheit vorübergehend abgesagt und ein anderes Kunstideal präferiert habe: „Mit der Heiligung des Irdischen und der Vergöttlichung des Menschen vertrug sich dessen Verzerrung in der Karikatur nicht“ (Thomke 126–128). Peter Uwe Hohendahl hingegen erkennt die Ursache in Heines Unfähigkeit, „sein eigenes Verfahren der Textproduktion auf die Malerei anzuwenden“ und sich hinsichtlich der letzteren ganz von der idealistischen Kunstanschauung zu lösen (Hohendahl, „Allegorische Bilder“ 198).⁵ In Werner Hofmanns Augen hat Heine die satirischen Druckgraphiken von Künstlern wie Daumier oder Grandville überhaupt nicht als künstlerische Werke anerkannt, sondern vielmehr wie anonyme Flugblätter

von Laienhand behandelt, zumal er außer dem Herausgeber Philipon keinen der Zeichner jemals namentlich erwähnte: Angesichts einander widersprechender Kunstauffassungen beharre Heine „offenbar auf den alten Gattungshierarchien, wonach das Zerrbild auf den niederen Ausdrucksrängen seinen Platz hat“ (Hofmann 75–77 und 85f.). Vor allem aber leitet er seine Ablehnung der Bildsatiren aus einer uneingeschränkten „Voreingenommenheit“ für Louis Philippe her: „Karikaturen, die sich mit dem Bürgerkönig befassen, finden keine Gnade, denn Heine mag den König, er bewundert ihn sogar“ (Hofmann 75). Alexandra Böhm wiederum führt Heines Verurteilung auf seine moralische Verpflichtung gegenüber dem aufklärerischen Verbot der übertreibenden und persönlich beleidigenden Satire zurück. Da er es jedoch in seinen eigenen Personalpolemiken selbst unterlaufe, erwägt sie auch die Möglichkeit einer Bedingtheit seiner Ablehnung durch die Zensur (Böhm 261–263).

Dass Heines Sympathiebezeugungen gegenüber dem Monarchen tatsächlich alles andere als aufrichtig gemeint waren, hat Bodo Morawe außerhalb des Karikaturendiskurses bereits dargelegt: Sein ostentativer Monarchismus sei nichts anderes als ein Rollenspiel, um nach erfolgter Demonstration seiner königstreuen Gesinnung demokratische Gedanken desto ungehinderter äußern zu können. Das Mittel, dessen er sich dabei bediene, sei das der ironischen Verstellung in Gestalt der Vortäuschung (*simulatio*) einer monarchistischen Einstellung bei gleichzeitiger Verheimlichung (*dissimulatio*) seiner tatsächlichen Gesinnung (vgl. Morawe, Heines „Französische Zustände“ 12–39). Es liegt daher nahe, Heines argumentative Abwertung der Karikatur gleichfalls als ironische Verstellung zu verstehen und die betreffenden Passagen kritisch auf eventuelle Parallelen und Bezugnahmen zu untersuchen. In seinem Aufsatz zu den intermedialen Verflechtungen zwischen der politischen Bildsatire, Publizistik und Rhetorik unter der Julimonarchie kann Morawe allerdings keine direkten Bild-Text-Bezüge, sondern lediglich einige durch tagespolitische Schlagwörter veranlasste thematische Analogien zwischen heineschen Textpassagen und Daumiers Bildsatiren aufzeigen.⁶ Michel Espagne arbeitet in seiner Untersuchung von Heines ikonographische Aufgreifung und Weiterverwendung von

Karikaturmotiven zwar ähnlich assoziativ wie Morawe,⁷ weist dabei aber immerhin mehrere Textstellen bei Heine nach, die eine Rezeption konkreter Bildsatiren erkennen lassen. Neben offenbaren Rückgriffen auf Grandvilles Zeichnungen in den Tiergedichten der 1840er Jahre betrifft dies hauptsächlich seine Adaption von Daumiers Robert Macaire: Der Charaktertyp des opportunistischen bürgerlichen Gewinnlers löst sich in der *Latetia* von seinem graphischen Ursprung ab und verselbstständigt sich als figürliche Zeitsignatur. Robert Macaire ist jedoch nicht nur die Verkörperung von Verhaltensweisen einer speziellen Bevölkerungsgruppe in einem konkreten politischen und historischen Kontext, sondern auch eine künstlerische Strategie, welche die satirische Kritik an einer Gruppe lebender Zeitgenossen auf einer unpersönlichen und deshalb gerichtlich nicht verfolgaren Ebene ermöglicht. Noch weit elaboriertere Methoden zur Vermeidung von Zensur und Strafverfolgung lassen sich in den regierungs- und königskritischen Bildsatiren der *Caricature* aus den frühen 1830er Jahren aufzeigen. Viele davon werden in Heines gleichzeitig erscheinenden *Französischen Zuständen* – weit über rein ikonographische Ähnlichkeiten oder gemeinsame tagespolitische Anlässe hinaus – inhaltlich aufgegriffen, zitiert und mit eigenen Gedanken angereichert. Das negative Vorzeichen der Ablehnung ist lediglich Teil einer Strategie zur unzensierten Lancierung demokratischer und monarchiekritischer Ideen aus dem nachrevolutionären Frankreich an die deutsche Leserschaft. Darüber hinaus lassen sich weitere methodische Parallelen zu den französischen Bildsatiren aufzeigen, welche letztlich allesamt die ironische (Dis-)Simulation persönlicher Überzeugungen und das Spiel mit dem subjektiven Urteil des Lesers involvieren.⁸

2. Hegels Kritik an künstlerischer Subjektivität und Pressefreiheit

Heine betrachtete sich Zeit seines Lebens als ein Schüler Georg Wilhelm Friedrich Hegels. Nachdem er als junger Mann in Berlin dessen Vorlesungen zu Geschichts-, und Religions- und Rechtsphilosophie gehört und auch privat mit seinem Lehrer verkehrt hatte, setzte er sich auch in seinem späteren Leben noch mit dessen Thesen auseinander.⁹ Seine Beschäftigung

mit der hegelschen Philosophie war jedoch stets interpretativ und ging zu keiner Zeit ganz reibungslos vonstatten, trat der ‚preußische Staatsphilosoph‘ doch in seiner Ästhetik und Rechtsphilosophie nicht zuletzt für jene Auffassungen zu Kunst, Politik und Meinungsfreiheit ein, gegen die Heine sich in seinen Werken wandte. Der klassizistischen Tradition gemäß erkannte Hegel in der Kunst der Antike „die Vollendung des Reichs der Schönheit“, welche der Harmonie von Geist und Sinnlichkeit, Endlichkeit und Unendlichkeit entsprungen sei und in der vollkommenen Identität der subjektiven Innerlichkeit des Künstlers mit der objektiven Natur des dargestellten Gegenstandes bestehe (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Ästhetik* 380; Bd. II). Unter den Künstlern seiner Zeit bemerkte der Philosoph hingegen eine zunehmende Gleichgültigkeit gegenüber dem objektiv Wahren und eine Tendenz zum subjektiv-Eigentümlichen: Die „einfache, gediegene Totalität des Ideals löst sich auf und zerfällt in die gedoppelte Totalität des in sich selber seienden Subjektiven und der äußeren Erscheinung“ (128). Vor allem die komischen Schriftsteller waren Hegel zufolge hauptsächlich an ihrer Selbstinszenierung interessiert: Statt der harmonisierenden Darstellung dienten ihnen ihre Inhalte lediglich dazu, ihren „subjektiven Witz daran geltend zu machen“ und jede allgemeine Wahrheit „durch die Macht subjektiver Einfälle, Gedankenblitze, frappanter Auffassungsweisen in sich zerfallen zu lassen und aufzulösen“ (229f.).¹⁰ Zudem strebten sie nicht mehr nach der idealisierenden Verschönerung ihrer Gegenstände, sondern ließen auch die alltägliche Wirklichkeit mitsamt dem darin vorkommenden „Unschönen“ ohne jede Veredelung in ihre Werke einfließen (Hegel, *Ästhetik* 139; Bd. II). Den Gipfel dieser subjektiven Behandlungsweise erkannte Hegel in der Ironie, die sich im vollkommenen Bewusstsein ihrer Subjektivität selbst absolut, das objektiv Wahre, Gute und Schöne aber „als ein Zufälliges für das Subjekt“ setze (Hegel, *Enzyklopädie* 316; § 509). Aus dieser Selbstbezüglichkeit resultiere eine „innere haltlose Zerrissenheit“ des Künstlersubjekts (Hegel, *Ästhetik* 289; Bd. I), das die „Zufälligkeit des Meinens, seine Unwissenheit und Verkehrung“ (Hegel, *Grundlinien der Philosophie des Rechts* (=Werke, Bd. VII) 484; § 317) zur Wahrheit umdeklariere und genau wie in der Kunst auch im öffentlichen

