

2. Forschungsstand zur Parodie

Auch wenn bislang eine Systematisierung der Bildparodie und ihre theoretische Fundierung ausstehen, sind parodistische Bildfindungen seit dem späten Mittelalter und besonders in der Frühen Neuzeit eine ständige Begleiterscheinung akademischer Kunst und entsprechender Kunstdiskurse.¹ Als Form »invektiver Künstlerkommunikation« stellen sie ein beliebtes Mittel dar, mit dem Bilder sich auf unterschiedliche und dennoch gezielte Weise in den Kunstdiskurs ihrer Zeit einmischen, gegen Kontrahent*innen wettern oder kanonische Vorbilder auf den Prüfstand stellen.²

Die bekannteste frühneuzeitliche Bildparodie ist sicherlich ein Niccolò Boldrini zugeschriebener Holzschnitt nach einer verlorenen Zeichnung von Tizian aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, der in der Forschungsliteratur den Namen »Affenlao-koon« trägt [Abb. 1]. Doch was außer der später hinzugefügten Werkbezeichnung macht aus diesem Blatt eine Bildparodie? Eine eingehende Beschreibung klärt auf: Gemäß dem Titel sehen wir vor einer hügeligen Landschaft drei Affen in wilder Verrenkung mit einer überlangen Schlange kämpfen, wobei der mittlere Affe die bei-

1 Einen Überblick über (literarische) Parodien vom 11. bis zum 15. Jahrhundert liefert u.a. Paul Lehmann. Dabei unterscheidet er zwischen ernsten und unernsten Parodien und benennt ihre beliebtesten Themen, die sich meist mit religiösen Gepflogenheiten auseinandersetzen, aber auch Genrethemen wiedergeben. Vgl. Lehmann 1963.

2 Bereits Jürgen Müllers Publikationen zum »inversen Zitieren« in der nordalpinen Kunst, bspw. bei Albrecht Dürer oder Dirck Vellert, welches Müller im Sinne einer Nobilitierung antiklassizistischer Kunst als künstlerischen Souveränitätsbeweis deutet, und weiterhin seine Gedanken zur »silenischen Erzählweise« liefern eine wichtige Vorarbeit für die Untersuchung parodistischer Bildverfahren. Vgl. Müller 1999; Müller 2013; Müller 2015; Müller/Hagedorn 2021. Viele Beispiele solcher Bildparodien haben Jürgen Müller und die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Teilprojekts »Parodie und Pasquinade. Gestalt und Genese von Modernisierungsprozessen frühneuzeitlicher Kunst« des an der Technischen Universität Dresden an-sässigen Sonderforschungsbereichs 1285 »Invektivität. Konstellationen und Dynamiken der Herabsetzung« aufzufindig gemacht. Ein Überblick über die Forschungsprojekte, Themen und Publikationen der Mitarbeiter*innen ist auf der Webseite des Teilprojekts zu finden: <https://tu-dresden.de/gsw/sfb1285/forschung/teilprojekte/teilprojekt-f-kunstgeschichte> (zuletzt abgerufen am 02.12.2022).

den äußersten um Längen überragt. Im Hintergrund irrt ein Hund gefolgt von drei kleineren auf den linken Bildrand zu. Weder deren Weg noch Ziel sind für die betrachtende Person zu erkennen. Den gegenüberliegenden Bildrand begrenzt eine wild wuchernde Baumgruppe. Die Horizontlinie wird von einer kleinen Häuseransammlung mit Kirche verdeckt und verliert sich rechts in bergiger Ferne. Die zentrale Affengruppe steht auf einem steinernen Podest, was nicht zuletzt die Anspielung auf das berühmte Vorbild deutlich markiert. Der Künstler zitiert hier die wohl bekannteste Antike seiner Zeit, die 1506 wiederentdeckte Laokoon-Skulptur. Schamlos verwandelt er den trojanischen Priester und seine sterbenden Söhne in tierische Ungeheuer, die die pathosbeladenen Gesten der gewichtigen Vorlage ins Lächerliche ziehen und mit ihr die zeitgenössische Nachahmungspraxis. So kopflos, wie die kleinen Hunde dem großen folgen, bemühen sich die Antikenverehrer um ein möglichst getreues Ebenbild, was in den Augen des Verfassers dieser Bildparodie weder von »inventio« noch von »ingenium« zeugt. Zwischen Nachäffen und Verstehen liegen Welten, ließe sich die Bildaussage auf den Punkt bringen.

Am Beispiel Boldrinis lassen sich die wichtigsten Parodiiermerkmale skizzieren. Mit der Laokoon-Gruppe zitiert der Holzschnitt ein wohlbekanntes Kunstwerk. Zuallererst bedarf es also eines mehr oder weniger festgeschriebenen Kanons, an dem sich die Parodist*innen abarbeiten können – beispielsweise die Kunst der Antike.³ Die sich kunstvoll im Todeskampf windenden Figuren des Vorbildes sind dank der markanten Arm- und Beinstellung und der theatralischen Mimik der Affen leicht wiederzuerkennen. Hinzu kommt, dass sie wie die meisten Reproduktionen der antiken Figurengruppe en face und in vollem Umfang dargestellt sind. Reichen diese Hinweise nicht aus, hilft der steinerne Sockel, der der absurden Szene in der voralpinen Landschaft ihre letzte Natürlichkeit raubt, um die antike Skulptur mitzudenken. Das ist mehr als ein Wink mit dem Zaunpfahl. Doch der Szene fehlt es nicht nur an Natürlichkeit, auch der erhabene Gestus der Vorlage, das hohe Sujet des trojanischen Krieges wird ins Lächerliche, ins Absurde verkehrt. Auch wenn es sich hier um eine Parodie eines konkreten Werks handelt, verspottet das aus dem Kontext gerissene und verfremdete Antikenzitat weit mehr als sein Vorbild und liefert einen klug inszenierten Seitenhieb gegen die Überhöhung der römisch-florentinischen Kunsttheorie und »imitatio«-Lehre.⁴

