

Zeitschrift: Schweizerisches Archiv für Volkskunde = Archives suisses des traditions populaires
Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde
Band: 117 (2021)
Heft: 2

Artikel: Heinrich Danioths Kunstkarikaturen als piktoriale Praxis : eine methodische Annäherung an Bild-Bild-Bezüge
Autor: Cornut, Murielle
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-976984>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 22.01.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Heinrich Danioths Kunstkarikaturen als piktoriale Praxis

Eine methodische Annäherung an Bild-Bild-Bezüge

MURIELLE CORNUT

Abstract

Dieser Beitrag will das Potenzial der Karikatur als Quelle für die kulturanthropologische Forschung hervorheben. Am Beispiel einer Kunstkarikatur des Schweizer Künstlers Heinrich Danioth wird ein entsprechendes ikonografisch-interpiktoriales Interpretationsmodell methodisch erläutert. Ziel ist, die Karikatur so in den kunstpolitischen Diskurs einzuordnen, dass eine neue Forschungsperspektive eröffnet wird, welche insbesondere die interpiktorialen Verweise berücksichtigt. Der Fokus liegt dabei, abseits der rezeptionszentrierten Erforschung von politischen Karikaturen, auf der Ebene der Produktion und auf der Doppelrolle des Künstler-Karikaturisten. Die Idee einer piktorialen Praxis als mögliches methodisches Werkzeug dient als Anregung zum Erschliessen bisher eher vernachlässigter Gebiete der visuellen Kultur.

Keywords: caricature, self-portrait, art, interwar period, interpictureality, iconography, Heinrich Danioth

Karikatur, Selbstporträt, Kunst, Zwischenkriegszeit, Interpiktorialität, Ikonografie, Heinrich Danioth

Angesichts weltweiter Empörung über eine Karikatur, die den israelischen Ministerpräsidenten Benjamin Netanyahu als Blindenhund Donald Trumps zeigt, erfolgte im Sommer 2019 der umstrittene Entscheid der Tageszeitung *New York Times*, fortan keine politischen Karikaturen mehr abzudrucken. Es machte sich eine pessimistische Grundstimmung breit, welche die Satire von der Wirklichkeit überholt sah: Die heutige Welt sei zu verrückt, um sie noch in der Karikatur festzuhalten. Wie soll die Karikatur gesellschaftliche Normen verletzen, wenn diese zunehmend verloren gingen?

Diese Klage ist weder neu noch überraschend. Karikaturen sind ein Mittel zur Kritik, fechten gesellschaftliche Normen an und zielen darauf, Widersprüche zu enthüllen. Häufig wird von einem «Entlarven» gesellschaftlicher Missstände durch die Karikatur gesprochen und von der Zeichnung als «Waffe». Weil Karikaturen in

ihrer Bedeutung immer an diejenigen Menschen und Umstände gebunden sind, die sie zu verzerren suchen, werden sie besonders dann wirksam, wenn der entsprechend ernste Hintergrund für sie existiert. Konflikte, Krisen und Kriege stellen den idealen Nährboden für eine karikaturistische Gegenwelt *à rebours* dar, die sich der Darstellung alles Gewöhnlichen, Alltäglichen und zuweilen Hässlichen widmet. Die Deformation ist dabei als stilistisches Prinzip nicht nur dem Komischen verpflichtet, sondern steht gemäss Werner Hofmann im Dienste der «Wesenserforschung und -enthüllung».¹ Helge Gerndt bewertet die Karikatur als eine der aussagekräftigsten Quellen der Geisteswissenschaften, die imstande sei «Treffenderes aus[zu]sagen als ganze Abhandlungen».² Weiter sieht Gerndt in Karikaturen ein Kommunikationsmittel, das mit Kontrasten arbeitet, vor allem mit dem Verhältnis des Kleinen zum Grossen.³

Die Karikatur scheint geradezu prädestiniert für eine kulturwissenschaftliche Erforschung des Alltagslebens von Individuen, sozialen Gruppen oder Gesellschaften bestimmter Zeiten und Räume. Tatsächlich spielt sie als Forschungsgegenstand in der Kulturanthropologie bisher allerdings kaum eine Rolle. Eine nennenswerte Ausnahme stellt Carola Lipps Aufsatz *Die Frau in der Karikatur und im Witz der 48er-Revolution* dar, in welchem sie verschiedene Typen der Frauenkarikatur aus den Revolutionsjahren von 1848/49 ermittelt.⁴ Sie stellt die Bilder nicht einfach in einen historischen Kontext im Sinne einer nachträglichen Überprüfung, sondern macht sie durch Miteinbezug einer kritischen Betrachtung der Bildsprache zum Ort der Verhandlung und zum Teil einer visuellen Praxis einer bestimmten sozialhistorischen Wirklichkeit. Im Mittelpunkt steht nicht das Bild, sondern der Blick auf das Bild. Die Art und Weise, wie Bilder «zu sehen geben», wie sie Ordnungen herstellen und auf andere Bilder verweisen, lässt sich an kaum einer Gattung besser überprüfen als an Karikaturen. Das macht sie als Quelle innerhalb der Kulturanthropologie besonders attraktiv für Themen der materiellen und visuellen Kultur. Verstünden wir die Karikatur weniger als Zeichnung denn vielmehr als Zeichen, mit dessen Hilfe die Strukturen von Macht und Identität hinterfragt werden kann, wäre das gewinnbringend für eine bisher von der Kunstgeschichte dominierte Karikaturenforschung.

Die Schweiz kann auf eine lange satirische Tradition zurückblicken und die Satirezeitschrift *Nebelspalter* bietet reichlich Material, das für entsprechende Forschungen herangezogen werden könnte. Der *Nebelspalter* erscheint erstmals im Januar 1875 und gilt seit der Einstellung des englischen *Punch* im Jahr 2002 als die weltweit am längsten bestehende Satirezeitschrift. Dieser Artikel sei daher Anlass,

1 Hofmann, Werner: Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen. Stuttgart 1987, S. 253.

2 Peters, Susanne: Ansichten eines Kaisers. Wilhelm II. in der deutschen Karikatur. Eine Studie zur Mentalität im Wilhelminischen Zeitalter. Gutenberg 2003, S. 15.

3 Vgl. Gerndt, Helge: Cartoons. Bildergeschichten zwischen Karikatur und Kunst. In: Konrad Vanja et al. (Hg.): Vorträge der 36. Tagung des Arbeitskreis Bild Druck Papier 2016. Münster 2017 (Arbeitskreis Bild Druck Papier 21), S. 127.

4 Vgl. Lipp, Carola: Die Frau in der Karikatur und im Witz der 48er-Revolution. In: Fabula 32 (1991), S. 132-164.

einem ihrer ehemaligen Mitarbeiter Beachtung zu schenken, der vor rund achtzig Jahren die karikaturistische Gegenwelt unter dem Einfluss von Protektionismus, Faschismus und Patriotismus zu beschwören versuchte.

Der Künstler und die Kunstkarikatur

Heinrich Danioth, geboren 1896 in Altdorf im Kanton Uri, gehört zu einer Generation von Schweizer Kunstschaaffenden, deren Werkphase in die Zeit zwischen den beiden Weltkriegen fällt – eine bewegte Zeit, in der aller Unruhe zum Trotz langsam die neue Formensprache der avantgardistischen Kunst ihren Weg in die Schweizer Kunstlandschaft findet. Doch sie sollte bis Kriegsende aufgrund der konservativen Kulturpolitik der sogenannten Geistigen Landesverteidigung wieder zurückgehen. Obwohl mit der Ausstellung *Die Erdrosselung der freien Muse. Der satirische Heinrich Danioth* 1983 ein Gesamtüberblick über das satirische Schaffen des Künstlers erarbeitet wurde, sind daraus nie weiterführende wissenschaftliche Betrachtungen entstanden, die eine Einbettung der Innerschweizer Perspektive in die kunstpolitischen Diskurse der Zwischenkriegszeit ermöglicht hätten. Zur Zwischenkriegszeit dominierte im *Nebelspalter* trotz der strengen Zensurpolitik der Kampf gegen faschistische, kommunistische und nationalsozialistische Ideologien.⁵ Die Abwehrhaltung war zugleich ein Nachdenken über die eigene Schweizer Situation und die Zeitschrift darf für jene Jahre aufgrund ihrer kompromisslosen Haltung in politischen Belangen durchaus als meinungsbildend beziehungsweise meinungsfördernd bezeichnet werden. Das Thema Kunst nahm trotz der Tatsache, dass die meisten Mitarbeitenden auch als Kunstschaaffende tätig waren, allerdings nur eine untergeordnete Rolle ein. Es lässt sich beobachten, dass sich in den wenigen Karikaturen, die sich mit dem Künstlerdasein beschäftigen, formelhaft das Motiv der Auftraggebenden wiederholt, die vor dem Werk der Kunstschaaffenden im Atelier mit einfältigen Kommentaren und Fragen ihre mangelnde Kunstkompetenz offenbaren. Die eigens dem Thema Kunst gewidmete *Nebelspalter*-Sondernummer vom Mai 1930, zu der Danioth das Titelblatt lieferte, darf als Ausdruck der Solidarität der Zeitschrift mit ihren Künstler-Karikaturisten gedeutet werden. Heinrich Danioth, Gregor Rabinovitch und Fritz Boscovits – sie alle trugen in ihrem jeweiligen Umfeld ähnliche Kämpfe aus. Doch eine Popularisierung der Avantgarde als Nebeneffekt der die ständigen Wiederholung und Übertreibung in der Karikatur konnte nicht erwirkt werden, da das Thema Kunst im *Nebelspalter* insgesamt zu wenig häufig vorkam und neben den hochbrisanten politischen Karikaturen vielleicht auch zu stark verblasste.