Leben nicht nach den objektiv geltenden Gesetzen, sondern nur nach dem eigenen subjektiven Belieben handle:

Ihr nehmt ein Gesetz in der Tat und ehrlicherweise als an und für sich seiend, Ich bin auch dabei und darin, aber auch noch weiter als Ihr, ich bin auch darüber hinaus und kann es *so oder so* machen. Nicht die Sache ist das Vortreffliche, sondern Ich bin der Vortreffliche und bin der Meister über das Gesetz und die Sache, der damit, als mit seinem Belieben, *nur spielt* und in diesem ironischen Bewußtsein, in welchem Ich das Höchste untergehen lasse, *nur mich genieße*. (279; § 140)

Presse- und Meinungsfreiheit waren nach Hegel deshalb keineswegs dahingehend misszuverstehen, dass das Subjekt „*vom Allgemein-Anerkannten und Gültigen abweiche* und sich etwas *Besonderes* zu erfinden“ getrauen dürfe (Vorrede 15). Da nämlich der Fürst und die Regierungsmitglieder die Staatsmacht als das objektiv Wahre und Vernünftige repräsentierten, bestehe die wahre subjektive Freiheit allein in der Identität des subjektiven Wollens „mit dem substantiellen Willen, welche den Begriff der fürstlichen Gewalt ausmacht“ (489f.; § 320) und allen anderen ohnehin „wenig Bedeutendes zu sagen übrig läßt“ (486; § 319). Wer der apriorischen Vernünftigkeit der Staatsmacht dennoch seine subjektive Privatmeinung entgegenzusetzen wage, tue dies offensichtlich aus Neid auf „die überwiegenden Talente und Tugenden“ des Fürsten und strebe aus niederen Beweggründen die „Auflösung des Bestehenden Staatslebens“ an (489; § 320).

Hegel hielt daher eine „direkte Sicherung“ der Staatsmacht, bestehend in solche „Ausschweifungen teils verhindernden, teils bestrafenden polizeilichen und Rechtsgesetzen und Anordnungen“, für zwingend angebracht (485f.; § 318). Diese waren bereits im Jahre 1819 in Form der sogenannten „Karlsbader Beschlüsse“ erlassen worden, welche die Meinungsfreiheit im gesamten deutschen Bund stark einschränkten und für alle Druckschriften, „die in der Form täglicher Blätter oder heftweise erscheinen, deßgleichen solche, die nicht über 20 Bogen im

Druck stark sind“, eine Vorzensur anordnete.¹¹ Umfangreichere Werke mit mehr als 20 Bogen bzw. 320 Seiten unterlagen hingegen der Nachzensur und konnten damit noch nach ihrem Erscheinen verboten oder konfisziert werden (vgl. dazu Höhn, „Gedankenschmuggel“ 23; Ziegler 9–11 und 110–124). Allerdings war der Philosoph sich der Tatsache bewusst, dass diese Zensurbestimmungen durch die „Kunst der Wendungen, des Anspiels, halben Aussprechens und Versteckens“ (Hegel, Grundlinien 488; § 319) leicht zu umgehen waren und auf diese Weise sogar eine „Aufforderung zum Diebstahl, Mord, Aufruhr usf.“ ohne die Möglichkeit einer gezielten gerichtlichen Verfolgung lanciert werden konnte. Als besonders gefährlich erschien ihm der Umstand, dass das subjektive versteckte Anspielen im Fall einer gerichtlichen Untersuchung zwangsläufig auch „die richterliche Entscheidung als ein subjektives Urteil“ erscheinen lassen würde (487). Aus diesem Grund empfahl er als „indirekte Sicherung“ (486; § 319) der bestehenden Ordnung zusätzlich die „Gleichgültigkeit und Verachtung gegen seichtes und gehässiges Reden“, wie denn überhaupt die Nichtbeachtung der öffentlichen Meinung „die erste formelle Bedingung zu etwas Großem und Vernünftigem“ darstelle (485f.; § 318).

3. Die Pressegesetze der Juli-Monarchie und die Birnen-Chiffre der *Caricature*

In Frankreich herrschte nach der bürgerlichen Julirevolution von 1830 zumindest kurzzeitig eine andere Situation als in Deutschland. Maßgeblich unterstützt durch den populären, als Freiheitskämpfer verehrten General Lafayette hatte Louis Philippe von Orléans als konstitutioneller Monarch den Thron bestiegen. Die von Lafayette ausgearbeitete neue Verfassung sah in Artikel 7 eine weitgehende Pressefreiheit vor, die den Bürgern „le droit de publier et de faire imprimer leurs opinions“ (*das Recht, ihre Ansichten zu veröffentlichen und drucken zu lassen*) einräumte und die Wiedereinführung der Zensur auch für die Zukunft ausschloss: „La censure ne pourra jamais être rétablie“ (*Die Zensur kann niemals wieder eingeführt werden*).¹² Da das Recht auf Meinungsfreiheit bereits in der Verfassung von 1814 beim Regierungsantritt Ludwigs XVIII. festgeschrieben, jedoch nicht eingelöst worden war, gab Louis-Philippe das Versprechen,

dass die Verfassung künftig „eine Wahrheit“ (*une vérité*) sein und es deshalb keine Pressedelikte mehr geben werde.¹³ Zwischen Ende November 1830 und April 1831 wurde aber bereits eine Reihe von neuen Gesetzen erlassen, die Auflagen und Zwangsabgaben für politische Blätter erhoben und insbesondere Angriffe auf die Person des Königs und die Autorität der Kammern mit Freiheits- und Geldstrafen bedrohten.¹⁴ Die so bald erfolgenden Einschränkungen der zunächst garantierten Pressefreiheit empörte die Journalisten nicht zuletzt auch deshalb, weil ihre Protestadresse gegen die zensurverschärfenden Juli-Ordonnanzen Karls X. der eigentliche Auslöser für die Julirevolution gewesen war, sie also dem Bürgerkönig selbst auf den Thron verholfen hatten (Unverfehrt, „La Caricature“ 10).¹⁵

Der immer klarer zu Tage tretende Widerspruch zwischen den Idealen der Juli-Revolution und der politischen und gesellschaftlichen Wirklichkeit unter dem Regime des „Bürgerkönigs“ wurde denn auch alsbald zum Hauptthema der Zeitschrift *La Caricature*, die sich neben dem Textmedium auch der politischen Bildsatire bediente. Da die Zeichner ihre Kritik hauptsächlich an der Person des wortbrüchigen Monarchen festmachten, musste sich Philipon als Chefredakteur wiederholt wegen Majestätsbeleidigung vor Gericht verantworten. Der Prozess vom November 1831 wurde jedoch durch eine seiner eigenen Bildsatiren veranlasst, auf der er Louis-Philippe mit einer Maurerkelle in der Hand die Parolen und Kampfspuren der Revolution in den Straßen von Paris übertünchen ließ (Abb. 1). Zu seiner Verteidigung brachte Philipon das Argument vor, mit der Darstellung des Königs keineswegs eine Beleidigung seiner Person, sondern lediglich eine Verbildlichung der Staatsmacht im Allgemeinen beabsichtigt zu haben, deren Hauptrepräsentant nun einmal der König sei. Überhaupt sei das Argument der Ähnlichkeit nicht stichhaltig, da bei entsprechender Absicht in jedem beliebigen Gegenstand Ähnlichkeiten mit dem Gesicht des Königs aufgefunden werden könnten. Zum Beweis skizzierte er ausgehend von einem neutralen Portrait in vier Einzelbildern die allmähliche Verwandlung des königlichen Gesichts in eine Birne: Die untere Gesichtspartie wird breiter, die obere schmalere, die

Gesichtszüge immer stärker schematisiert und in der letzten Zeichnung ganz in der Birnenform aufgelöst (Abb. 2).

Wenngleich Philipon dadurch der Strafe nicht entging, hatte er dennoch eine Möglichkeit gefunden, die Zensur zu umgehen. Nachdem er das Skizzenblatt zusammen mit seiner Verteidigungsrede lithographiert in *La Caricature* veröffentlicht hatte, erschienen unzählige Bildsatiren, in denen die Birne als Chiffre sowohl für den König als auch für das gesamte *Juste milieu* stand. Bald darauf zierte sie auch als Graffito die Pariser Straßen und Plätze. Dennoch konnte niemand strafrechtlich dafür belangt werden: Ganz wie Hegel in seiner Rechtsphilosophie befürchtete, würde ein Strafermittler sich geradezu selbst kompromittieren, wenn er in einer Birne Ähnlichkeiten mit dem Herrscher entdecken wollte, zumal diese dann seiner eigenen subjektiven Interpretation zuzuschreiben wären (vgl. Bosch-Abele 188; Bd. 1; auch Rose 115–117).