Bildparodien, so lässt sich aus dem kurzen Exkurs in die Bildwelt des 16. Jahrhunderts abstrahieren, sind gekennzeichnet durch die Imitation einer bekannten, »hohen« Vorlage, sie zitieren deren Personal, ihr ganzes ikonografisches Programm, ihre künstlerischen Eigenheiten oder gattungsspezifischen Merkmale und verset-

3 Vgl. Müller 2021, hier bes. S. 11f.

4 Vgl. Müller 2021, hier bes. S. 19–25. Vgl. dazu weiterhin Barolsky 1978, S. 174f.; Müller 2015, S. 13; Schmidt 2003, S. 370–373.

zen dieses Zitat in einen ›niederen‹ Kontext.⁵ Form und Inhalt treten auseinander, machen einen inneren Widerspruch geltend, was zu einer komischen Diskrepanz zwischen Vorlage und Nachahmung führt, die eine ›innerbildliche Polyperspektivität‹ eröffnet.⁶ Diese Herabsetzung fordert zum Lachen heraus. Lachen bereitet Vergnügen, ist Ausgleichsventil und dient dem Spannungsabbau, kann sich aber genauso gut in invektiver Funktion in ein Auslachen verwandeln.⁷ Hier wird das in der (frühneuzeitlichen) Bildparodie inszenierte Kontextgefälle lustvoll ausgespielt und das Hohe mit dem Niedrigen, das Keusche mit dem Unkeuschen, das Antike mit dem Modernen konterkariert.⁸ Auch wenn diese Art der parodistischen Gegenüberstellung als ein gängiges künstlerisches Verfahren seit der Frühen Neuzeit angesehen werden kann, das als regulierendes und spottendes Moment einem Kanon entgegentritt und im Rahmen von Künstlerwettstreiten, Gattungsdiskursen oder religiösen Meinungsverschiedenheiten zum wirkmächtigen Instrument künstlerischer Kommunikation wird, das weiterhin nicht nur Bilder und Texte, sondern auch folkloristische Praktiken durchzieht, fehlt eine zeitgenössische Theoretisierung. So gibt es zwar den prominent gewordenen »Affenlaokoon«, aber bisher keine Begriffe zur Analyse dessen, was im Bild geschieht.

Dabei haben bereits antike Autoren über parodistische Verfahren nachgedacht. Für eine kunsthistorische Analyse von Parodie liefern ihre Schriften allerdings nicht mehr als einen ersten Anhaltspunkt: So nennt Aristoteles in seiner Schrift über die Poetik die Parodie eine Gattung niederen Inhalts.⁹ Quintilian beschreibt diese in seinem Traktat über die Ausbildung des Redners hingegen als rhetorische Figur.¹⁰ Erst Julius Caesar Scaliger geht als erster Autor seit der Antike in seiner 1561 publizierten Schrift zur Dichtkunst näher auf den Begriff und die Bedeutung von Parodie ein.¹¹ Der italienische Humanist bezeichnet mit »parodia« im theatralen Kon-

5 Vgl. Peterlini 2021.

6 Müller 2021, S. 18. Vgl. dazu weiterhin Robert 2006, S. 50; Müller 1999, S. 87–89; Müller 2015, S. 147f.; Ebert 2017, S. 193.

7 Vgl. Müller 2021, S. 10f. Siehe dazu auch Röcke 2005; Röhrich 1967.

8 »In parody the comic incongruity created in the parody may contrast the original text with its new form or context by the comic means of contrasting the serious with the absurd as well as the *high* with the *low*, or the ancient with the modern, the pious with the impious, and so on.« Rose 1993, S. 33 (Herv. i.O.).

9 Vgl. Aristoteles 2008, Kap. 2, 1448a, S. 4–6.

10 Vgl. Quintilian 1988, VI.3,96–97, Bd.1, S. 753 und IX.2,35, Bd. 2, S. 283.

11 Vgl. Scaliger 1994, Buch I, Kap. 42, S. 371–379, hier bes. S. 373: »Wie die Satire aus der Tragödie und der Mimus aus der Komödie, so ist die Parodie aus der Rhapsodie hervorgegangen. Wenn nämlich die Rhapsoden ihren Vortrag unterbrachen, traten spaßeshalber Künstler auf, die zur Entspannung alles Vorausgegangene auf den Kopf stellten. Diese nannte man deshalb Paröden, weil sie neben dem ernsthaft Vorgetragenen andere, lächerliche Dinge einbrachten. Die Parodie ist demnach eine umgekehrte Rhapsodie, die durch eine veränderte Ausdrucksweise den Sinn ins Lächerliche zieht. Wie das Epirrhema oder die Parabase war sie

text einen Gegengesang, der die ernste Rhapsodie ins Lächerliche verkehrt. Parodie ist »rhapsodia inversa«. Imitation, Inversion, niederer Inhalt und komische Intention werden so als die Hauptcharakteristika von Parodie herausgestellt. Dabei untersteht sie dem literarischen und soziokulturellen Postulat der verkehrten Welt und richtet sich damit nicht per se gegen ihr Vorbild, sondern verschafft ihm im Gegen teil einen Geltungsvorsprung, wie ein Blick in die lateinische Version des Scaliger Textes zeigen kann. Dort spricht der Humanist von »aemulatio«.¹² Parodie ist also eine Form der »imitatio veterum«, einer wetteifernden Nachahmung, mit dem Ziel der Aneignung antiker Muster und Modelle.¹³ Bis dato beschreibt Parodie also ganz im Einklang mit der Ästhetik der Renaissance ein Phänomen, das eher auf die Einlösung antiker Gattungsvorgaben und Diskurssysteme abzielt als auf eine kritische, gegen das Muster oder Modell selbst gerichtete Adaption einer Vorlage. Vielleicht, so ließe sich mutmaßen, hat Parodie auch deshalb in der Frühen Neuzeit keine gesonderte theoretische Behandlung erfahren.