Danioth hatte als Maler und Karikaturist den Ruf eines Innerschweizer Bürgerschrecks und war immer wieder in kleinere wie grössere Kunstkriege verwickelt, in denen der gesellschaftliche und politische Wert von avantgardistischer Kunst verhandelt wurde. Sein Wandbildentwurf für das Bundesbriefarchiv in Schwyz

5 Vgl. Knobel, Bruno: Die Schweiz im Nebelspalter. Karikaturen 1875 bis 1974. Rorschach 1974, S. 137.

war Auslöser für den grössten Schweizer Kunstkrieg seit Ferdinand Hodlers umstrittenen Fresken im Schweizerischen Landesmuseum und auch sein leuchtend rotes Teufelsbild an der Schöllenschlucht war vielen Mitmenschen damals zu abstrakt. Er gestaltet in den zwanzig Jahren seiner Mitarbeit für den *Nebelspalter* 171 Beiträge – manche davon selbst der Zeitschrift zu bissig, sodass sie nie veröffentlicht wurden. In der Malerei widmet er sich vor allem dem Themenzyklus menschlichen Lebens und Leidens, vergleichbar den Vertretern des deutschen Expressionismus wie Otto Dix oder Ernst Ludwig Kirchner. Typisch für Daniöth ist aber die Verortung des Überindividuellen im Bekannten. Seine künstlerische Auseinandersetzung mit religiösem und spirituellem Gedankengut verarbeitet er häufig im Motiv der Berglandschaft seiner Urner Heimat. Als Karikaturist kommentiert er dagegen intensiv das politische Tagesgeschehen und die Bedrohung durch den Nationalsozialismus. Die satirische Arbeit als Erweiterung des künstlerischen Betätigungsfelds ist beispielhaft für den Künstlerberuf zur Zwischenkriegszeit. Sie ermöglichte einerseits das finanzielle Überleben und symbolisierte andererseits die Bemühung, den konservativen Glauben an die «hohe Kunst» zu überwinden. Im Zentrum dieses Artikels steht daher eine Karikatur Daniöths, die dieser 1933 für den *Nebelspalter* gezeichnet hat und die sich mit seinem Künstlerdasein inmitten der im Wandel begriffenen Schweizer Kunstwelt beschäftigt. Wenn bereits die Karikatur eine geringe Rolle im Fach einnimmt, so kann die sogenannte Kunstkarikatur höchstens als Randphänomen bezeichnet werden. Klaus Herding verwendet in seiner Untersuchung zu französischen Karikaturen über Gustave Courbet erstmals den Begriff der Kunstkarikatur.⁶ Sie behandeln nicht nur den Künstler und seine Arbeit, sondern machen auch den Kunstbetrieb, einzelne Kunstwerke oder Kunstströmungen zur Zielscheibe des Spotts. Verstehen wir Daniöths Kunstkarikatur als visuelles, kulturhistorisches Dokument, dessen Analyse ein Eintauchen in kultur- sowie kunsttheoretische Diskurse der Zwischenkriegszeit ermöglicht, so lassen sich folgende Fragen stellen: Inwiefern reproduziert die Kunstkarikatur gesellschaftliche Diskurse? Wie werden in ihr Ordnungen, Normen und Machtkonstellationen dargestellt?

Karikaturen als piktoriale Praxis

Es gibt weder kulturwissenschaftliche noch kunsthistorische Ansätze für ein Interpretationsmodell von Karikaturen. In welcher Form ist eine Analyse der Kunstkarikatur also möglich? Einer erfolgreichen Entschlüsselung muss eine Wesensbestimmung des zu untersuchenden Materials zugrunde liegen. Es lassen sich vier grundlegende Eigenschaften der Karikatur als konstitutive Elemente für eine eigene methodische Annäherung definieren: Erstens die eingangs erwähnte Kritikfunktion. Christoph Achterberg, der umfangreiche Überlegungen zur Karika-

6 Vgl. Gülker, Bernd A.: Die verzerrte Moderne. Die Karikatur als populäre Kunstkritik in deutschen satirischen Zeitschriften. Münster 2001, S. 28.

tur als historische Quelle aus soziologischer Perspektive angestellt hat, beschreibt die Karikatur als «Kritik in abstrahierter Form».⁷ Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung der zu besprechenden Karikatur war Danioth der Öffentlichkeit als satirische «bête noire» gut bekannt. Seine Gegnerschaft verstand die Abstraktion seiner Malerei sowie seine Karikaturen als hässlich und unmoralisch. Die Kunstkarikatur ist vor dem Hintergrund dieser Missbilligung mehr als nur das Spiel mit Zitaten. Es drängt sich der Verdacht auf, dass sie eng mit den politischen Auseinandersetzungen der Dreissigerjahre verwoben ist. Zweitens haben Karikaturen ihren Ursprung in der spielerisch-spöttischen Laune des Künstlers, der als Augenzeuge des Alltäglichen agiert. Drittens verhalten sie sich durch die Gleichzeitigkeit von Übertreibung und Enthüllung widersprüchlich zu ihrer Vorlage. Die Karikatur kann die herrschende Norm – ob formal oder inhaltlich – nur dann verletzen, wenn sie diese als anerkannte Regel voraussetzt. Sie ist in ihrer Bedeutung immer an diejenigen Menschen und Umstände gebunden, die sie zu verzerren sucht. Viertens werden Karikaturen visuell wahrgenommen. Im Falle einer gelungenen Karikatur bewahrt sich ein intuitives Moment, in dem wir den Sinn fühlen, ohne ihm aber sprachlich Ausdruck verleihen oder ihn präzise historisch einordnen zu können. Achterberg verortet den individuellen Moment der Betrachtung nahe an Oskar Bätschmanns Begriff der Anschauung. Die Bedeutung erschliesst sich demnach dem betrachtenden Subjekt durch das Bild selbst – ohne Textquellen als Kontrollinstanz.⁸ Die Bildlichkeit ist das grundlegende Wesensmerkmal der Karikatur, wenngleich sie häufig durch einen Titel oder Begleittext charakterisiert wird. Eine Karikatur ganz ohne Textelemente ist möglich, das bildliche Element ist dagegen essenziell.⁹

Innerhalb der Kulturanthropologie ist die Karikatur als Gegenstand der visuellen Anthropologie zu verstehen. Als solcher präsentiert sie sich den Forschenden in einem Geflecht aus theoretischen Bezügen und Verweisen auf andere Bilder, die erst im Rahmen spezifischer gesellschaftlicher Diskurse dekodiert werden müssen, um ihren Sinn zu entfalten. Diese Feststellung scheint offensichtlich, beinhaltet aber eine Problematik, die auch kulturwissenschaftliche Ansätze noch nicht zu klären vermögen, nämlich die Frage nach den Bild-Bild-Bezügen in der Karikatur. Insbesondere bei Kunstkarikaturen sind Bildbezüge auf Werke der Malerei, aber auch auf Fotografie, Grafik oder vorhergehende Karikaturen zu erwarten. Für die Kunstkarikatur *Zeiterscheinung* von 1936 eignet sich Danioth die dynamisch geschwungene Linie einer Passstrasse für die Gestaltung des Armes der expressionistisch verzerrten Figur an. Als Anregung diente mit grosser Wahrscheinlichkeit Herbert Libiszewskis Plakat für die Alpenpost (Abb. 1 und 2). Vor diesem Hintergrund und angesichts der grossen Bedeutung der Doppelrolle des Künstler-Karikaturisten sehe ich eine vorrangig bildargumentative sowie kontextorientierte Herangehensweise als zentral an.

7 Vgl. Achterberg, Christian: Karikatur als Quelle. Determinanten sozialwissenschaftlicher Interpretation. Frankfurt am Main 1998, S. 89.