Dass auch Heine diesen Prozess mitverfolgt hat, geht aus dem ersten Artikel der *Französischen Zustände* hervor. Hier zeigt er sich beeindruckt durch die „geistreiche“ Beweisführung Philipons, dessen vierte Zeichnung „ganz wie eine Birne aussah, und dennoch eine leise, jedoch desto spaßhaftere Aehnlichkeit mit den Zügen des geliebten Monarchen darbot“. Nicht ohne Schadenfreude bemerkt Heine, dass der König und seine Regierung durch den Prozess gegen den Zeichner „nur noch desto mehr kompromittirt“ worden seien, und erwartet sich von dem nächsten Prozess wegen der lithographierten Birnenskizzen „die ergötzlichsten Verwicklungen“. Die persönliche Verspottung des Monarchen sei zwar „gewiß tadelnswerth“, doch in Anbetracht der eingeschränkten Meinungsfreiheit durchaus verständlich: Offenbar habe er, der einem absoluten Monarchen von Tag zu Tag ähnlicher werde, nämlich vergessen, dass er „dem Volke und den Pflastersteinen des Julius seine Krone verdankte“, so dass man nun „mehr und mehr die Einsicht gewinnt, daß man sich gröblich täuschen lassen“. Genau wie in der von Heine an keiner Stelle erwähnten Maurer-Satire Philipons trifft den Bürgerkönig

anschließend der Vorwurf, jegliche Erinnerung an die Julirevolution sowie an ihre Forderungen und Resultate im öffentlichen Bewusstsein auslöschen zu wollen:

Ja, täglich geschehen offenbare Rückschritte, und wie man die Pflastersteine, die man in den Julitagen als Waffe gebrauchte, und die an einigen Orten noch seitdem aufgehäuft lagen, jetzt wieder ruhig einsetzt, damit keine äußere Spur der Revolution übrig bleibe: so wird auch jetzt das Volk wieder an seine vorige Stelle, wie Pflastersteine, in die Erde zurückgestampft, und, nach wie vor, mit Füßen getreten. (DHA 12.1, 81f.)

Heines zunächst bekundete Missbilligung der Karikaturen auf den König mündet hier also unmittelbar in seine eigenen, nicht minder kritischen Äußerungen über Louis Philippe. Wenngleich er schwerlich als radikaler Republikaner bezeichnet werden kann, richtet sich sein Augenmerk in den *Französischen Zuständen* stets auf „die republikanischen Institutionen“, die das Bürgerkönigtum als eine konstitutionelle Monarchie hätte respektieren müssen (DHA 12.1, 87). Weitere Themen dieses ersten Artikels waren deshalb Louis-Philippes Umzug in den Tuilerien-Palast, der allgemein als eine Anknüpfung an die absolutistische Tradition der französischen Monarchie empfunden wurde, sowie die Abgrenzung eines Teils des sonst öffentlich zugänglichen Tuileriengartens für die königliche Familie. Die staatliche Zensur quittierte diese Kritik umgehend: Nachdem der ursprünglich für Cottas *Augsburger Allgemeine Zeitung* verfasste Artikel in französischer Übersetzung auch in der *Tribune des Républicains* erschienen war, kam deren Chefredakteur wegen Majestätsbeleidigung vor Gericht. Heine selbst entkam einer Anklage nur durch den Umstand, dass der Artikel anonym abgedruckt worden war (vgl. dazu auch Morawe, *Heines „Französische Zustände“* 25f.).

4. ‚Gedankenschmuggel‘ durch (Dis-)Simulation, Figurenrede und Fakten-Collage

Durch diesen Eklat zur Vorsicht gemahnt, sollte Heine seine politischen Ansichten fortan zurückhaltender äußern. Als Korrespondent einer deutschen Zeitung musste er neben den französischen Behörden vor allem die weitaus rigidere deutsche Zensur fürchten, die zwar nicht die persönliche Beleidigung des französischen Königs, dafür aber jegliches liberale Gedankengut mit Strafe bedrohte. Gleich in Artikel II der *Französischen Zustände* beiläufig er sich deshalb, seine königsfreundliche Gesinnung zu bekunden: „Royalist aus angeborener Neigung, werde ich es in Frankreich auch aus Ueberzeugung. Ich bin überzeugt, daß die Franzosen keine Republik [...] ertragen können“ (DHA 12.1, 88). Da ihm Aussagen wie diese sehr bald schon von Seiten der deutschen Liberalen um Ludwig Börne den Vorwurf der politischen Grundsatzlosigkeit und des Verrats an den demokratischen Idealen einbrachten (vgl. Börne, „Briefe aus Paris. 109. Brief vom 25. Februar 1833“), erläutert Heine 1855 in der *Lutetia* sein Vorgehen, das er als ‚Gedankenschmuggel‘ umschrieb. Um nämlich seine Leser unbehelligt und umfassend von den politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen Frankreichs in Kenntnis setzen zu können, habe er es häufig für nötig befunden, seine Ansichten „unter einer Maske“ auszusprechen (DHA 13.1, 64). Auf diese Weise sei es ihm möglich gewesen, dem Publikum selbst die verhänglichsten Sachverhalte zu lancieren:

Ich mußte das Schiff meines Gedankens oft mit Flaggen bewimpeln, deren Emblème nicht eben der rechte Ausdruck meiner Gesinnung waren. Aber den publizistischen Freybeuter kümmerte es wenig von welcher Farbe der Lappen war, der am Mastbaum seines Fahrzeugs hing und womit die Winde ihr luftiges Spiel trieben: ich dachte nur an die gute Ladung die ich an Bord hatte und in den Hafen der öffentlichen Meinung hineinschmuckeln wollte. (DHA 13.1, 293)¹⁶

Als probater Weg des ‚Gedankenschmuggels‘ habe es sich etwa bewährt, die eigenen Ansichten durch fremde Personen äußern zu lassen und so „in die Form des Faktums zu kleiden“ (DHA 13.1, 293), welchem er für seine eigene Person scheinbar neutral und gleichgültig oder sogar ablehnend gegenübersteht. Dies geschieht etwa im Artikel III der *Französischen Zustände*, wo Heine von einer Versammlung der republikanischen *Société des amis du peuple* berichtet. Wenngleich diese Vereinigung „meistens aus ehrlichen und uneigennütigen Menschen“ bestehe, so missfalle ihm doch ihre Radikalität, die ihn an die „Guillotomanie“ der Jakobiner erinnere: „Sie werden, wenn sie zur Macht gelangen, ihre Hände mit Blut beflecken, aber nicht mit Geld“ (DHA 12.1, 97). Als das Thema Pressefreiheit zur Sprache kommt, lässt Heine einen dieser Radikalen, dessen Augen vor Begeisterung für seine Sache „wie zornige Sterne“ funkelten, äußern:

„Aber nicht wahr“, sagte er endlich zu mir, „diese Schriftstellerverfolgung ist ja eine mittelbare Censur? Man darf drucken, was man sagen darf, und man darf Alles sagen. Marat behauptete, daß es eine Ungerechtigkeit sey, wenn ein Bürger wegen einer Meinung vor Gericht geladen wird, und daß man wegen einer Meinung nur dem Publikum Rechenschaft schuldig sey. [...] Alles, was man sagt, ist nur eine Meinung. Camille Desmoulins bemerkt ebenfalls mit Recht: sobald die Decemviren in die Gesetzsammlung, die sie aus Griechenland mitgebracht, auch ein Gesetz gegen die Verläumdung eingeschwärzt hatten, so entdeckte man gleich, daß sie die Absicht hegten, die Freyheit zu vernichten und ihr Decemvirat permanent zu machen. Ebenfalls, sobald Octavius, vierhundert Jahre nachher, jenes Gesetz der Decemviren gegen Schriften und Reden wieder ins Leben rief und der *Lex Julia Laesae Majestatis* noch einen Artikel hinzufügte, konnte man sagen, daß die römische Freyheit ihren letzten Seufzer verhauchte“. (DHA 12.1, 99)