Im Nachgang zu der Lektüre Scaligers, zur Bildbetrachtung und vor allem dank der Konzeptualisierung durch Jürgen Müller lassen sich für die Bildparodie der Frühen Neuzeit dennoch folgende Schlagworte festhalten: Parodien arbeiten im Bereich der »imitatio«, indem sie ihr Vorbild deutlich erkennbar zitieren und aus seinem ursprünglichen Kontext reißen. Sie vernachlässigen die Regeln des »decorum«, erzeugen eine komische, spöttische Diskrepanz, die eine Herabwürdigung des Vorbildes mit sich bringt und mit den Gegensätzen hoch und niedrig, normativ und normwidrig, antik und modern spielt.¹⁴ Doch auch wenn Parodien überzeitliche Erkennungsmerkmale besitzen, bleiben sie doch gleichzeitig zeit- und kontextgebunden, weswegen es diese Kriterien für die Untersuchung postmoderner Parodien neu auszuloten gilt.¹⁵

sozusagen ein zusätzlicher Bestandteil eines Aktes, so daß man sie neben dem wahren oder eigentlichen Gesang als Nebengesang bezeichnen könnte.«

12 Scaliger 1994, Buch I, Kap. 42, S. 374.

13 Vgl. Robert 2006, S. 50; siehe auch Verwegen/Witting 1979, S. 23: »Die Vorlage ist kein Gegenstand der Kritik, sondern ein bewundertes Muster, ein Gegenstand der Nachahmung und Nacheiferung.«

14 An diese Definition schließen sich auch die gängigen Parodiedefinitionen der 70er Jahre des 20. Jahrhunderts an. Auch wenn die Kunstkritik zu dieser Zeit ebenfalls von Bildparodie spricht, stammen die Definitionsversuche doch fast ausschließlich aus den Literaturwissenschaften. Kunsthistorische Texte oder Texte, die sich mit Bildmaterial beschäftigen, verweisen meist auf ebenjene Theorieangebote. An dieser Stelle sei auf die wichtigsten Positionen verwiesen: Freund 1981; Genette 1993; Karrer 1977; Müller 1994; Rotermund 1977; Stocker 2003; Verwegen/Witting 1979; Wünsch 1999.

15 Eine These, die Theodor Verwegen und Gunther Witting mit ihrer Bezeichnung der Parodie als »die Vorlage mit den Mitteln der Komik antithematisch verarbeitende Schreibweise« (Verwegen/Witting 1979, S. 125) in gewisser Weise bereits vorgelegt haben, beziehen sie sich doch mit dem Begriff der ›Schreibweise‹ auf die gattungstheoretischen Überlegungen von

Ohne Frage haben (Bild-)Parodien in der Frühen Neuzeit eine regelrechte Blütezeit erlebt. Umbrüche auf gesellschaftlicher, religiöser und wissenschaftlicher Ebene, daneben die Problematik, dass Kunstschaffende sich zur normgebenden Antike ins Verhältnis setzen, sich vom Alten lösen und diesem dennoch notwendig verbunden bleiben, scheinen das Aufkommen von parodistischen Texten und Bildern gefördert zu haben.¹⁶ Solche Umbruchsphasen tauchen in der europäischen Geschichte ausgehend von der Französischen Revolution und dem unruhigen Wechsel von Modernisierung und Restauration im 19. Jahrhundert immer wieder auf, um mit den zwei Weltkriegen und dem Zivilisationsbruch des Holocausts im 20. Jahrhundert eine neue Dimension zu gewinnen. Es wundert also wenig, dass Parodien in Bild und Text besonders in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts vermehrt zum Einsatz kommen. Das gilt gleichermaßen für das wachsende Interesse der Forschung am Phänomen der Parodie und des Parodierens. Doch haben sich die Voraussetzungen für die Entstehung, die Rezeption und die Funktionsweise von Bildparodien verändert.¹⁷ Auf der einen Seite scheint in der radikal pluralen Postmoderne kein Kanon mehr möglich zu sein, gegen den sich die Parodierenden wenden könnten, auf der anderen Seite werden Aussage- und Wahrheitsgehalt von Bild- und Schriftzeichen und die Verweise in Vergangenheiten, die sie inszenieren, ebenso radikal in Frage gestellt. Deswegen muss für die Untersuchung postmoderner Bildparodie auch die aktuellere Parodieforschung befragt werden, brechen doch in einer Kunstwelt, in der alles komisch und alles möglich scheint, die bekannten Stützpfiler der Parodie – ihr verlässlicher Verweis und ihre Befähigung zur Herabsetzung – auf den ersten Blick zusammen.

Klaus Hempfer (vgl. Hempfer 1973, hier bes. S. 27), der diese Unterteilung als Arbeitsgrundlage anbietet.

- 16 Vgl. Müller 2021, S. 10: »Historisch gesehen haben Parodien zu unterschiedlichen Zeiten Konjunktur. [...]. Im Prinzip lassen sich dabei zwei Ansätze unterscheiden: Entweder thematisiert man die Parodie als Ausdruck von Protest oder man sieht sie als notwendiges Krisen- oder Übergangsphänomen, das aus der Vernutzung und Entleerung bestimmter epochaler Formeigenschaften resultiert.« Vgl. weiterhin dazu Broich 1964, hier S. 172: »Das besonders häufige Auftreten von Parodie in einem bestimmten Zeitraum deutet meist an, daß es sich um eine Zeit des Übergangs handelt. Wenn die literarischen Formen einer früheren Epoche dem Geschmack der neuen Zeit nicht mehr entsprechen und die ihnen zugeordnete Wirklichkeitsansicht als nicht mehr angemessen empfunden wird, neue Ausdrucksformen und ein neues Verhältnis zur Wirklichkeit sich jedoch noch nicht voll herausgebildet haben, tritt die Parodie auf.« Der russische Formalist Michail Bachtin steht exemplarisch für eine politische Auslegung der Parodien und untersucht ihre Wirkmacht als Protestventil, wie später noch ausführlich diskutiert werden soll.
- 17 Margaret Rose gibt abschließend zu ihrer Publikation »Parody: Ancient, Modern and Post-Modern« einen stichpunktartigen Überblick über die gängigen Parodiedefinitionen und ihren Gebrauch gemäß der im Titel skizzierten Epocheneinteilung. Vgl. Rose 1993, S. 280–283.