8 Vgl. ebd., S. 45.

9 Vgl. ebd., S. 17.

Der Zugang der Kontextanalyse steht in einer hermeneutischen Tradition. Die über eine Phänomenbeschreibung hinausgehende Bildinterpretation wurde mit dem Dreistufenmodell Erwin Panofskys, bestehend aus der vorikonografischen Beschreibung, der ikonografischen Analyse und der ikonologischen Interpretation, kanonisiert.¹⁰ In Bezug auf dessen Anwendung auf die Kunstkarikatur ist festzuhalten, dass die Beschreibung nicht nur die Frage beantworten muss, was dargestellt ist, sondern auch inwiefern es verzerrt dargestellt ist. Die Methode eignet sich deshalb gut, weil die Karikatur per definitionem immer in ein Feld von Codierungen eingebettet ist und somit Panofskys Annahme eines versteckten Symbolismus entspricht. Auf der Suche nach der Bedeutung des Dargestellten muss im Falle der Karikatur von einer vom Künstler intendierten Aussage ausgegangen werden. Eine allzu elitäre Umsetzung des Bildinhaltes würde nicht verstanden und die Karikatur bliebe folglich wirkungslos.

Ferner müssen Kunstkarikaturen als interpiktoriales Konstrukt verstanden werden, das sowohl auf andere Bilder und Sehgewohnheiten verweist und zugleich durch diese hergestellt wird. Die Theorie der Interpiktorialität wurde erstmals 2013 von Guido Isekenmeier näher beschrieben.¹¹ Als Oberbegriff befasst sich die Interpiktorialität mit einer breiten Palette von piktorialen Phänomenen, welche die Relationen von Bildern zueinander beschreiben, darunter die Replik, Kopie, Paraphrase, Transposition, Parodie, Hommage und viele weitere. Als interpiktorial gelten nicht nur Bezüge zwischen zum Kunstwerk stilisierten Bildern, sondern die Gesamtheit visueller Phänomene, ungeachtet ihrer medialen Grenzen.¹² Danioths Kunstkarikaturen sind demnach Gegenstand piktorialer Praxis. Hier soll nun der Versuch unternommen werden, auf Basis dieser ikonografisch-interpiktorialen Überlegungen in einem mehrstufigen Verfahren die Kunstkarikatur *Unser Mitarbeiter* auf die aufgeworfenen Fragen zu untersuchen.

Die Porträtkarikatur und das Selbstbild des Künstlers

Heinrich Danioth hat sich bis 1945 in unregelmässigen Abständen immer wieder selbst porträtiert. Am Anfang der Beschäftigung mit der eigenen Erscheinung stehen Ölbilder, die gemäss Karl Iten als das Ergebnis introspektiver Beschäftigung mit sich selbst als Künstler zu verstehen sind.¹³ Ab 1933 folgte eine Reihe von Federzeichnungen, in denen sich Danioth als Ganzfigur oder Kopfstück in karikaturistischer Stilisierung festhält. Eine solche Porträtkarikatur in reduzierter

10 Panofsky, Erwin: Ikonographie und Ikonologie. In: Ekkehard Kaemmerling (Hg.): Bildende Kunst als Zeichensystem. Ikonographie und Ikonologie. Bd. 1: Theorien – Entwicklung – Probleme. Köln 1994, S. 207–225.

11 Vgl. Isekenmeier, Guido: In Richtung einer Theorie der Interpiktorialität. In: ders. (Hg.): Interpiktorialität. Theorie und Geschichte der Bild-Bild-Bezüge. Bielefeld 2013, S. 11–86.

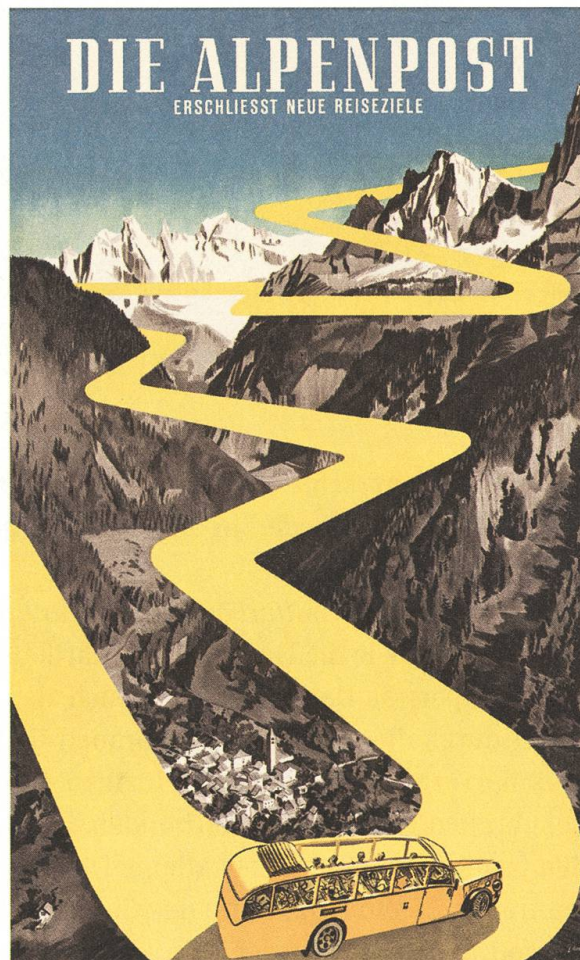
12 Vgl. ebd., S. 27.

13 Vgl. Iten, Karl: Die Weite des Menschlichen in der Enge der Heimat. Heinrich Danioths künstlerisches Schaffen in 58 Werkbetrachtungen. In: Beat Stutzer, Joseph Bättig und Karl Iten (Hg.): Heinrich Danioth. 1896–1953, Leben und Werk. Altdorf 1996, S. 53–170, hier S. 144.

Abb. 1: Heinrich Danioth, *Zeiterscheinung*, 1936. © 2021, ProLitteris, Zürich.



Abb. 2: Herbert Libiszewski, *Plakat für die Alpenpost*, 1930, Lithografie, 100 × 62 cm. Plakatsammlung, Museum für Gestaltung Zürich, ZHdK.



Murielle Cornut: Heinrich Danioths Kunstkarikaturen als piktoriale Praxis

SAVK | ASTP 117:2 (2021)

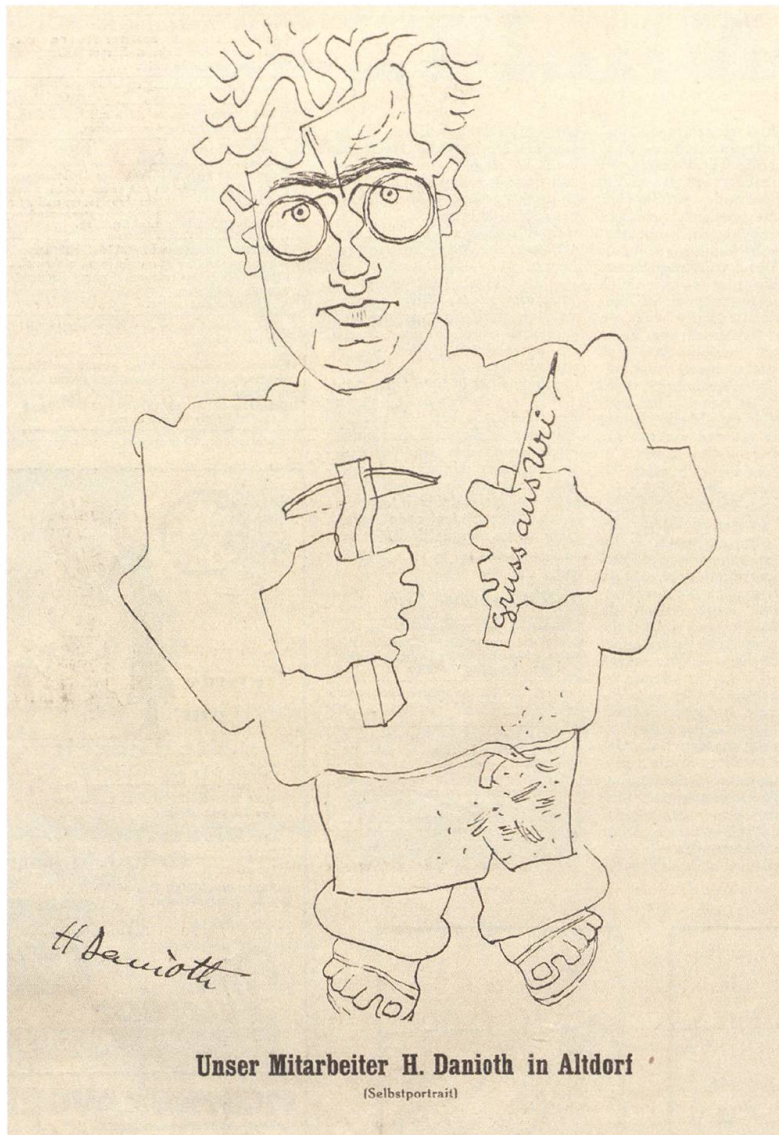


Abb. 3: Heinrich Danioth, *Unser Mitarbeiter H. Danioth in Altdorf*, 1933. © 2021, ProLitteris, Zürich.