Indem er ihn unter Heranziehung revolutionärer Autoritäten und historischer Beispiele aus der römischen Antike überaus konsistent gegen die Missachtung der in der Verfassung garantierten Presse- und Meinungsfreiheit durch die Zensurbehörden argumentieren lässt, entpuppt sich die zunächst insinuierte gefährliche Hitzigkeit des jungen Mannes als gerechte Empörung, welcher der Leser wohl oder übel beipflichten muss. Mit der nachfolgenden Bemerkung: „Ich habe diese Citate hierher gesetzt, um anzudeuten, welche Autoren bei den *Amis du peuple* citiert werden“, geht Heine erneut auf Abstand zu der angeführten Figurenrede und enthält sich jedes eigenen Kommentars zum Thema. Seine anschließend vorgebrachte Verwunderung darüber, „daß diese Leute über Unterdrückung klagten, während man ihnen erlaubt, sich so offen gegen die Regierung zu verbinden“, wird unmittelbar darauf durch die Erwähnung einer drohenden militärischen Razzia nivelliert (DHA 12.1, 99). Angesichts dieser brenzlichen Situation flüchtet sich der deutsche Berichtstatter gleich einem Flaneur direkt auf eine royalistische Soiree. Von einer Karlistin nach der Unterstützungsbereitschaft seiner Landsleute bei der Restitution des Ancien Régime gefragt, antwortet er: „Wir werden es uns wieder zur höchsten Ehre anrechnen, betheuerte ich, für die Wiedereinsetzung der ältern Bourbone unser Gut und Blut zu opfern“ (DHA 12.1, 100). An die unmittelbar vorausgegangene Dissimulation seiner demokratischen Gesinnung mit Hilfe nachdrücklich akzentuierter Radikalismuskritik und vorgeschützter Ängstlichkeit in einer sonst unzweideutigen Rede schließt sich nunmehr die Simulation einer absolutistisch-royalistischen Überzeugung an, die jedoch durch reinste, undurchbrochene Ironie ad absurdum geführt wird. Dabei werden die wörtliche Rede und ihre Bedeutung voneinander abgelöst und gegeneinander gekehrt: Während hinter der ausdrücklichen Distanzierung von den *Amis du peuple* deutlich die respektvolle Sympathie des Berichtstatters aufscheint, wird seine hämische Geringschätzung der Royalisten gerade durch die uneingeschränkte und überschwängliche Affirmativität des Wortlauts evident. Trotz ihrer Unmissverständlichkeit sind beide Passagen nur nach subjektiv-interpretierender Auslegung zensurbar.

Eine analoge Methode ist die Besprechung liberaler Tageszeitungen wie des *Journal des débats*, der *Tribune* oder dem *Figaro*, wie Heine sie im Stil einer umfangreichen kritischen Presseschau in Artikel II vornimmt. Mit dem Gestus, als neutraler Beobachter auf die Gefahren der zunehmenden Unzufriedenheit der Franzosen und das aufwieglerische Potenzial der Presseorgane hinzuweisen, zitiert er aus ihnen einzelne Passagen und setzt sie miteinander in Dialog. Diese Zitate bieten ihm zugleich Gelegenheit, die behandelten Gegenstände zu diskutieren, zu interpretieren und weiterzuentwickeln. Im Zusammenhang mit der zunehmenden persönlichen Kritik an Louis-Philippe heißt es dort:

„Ihr solltet wenigstens mit dem Könige Mitleid haben!“ rief jüngst das sanftlebende *Journal des Débats*. – „Mitleid mit Ludwig Philipp!“ entgegnete die *Tribune*, „dieser Mann verlangt fünfzehn Millionen und unser Mitleid! Hat er Mitleid gehabt mit Italien, mit Polen u.s.w.?“ – Ich sah diese Tage die unmündige Waise des Menotti, der in Modena gehenkt worden. Auch sah ich unlängst Senora Luisa de Torrijos, eine arme todblasse Dame, die schnell wieder nach Paris zurückgekehrt ist, als sie an der spanischen Grenze die Nachricht von der Hinrichtung ihres Gatten und seiner zweyundfünfzig Unglücksgefährten erfuhr. Ach, ich habe wirklich Mitleid mit Ludwig Philipp! (DHA 12.1, 86)

Die Passage bezieht sich auf die außenpolitische Haltung Frankreichs gegenüber den nationalen Befreiungskämpfen in Spanien, Italien und Polen im Jahre 1831. Obwohl sie allesamt durch die französische Julirevolution inspiriert worden waren, verweigerte die französische Regierung den Aufständischen ihre Unterstützung und nahm die blutige Niederschlagung der Kämpfe sowie die Exekution ihrer Anführer in Kauf (vgl. dazu auch Bosch-Abele 232; Bd. 1). Wenn Heine in diesem Kontext sein Mitleid für den König zum Ausdruck bringt, dann hat dies keine gutmütigen Ursachen: Vielmehr bewegt es sich zwischen der Herablassung angesichts des unrühmlichen Verhaltens des Königs und der Warnung vor drohenden Ausschreitungen wegen

seines Verrats an den Idealen der Revolution. Seine wahre Sympathie gilt dabei unverkennbar den Hinterbliebenen der hingerichteten Revolutionäre, auch wenn er sich bei deren Erwähnung genau wie bei den zitierten Tageszeitungen auf einen bloß hinweisenden Gestus beschränkt und sich auf verbaler Ebene jeder persönlichen Stellungnahme enthält.

5. Bildsatiren als Vehikel heinescher Positionen

Ganz ähnliche Zwecke verfolgt Heine mit seiner Erwähnung mehrerer Bildsatiren in Artikel V vom März 1832. Für den „Unfug dieser Fratzenbilder“, die den Bürgerkönig auf abstoßende Weise verleumdeten, macht er hier zunächst das „karlistische Ungeziefer“ des royalistischen Lagers verantwortlich. Die Beispiele, die er dann mit scheinbarem Widerwillen anführt, beziehen sich aber keineswegs auf restaurative Themen, sondern kritisieren vielmehr Louis-Philippes absolutistisches Gebaren und waren sämtlich in der republikanischen *Caricature* erschienen:

Die Birne ist, wie gesagt, ein stehender Witz geworden, und hunderte von Karikaturen, worauf man sie erblickt, sind überall ausgehängt. Hier sieht man Perier auf der Rednerbühne, in der Hand die Birne, die er den Umsitzenden anpreist und an den Meistbietenden für achtzehn Millionen losschlägt. Dort wieder liegt eine ungeheuer große Birne, gleich einem Alp, auf der Brust des schlafenden Lafayette, der, wie an der Zimmerwand angedeutet steht, von der besten Republik träumt. Dann sieht man auch Perier und Sebastiani, jener als Pierrot, dieser als dreifarbigem Harlequin gekleidet, durch den tiefsten Koth waten und auf den Schultern eine Querstange tragen, woran eine ungeheuere Birne hängt. (DHA 12.1, 123f.)

Das erste Blatt stammt von Auguste Bouquet und thematisiert die staatliche Alimentierung des Bürgerkönigs in Höhe von 14 Millionen Francs jährlich, was in republikanischen Kreisen als monarchistisches Relikt kritisiert wurde (Abb. 3); im zweiten lässt Daumier den düpierten Lafayette sich mit seiner gescheiterten Verfassung in der Hand in

Alpträumen winden, weil er unwissentlich einem Absolutisten auf den Thron verholpen hat (Abb. 4); das dritte Blatt von Joseph-Charles Traviès schließlich bezieht sich auf die bereits erwähnte Politik der Nichtintervention bei den Befreiungsbestrebungen im übrigen Europa (Abb. 5).¹⁷ Lafayettes Bemühungen um die republikanischen Forderungen und dem Missbrauch seines Vertrauens durch den Bürgerkönig hatte Heine fast den gesamten zweiten Artikel gewidmet, den er nun mit seiner Beschreibung von Daumiers Bildsatire quasi nachträglich illustriert. Dort hatte es unter anderem geheißen:

Lafayette ist jetzt krank, kummerkrank. Ach! das größte Herz beider Welten, wie schmerzlich muß es jene königliche Täuschung empfinden! Vergebens, in der ersten Zeit, mahnte Lafayette beständig an das *Programme de l'Hôtel de Ville*, an die republikanischen Institutionen, womit das Königtum umgeben werden sollte, und an ähnliche Versprechungen. (DHA 12.1, 87)

Die Debatten um die Zivilliste hatte Heine allerdings nicht direkt, sondern nur durch ein Zitat aus der Satirezeitschrift *Le Figaro* in Artikel II angesprochen:

Während auf der einen Seite die ernsthaften Republikaner das Schwert ziehen und mit Donnerworten grollen! blitzt und lacht Figaro und schwingt am wirksamsten seine leichte Geißel. Er ist unerschöpflich in Witzen über ‚die beste Republik‘, ein Ausdruck, wodurch zugleich der arme Lafayette geneckt wird, weil er bekanntlich einst vor dem Hotel-de-Ville den Ludwig Philipp umarmt und ausgerufen: *Vous êtes la meilleure république!* Dieser Tage bemerkte Figaro, man verlange keine Republik, seit man die beste gesehen. Ebenso sanglant sagt er, bey Gelegenheit der Debatten über die Civilliste: *La meilleure république coûte quinze millions.* (DHA 12.1, 87)