Welche Theorieangebote könnten also helfen, sich den Spezifika postmoderner Bildparodien zu nähern und den veränderten Rahmenbedingungen gerecht zu werden? Welche neuen Impulse kann die zeitgenössische Parodieforschung liefern? Einer disziplinübergreifenden Feststellung folgend zeichnet sich die Postmoderne durch eine nie bekannte Pluralität der künstlerischen Themenfelder und Ausdrucksmöglichkeiten aus, die auch vor der kulturell-gesellschaftlichen Ebene, also derjenigen der Rezipient*innen und ihrer Deutungen, keinen Halt macht. Gibt es eine Möglichkeit, die Bildparodie in diesem Gefüge zu verorten?¹⁸ Um einer Antwort näher zu kommen, möchte ich mit einem Rückverweis auf Michail Bachtin beginnen. Genauer gesagt geht es darum, Bachtin, den Theoretiker des Dialogizitätsprinzips, als für die (postmoderne) Parodieforschung richtungsweisenden Ansprechpartner anzunehmen, nicht zuletzt, weil viele aktuelle Theorien auf seine Thesen Bezug nehmen und deren Anschlussfähigkeit beweisen.

Mit dem Begriff der »Dialogizität« beschreibt Bachtin ein Konzept der Mehrdeutigkeit von Worten und Äußerungen (in Romanen), die durch die Überschneidung zweier Sprechweisen (»Stimmen«) entsteht. Dabei beruht die Theorie der Dialogizität auf der Annahme, dass es sich bei geschriebener und gesprochener Sprache um eine polyfone, also mehrstimmige oder mehrfach belegte Ausdrucksform handelt.¹⁹ Bachtin untersucht dabei nicht den Bezug zwischen Wort und Wirklichkeit, sondern das Spannungsfeld, das zwischen den sprachlichen Äußerungen und ihren unterschiedlichen Bedeutungszuschreibungen entsteht.²⁰ Dieses intratextuelle Spannungsfeld lässt sich folgendermaßen charakterisieren: Erstens trifft das Wort

18 Der berühmte US-amerikanische Literaturkritiker Fredric Jameson beispielsweise spricht Parodien in der eklektizistischen Kunstwelt der Postmoderne jede Einspruchsmacht und Kritikfähigkeit ab: »Now [in der Moderne, J.H.] parody capitalizes on the uniqueness of these styles and seizes on their idiosyncrasies and eccentricities to produce an imitation which mocks the original. [...]. So there remains somewhere behind all parody the feeling that there is a linguistic norm in contrast to which the styles of the great modernists can be mocked. [...]. But what would happen if one no longer believed in the existence of a normal language, of ordinary speech, of the linguistic norm (the kind of clarity and communicative power celebrated by Orwell in his famous essay, say)? But then in that case, the very possibility of any linguistic norm in terms of which one could ridicule private languages and idiosyncratic styles would vanish, and we would have nothing but stylistic diversity and heterogeneity.« Jameson 1983, S. 113f.

19 Vgl. Bachtin 1979.

20 »Es gibt eine Gruppe von Phänomenen der künstlerischen Rede, die schon seit einiger Zeit die Aufmerksamkeit der Literaturwissenschaftler und Linguisten auf sich lenkt. Diese Phänomene liegen jenseits der Grenzen der Linguistik, sie sind metalinguistischer Art. Ich meine die Stilisierung, die Parodie, den *sskas* und den Dialog. Diese Phänomene weisen, trotz wissenschaftlicher Unterschiede, einen gemeinsamen Zug auf. Das Wort darin ist zweifach gerichtet: auf den Gegenstand der Rede als gewöhnliches Wort und auf das andere Wort: die fremde Rede.« Bachtin 1990, S. 107 (Herv. i.O.).

in seiner Ausrichtung auf einen Gegenstand stets auf vergangene sprachliche Äußerungen über denselben Gegenstand und wird seinerseits in zukünftiger Rede wieder verwendet. Ebenso wie diese Worte einander implizit antworten, sich bestätigen, verwerfen oder antizipieren können, treten sie zweitens gleichzeitig in einen Dialog mit den romaninternen Hörer*innen, die sie auf bestimmte Weise verstehen können, und zuletzt mit den textexternen Leser*innen.²¹ Jedes Wort, jede Äußerung reiht sich ein in eine lange Kette vergangener Äußerungen über den gleichen Gegenstand.²² Begünstigt durch bestimmte Verfahrensweisen tritt dieser ›dialogische‹ Charakter unterschiedlich deutlich zu Tage. So kann die Autor*in, die für Bachtin an dieser Stelle ihre Bedeutung noch behält, die Dialogizität der Worte bewusst einsetzen und sie in gewisser Weise intertextuell ausspielen. Eine solcherart bewusst inszenierte (literarische) Spielart ist die Parodie:

»Wie in der Stilisierung redet der Autor auch hier [bei der Parodie, J.H.] mit fremdem Wort, doch im Gegensatz zur Stilisierung führt er in dieses Wort eine bedeutungsmäßige Gerichtetheit ein, die der fremden Gerichtetheit direkt entgegen gesetzt ist. [...] Das Wort verwandelt sich zur Kampfarena zweier Stimmen.«²³

In der Parodie treten zwei Stimmen bewusst in einen Dialog, in ein Streitgespräch, und bleiben beide als konträre Verlautbarungen erkennbar. Von einer wohlwollenden Aneignung oder spöttischen Ablehnung ist nicht die Rede.²⁴ Denkt man Parodien im Rahmen von Bachtins Dialogizitätsprinzip, dann machen sie explizit, was alle Wörter, Texte und Sprechweisen immer schon auszeichnet: Sie sind mehrstimmig, und jede Äußerung wird durch frühere Aussagen vorweggenommen, bestätigt