Linienführung erschien 1933 als Beitrag im *Nebelspalter* in der wiederkehrenden Rubrik *Unser Mitarbeiter*, in der sich die Karikaturisten jeweils für die Leserschaft porträtieren (Abb. 3).

Der Titel *Unser Mitarbeiter H. Danioth in Altdorf* gibt bereits den Hinweis auf den Namen sowie die Herkunft des Karikaturisten und die Absicht der Darstellung als Selbstporträt. Danioth zeichnet sich als seitenfüllende Ganzfigur. Die Augenpartie ist durch die dunklen Augenbrauen und grossen, runden Brillengläser besonders hervorgehoben. In einer einzigen geschwungenen Linie sind die Augen mit dem breiten Nasenrücken verbunden. Danioth begegnet dem Blick der Betrachtenden frontal und mit ernster Miene. Die zu wenigen Wellenlinien stilisierten Haare kontrastieren die Symmetrie des Gesichts. Kein Hals ist sichtbar unter dem hohen Kragen und so nimmt der übergrosse Kopf gut ein Drittel der gesamten Erschei-

nung ein und verschiebt die Proportionen insgesamt erheblich. Der Körper ist von gedrungener Gestalt und obwohl der Oberkörper eine Frontalansicht suggeriert, scheint der Unterkörper in einer leichten Aufsicht verkürzt. Dies wird besonders im Volumen des Malerkittels deutlich, der den Oberkörper noch lose umfängt, dann aber auf Hüfthöhe schmal gegürtet wird und den Blick auf kurze Hosenbeine und nackte Füße in schlichten Sandalen freigibt.

Die Kleidung ist insgesamt einfach und schmucklos. Eine unregelmässig angedeutete Schraffur am unteren rechten Ende des Kittels unterbricht die ansonsten lineare Zeichnung, so als ob der Künstler sich gerade die Farbe von seinen Händen abgewischt hätte. Aber die Hände, ebenfalls übergross dargestellt, sind sauber und vor der Brust erhoben. In der rechten Hand hält er eine einfache kleine Armbrust, die linke Hand umfasst einen Bleistift, auf dem in verbundener Schrift «Gruss aus Uri» zu lesen ist. Der Schriftzug überlagert dabei den Handrücken und lässt die Hand mit der Schrift verschmelzen. Mit demselben klaren Strich der Feder geschrieben, ist das Textelement aufs Engste mit den gezeichneten Elementen verbunden und wichtiger Bestandteil der Porträtkarikatur. Die Armbrust ist im Verhältnis zum Körper und insbesondere der Hand viel zu klein dargestellt. Die primäre Funktion der Armbrust als Waffe scheint nicht im Vordergrund zu stehen. Insgesamt bedient sich Danioth in dieser Karikatur einer sehr reduzierten Formensprache und seine Erscheinung besitzt eine gewisse Leichtigkeit. Es ist eine zweidimensionale Komposition ohne Raumangabe. Die Anatomie des Körpers ist deutlich verzerrt, indem Kopf und Hände eine Vergrösserung erfahren. Dennoch entsteht in rhythmischer Entsprechung sukzessive eine harmonische Gestalt in einer gleichmässigen karikaturistischen Verzerrung: Wie die Prankenhände ihre Utensilien sicher umklammern, so entschlossen begegnet ihr Besitzer den Betrachtenden. Die gefurchte Physiognomie setzt sich in der wilden Haarpracht und dem fleckigen Malerkittel fort: Beidhändig bewaffnet und gerüstet gegen kritische Stimmen – der Bleistift als Zeichenutensil ist dabei gleichgross wie die Armbrust – ist Danioth jederzeit bereit, der Leserschaft des *Nebelspalters* einen spöttischen «Gruss aus Uri» auszurichten. Danioths Porträtkarikatur soll im Folgenden daraufhin analysiert werden, inwiefern sich Anspielungen auf sein Leben als Expressionist im ländlichen Raum darin verdichten und in welcher Tradition des Künstlerselbstbildnisses er sich verortet.

Wenn Maler zeichnen

Das Selbstporträt ist Teil einer Praxis der Selbstinszenierung des Künstlers, die über die mimetische Selbstdarstellung hinausgeht. Es gilt mit dem Selbstporträt, so Gottfried Boehm, die «ansonsten verschlossene Innenerfahrung des Malers» an die Oberfläche der Leinwand zu holen.¹⁴ Dabei steht traditionellerweise die Darstel-

14 Boehm, Gottfried: *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*. München 1985, S. 234.

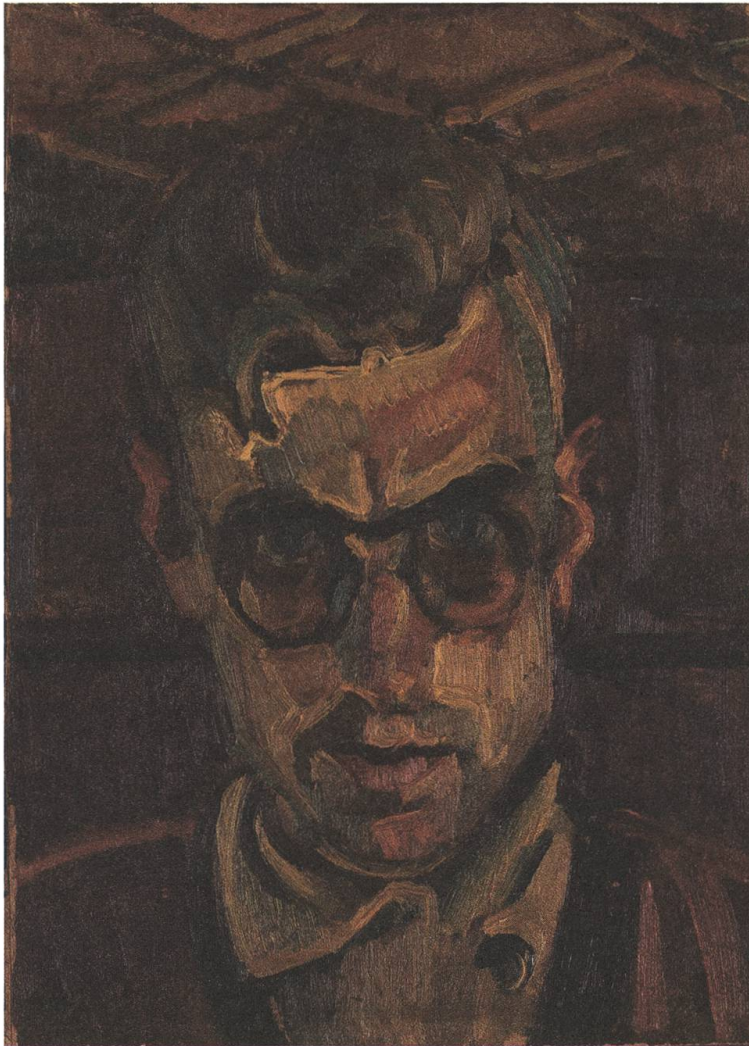
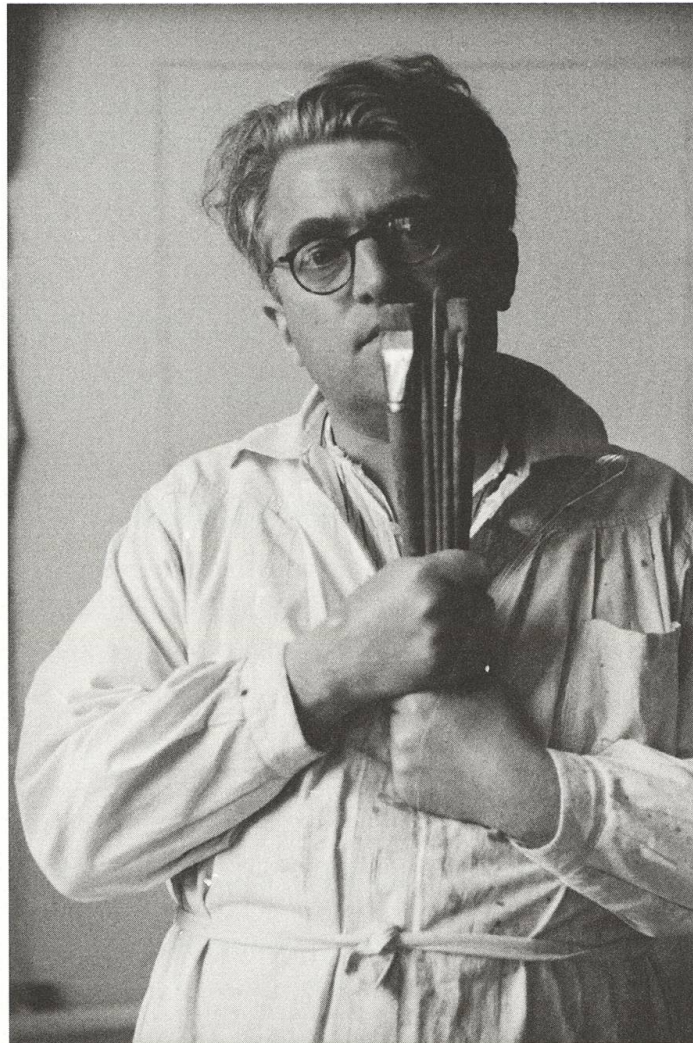