Die Beschreibungen der Bildsatiren, die Heine hier unter negativen Vorzeichen vornimmt, illustrieren also nicht nur seine vorausgegangene Berichterstattung, sondern schließen

auch offen gebliebene Leerstellen, indem sie sich gleich Mosaiksteinen scheinbar zufällig in das Gesamtbild einfügen. In demselben Duktus eines unparteiischen ausländischen Korrespondenten heißt es dann anschließend: „Ich will wahrlich den Unfug dieser Fratzenbilder nicht vertreten, am allerwenigsten, wenn sie die Person des Fürsten selbst betreffen. Ihre unaufhörliche Menge ist aber eine Volksstimme und bedeutet etwas“. Geradezu „verzeihlich“ würden sie, wenn sie „keine bloße Beleidigung der Persönlichkeit beabsichtigend, nur die Täuschung rügen, die man gegen das Volk verübt. Dann ist auch ihre Wirkung grenzenlos“ (DHA 12.1, 124). Dies sei etwa bei jenem blau-weiß-roten Papageien der Fall, dessen Wortschatz nur die beiden Vokabeln „Valmy“ und „Jemmapes“ umfasst (Abb. 6). Sie stehen für zwei siegreiche Schlachten des ersten Koalitionskrieges, in denen die Französische Republik 1792 Österreich und Preußen besiegt hatte. Auch Louis-Philippe hatte an diesen Schlachten teilgenommen, woran er zur Demonstration seiner patriotischen Gesinnung bei jeder Gelegenheit erinnerte. Seit dem Erscheinen des Papageien aber

hütet sich Ludwig Philipp, diese Worte so wiederholentlich wie sonst vorzubringen. Er fühlt wohl, in diesen Worten lag immer ein Versprechen, und wer sie im Munde führte, durfte keine Quasilegitimität nachsuchen, durfte keine aristokratischen Institutionen beybehalten, [...] durfte nicht die Freyheit der übrigen Welt ihren Henkern preisgeben. Ludwig Philipp mußte vielmehr auf das Vertrauen des Volkes den Thron stützen, den er dem Vertrauen des Volkes verdankte. Er mußte ihn mit republikanischen Institutionen umgeben wie er gelobt, nach dem Zeugniß des unbescholtensten Bürgers beider Welten [d.i. Lafayette]. (DHA 12.1, 124)

Bei Heines Kommentar zu dieser Bildsatire handelt sich nicht, wie Michel Espagne meint, um eine „Bilderverschiebung“, bei der der Sinngehalt des Bildes durch Unterlegung mit einem neuen Text verändert würde (vgl. Espagne, „Bilderverschiebung“ 160f.). Vielmehr ist Heines interpretierende Auslegung im direkten Zusammenhang mit den unmittelbar zuvor erwähnten

Blättern zu betrachten. Nachdem er diese nämlich zunächst mit ablehnender Attitüde nur rein phänomenal beschrieben und inhaltlich nicht näher kommentiert hatte, fasst er hier scheinbar ohne direkten Zusammenhang ihre kritischen Inhalte unmissverständlich und affirmativ zusammen und nivelliert damit sein negatives Urteil. In der Tat beabsichtigte keine der beschriebenen Bildsatiren nur eine persönliche Beleidigung des Monarchen, sondern – wie verlangt – vorrangig die Kritik an der Nichteinhaltung seiner Versprechen. Auch Heines qualitative Unterscheidung zwischen den Birnensatiren und dem Papageien hinsichtlich ihres Beleidigungspotentials besteht eine genauere Prüfung nicht: Fungiert die Birne nur mehr als ein arbiträres Symbol sowohl für den Bürgerkönig als auch für seine gesamte Regierung, stellt die Papageien-Satire einen unmittelbaren Vergleich zwischen dem König und einem vernunftlos kreischenden Tier her, worin sich eine ungleich stärkere persönliche Invektive verbirgt. Dasselbe trifft auch auf ihre Gutheißung durch Heine zu, dessen vermeintliche Pikiertheit sich damit als bloße Maskerade entpuppt.

6. ‚Birmenmord‘ und Selbstironie in verbaler und graphischer Satire

Vor dem Hintergrund des bisher Gesagten erscheint schließlich auch Heines erneute Sympathiebekundung für Louis-Philippe vom 17. Juni 1832 in einem anderen Licht. Hier heißt es über die Birnenkarikaturen: „Dem Gemüth eines Deutschen wird dergleichen auf die Länge lästig und widrig. Jene ewigen Spöttereien, gemalt und gedruckt, erregen vielmehr bey mir eine gewisse Sympathie für Ludwig Philipp. Er ist wahrhaft zu bedauern, jetzt mehr als je“ (DHA 12.1, 207). Dieser scheinbar mitleidigen Stellungnahme geht die Beschreibung eines Blattes von Philipon voraus, das die Place de la Concorde mit einer Birne auf einem Sockel zeigt, welche Heine zufolge „die Gestalt eines Altars hat“ (Abb. 7). Die Bildunterschrift weist den Platz jedoch mit dem Namen „Place de la Révolution“ aus, den er zur Zeit der Hinrichtung Ludwigs XVI. getragen hatte. Louis-Philippes Vorgänger Karl X. hatte hier ein Sühnedenkmal geplant, das die Pariser stets an den von ihnen begangenen Königsmord erinnern sollte. Nach der Julirevolution

suchte man nach einem neuen Denkmalprojekt, für das Philipon hiermit seinen ‚Entwurf‘ liefert. Liegt bereits in Philipons Hinweis auf die Revolution von 1789 und die Guillotinerung Ludwigs XVI. eine deutliche Warnung an die Adresse des Bürgerkönigs, so knüpft Heine durch seinen Vergleich des Piedestals mit einem Opferaltar an diese bedrohliche Assoziation an, indem er sich erneut der von Hegel so gefürchteten verdeckten Anspielung bedient. Unmittelbar zuvor hatte er nämlich von den Pariser Gefängnissen berichtet, die nach einer großen Verhaftungswelle überfüllt waren. Allein in Saint Pélagie befanden sich über 600 politische Gefangene. Diese hätten auf die Mauern des Gefängnishofes „eine ungeheuer große Birne gezeichnet und darüber ein Beil“ (DHA 12.1, 208). Dass Heines Entsetzen angesichts solch warnender Hinweise auf den gewaltsamen Tod früherer Herrscher nur gespielt war, beweist auch jene Passage aus Artikel I der *Französischen Zustände* vom Dezember 1831, wo er auf den Umzug des Bürgerkönigs in den Tuilerienpalast zu sprechen kam. Vorgeblich nur das allgemeine Hörensagen von den Alpträumen Louis-Philippes in der ersten Nacht aufgreifend, ergeht er sich hier spielerisch in maliziös-satirischen Variationen über das Thema Enthauptung:

Vom Könige will man wissen, er habe dort in der ersten Nacht nicht so gut wie gewöhnlich schlafen können, und sey von allerley Visionen heimgesucht worden; z.B. Marie Antoinette habe er mit zornsprühenden Nüstern, wie einst am 10. August, umherrennen sehen; dann habe er das hämische Gelächter jenes rothen Männleins gehört, das sogar manchmal hinter Napoleons Rücken vernehmlich lachte, wenn dieser eben seine stolzesten Befehle im Audienzsaale ertheilte; endlich aber sey St. Denis zu ihm gekommen und habe ihn im Namen Ludwigs XVI. auf Guillotinen herausgefordert. St. Denis ist, wie männiglich weiß, der Schutzpatron der Könige von Frankreich, bekanntlich ein Heiliger, der mit seinem eigenen Kopfe in der Hand dargestellt wird. (DHA 12.1, 82f.)¹⁸