21 Vgl. Bachtin 1979, S. 171–173 und Bachtin 1971, S. 72. Bachtin veranschaulicht das Prinzip der Dialogizität an Hand der Interaktion von Autor und Romanheld am Beispiel von Fjodor Dostojewskis Romanpersonal: »Der Autor konzipiert den Helden als Wort. Deshalb ist das Wort des Autors über den Helden ein Wort über ein anderes Wort. Es ist an den Helden als an einem Wort orientiert und deshalb dialogisch an ihn gerichtet. Der ganze Roman ist so angelegt, dass der Autor nicht über, sondern mit dem Helden spricht.«

22 Bachtin formuliert also die herkömmliche Beziehung »verbum↔res« (ein Wort bezieht sich auf einen Gegenstand in der Welt) zu einer Beziehung »verbum↔verbum« um: »Worum es im Roman auch immer gehen mag: Es wurde schon darüber gesprochen. So reiht sich jede Äußerung in vergangene Äußerungen zum selben Gegenstand ein.« Berndt/Tonger-Erk 2013, S. 20.

23 Bachtin 1990, S. 119.

24 Vgl. Bachtin 1990, S. 125. Praktisch stellt sich das Bachtin wie folgt vor: Die zitierte oder zumindest imitierte Vorlage wird zwar ihrer eigentlichen Intention nicht beraubt, muss aber im neuen Kontext der Intention des Parodisten gehorchen. Weiterhin muss dieses ›fremde Wort‹ innerhalb der neuen Rede so deutlich markiert sein, dass ein Wiedererkennen beinahe zwangsläufig geschieht.

oder verworfen. Eine Erkenntnis, die gerade für die Postmoderne zum leitenden Prinzip und zum Inbegriff des Verhältnisses zur Geschichte wird.²⁵

Bachtin thematisiert Parodie im Zusammenhang des Karnevals. Dort bedeutet Parodieren eine Möglichkeit, die offizielle Welt (immer noch in einem regelgeleiteten Rahmen, den die Karnevalsfeierlichkeiten darstellen) für eine begrenzte Zeit umzustülpen und die Ambivalenz herrschender Ordnungsstrukturen zu Tage treten zu lassen – hoch und niedrig, Lob und Tadel, Tugend und Laster, Leben und Tod, alles wird in sein Gegenteil verkehrt.²⁶ Der karnevaleske Rahmen betont jedoch paradoixerweise primär die normative Gebundenheit der Parodie, spielt sich ihre Kritik doch in einem wohl kalkulierten und begrenzten Rahmen ab, der als Gegenteil des Normalen diesem immer noch Gewicht verleiht. »Parodieren ist die Herstellung eines profanierenden und dekouvrierenden Doppelgängers, Parodie ist die umgestülpte Welt. Deswegen ist sie ambivalent«²⁷, schreibt Bachtin weiter. Die verkehrte Welt des Karnevals besitzt also als Gegennorm immer noch normativen Charakter, macht aber gerade deshalb auf eine grundlegende Ambivalenz aufmerksam, die gleichermaßen in der Idee der Dialogizität von Sprache mitschwingt. Ohne Norm kann es das Anormale nicht geben. Bachtins kulturwissenschaftliche Untersuchungen zum Karneval schaffen eine Verbindung zwischen der Vielstimmigkeit, die er der Gattung des Romans zuschreibt und die sich primär innerhalb der Texte zwischen Figuren, impliziter Autor*in und impliziter Leser*in abspielt, und einem soziokulturellen Begriff der Dialogizität, der im übertragenen Sinne auf die Vielstimmigkeit menschlicher Äußerungen und ihr gesellschaftliches Nebeneinander aufmerksam machen kann.

Im Phänomen des Parodierens liegt ein subversives Potential, so die daraus resultierende These, das über den soziokulturellen Rahmen des Karnevals und über die historische Periode der Frühen Neuzeit hinaus bis in die Moderne und Postmoderne wirkmächtig bleibt und das es in ebenjener Doppelrolle des Brechens mit und Stabilisierens von Normen ernst zu nehmen und zu bestimmen gilt. Denn in der Unterbrechung, in der Störung, die die Parodie inszeniert, werden Norm und Devianz

25 Umberto Eco bringt das Problem spielerisch und gekonnt auf den Punkt, wenn er schreibt: »Die postmoderne Haltung scheint mir wie die eines Mannes, der eine kluge und sehr belebte Frau liebt und daher weiß, daß er ihr nicht sagen kann: ›Ich liebe dich inniglich‹, weil er weiß, daß sie weiß (und daß sie weiß, daß er weiß), daß genau diese Worte schon, sagen wir, von Liala geschrieben worden sind.« Eco 1994, S. 76.

26 Ebenjene Ambivalenz charakterisiert Bachtin folgendermaßen: »Es ist unerlässlich, eigens auf die ambivalente Natur der karnevalistischen Gestalten einzugehen. Sie vereinigen in sich alle Polaritäten des Wechsels und der Krise: Geburt und Tod (in der Gestalt des schwangeren Todes), Segnung und Verfluchung (man denke an die segnenden Karnevalsflüche, die Tod und Wiedergeburt zugleich wünschen), Lob und Schelte, Jugend und Alter, Oben und Unten, Gesicht und Gesäß, Torheit und Weisheit.« Bachtin 1990, S. 53.