Abb. 4: Heinrich Danioth, Selbstporträt, 1923, Öl auf Karton, 40,5 × 29 cm. © 2021, ProLitteris, Zurich.

lung der eigenen Physiognomie im Zentrum. Nun unterscheidet sich die Porträtkarikatur jedoch in einigen Punkten vom gemalten Selbstporträt (Abb. 4). Während das Porträt als Gattung noch am stärksten der Ähnlichkeit verpflichtet ist, profitiert die Karikatur von ihrer spielerischen Natur, welche die Regeln der Ähnlichkeit bewusst verspotten darf. Im Vergleich mit einer Fotografie Danioths aus derselben Zeit fällt auf, dass sowohl das runde Brillengestell, die dunklen Augenbrauen als auch das wellige Haar und der ernste Blick als optische Charakteristika einen starken Wiedererkennungswert besitzen (Abb. 5). Obwohl also seiner Porträtkarikatur diesbezüglich eine Ähnlichkeit mit ihrem Vorbild attestiert werden kann, so ist diese eindeutig verzerrt. Er bedient sich hierbei zweierlei Mitteln. Erstens schafft er mit der Übertreibung der Hände mitsamt ihren Werkzeugen und des Kopfs eine Bedeutungsgrösse, welche die so dargestellten Bildelemente als besonders wichtig markiert. Zweitens resultiert aus der Überlagerung von Hand, Stift und Schrift eine Hybridbildung. Der Fokus auf die eigenen Hände, welche die Zeichenutensilien umklammern oder bereits eine Zeichenbewegung ausführen, versinnbildlicht den Schaffensakt des Künstlers.

Abb. 5: Richard Aschwanden:
Heinrich Danioth, um 1936,
Kunststoffnegativ, 2,4 × 3,6 cm.
Staatsarchiv Uri.



Danioth verstand seine künstlerische Tätigkeit als Handwerk und bezeichnete sein Atelier zeitlebens auch als Werkstatt.¹⁵ Vor diesem Hintergrund lassen sich die übergross gezeichneten Hände in der Darstellungstradition des Künstlers als Handwerker verorten. Der gespitzte Bleistift und die Armbrust ersetzen dabei als identitätsstiftende Künstlerattribute die Malerpalette und den Pinsel. Während uns der Bleistift als Künstlerattribut wohlbekannt ist, mutet die Armbrust eher ungewöhnlich an. In Verbindung mit der Schrift verstärkt sie den Bezug zu Danioths Wohnort Uri, der zugleich Heimat des Schweizer Nationalhelden und Armbrustschützen Wilhelm Tell ist. Die Selbstinszenierung Danioths als bodenständiger Handwerker scheint nicht zum übergross dargestellten Kopf zu passen, der eine Trennung von Körper und Geist in Richtung des «pictor doctus», des gelehrten Künstlers nahelegt. Dieser Widerspruch lässt sich aber in Danioths Verständnis des Handwerks auflösen, wie er es auf einem undatierten Notizblatt festgehalten hat: «Nein, das Handwerk ist nur Hilfsmittel. Über der Materie ist es

15 Vgl. Iten (Anm. 13), S. 152.

doch diese andere uns so seltsam erregende Wirklichkeit des Geistes, die uns aus dem Kunstwerk entgegenkommt.»¹⁶ Das Handwerk scheint seiner Auffassung nach nicht in Konkurrenz zum Geiste zu stehen. Vielmehr präsentiert sich in diesem Verständnis der übergrosse Kopf lediglich als Ausgangspunkt der geistigen Arbeit, wie sie für Karikaturisten und Karikaturistinnen von grosser Bedeutung ist. So wie der mythische Urner Armbrustschütze gegen die Tyrannei aufbegehrte, will der kritische Geist des Urner Karikaturisten zur gesellschaftlichen Aufklärung beitragen. Die prankenartigen Künstlerhände sind dabei die Schnittstelle zwischen Geist und Körper und das Vehikel zur Übertragung auf das Papier. Der restliche Körper ist verhüllt und weitgehend entmaterialisiert, da ihm kein nennenswerter Anteil an der künstlerischen Arbeit zufällt. Die Hybridbildung von Hand, Stift und Schrift kommuniziert die schöpferische Gestaltungskraft dabei am deutlichsten und operiert als Berufszeichen des Karikaturisten. Sein «Gruss aus Uri» ist auf derselben Bedeutungsebene wie alle anderen gezeichneten Elemente anzusiedeln. Darin unterscheidet sich dieses Textelement von der Signatur. Obwohl ebenso in Handschrift verfasst, ist jene nicht Teil der Zeichnung, sondern funktioniert als Urheberangabe und eigenständiges Textelement.

In dieser Karikatur inszeniert sich Danioth nicht als Maler, sondern als Karikaturist. Seine Porträtkarikatur fügt sich nahtlos in seine restlichen Selbstbildnisse ein, die allesamt ein Interesse an der eigenen Physiognomie aufweisen. Freilich wirkt seine Erscheinung unproportioniert, seine karikierte Physiognomie hält hinsichtlich der Ähnlichkeit dem Vergleich mit der Darstellung im gemalten Selbstporträt aber stand. Er verharrt somit in einem eher traditionellen Verständnis von Selbstbildnis, das zu diesem Zeitpunkt von der Avantgarde kritisiert wird. Bereits Jahre zuvor tut Kasimir Malewitsch die vom Selbstporträt verlangte Ähnlichkeit als eine «Parodie des Selbst» ab.¹⁷ Vielleicht bedient sich Danioth durchaus bewusst einer parodistischen Bildsprache. Mit Blick auf seine Selbstinszenierung vor der Kamera ist ein bewusster Umgang mit dem Gestus des Künstlerhabitus zu konstatieren. 1936 liess er sich von Richard Aschwanden in seinem Atelier fotografisch festhalten und bediente sich dabei desselben Ausdrucks wie in der Karikatur: Im fleckigen Malerkittel, seine Werkzeuge umklammernd, blickt Danioth direkt in die Kameralinse (Abb. 5). Verarbeitet er in seiner Porträtkarikatur das Künstlerdasein als soziale Fiktion und spottet über die verklärte Art der künstlerischen Selbstversicherung des «ernsthaften» Malers? Der komische Effekt löst durchaus ein wohlwollendes Schmunzeln beim Anblick des *Nebelspalter*-Mitarbeiters aus. Insgesamt kann die Aussage der Karikatur als neutral beurteilt werden, was im Rahmen der Rubrik durchaus sinnvoll erscheint. Die Porträtkarikatur versöhnt den Karikaturisten ansatzweise mit den Zielgruppen seines Spotts, indem er ausnahmsweise den spöttischen Blick auf sich selbst richtet. Sie stellt darüber hinaus im Falle seiner Doppelrolle als Künstler-Karikaturist eine Inszenierung dar, die den Künst-

16 Müller, Eva-Maria: Heinrich Danioths literarisches Werk. Spiegel seines Wesens und der magischen Welt. Altdorf 1988, S. 135.

17 Vgl. von Beyme, Klaus: Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft 1905–1955. München 2005, S. 411.

ler der Öffentlichkeit ausserhalb seiner angestammten Kunstform präsentiert. In der Folge erkennt die Leserschaft Daniioth nicht nur anhand seiner Zeichnungen und Wandmalereien, sondern auch anhand seiner Erscheinung wieder. Ziel dieses Vortretens moderner Kunstschaffender vor ihr Werk war gemäss Christopher F. Laferl der Anspruch auf Urheberchaft und eine von der Öffentlichkeit besser wahrgenommene Verbindung zwischen Kunstschaffenden und Kunstwerk.¹⁸ Es kann auch als strategische Reaktion auf materielle Unsicherheit angesichts eines unberechenbaren Kunstmarktes gedeutet werden. Die Kunstschaffenden suchten in der Folge vermehrt eine mediale Präsenz und wurden mehr und mehr zu Performern, die eine Deutungshoheit über ihr künstlerisches Schaffen erlangten.¹⁹ Zur modernen Künstlerexistenz gehörte auch das gekonnte Spiel mit dem bürgerlichen Kleidercode – eines, das Daniioth zeitlebens meisterhaft beherrschte.