Im April 1832 brachte die *Caricature* ein Blatt von Traviès namens „M. Mahieux poiricide“ (*Herr Mahieux als Birnenmörder*), dessen Titel mit dem Begriff *parricide*, also dem Mord am (Landes-)Vater spielt (Abb. 8). Ein kleiner buckliger Mann gerät hier beim Essen einer Birne so sehr in Wut, dass er sich die Birne mit einem Messer zu köpfen anschickt und dabei ausruft: „Ah! scélérate de poire pourquoi n’es tu pas une vérité!“ (*O, du Schurke von einer Birne, warum bist du keine Wahrheit!*)¹⁹ Zunächst bedient sich Traviès in dieser Bildsatire einmal mehr der Birnenchiffre, welche hier in der Szenerie am gedeckten Tisch nicht als arbiträres Symbol, sondern in einer ganz natürlichen Umgebung erscheint. Die Assoziation des Geschehens mit den Täuschungen des Bürgerkönigs erfolgt hier also nicht auf der phänomenalen Bildebene, sondern ausschließlich auf einer Metaebene, wo das kollektive Wissen des Publikums (und mithin auch der Zensoren) um bestimmte Aspekte des Zeitgeschehens und ihre mediale Vermittlung angesprochen wird.²⁰ Nicht einmal das wörtliche Louis-Philippe-Zitat in der Bildunterschrift konnte in einem solchen Kontext als Majestätsbeleidigung beurteilt werden. Darüber hinaus ist nicht der hier allenfalls noch per Ideenassoziation präsente Bürgerkönig, sondern vielmehr M. Mahieux Gegenstand der karikierenden Darstellung: Mittels der extremen physischen Hässlichkeit und des aufbrausenden Wesens dieser Figur erzeugt Traviès eine so große Distanz zwischen sich und seinem Protagonisten, dass dieser auf den ersten Blick nicht als Sprachrohr des Zeichners, sondern vielmehr als das der öffentlichen Meinung erscheint, welcher die Macher der Zeitschrift nicht zwangsläufig beipflichten. M. Mahieux, der den Typus des radikal-aufbrausenden und latent umstürzlerischen, aber stets freimütigen und ehrlichen republikanischen Kritikers am *Juste milieu* verkörpert und als solcher in den Bildsatiren der *Caricature* häufiger wiederkehrt (vgl. Bosch-Abele, *La Caricature* 86; Bd. 1 und Unverfehrt, Kat. *La Caricature* 120–122), stellt damit ein Pendant zu Heines namenlosen jungen Republikanern dar, deren zornige Äußerungen der Unzufriedenheit er mit furchtsamem Schaudern zu zitieren vorgibt. Eine literarische Entsprechung zu dieser Szene, in welcher ebenfalls der Anblick eines zufälligen, aber mit politischer Signifikanz aufgeladenen Gegenstandes Anlass zu blutig-revolutionären Gedanken

und deren unverhohlener Äußerung gibt, liefert Heine im Nachtrag zu den *Französischen Malern* von 1833. Hier erwähnt er die im Tuileriengarten aufgestellten Skulpturen des Spartakus, „der so zornig sein Schwert in der Hand hält“, und des Minotaurus, der soeben von Theseus mit einer Keule erschlagen wird. „Junge Republikaner, die vorübergehn, pflegen auch wohl zu bemerken, daß der Spartakus sehr bedenklich nach den Fenstern der Tuileries hinaufschielte, und in der Gestalt des Minotaurus sehen sie das Königthum“ (DHA 12.1, 55). Während der französische Republikaner Traviès sich in Mahieux zu seinem eigenen Schutz quasi selbst karikiert, zeigt der deutsche Publizist Heine eine Haltung, die als dissoziative Selbstironie bezeichnet werden kann: Er legt seine Privatmeinung republikanisch gesinnten Figuren in den Mund, um diese dann mit der ironisch vorgeschützten Attitüde eines Royalisten als blutrünstige spätkobinische Desperados zu verurteilen und zugleich die absolutismusaffine Rückwärtsgewandtheit des karlistischen Lagers desto höhnischer zu verspotten.

Damit zeigt sich endgültig, was von Heines vermeintlichem Parteiergreifen für den König und gegen die Karikaturisten zu halten ist: Er bedauert den Monarchen nicht etwa wegen seiner unverdienten Verspottung durch die Bildsatiren, sondern vielmehr wegen seiner Hintergehung des Volkes, durch die er sich den allgemeinen Spott, Unmut und Hass erst zugezogen hat. Erscheint sein Mitleid unter dieser Maßgabe hier einmal mehr als schadenfrohe Herablassung, so wird auch das scheinbar kritisch betrachtete Anschwellen der satirischen Äußerungen zur Diagnose einer gefährlichen Zuspitzung der Lage und zum warnenden Wink an die Adresse der Regierung.²¹

7. Fazit

Trotz seiner mehrfach geäußerten Ablehnung der französischen Bildsatiren auf den „Bürgerkönig“ Louis-Philippe lassen sich vielfältige Parallelen zwischen ihnen und Heines gleichzeitiger Berichterstattung aus Paris aufzeigen. Das zentrale Thema ist in beiden Fällen die aus demokratischer Perspektive erfolgende Kritik am König, dessen zunächst gegebene

freiheitliche Versprechungen durch Kontrastierung mit den tatsächlichen Gegebenheiten als Täuschungen am Volk entlarvt werden. In direktem Widerspruch zu den Geboten der idealistischen Ästhetik wird hier das als „Gemütszerrissenheit“ getadelte quälende Bewusstsein der Diskrepanz zwischen Ideal und Wirklichkeit zum künstlerischen Movens, und die Karikatur als Medium der Aufzeigung dieser Widersprüche gerät gleichsam zum ihrem Sinnbild.

Auch hinsichtlich ihrer der Umgehung der behördlichen Zensur griffen Heine und die Karikaturisten zu verwandten Mitteln: Indem sie ihre subjektive Meinung als objektive Tatsache verbrämten und in unverdächtige Formen kleideten, ließen sie die Feststellung von feindseligen oder anstößigen Inhalten als böswillige subjektive Auslegung der Zensoren erscheinen. Etablierten die Karikaturisten zu diesem Zweck die Birnenchiffre, bediente Heine sich einer Collagetechnik, indem er im Habitus eines neutralen Berichterstatters echte und fingierte Stellungnahmen Dritter als objektive Tatsachen referierte und an die Stelle eigener Aussagen treten ließ. Neben Zitaten aus der liberalen Tagespresse bediente er sich hierbei oftmals auch aktueller Bildsatiren der *Caricature*, wemgleich er deren Ansichten und Ausdrucksmittel in ironischer Ausdrücklichkeit zurückwies und gegenteilige Überzeugungen vorwandte.

Anmerkungen

¹ Heines Werke werden zitiert nach: *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke* [=Düsseldorfer Heine-Ausgabe]. Hrsg. Manfred Windfuhr. Hamburg 1980, online zugänglich unter www.hhp.uni-trier.de/Projekte/HHP/werke (Zugriff: 12.4.2017). Zitate aus dieser Ausgabe erscheinen im Text unter der Sigle DHA [Band, Seite].

² Zu Heines Verhältnis zur idealistischen Ästhetik vgl. Betz 11–29 und Preisendanz; zur Vermittlung zwischen bildender Kunst und Wirklichkeit vgl. Hohendahl. „The Emblematic Reader. Heine and French Painting“, bes. 11f.

³ Der Begriff „Karikatur“ steht in diesem Zusammenhang nur für die übertrieben dargestellte Einzelfigur, die in einer satirischen Zeichnung zur Anwendung kommen kann, aber nicht muss. Als Gattungsbezeichnung wird hier der Begriff „Bildsatire“ gebraucht. Zu dieser Unterscheidung vgl. Unverfehrt. „Karikatur – Zur Geschichte eines Begriffs“, Faßhauer 19f.

⁴ Zum Zerrissenheitstopos vgl. Preisendanz. „Heinrich Heines Dichtertum“. Ders. *Heinrich Heine* 11–20, und Betz 11–27.

⁵ Ganz ähnlich auch Zantop 5: „while his aesthetic biases made him reject Grandville's and Daumier's art of caricature, he was resorting to verbal caricature in his own prose“.

⁶ Vgl. Morawe, „Daumiers ‚Sujets‘, Blanquis Rede und der Citoyen Heine“ 71f. (zu dem auf die „Sujet“-Debatte vom Januar 1732 bezugnehmenden Artikel III der *Französischen Zustände*, DHA 12.1, 120, und Daumiers etwa gleichzeitig erscheinender Bildsatire *Très humbles, très soumis, très obéissants et surtout très voraces Sujets*) und 85 (zu Daumiers „Ventre législatif“ vom Januar 1834 und Heines erst im April 1840 erscheinender Bemerkung über den Geldadel in der Pairskammer in Art. III der *Lutezia*, DHA 13.1, 29).

⁷ Vgl. Espagne. Eher willkürliche, keine direkte Bildrezeption voraussetzende Beziehungen werden hingegen für die durch Tagesereignisse bedingten Thematisierungen des Boeuf-gras, des Obeliskens von Luxor oder der Cholera-Epidemie (ebd. 163f.) sowie für die naheliegende Vorstellung des Volksbetrügers Louis-Philippe als Gaukler hergestellt (ebd.162f.).

⁸ Vgl. Metzen. – Der gesondert zu untersuchende Themenkomplex „Heine als Karikaturist“ bleibt an dieser Stelle ausgespart. Stattdessen wird Heine hier nur als Rezipient der Bildsatiren und politischer Gesinnungs- und Leidensgenosse der französischen Bildsatiriker in den Blick genommen. Zur verbalen Karikatur bei Heine vgl. Prawer, *Coal-Smoke and Englishmen*; ders., *Heine's Jewish Comedy*; ders., *Frankenstein's Island*; Reed.

⁹ Zu Heines Verhältnis zu Hegel vgl. Windfuhr.

¹⁰ Zu Hegels Auseinandersetzung mit dem Hässlichen in der modernen Kunst vgl. Jung 99–123; zum idealen Status der Antike vgl. bes. 106–116; zu seiner Ablehnung der Ironie vgl. 101–104; zur inneren Zerrissenheit vgl. bes. 117–121.