27 Bachtin 1990, S. 54.

gleichzeitig sichtbar und können somit als sichtbargemachter »Dissens« untersucht werden (vgl. Kap. 6.3).²⁸ Einige Autorinnen und Autoren haben den ersten Schritt zu einer solchen Untersuchung bereits getan, allerdings bleiben ihre Forschungen meist auf den Bereich der literarischen Parodie beschränkt. Dennoch können diese Studien als Wegweiser für eine theoretische Neukonzeptualisierung postmoderner Bildparodien dienen. Der Kulturwissenschaftler Simon Dentith beispielsweise knüpft an Bachtins Überlegungen an und untersucht in seiner Studie »Parody« die kulturellen und politischen Implikationen von Parodien bis in die Zeit der Postmoderne. In seiner Argumentation enthält Parodie »any cultural practice which provides a relatively polemical allusive imitation of another cultural production or practice.«²⁹ Parodien sind für ihn Teil einer Kulturpraxis und vermögen ihre Kritik auch auf Gegenstände außerhalb einer Textvorlage zu richten – sie sind Symptome und Waffen soziokultureller Auseinandersetzungen. Deutlicher noch als Bachtin erfasst er ihren ambivalenten Charakter als Teil ihrer Strategie und Wirkmacht:

»Second, the parodic paradox, by which parody creates new utterances out of the utterances that it seeks to mock, means that it preserves as much as it destroys – or rather, it preserves in the moment that it destroys – and thus the parasite becomes the occasion for itself to act as host.«³⁰

Klar benennt Dentith das Paradox der Parodie, das ihrer Ambivalenz zugrunde liegt. Durch das für sie konstitutive Moment der Wiederholung oder des Verweises auf das Werk ihrer Kritik bestätigt sie die Autorität ebenjenes Vorbildes, das sie herabzusetzen anstrebt. Das gilt genauso für den eingangs beschriebenen Holzschnitt zum »Affenlaokoon« wie für die im Rahmen dieser Arbeit thematisierten postmodernen Kunstwerke.

In der viel beachteten Studie »A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art« beschreibt die kanadische Literaturtheoretikerin Linda Hutcheon Parodie als »a method of inscribing continuity while permitting critical distance.«³¹ Der wiederholende Gestus der Parodie vermittelt ein Gefühl von Kontinuität, während der veränderte Kontext, in dem dieses Zitat als Versatzstück einer Vergangenheit dargeboten wird, den Bruch mit ihr inszeniert. Diesen doppelten Prozess von Legitimation und Subversion bewertet sie als wirksames Instrument postmoderner Gesellschafts- und Ideologiekritik und nimmt damit eine Gegenposition zu dem berühmten Literaturtheoretiker Fredric Jameson ein, der der postmodernen Parodie jede Einspruchsmacht abgesprochen hatte: »Instead, through a double process of installing and ironizing, parody signals how present representations come from

28 Vgl. Rancière 2008a.

29 Dentith 2000, S. 9.

30 Dentith 2000, S. 189.

31 Hutcheon 1985, S. 20.

past ones and what ideological consequences derive from both continuity and difference.«³² Hutcheons Definition von Parodie und ihre Vorstellung einer postmodernen Ästhetik, die sie als »a contradictory phenomenon, one that uses and abuses, installs and subverts, the very concept it challenges« beschreibt, sind sich dabei in ihrer Funktionsweise so ähnlich, dass man Parodie als ihr poetisches Prinzip verstehen könnte.³³ Um der postmodernen Parodie weiter Gewicht im ästhetischen Diskurs zu verleihen, ist es Hutcheons nächstes Anliegen, den Parodiebegriff von seiner Fixierung auf das Lächerliche zu lösen, um den Abstand des einen Werks zum anderen als Inbegriff kritischer Distanz zu beschreiben und zum Ausdruck einer bemerkenswerten Reflexivität (post)moderner Kunst umzuwerten, in der die beschriebene Ambivalenz bewusst erscheint.³⁴

Darauf aufbauend schlägt die Anglistin Nil Korkut in ihrer Dissertationsschrift »Kinds of Parody. From the Medieval to the Postmodern« vor, für postmoderne Parodien neben den bekannten Begriffen wie Werk-, Stil und Genreparodie eine neue Kategorie aufzumachen, die sie als »discourse parody« bezeichnet.³⁵ Damit reagiert sie auf den durch Strukturalismus und Poststrukturalismus initiierten Paradigmenwechsel, demzufolge literarische Texte beziehungsweise die Literatur insgesamt nicht mehr als ein geschlossenes System vorgestellt werden können, sondern sich in und aus einem endlosen Diskurs entwickeln. Für den Parodiebegriff bedeutet das in Korkuts Augen Folgendes: »It is, for example no longer very meaningful to talk about parodies of individual works within a theory of textuality which replaces the notion of the work with that one of the text.«³⁶ Stattdessen betont sie im Anschluss an HUTCHEON die selbstbewussten und selbtkritischen Tendenzen postmoderner Parodien, die so an einem allgemeinen Diskurs über Kunst, Rollenbilder und ästhetische Prämissen nicht nur teilnehmen, sondern diesen wirkmächtig mitgestalten können.³⁷ Um dieses Argument zu stützen, be-

32 Hutcheon 1993, S. 93; Jameson 1983, vgl. dazu Anm. 18.

33 Hutcheon 1995, S. 3.

34 Wie bereits Jürgen Müller schreibt, darf diese Distanz, die in der Bildparodie zwischen Vorbild und Neuauflage tritt, nicht mit einer inhaltlichen Unkenntnis verwechselt werden. Bildparodien zeichnen sich durch eine »intime Kenntnis des Vorbilds und große Nähe zu dessen Details aus.« Die Distanz, auf die HUTCHEON in ihren Untersuchungen abzielt, ist viel mehr als eine Distanz zu den mit dem Vorbild verbundenen Traditionen, Glaubenssätzen und Auslegungen zu verstehen, die, wie Müller richtig feststellt, erst dann valide kritisiert werden können, wenn die Parodist*in mit ihnen aufs Engste vertraut ist. Vgl. Müller 2021, S. 11.

35 »Three major kinds of parody are specified for this purpose. The first kind of parody is directed at texts and personal styles; the second is parody directed at genres, and the third is parody directed at discourse.« Korkut 2009, S. 1.