Die Kleidung macht den Künstler

Die habituelle Disposition Daniioths in der Karikatur zielt nicht auf eine Modellierung des Körpers ab. Im Gegenteil, der Kittel lässt ihn unförmig wirken, die darunter hervorschauenden, gedrunghenen Hosenbeine und nackten Füsse muten geradezu lächerlich an. Es scheint klar, dass ein solcher Aufzug nicht der Norm der bürgerlichen Männerbekleidung der Dreissigerjahre entspricht. Diese ist durch den Verzicht auf jegliches Dekor und schlichte Schnitte in dunklen Farben charakterisiert. Der Sakkoanzug vereinheitlicht die Erscheinung und konnte zu jeder Tageszeit getragen werden.²⁰ Daniioths auffälliges, rundes Brillengestell, die zerzausten Haare und besonders die unförmige Kleidung mit schmutzigem Malerkittel müssen daher als Teil einer bewussten künstlerischen Inszenierungspraxis gedeutet werden und als vestimentäre Distinktion gegenüber dem nivellierenden bürgerlichen Kleidercode. Daniioth signalisiert damit seine Zugehörigkeit zum Beruf des Künstlers, welchem gemäss dem Kunsthistoriker Sven Drühl eine «besondere gesellschaftliche Stellung» zukommt.²¹

Es bedarf an dieser Stelle eines Kommentars zur Stellung des Künstlerberufs um 1930: Wolfgang Ruppert stellt kritische Überlegungen zur Situation des Künstlers in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts an und stuft den Beruf des Künstlers trotz einiger Parallelen zu bürgerlichen Berufsbildern, darunter das ausgeprägte Konkurrenzdenken und Erfolgsstreben, als vorrangig geistige und intuitive Tätigkeit ein. Unter dem Begriff Künstler fasst Ruppert an erster Stelle die Maler

18 Vgl. Laferl, Christopher F.; Tippner, Anja: Zwischen Authentizität und Inszenierung: Künstlerische Selbstdarstellung im 20. und 21. Jahrhundert. In: dies. (Hg.): Künstlerinszenierungen. Performatives Selbst und biographische Narration. Bielefeld 2014, S.15–36, hier S. 19 f.

19 Vgl. Müller-Jentsch, Walther: Die Kunst in der Gesellschaft. Wiesbaden 2011, S. 90.

20 Vgl. Schrödel, Barbara: Der «endlose» Herrenanzug. Zum Mäandern des Sinns zwischen dem «modernen Künstler» und der Uniform des bürgerlichen Mannes im Deutschland der Nachkriegszeit. In: Monika Leisch-Kiesl, Max Gottschlich, Susanne Winder (Hg.): Ästhetische Kategorien: Perspektiven der Kunstwissenschaft und der Philosophie Bielefeld 2017, S. 323–350, hier S. 329.

21 Drühl, Sven: Der uniformierte Künstler. Aspekte von Uniformität im Kunstkontext. Bielefeld 2006, S. 105.

und Malerinnen, sieht aber auch die Musiker und Musikerinnen sowie die Schriftsteller und Schriftstellerinnen aufgrund ihrer Beschäftigung mit dem «Geistigen» darunter vertreten.²² Als Spezifika nennt er die nicht akademische Laufbahn, wie sie in zahlreichen Biografien nachzuvollziehen ist. Auch Danioths Vita zeugt von der Selbständigkeit des sogenannten freien Berufs. So brach der junge Danioth die Schule als Sechzehnjähriger vorzeitig ab. Obwohl Zürich als Gründungsort von Dada, Basel als Heimat wichtiger Künstlergruppen und Luzern als innovativer Ausstellungsort wichtige Impulse lieferten, entstand in der Schweiz kein Kunstzentrum, das analog zur Vorreiterrolle deutscher Städte wie München oder Dresden als Kristallisationspunkt avantgardistischer Bemühungen hätte dienen können. Auch in Sachen Ausbildungsstätte hielt die Schweiz dem Vergleich mit dem Ausland nicht stand. Christian J. Meier stellt eine strategische transnationale Ausrichtung im Schweizer Expressionismus fest und nennt die meist temporäre Emigration der Kunstschaffenden als Strukturmerkmal.²³ Auslandsaufenthalte sind in praktisch allen Biografien nachzulesen. Danioth selbst studierte an der Landesakademie in Karlsruhe, reiste nach Rom und Paris. Generell wichtig für den künstlerischen Erfolg waren darüber hinaus vor allem eine rege Ausstellungsbeteiligung und produktive Ankaufs- und Sammeltätigkeiten. Danioth war nie Teil einer Künstlergruppe und tat sich schwer mit Fremdbezeichnungen seiner Kunst, was als strategischer Nachteil gewertet werden muss. Yvonne Höflinger weist darauf hin, dass oftmals wohlgesinnte Sammler und Sammlerinnen eine vermittelnde und unterstützende Rolle einnahmen.²⁴ Der junge Urner Industrielle Adolf Dätwyler gehörte zu den grössten Förderern Danioths und half ihm immer wieder mit Aufträgen und Ankäufen aus. Dennoch kämpfte Danioth, wie viele seiner Generation, zumindest streckenweise mit Armut. Viele Kunstschaffende waren gezwungen, sich mit Dekorationsmalarbeiten, Aufträgen für Illustrierte, Porträtmalerei im Auftragsverhältnis oder eben dem Karikaturenzeichnen über Wasser zu halten. Wichtig für das Verständnis des Künstlerberufs ist Rupperts Feststellung einer antibürgerlichen Haltung, die aus den ungleichen Machtverhältnissen auf dem Kunstmarkt resultiert.²⁵ Eine mehr oder weniger exzentrische Selbstdarstellung ist gemäss Ruppert daher charakteristisch für den Habitus der modernen Kunstschaffenden, die sich darin ihrer künstlerischen Individualität versichern. Die Kleidung dient ihnen dabei als Hilfsmittel zur Stilisierung dieser Individualität. Auffällige Kleidung eignet sich hervorragend als Erkennungszeichen und wird von vielen Mitgliedern der Avantgarde in Anspruch genommen. So tauschte Johannes Itten den Malerkittel gegen die weitgeschnittene Bauhaus-Tracht, um seine lebensreformerische Einstellung nach aussen zu kommunizieren. Alexander Rodtschenko trat stets im

22 Vgl. Ruppert, Wolfgang: Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Frankfurt am Main 1998, S. 154.

23 Vgl. Meier, Christian J.: Der Schweizer Expressionismus. Über nationale Identität und nationale beziehungsweise transnationale Avantgarde. Bd. I: Text. Zürich 2019, S. 330.

24 Höflinger, Yvonne: Zum Phänomen der Künstlervereinigungen. In: Aargauer Kunsthaus (Hg.): Künstlergruppen in der Schweiz 1910–1936. Publikation zur gleichnamigen Ausstellung (15. Mai bis 30. August 1981). Aarau 1981, S. 156.

25 Vgl. Ruppert (Anm. 22), S. 154.

Abb. 6: Heinrich Danioth,
Dorf-Ereignis, 1924. © 2021,
 ProLitteris, Zurich.



Murielle Cornut: Heinrich Danioths Kunstkarikaturen als piktoriale Praxis

selbstentworfenen Overall mit abtrennbarer Jacke und unterschiedlich grossen Taschen auf – eine konstruktivistische Version der russischen Arbeiteruniform. Der Wiedererkennungswert prägt den Begriff der «[i]ndividuellen Künstleruniform», wie ihn Sven Drühl vorschlägt. Die Uniform ist hier nicht national, sondern kulturell-ideologisch gedacht.²⁶

Danioths individuelle Künstleruniform besitzt gleichzeitig Gebrauchs- und Repräsentationswert. In der Karikatur und in der Fotografie zeigt er sich mit Vorliebe im Malerkittel. Dem Malerkittel kommt eine schützende Funktion zu und er besitzt als berufsbübliche Kleidung reinen Gebrauchswert. Und doch ist er Teil einer Repräsentationspraktik des Künstlers, der im öffentlichen Zurschaustellen seiner Berufskleidung sein Anderssein erst herstellt. Danioth hebt den handwerklichen Aspekt der Malerei als konstitutives Element des Künstlertums hervor. Besonders anschaulich wird das in der Fotografie, auf der die Farbflecken seines Malerkittels stumme Zeugen der Farbpalette seiner imaginären Leinwand sind. Flecken sind eine wichtige Chiffre des arbeitenden Künstlers, dessen stete schöpferische Energie keinen sauberen Zustand der Kleidung zulässt. Neben dem Malerkittel ist