¹¹ *Provisorische Bestimmungen hinsichtlich der Freiheit der Presse* vom 20. September 1819, § 1, www.heinrich-heine-denkmal.de/dokumente/karlsbad2.shtml (Zugriff: 12.04.2017). – Hegels Rechtsphilosophie erschien 1821.

¹² *Charte constitutionnelle du 14 août 1830*, www.conseil-constitutionnel.fr/conseil-constitutionnel/francais/la-constitution/les-constitutions-de-la-france/charte-constitutionnelle-du-14-aout-1830.5104.html (Zugriff: 12.4.2017).

¹³ „La Charte sera désormais une vérité“. Zit. nach: Bosch-Abele 42; Bd. 1. Vgl. auch Döring 27f.

¹⁴ Vgl. 27f., und Bosch-Abele, *La Caricature* 41; Bd. 1.

¹⁵ Vgl. auch Döring, „La Caricature und die Zensur“ 28, und Bosch-Abele 24f.; Bd. 1, Rütten, „Die republikanische Opposition“ 84f. – Zur politischen Bildsatire der *Caricature* vgl. auch Schneider; Rütten, „Der satirische Bild-Diskurs“.

¹⁶ Vgl. dazu Höhn, „Gedankenschmuggel“, passim; Hömberg 32f.; Ziegler 144–147; Radlik.

¹⁷ Vgl. den Kommentar zu diesem Blatt in *La Caricature* Nr. 71 vom 8. März 1832, Sp. 566–567, online zugänglich unter <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb344523348/date> (Zugriff: 12.4.2017).

¹⁸ Zu Rückbezügen in Karikaturen der Juli-Monarchie auf die Revolution von 1789 vgl. Langlois.

¹⁹ Vgl. dazu auch Rütten, *Die republikanische Opposition und die Zensur* 84–87.

²⁰ Zu der beim Leser der *Caricature* vorausgesetzten „Dechiffrierungskompetenz“ für die „satirischen Bildcodes“ vgl. auch Rütten, *Der satirische Bild-Diskurs*.

²¹ 1833 erschien unter dem Titel *De la France* eine französische Übersetzung der *Französischen Zustände*.

Abbildungen



Abb. 1: Charles Philippon, *ohne Titel*, Lithographie, 285 x 235, Pl. 70 in *La Caricature* Nr. 35 vom 30. Juni 1831, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1048560r/f7.item>



Abb. 2: Charles Philippon, *La Métamorphose du roi Louis-Philippe en poire* (1831), Tusche auf Papier, 24,7x21,7 mm, Bibliothèque nationale de France, Estampes et Photographie, Rés. B-16-Boîte, http://expositions.bnf.fr/daumier/grand/017_2.htm.

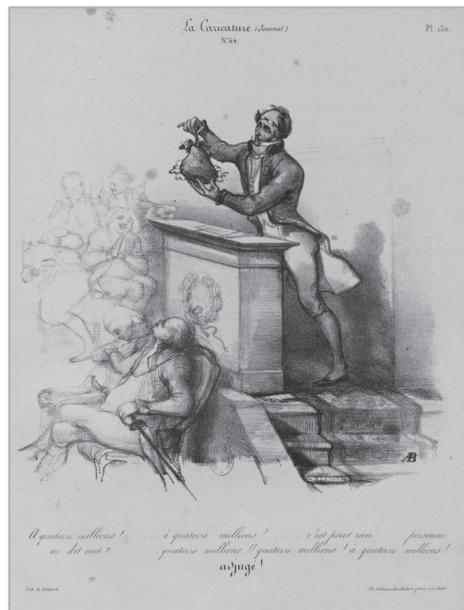


Abb. 3: Auguste Bouquet, *A quatorze millions! ... à quatorze millions! ... c'est pour rien ... personne / ne dit mot? ... quatorze millions!! quatorze millions! a quatorze millions! / Adjuge!* Lithographie, 207 x 196, Pl. 130 in *La Caricature* Nr. 64 vom 19. Januar 1832, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1048906b/f7.item>.



Abb. 4: Honoré Daumier, *Le Cauchemar*, Lithographie, 232 x 293, Pl. 139 in *La Caricature* Nr. 69 vom 23. Februar 1832, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1048916q/f5.item>.



Abb. 5: Joseph-Charles Traviès de Villers, *Le juste milieu se crotte*, Lithographie, 176 x 219, Pl. 144 in *La Caricature* Nr. 71 vom 8. März 1832, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1048920m/f7.item>.

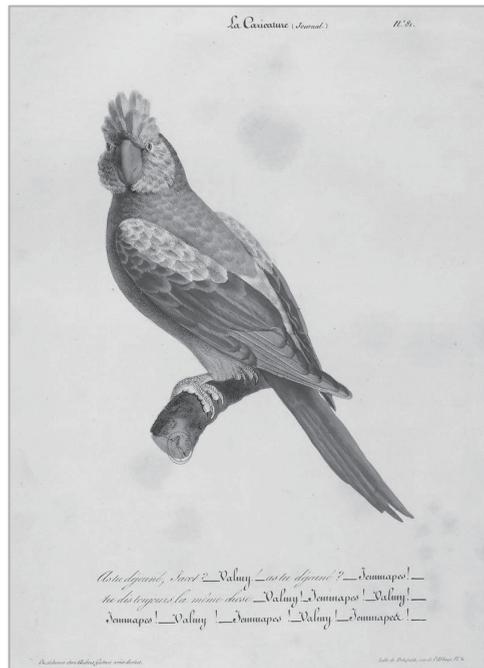


Abb. 6: Francis Conscience, *As-tu déjeuné, Jacot ? - Valmy ! - as tu déjeuné ? - Jemmapes ! tu dis toujours la même chose. - Valmy ! - Jemmapes ! - Valmy ! - Jemmapes ! - Valmy ! - Jemmapes ! - Valmy ! - Jemmapes !* Lithographie, 202 x 138, Pl. 86 in *La Caricature* Nr. 43 vom 25. August 1831, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1048576m/f5.item>.

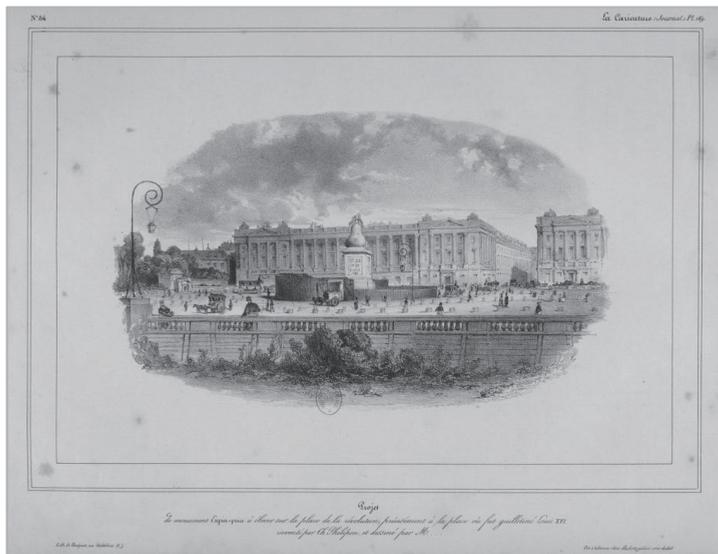


Abb. 7: Charles Philippon, *Projet. Le monument Expiatoire à élever sur la place de la révolution, précisément à la place où fut guillotiné Louis XVI*, Lithographie, 184 x 269, Pl. 169 in *La Caricature* Nr. 84 vom 7. Juni 1832, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10486069/f7.item>.



Abb. 8: Joseph-Charles Traviès de Villers, *M. Mahieux Poiricide*, Lithographie, 150 x 165, Pl. 153 in *La Caricature* Nr. 76 vom 12. April 1832, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10489300/f5.item>.