36 Korkut 2009, S. 67.

37 »The pervasiveness of parody directed at literary-critical discourse can also be explained through the self-conscious and self-critical tendencies that characterize postmodern artistic productions. Parody targeting this kind of discourse inevitably raises questions about art and

zieht sie sich weiterhin auf Bachtins Konzept der polyfonen Sprache, das in ihren Augen die Vorherrschaft eines einheitlichen, homogenen Diskurses aufhebt und der postmodernen Pluralität Vorschub leistet.³⁸

Ähnlich verfährt auch Margaret Rose in ihrer Publikation »Parody//Metafiction. An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction«.³⁹ Wie der Titel erhellte, untersucht sie Parodie im Kontext der »metafiction« und versteht sie als eine Methode der kritischen und grundsätzlichen, den ästhetischen Status betreffenden Selbstreflexion von Literatur und Kunst.⁴⁰ Ähnlich wie Hutton (und in gewissem Sinne auch Korkut) ist Rose um eine Erweiterung des Parodiebegriffs bemüht, indem sie das reflexive Moment, das ihm innewohnt, betont. Für sie ist es dafür allerdings nicht notwendig, die Parodie vom Begriff des Komischen zu trennen. Die Stärke von Roses Arbeit liegt darin, dass es ihr schlüssiger als den meisten Autor*innen gelingt, die Wirkungsspannweite parodistischer Doppelzügigkeit im Rahmen eines Kommunikationsmodells rezeptionstheoretisch näher zu bestimmen. Von der Satire unterscheidet die Parodie, so behauptet sie, vor allem, dass sie ihre Vorlage zum Teil der eigenen Inszenierung macht.⁴¹ Während die Satiriker*in das Objekt ihrer Kritik direkt in der Welt vorfindet, bezieht sich die Parodist*in auf Inhalte und Formen in Text- beziehungsweise Bildvorlagen. Der satirische Text sendet eine weitgehend eindeutige Aussage über seinen Gegenstand mittels eines einzigen Codes an seine Rezipient*innen und unterscheidet sich damit von der zur Mehrdeutigkeit tendierenden Parodie, die mit zwei Codes – also dem der parodierenden und dem der parodierten Künstler*in – spielt. Bleibt man im Rahmen des Kommunikationsmodells, unterscheidet sich auch die Ironie von der Parodie, hat man es bei ihr doch mit nur einem Sender oder Code zu tun, der zwei verschiedene Mitteilungen aussendet. Von der Stil- und Denkfigur Ironie unterscheidet sich die Parodie demnach dadurch, dass sie mit zwei Sendern kalkuliert, der Autor*in oder Schöpfer*in der Vorlage und dem der Parodie.⁴² Hier schließt

literature in general and the validity of their study and practice in particular.« Korkut 2009, S. 81.

38 »Parody, then, is a significant political tool in Bakhtin's thought. It activates and foregrounds the centrifugal forces in any discursive language. Dominant discourses become subject to parodic exposure and lose much of their authority when they are no longer able to maintain their monologic integrity.« Korkut 2009, S. 79.

39 Vgl. Rose 1979.

40 Vgl. Rose 2008.

41 »While the parodied text may be both ›victim‹ and model for the parodist, the object of the satirist's attack remains distinct from the satirist and generally plays a comparatively minimal role in adding to the structure or aesthetic reception of the satirist's work.« Rose 1993, S. 89.

42 »[...], parody not only contains at least two codes, but is potentially both ironic and satiric in that the object of its attack is both made a part of the parody and of its potentially ironic

sich, wenn man so will, wieder der Bogen zu Bachtins Dialogizitätsprinzip. Natürlich ist es nicht immer möglich, eine klare Trennlinie zu ziehen. Erkennen die Rezipient*innen die Parodie beispielsweise nicht, werden sie zum Opfer ihrer Ironie; erkennen sie die Parodie, sympathisieren aber mit der parodierten Vorlage, werden sie zum Opfer der Satire. Das wiederum heißt aber nicht, dass sich die Parodist*in nicht der Ironie bedienen darf, um ihre Produktion zu bereichern oder ihre Intention zu verdeutlichen. Auch ist es möglich, dass literarische oder bildkünstlerische Werke sich mit einem außerkünstlerischen Gegenstand beschäftigen und an einem Diskurs über Themen der politischen, gesellschaftlichen oder geschichtlichen Welt teilnehmen. In dem Moment, wo diese sich aber auf ein konkretes kunsthistorisches oder literarisches Vorbild berufen, wandeln sie sich in ihrer Definition von einer Satire zu einer Bildparodie, was wiederum aber auch nicht ausschließt, dass eine satirische Bilderzählung parodistische Züge hat.

Welche neuen Impulse bringen die vorgestellten Positionen für die Konzeptualisierung postmoderner Parodien? Bachtins Überlegungen zur Polyfonie der Sprache und zur soziokulturellen Struktur des Karnevals zeugen von einer immer bewusster werdenden Ambivalenzerfahrung, die in der (karnevalesk) Parodie als normativ verankerter Normverstoß einen Ausdruck findet. Diese Ambivalenzerfahrung wird in der Postmoderne präsenter und betrifft alle Lebensbereiche, so dass die Parodie von einer Subkategorie der »imitatio«-Lehre zu einer allgegenwärtigen Kulturtechnik avanciert. Unter Zuhilfenahme eines Kommunikationsmodells ist es möglich, diese Ambivalenz näher zu bestimmen, sendet doch die Parodie nicht nur einen, sondern mehrere Codes, die von mindestens zwei unterschiedlichen Sendeoperationen – parodierender und parodierter Künstler*in – stammen. Daraus folgt wiederum, dass der markierte Verweis, also das Zitat eines bekannten Vorbildes, die Imitation eines markanten Stils oder die gezielte Anspielung auf einen Diskurs sowie dessen dekontextualisierte Inszenierung weiterhin eine notwendige Bedingung für Parodie sind. Jedoch fehlt es zunehmend an allgemeingültigen Kriterien, die festschreiben, was gute respektive hohe Kunst ausmacht, woraus folgt, dass der üblicherweise mit Parodie verbundene »decorum«-Verstoß, aus dem eine Herabsetzung des Vorbildes resultiert, nicht mehr zwingend auszumachen ist. Zwar bringen uns auch postmoderne Parodien oft noch zum Lachen, doch hat sich dieses Lachen verändert. Es ist nachdenklicher geworden.⁴³ Die zeitgenössische Parodiefor-

multiple messages and may be more specifically defined as a separate target than the object of the irony.« Rose 1993, S. 89.