26 Drühl (Anm. 21), S. 99.

SAVK | ASTP 117:2 (2021)

auch das runde Brillengestell Teil seiner individuellen Künstleruniform. Dieses prägnante Accessoire rückt er ins Zentrum der Karikatur *Dorf-Ereignis* von 1924 (Abb. 6). Sie ist eine der frühesten Veröffentlichungen Danioths im *Nebelspalter* und gibt Aufschluss über die Reaktionen seines Umfelds auf seine Erscheinung. Ein gut gekleideter Herr spaziert darin unter den neugierigen Blicken seiner Mitbürger eine Gasse entlang. Sein Blick ist nach vorne über den Bildrand hinaus gerichtet. Die rechte Hand locker in die Hosentasche gesteckt, hält er mit der linken Hand einen schmalen Gehstock. Mit der Zigarette im Mund, dem Filzhut auf dem Kopf und der auffallend runden Brille auf der Nase wirkt seine Erscheinung so fein wie unpassend inmitten der schmalen Gasse. Offensichtlich erregt seine Erscheinung die Gemüter des Publikums, dessen Gesichter fratzenartig verzerrt sind. Die Menschen beugen sich aus den Fensterrahmen, um einen besseren Blick auf diesen ungewöhnlichen Herrn zu erhaschen. Dabei klappen die Häuserfronten kulissenartig nach vorne und kreieren so eine perspektivische Verengung. Es ist Heinrich Danioth, der hier als junger Mann durch seine Heimat Altdorf schlendert. Er karikiert die Reaktionen auf seine neue Brille und verarbeitet sie in zwei kurzen Strophen: «Ein Gezischel und Getuschel / Ein Gewitzel und Gehuschel / Es schwanken Häuser, Blumentöpfe / Fensterladen, Menschenköpfe / Augen, Mäuler sich verzerren / Über einen kleinen Herrn / Dem es heute will behagen / Ein neues Brillenstück zu tragen.» Die nominalisierten Ausdrücke mit dem Präfix Ge- sind lautmalerisch und beschreiben eher Geräusche denn Worte. Offensichtlich spielen sich die Reaktionen im Verborgenen ab und es findet keine öffentliche Schmähung statt. Indem Danioth in der Karikatur sprichwörtlich den Blick auf das Geschehen hinter seinem Rücken freigibt, konfrontiert er das Gerede, dessen er sich wohl bewusst ist. Die Gasse seiner Heimat wird zur Bühne und zum Schauplatz der Selbstinszenierung seines Künstlertums. Auch in dieser Karikatur, die mit der Selbstdarstellung ebenso als Porträtkarikatur gelten darf, reklamiert er eine Aussenseiterrolle. Mit modischer Brille, Zigarette und Gehstock kultiviert er die Attitüde und richtet sie auf das Publikum, das seine Vorstellung dessen bestätigt sehen will, wie ein Künstler zu sein hat – nämlich anders. Die gut wiedererkennbare Erscheinung Danioths zeugt von einer bewussten Auseinandersetzung mit seinem Selbstbild. Dieses wurde bisher auf seine mediale und dingliche Komponente hin erörtert. Als drittes grosses Thema seiner Porträtkarikatur sei nun der identitätsstiftenden Funktion seines Urner Grusses gedacht.

«Gruss aus Uri»

Zweierlei Textelemente in der Porträtkarikatur operieren mit Ortsangaben als deutliche Verweise auf Danioths Urner Herkunft. Der in der Hybridbildung verarbeitete «Gruss aus Uri» begegnet der Leserschaft immer wieder in den *Nebelspalter*-Beiträgen. Derartige Verweise sind meistens kurz und im Stil eines Berichts aus der Ich-Perspektive oder in Briefform gehalten. Bildliche wie sprachliche Bezüge auf seine Herkunft weben sich wie ein roter Faden durch sein Werk. Auch



Abb. 7: Heinrich Danioth, *Gruss aus Uri*, 1929. © 2021, ProLitteris, Zürich.

die Verwendung von Mundart spielt auf der Textebene eine grosse Rolle. Lässt er den einfachen Urner sprechen, wechselt er von der Hochsprache ins Urnerdeutsch oder er flicht Helvetismen ein. So fragt ein Bauer in einer Karikatur von 1929 ganz unverblümt: «Wieso brüchsts jetz uf äinisch än Arbeiter im Bundesrat? Hennt's de bis jetz nüt gschaffet?» (Abb. 7). Danioth nimmt eine aussergewöhnliche Position im satirischen Diskurs um den Gegensatz zwischen Schweizer Berg- und Flachlandbevölkerung ein. Laut François de Capitani ist dieser Gegensatz der älteste des schweizerischen Humors.²⁷ Darin dominiert das Bild des schmutzigen und primitiven, aber zugleich schlagfertigen und selbstbewussten Bauern. Während sich Danioths Bauern durchaus schlagfertig zeigen, sind sie selbst in der karikaturistischen Behandlung zu keinem Zeitpunkt negativ konnotiert. So gibt die Mehrdeutigkeit des schweizerdeutschen Verbs «schaffen» Aufschluss über die lokale Verwerfung zwischen der ländlichen und städtischen Arbeit, zwischen bäuerlicher

27 Vgl. de Capitani, François: Die Schweiz als Lachnummer. In: Schweizerisches Landesmuseum Zürich (Hg.): Witzerland. Publikation zur gleichnamigen Ausstellung (2. April bis 13. September 2009). Zürich 2009, S. 24.



Abb. 8: Heinrich Danioth, *Tellsprung und Rütlichswur*, 1927, Fresko, 330 × 136,5 cm. © 2021, ProLitteris, Zürich.

und bundesrätlicher Arbeit, zwischen körperlicher und geistiger Arbeit. Offensichtlich kann sich der Bauer unter der Arbeit eines Bundesrates wenig vorstellen und das Vorurteil des faulen Beamten klingt in der rhetorischen Frage nach der geleisteten Arbeit an. Der tüchtige Bauer und seine körperliche Arbeit erfahren dagegen eine positive Aufladung als «richtige» Arbeit.

Hier lässt sich an die Armbrust des karikaturistischen Danioth anschliessen. Die Qualitäten der Freiheit und Loslösung finden in der mythischen Figur des schweizerischen Freiheitshelden Wilhelm Tell ihre zeitlose Verkörperung. Danioth

Abb. 9: Heinrich Danioth, Plakatentwurf für die Altdorfer Tellspiele, 1947, Linolschnitt, 100 × 69,5 cm. © 2021, ProLitteris, Zürich.



imaginiert Tell in seinen Werken als «meinen Mitbürger, den Jäger» und äussert sich entsprechend kritisch zu den historischen Tellspiel-Inszenierungen der Tellspielbühne in Altdorf.²⁸ Für die Ausführung seines ersten Wandbildes im Jahre 1927 für das Altdorfer Tellspielhaus malte er die Protagonisten in zeitgenössischer Gewandung einfacher Landsleute (Abb. 8). Heute vielfach als Meisterwerk des Schweizer Expressionismus gelobt, stiess das zweiteilige Werk «Tellsprung und Rütlichswur» damals nicht nur aufgrund seiner fragmentierten Dynamik auf heftige Kritik. Waffen- und Kostümkundler leisteten massiven Widerstand gegen die abstrahierte Darstellung der Tellfiguren.²⁹ Im Sommer 1947 schien der Wind gedreht zu haben. Danioth wurde gebeten, einen Plakatentwurf für die Altdorfer Tellspiele zu schaffen. Der zweifarbige Linolschnitt zeigt einen barfüssigen Tell mit Armbrust in einer eher sportlich denn heroisch anmutenden, knienden Position (Abb. 9). Diese Ausführung wurde wohl vor der Folie eines sportlich-gesunden Körperideals der Nachkriegsjahre von der Öffentlichkeit gerne akzeptiert und zählt heute zu den bekanntesten Plakatentwürfen Danioths.