Bibliographie

- Betz, Albrecht. *Ästhetik und Politik. Heinrich Heines Prosa*. München, 1971.
- Böhm, Alexandra. „Abbildungen des wirklichen Lebens‘ oder ‚Hirngeburten‘? Kontinuität und Wandel der Karikatur in Aufklärung und Vormärz“. *Der nahe Spiegel. Vormärz und Aufklärung* (= Vormärz-Studien XIV). Wolfgang Bunzel, Norbert Otto Eke und Florian Vaßen (Hg.). Bielefeld, 2008, 241–264.
- Börne, Ludwig. „Briefe aus Paris. 109. Brief vom 25. Februar 1833“. *Sämtliche Schriften*. Hrsg. Inge u. Peter Rippmann, Düsseldorf, 1964, Bd. 3, 809–815.
- Börne, Ludwig. *Sämtliche Schriften*. Hrsg. Inge u. Peter Rippmann. Düsseldorf, 1964.
- Bosch-Abele, Susanne. *La Caricature (1830–1835). Katalog und Kommentar*. 2 Bde, Weimar, 1997.
- Charte constitutionnelle du 14 août 1830*. www.conseil-constitutionnel.fr/conseil-constitutionnel/francais/la-constitution/les-constitutions-de-la-france/charte-constitutionnelle-du-14-aout-1830.5104.html (Zugriff: 12.4.2017).
- Döring, Jürgen. „Die Presse ist vollkommen frei.‘ La Caricature und die Zensur“. *La Caricature. Bildsatire in Frankreich 1830–1835 aus der Sammlung von Ritter*. Hrsg. Gerd Unverfehrt. Göttingen, 1980, 27–39.
- Espagne, Michel. „Bilderverschiebung. Das politische Werk von Heinrich Heine und die Rolle der französischen Karikaturen“. *Die Karikatur zwischen Republik und Zensur*. Hrsg. Raimund Rütten u.a., 159–166.
- Faßhauer, Vera. *Wahre Charaktere, gute Karikaturen, schöne Ungeheuer. Zur Poetik des Hässlichen im 18. Jahrhundert* (Jenaer Germanistische Forschungen. Neue Folge, Bd. 38). Heidelberg, 2016.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*, Bd. III (=Werke, Bd. 10). *Werke*. Hrsg. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. 20 Bde, Frankfurt/Main, 1979.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Grundlinien der Philosophie des Rechts* (=Werke, Bd. VII). *Werke*. Hrsg. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. 20 Bde, Frankfurt/Main, 1979.

- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Vorlesungen über die Ästhetik*, Bd. II (=Werke, Bd. 14). *Werke*. Hrsg. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. 20 Bde, Frankfurt/Main, 1979.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Werke*. Hrsg. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. 20 Bde, Frankfurt/Main, 1979.
- Heine, Heinrich. *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke* [=Düsseldorfer Heine-Ausgabe]. Hrsg. Manfred Windfuhr. Hamburg, 1980, online zugänglich unter www.hhp.uni-trier.de/Projekte/HHP/werke (Zugriff: 12.4.2017).
- Hofmann, Werner. „Heine und die Malerei der Zukunft“. Heine-Jahrbuch 20 (1981), 72–89.
- Hohendahl, Peter Uwe. „Allegorische Bilder: Heine und die Französische Malerei“, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 106 (1987), 184–198.
- Hohendahl, Peter Uwe. „The Emblematic Reader. Heine and French Painting“. *Paintings on the Move. Heinrich Heine and the Visual Arts*. Hrsg. Susanne Zantop. Lincoln/London, 1989, 9–29.
- Höhn, Gerhard. *Heine-Handbuch. Zeit, Person, Werk*. Stuttgart, 2004.
- Höhn, Gerhard. „Gedankenschmuggel (Zensur und Selbstzensur)“. Ders. *Heine-Handbuch*, 23-25.
- Hömberg, Walter. *Zeitgeist und Ideenschmuggel. Die Kommunikationsstrategie des Jungen Deutschland*. Stuttgart, 1875.
- Jung, Werner. *Schöner Schein der Häßlichkeit oder Häßlichkeit des schönen Scheins. Ästhetik und Geschichtsphilosophie im 19. Jahrhundert* (= Monographien zur philosophischen Forschung, Bd. 244). Frankfurt/Main, 1987.
- La Caricature politique, morale, religieuse, littéraire et scénique*. Paris 1830ff, online zugänglich unter gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb344523348/date (Zugriff: 12.4.2017).
- Langlois, Claude. „Vierzig Jahre später: Der Schlagschatten der Revolution“. *Die Karikatur zwischen Republik und Zensur*. Hrsg. Rütten u.a., 72–81.
- Metzen, Thomas. „Zwei Zeitmaler in Paris: Heinrich Heine und Honoré Daumier“. *Kat. Zwei Zeitmaler in Paris: Heinrich Heine und Honoré Daumier*. Bearb. von Werner Büsen und Heidemarie Vahl. Düsseldorf, 1998, 9–14.

- Morawe, Bodo. „Daumiers ‚Sujets‘, Blanquis Rede und der Citoyen Heine. Republikanischer Kairos und intermediales ‚crossover‘ im Krisenjahr 1832“. *Heinrich Heine und die Kunstkritik seiner Zeit. Akten des Internationalen und interdisziplinären Kolloquiums*. Hrsg. Ralph Häfner. Paris, 26.–30. April 2006, Heidelberg, 2010, 71–97.
- Morawe, Bodo. *Heines „Französische Zustände“. Über die Fortschritte des Republikanismus und die anmarschierende Wellliteratur*. Heidelberg, 1997.
- Prawer, Siegbert S. *Heine's Jewish Comedy. A Study of his Portraits of Jews and Judaism*. Oxford, 1983.
- Prawer, Siegbert S. *Coal-Smoke and Englishmen. A Study of Verbal Caricature in the Writings of Heinrich Heine* (= The 1983 Bithell Memorial Lecture). London, 1984.
- Prawer, Siegbert S. *Frankenstein's Island. England and the English in the Writings of Heinrich Heine*. Cambridge et al., 1986.
- Preisendanz, Wolfgang. „Der Funktionsübergang von Dichtung und Publizistik“. Ders. *Heinrich Heine. Werkstrukturen und Epochenbezüge*. München, 1983, 21–68.
- Preisendanz, Wolfgang. „Heinrich Heines Dichtertum“. Ders. *Heinrich Heine. Werkstrukturen und Epochenbezüge*. München, 1983, 11–20
- Preisendanz, Wolfgang. *Heinrich Heine. Werkstrukturen und Epochenbezüge*. München, 1983.
- Provisorische Bestimmungen hinsichtlich der Freiheit der Presse* vom 20. September 1819. § 1. www.heinrich-heine-denkmal.de/dokumente/karlsbad2.shtml (Zugriff: 12.04.2017).
- Radlik, Ute. „Heine in der Zensur der Restaurationsepoche“. *Zur Literatur der Restaurationsepoche 1815–1848*. Hrsg. Jost Hermand und Manfred Windfuhr, Stuttgart, 1970, 460–489.
- Reed, Terence James. „History in Nutshells: Heine as a Cartoonist“. *Heinrich Heine and the Occident. Multiple Identities, Multiple Receptions*. Eds. Peter Uwe Hohendahl and Sander L. Gilman. Lincoln/London, 1991, 163–186.
- Rose, Margaret A. „Karikatur und Parodie. Private und öffentliche Versteckspiele in der deutschen Kunst um 1850“. *Europäische Karikaturen im Vor- und Nachmärz*. Hrsg. Hubertus Fischer und Florian Vaßen. Bielefeld, 2006, 111–140.

- Rütten, Raimund u.a. (Hrsg.). *Die Karikatur zwischen Republik und Zensur. Bildsatire in Frankreich 1830 bis 1880 – eine Sprache des Widerstands?* Marburg, 1991.
- Rütten, Raimund. „Die republikanische Opposition und die Zensur“. *Die Karikatur zwischen Republik und Zensur*. Hrsg. ders. u. a., 83–90.
- Rütten, Raimund. „Der satirische Bild-Diskurs als operierende politische Kunst“. *Die Karikatur zwischen Republik und Zensur*. Hrsg. Raimund Rütten. 113–126.
- Schneider, Gerhard. „Die Allegorie der Freiheit in der Caricature (1831–1834)“. *Die Karikatur zwischen Republik und Zensur*. Hrsg. Raimund Rütten. 91–112.
- Thomke, Hellmut. „Heine und Grandville“. *Heine-Jahrbuch* 17 (1978), 126–151.
- Unverfehrt, Gerd. „Karikatur – Zur Geschichte eines Begriffs“. *Kat. Bild als Waffe. Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten*. Hrsg. Gerhard Langemeyer, Gerd Unverfehrt u. a. München, 1984, 345–354.
- Unverfehrt, Gerd. „La Caricature. Anmerkungen zur Geschichte einer Zeitschrift“. *Bildsatire in Frankreich 1830–1835*. Hrsg. Ders., 9–14.
- Unverfehrt, Gerd (Hrsg.). *Kat. La Caricature. Bildsatire in Frankreich 1830–1835 aus der Sammlung von Ritter*. Göttingen, 1980.
- Windfuhr, Manfred. „Heine und Hegel. Rezeption und Produktion“. *Internationaler Heine-Kongress 1972*. Hamburg, 1973, 261–280.
- Zantop, Susanne. „Introduction“. *Paintings on the Move. Heinrich Heine and the Visual Arts*. Hrsg. Dies. Lincoln/London, 1989.
- Ziegler, Edda. *Literarische Zensur in Deutschland 1819–1848. Materialien, Kommentare*, München, 2006.