43 Rainer Warning unterscheidet in seinem Aufsatz über Molière und Marivaux beispielsweise zwischen einem rituellen und einem reflexiven Lachen. Ersteres richtet sich im Rahmen ritueller Feierlichkeiten, einem Reflex gleich und in verspottender Absicht, gegen eine Norm, wobei es diese damit paradoxalement anerkennt, positiviert und bestätigt. Das reflexive Lachen, das für ihn seinen Ursprung in der sogenannten Maudrivaudage hat, ist hingegen leise und gleicht mehr einer wissenden Vorausahnung. Vgl. Warning 1975.

schung, so scheint es, konzentriert sich deshalb vornehmlich auf die zweite Seite des parodistischen Paradoxes; nicht auf ihre Befähigung zur Subversion, sondern auf ihr reflexives, in der Wiederholung zutage tretendes Moment. Reflexiv dadurch, dass es ganz in postmoderner Manier in gewissem Sinne über den Umgang mit Geschichte und Geschichtlichkeit nachdenkt. Zu »imitatio« und Dekontextualisierung kommt also im Falle des postmodernen Parodierens ein selbstreflexiver Gestus hinzu, der am Beispiel der sichtbaren Mehrstimmigkeit über die Grenzen und Möglichkeiten, Fesseln und Freiheiten von Kunst nachdenkt.

Zusammengefasst bedeutet das: Auch wenn sich Parodien oftmals offenkundig gegen eine bestehende Norm, ihre Verfechter*innen und deren Deutungsangebote auflehnen und diese spöttisch oder gar herablassend kritisieren, stabilisieren sie durch die ihnen notwendigerweise eigene Wiederholung auf paradoxe Art und Weise die Bedeutung ebenjener Vorbilder, indem sie sie auf die eine oder andere Art reproduzieren. Jede Form der Kritik, die, um ihre Argumente zu entfalten, das Kritisierte wiederholt, ist im Zweifelsfall ein zweischneidiges Schwert, das in der »Kampfarena zweier Stimmen«⁴⁴, wie Bachtin schreibt, beide Seiten bedient. Eine Erkenntnis, die diese Form der Auseinandersetzung dennoch nicht wirkungslos macht, sondern vielmehr dem Umstand Aufmerksamkeit zollt, dass (Bild-)Parodien stets eine Doppelfunktion übernehmen und im Stande sind, Kanones kühn zu unterlaufen und gleichzeitig zu bestätigen. Dank der erkennbaren Wiederholung der »anderen Stimme«, gleichgültig, ob auf sie mit kritischer, herabsetzender oder ehrerbietiger Weise Bezug genommen wird, formen (Bild-)Parodien gewissermaßen einen Kanon zweiter Ordnung und damit einen erneuten Bezugsrahmen, werden doch oftmals die immer gleichen, bekannten Texte (oder auch Bilder) parodiert und so ihre Wichtigkeit auf umgekehrte Weise betont. Dieser Wiederholungsgestus, der Parodien noch bis ins 20. Jahrhundert als epigonaler Charakterzug vorgeworfen wurde, kann in einer Zeit unbegrenzt scheinender Eklektizismen und Pastiches eine stabilisierende Funktion übernehmen.⁴⁵ Gleichzeitig stellen (Bild-)Paro-

44 Bachtin 1990, S. 119.

45 Vgl. z.B. Nietzsche 1984, Aphorismus 223, S. 133 (Herv. i.O.): »Der europäische Mischmensch – ein leidlich häßlicher Plebejer, alles in allem – braucht schlechterdings ein Kostüm: er hat die Historie nötig als die Vorratskammer der Kostüme. Freilich bemerkt er dabei, daß ihm keines recht auf den Leib paßt – er wechselt und wechselt. Man sehe sich das neunzehnte Jahrhundert auf diese schnellen Vorlieben und Wechsel der Stil-Maskeraden an; auch auf die Augenblicke der Verzweiflung darüber, daß uns ›nichts steht‹ –. Unnütz, sich romantisch oder klassisch oder christlich oder florentinisch oder barokko oder ›national‹ vorzuführen, in *moribus et artibus*: es ›kleidet nicht! Aber der ›Geist‹, insbesondere der ›historische Geist‹ ersieht sich auch noch an dieser Verzweiflung seinen Vorteil: immer wieder wird ein neues Stück Vorzeit und Ausland versucht, umgelegt, abgelegt, eingepackt, vor allem *studiert* – wir sind das erste studierte Zeitalter in *puncto* der ›Kostüme‹, ich meine der Moralen, Glaubensartikel, Kunstgeschmäcker und Religionen, vorbereitet, wie noch keine Zeit es war, zum Karneval großen Stils, zum geistigsten Fasching-Gelächter und Übermut, zur transzenden-

odien das Abarbeiten am Alten sichtbar aus und bleiben, wie die folgende Beschäftigung mit den Bildbeispielen Sigmar Polkes zeigen kann, eine valide Ausdrucksform künstlerischer Innovation in ständiger Auseinandersetzung mit der Historizität ihrer Formen und Sujets, die durchaus an der Pluralität ihrer Zeit partizipieren, der postulierten künstlerischen Freiheit aber eine beständige, wenn auch weniger offensichtliche Traditionsverhaftetheit nachweisen.

talen Höhe des höchsten Blödsinns und der aristophanischen Welt-Verspottung. Vielleicht, daß wir hier gerade das Reich unsrer *Erfindung* noch entdecken, jenes Reich, wo auch wir noch original sein können, etwa als Parodisten der Weltgeschichte und Hanswürste Gottes – vielleicht daß, wenn auch nichts von heute sonst Zukunft hat, doch gerade unser *Lachen* noch Zukunft hat!«