In der zeitgenössischen Aktualisierung des Tell-Mythos durch den Künstler verdichtet sich die Armbrust als Jagdwaffe zum Sinnbild der Freiheit, die als höchstes Gut gegen die Angriffe von aussen verteidigt werden muss. Sie symbolisiert zugleich eine Rückbesinnung auf «ewige Werte», wie sie der Bauernstand in einem Verständnis des Ländlich-Ursprünglichen verkörpert. Es gilt an dieser Stelle

28 Iten (Anm. 13), S. 166.

29 Vgl. ebd., S. 74.

festzuhalten, dass dieses Verständnis deutlich in einem romantischen Diskurs verortet werden muss. Der «Urner Bauer» ist ein Konstrukt, das mythische Ideen des Nationalen für satirische Zwecke übertreibt und zur Typenkarikatur verdichtet. Die Zuwendung zum Nationalen erfolgte in den 1930er-Jahren angesichts der nationalsozialistischen Bedrohung. Die Armbrust diente als Attribut der Inszenierung schweizerischer Eigenart und in ihr wirken zwei Intentionen der Selbstinszenierung zusammen. Sie dient erstens dem Ausweis einer regional-kulturellen Identität, die als «Erbschaft» eines Volkes von Sonderlingen begriffen wird. Sie werden als ehrlich, fleissig, standhaft und freiheitsliebend dargestellt. Als sich 1931 vor dem Hintergrund der Wirtschaftskrise die Zentralstelle für das schweizerische Ursprungszeichen (heute Swiss Label) zur Förderung einheimischer Produkte formierte, wurde die Armbrust als deren Markenzeichen bestimmt. Im Zuge der Geistigen Landesverteidigung erfuhr ein als urschweizerisch verstandener Arbeitswille eine besonders ausgeprägte Idealisierung im nationalen Bewusstsein. Infolgedessen wurde die Schweizer Qualität zu einem symbolischen Gütezeichen.³⁰

Zweitens kann Danioths regionale Identifikation auch als Abgrenzungsstrategie verstanden werden. Der Faschismus bedroht im Verständnis Danioths nicht vorrangig die Werte des Urners, sondern allgemein menschliche Werte. Die Armbrust und der Bleistift dienen dem Karikaturisten Danioth scheinbar als Waffe gegen die deutsche Einschüchterungspolitik. Wilhelm Tell weigert sich, in Altdorf den Gesslerhut zu grüssen und Heinrich Danioth aus Altdorf trotz mit seinen Karikaturen der deutschen Zensurpolitik. 1933 wurde der *Nebelspalter* im Deutschen Reich verboten und Karikaturen Adolf Hitlers wurden gehandelt.³¹ In der Folge wichen einige Karikaturisten auf eine für die Zensur unverfängliche Zwischen-den-Zeilen-Strategie aus. Die Armbrust hätte von der treuen Leserschaft also durchaus als karikaturistischer Angriff auf die Nationalsozialisten verstanden werden können – oder zumindest deren Träger als Botschafter «Schweizer Qualität».

Die anhaltende kunsthistorische Bewertung Danioths als «Urner Heimatmaler» ist der Ordnung kanonischer Kunstpositionen nach geografischen Kriterien geschuldet. Diese Ordnung wurde allerdings erst durch den sozialen Raum einer polyzentristischen Kunstlandschaft hergestellt. Wie erwähnt, lebte die Kunstlandschaft der 1920er- und 1930er-Jahre von einer regional geprägten Angebotsstruktur, die auch mit der Zunahme an Privatsammlern und -sammlerinnen keine grosse Dynamik erfuhr.³² Danioths Produktionsstandort war im katholischen Bergkanton, er arbeitete autonom und mitunter an entlegenen Orten in relativer Einsamkeit. Zu Netzwerken der Avantgarde wie Dada-Zürich oder den Künstlergruppen in Basel, die akademisch, städtisch und protestantisch geprägt waren, hatte er keinen Zugang. Danioths häufig gemalte Berglandschaften müssen nicht zwangsläufig als das Ergebnis patriotischen Ausdruckwillens verstanden werden, sondern als metaphorische Aussenlandschaften einer bewegten Innenlandschaft des randständigen

30 Vgl. Stutzer, Beat: Das Wandbild am Bundesbriefarchiv in Schwyz. Der Wettbewerb, der «Kunstkampf», Heinrich Danioth's «Fundamentum». Altdorf 1978, S. 11.

31 Vgl. Knobel (Anm. 5), S. 139 f.

32 Vgl. Meier (Anm. 23), S. 116.

Künstlers.³³ Der satirische Urner Gruss ist deshalb als eine Selbstinszenierung zu werten, die über den regionalen Anspruch hinausgeht. 1946 schreibt Danioth in einem Brief an Hermann Stieger: «Man hat mich eigentümlicherweise zum Heimatmaler gestempelt, und doch möchte ich alles andere sein als nur der Urner. Ich spüre den Weiten des Menschlichen nach.»³⁴ Der «Gruss aus Uri» trägt als Kollektivgruss das menschliche Lebensgefühl in karikaturistischer Form in die Öffentlichkeit hinaus. Der Bleistift und die Armbrust sind die Waffen des Karikaturisten, des Urnens und des Geistes aller Freiheitsliebenden.

Schlusswort

Ziel meines Beitrags war es, einerseits das Potenzial der Karikatur als Quelle für die kulturanthropologische Forschung aufzuzeigen. Dafür habe ich sie als Gegenstand der piktorialen Praxis definiert und mit einer eigenen ikonografisch-interpiktorialen Methode analysiert. Andererseits wurden Danioths Karikaturen als bedeutende Bestandteile des gesellschaftlichen und kunstpolitischen Diskurses der Zwischenkriegszeit präsentiert und damit eine neue Forschungsperspektive auf diese künstlerische Brotarbeit angeboten. Im Falle der besprochenen Kunstkarikatur wurde deutlich, dass das Vortreten Danioths vor sein Werk eine Rechtfertigungs- und Orientierungsstrategie angesichts der Irritationen im sich modernisierenden Verhältnis von Kunst, Künstler und Publikum darstellte. Anderssein bedeutete für Danioth, das Neue dem Traditionellen vorzuhalten. Die Selbstinszenierung als moderner Wilhelm Tell stellte allerdings keine eigentliche Neuerung dar, da der Tell-Mythos in Uri allgegenwärtig war. Neu war die Abkehr vom vaterländischen Pathos, wie er beispielsweise in den volkstümlichen Aufführungen des Schauspielhauses in Altdorf zelebriert wurde, hin zur Interpretation Tells als einfache Volksgestalt. Das Neue bedeutete auch die Abweichung und Provokation der Norm. Der Habitus des Avantgardenkünstlers wurde mittels vestimentärer Codes kommuniziert. Das Selbstbild liess sich in der Darstellungstradition des Künstlers als Handwerker verorten. Das Handwerk erfuhr eine positive Aufwindung als schöpferische Tätigkeit, die analog zur bäuerlichen Arbeit als Ausweis eines aufrichtigen, freiheitsliebenden und wehrhaften Charakters diente. Die Armbrust als Attribut markierte dabei den Bezug zu einer imaginierten Gemeinschaft von «Uerner Sonderlingen». Im Kontext des aufkommenden Nationalsozialismus liess sich diese regionale Identität zugleich als nationale Identität lesen. Der Schweizer Künstler wollte seine Unabhängigkeit angesichts der drohenden deutschen Zensurpolitik bewahren. Danioth verortete seine satirischen Grüsse stets in seinem Wohn- und Wirkungsort Uri und nutzte den Typus des Berglers bewusst als Sprachrohr für

33 Vgl. ebd., S. 315.

34 Stutzer, Beat: Ein «verstaubter Heiliger?» Randnotizen zu Heinrich Danioth und seinem Werk. In: Beat Stutzer, Joseph Bättig und Karl Iten: Heinrich Danioth. 1896–1953, Leben und Werk. Altdorf 1996, S. 13.

seine Gesellschaftskritik. Es entbehrt nicht der Ironie, dass gerade diese Strategie zu seiner Fehlinterpretation als Heimatmaler geführt hat.

Karikaturen besitzen eine verblüffende diskursive Tiefe. Helge Gerndts einleitend zitierte Aussage, dass sie womöglich Treffenderes aussagen können als ganze Abhandlungen, hat sich in dieser Hinsicht durchaus bewahrheitet. Dennoch muss festgehalten werden, dass Kunstkarikaturen nie ein vollständiges Bild einer Kunstentwicklung mitsamt all ihrer Ordnungen und Mechanismen zu erzählen vermögen. Sie transportieren definitionsgemäss eine klare Botschaft, die keine innerbildliche Pro-und-Contra-Argumentation zulässt. Sie bleiben der Vereinfachung und Typisierung verhaftet, ungeachtet der komplizierten sozialen Schichtung, die im Industriekanton Uri zweifelsfrei existierte. Es lässt sich fragen, inwieweit ein zeitgenössisches Kunstwissen Voraussetzung zum Verstehen der angesprochenen Referenzpunkte ist. Doch scheint die bildliche Einzelreferenz eher zweitrangig. Es handelte sich in der Karikatur um interpiktoriale Systemverweise auf eine moderne Bild- und Wahrnehmungswelt, wie sie auch in Uri – oder eben gerade dort – im alltäglichen Leben bereits vorherrschte. Danioth suchte in den kleinen Dingen seiner vertrauten Urner Heimat die Weiten des Menschlichen und verlieh seinen Karikaturen so ihre zeitlose Qualität. Im Nachruf auf Danioth versteckte der Urner Regierungsrat Josef Müller eine poetische Aufforderung an die Öffentlichkeit zur Würdigung von Danioths Kunst, die passend zur piktorialen Praxis diesen Beitrag beschliesse: «Geht nicht achtlos an ihr vorüber. Öffnet die Augen, und ihr werdet tausend noch viel schönere Bilder entdecken!»³⁵

35 Müller, Josef: Der Urner Maler und Dichter Heinrich Danioth. 1953, Staatsarchiv Uri, P-143/177-121.