

dar. Anfangs gab es Ansätze, sich auch indianischer Melodien und Instrumente zu bedienen, was aber die Bischöfe sowohl der span. wie der portug. Kolonien untersagten. Der fast vollständige Verlust der indigenen amerikanischen musikal. Kultur ist nicht zuletzt auf diesen Entschluss zurückzuführen [1].

Bald boten die J. in ihren Missionsschulen auch praktischen Unterricht in Musik auf europ. Niveau an. In den Städten des 7. Jesuitenstaates in Paraguay gab es schließlich zahlreiche Eingeborenenorchester und -chöre, die in der Messe und zu anderen Anlässen musizierten. Konservatorien wurden gegründet und Manufakturen für Musikinstrumente entstanden. Dem Bestreben, ständig die neuesten Kompositionen aus Europa kennen zu lernen, sowie zahlreichen in den Missionsgebieten entstandenen Kompositionen verdanken wir Quellen zur jes. Musik, wie sie sich in dieser Form in Europa fast nie erhalten haben. Ähnlich wie in Südamerika gingen die Missionare auch in Ostasien vor [8].

Teilweise nahm der kulturelle Transfer auch den umgekehrten Weg. So wurde die von europ. Kunstmusik am meisten aufgegriffene und verarbeitete chines. Melodie 1735 von einem jes. Chinamissionar in einem geografischen Werk veröffentlicht [6]. Ein weiteres literarisches Zeugnis, das die Bedeutung der Musik für die J. allgemein und in der Mission im Besonderen veranschaulicht, ist die *Musurgia universalis* (1650) des dt. Jesuiten Athanasius Kircher: Diese Musikenzyklopädie berücksichtigt neben der europ. Musiktradition auch die Musik außereurop. Völker und beschreibt zudem eine von ihm selbst erfundene Komponiermaschine, mit der man ohne musikal. Vorkenntnisse vierstimmigen geistlichen Gesang auf Texte in jeder beliebigen Sprache komponieren kann. Ganz deutlich richtet Kircher sich dabei an den Notwendigkeiten in den Missionsgebieten aus.

4.4. Abbruch der frühneuzeitlichen Tradition

Die 40-jährige Unterdrückung des Ordens ließ viele Traditionen abreißen. Auf die musikal. Praxis wirkte sich neben der Zerstörung fast aller musikal. Archive der Collegien und Kapellen v. a. der Verlust an Einfluss in Europa und mehr noch in Übersee sehr negativ aus: Die blühende jes. Musikkultur bis 1733 war also wesentlich an die große gesellschaftliche und politische Rolle des Ordens gebunden. Sie beruhte auf ordensinternen Netzwerken und der Entdeckung der Musik als eines Mittels, die apostolischen Aufgaben des Ordens zu unterstützen. Nach der Wiedergründung ab 1814 machten sich J. vornehmlich als Forscher und Musikwissenschaftler einen Namen. Als ihr Hauptbetätigungsfeld gilt der Gregorianische 7. Choral, dem sie erstmals eine

historische Betrachtung, kritische Ausgaben und Rekonstruktionsversuche widmeten [7].

→ Gegenreformation; Jesuitendrama; Jesuitenschule; Kirchenmusik; Mission; Musik

- [1] P. CASTAGNA, The Use of Music by the Jesuits in the Conversion of the Indigenous Peoples of Brazil, in: J. W. O'MALLEY (Hrsg.), The Jesuits, 1999, 641–658
 [2] S. CLARO, La musica en las misiones jesuitas de Moxos, in: Revista Musical Chilena XXII/108, 1961, 7–31 [3] TH. CULLEY, Jesuits and Music. A Study of the Musicians Connected with the German College in Rome during the 17th Century and Their Activities in Northern Europe, 1970 [4] P. GUILLOT, Les jésuites et la musique: La Collège de la Trinité à Lyon 1565–1762, 1991 [5] F. HADAMOWSKY, Das Theater in den Schulen der Societas Jesu in Wien (1555–1761), 1991 [6] J. B. DU HALDE, Description géographique, historique, chronologique, politique et physique de l'Empire de Chine et de la Tartarie chinoise, 1735 [7] D. VON HUEBNER, Jesuiten, in: MGG² 4, 1996, 1460–1475 [8] F. T. KENNEDY, Jesuits, in: NGr 13, 2001, 19–21 [9] F. T. KENNEDY, Jesuits and Music. Reconsidering the Early Years, in: Studi Musicali 17/1, 1988, 71–100 [10] K. KIM-SZACSVAI, Dokumente über das Musikleben der Jesuiten: Instrumenten- und Musikalienverzeichnisse zur Zeit der Auflösungen, in: Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae 39, 1998, 283–366 [11] J. W. O'MALLEY, Musik und Gottesdienst, in: J. W. O'MALLEY (Hrsg.): Die ersten Jesuiten, 1995, 188–191 [12] A. SAVOIA, La musica presso il Collegio dei Gesuiti di Trento, con particolare attenzione alla attività spettacolare (1625–1773), in: R. DALMONTE (Hrsg.): Musica e società nella storia trentina, 1994, 307–388 [13] J. SEHNAL, Die Musik der Jesuiten-Akademie in Olmütz (Mähren) im frühen 18. Jh., in: Musik des Ostens 14, 1993, 65–84 [14] H. SEIFERT, Die Prager Jesuitendramen zur Zeit Zelenkas, in: Zelenka-Studien 2, 1997, 391–396 [15] E. SKULJ, Slowenische Jesuiten und die Kirchenmusik, in: L. KACIC (Hrsg.): Gegenreformation und Barock in Mitteleuropa, in der Slowakei, 2000 [16] E. STIPCEVIC, Counter-Reformation, Jesuits and Music Culture in Croatia of the 17th and 18th Centuries, in: S. TUKSAR (Hrsg.), The Musical Baroque, Western Slavs, and the Spirit of European Cultural Communion, 1993, 85–90 [17] W. J. SUMMERS, The Jesuits in Manila, 1581–1621, in: J. W. O'MALLEY (Hrsg.): The Jesuits, 1999, 659–679.

Melanie Wald

Karikatur

Die K. ist eine Kunstform der Kurzweil und des Bildwitzes. Der Begriff *caricatura* (ital. *caricare*: »übertreiben«, »überladen«) bedeutete ursprünglich die übertreibende Naturnachahmung im 7. Porträt. Mit der K. stellt der Künstler blitzschnelle Auffassungsgabe, zeichnerische Schlagfertigkeit und Bildwitz unter Beweis. In erster Linie ist sie als Situationskunstwerk eine Domäne der 7. Zeichnung. Bis ins 18. Jh. hinein kursierte die K.

im privaten oder halböffentlichen Kreis und wurde nicht als Vorlage für die \uparrow Reproduktionsgrafik geschaffen. Deshalb ist die frühe K. auch nicht als privatisierte Fortführung bekannter Bildformen wie Schandbild, Flugblatt, Bauernsatire, Grotteskenköpfe oder Narrendarstellung zu verstehen. Insofern stellt die K. eine frühe autonome Kunstform dar, die nicht aus einem Auftrag, Entwurfsprozess oder einer Funktionsbestimmung resultiert. Hauptelemente der Darstellung sind die Übertreibung der Gestalt, die Leichtigkeit in der Ausführung und das Komische der Bildwirkung. Von Anfang an ist für die K. entscheidend, dass es bei ihr nicht darum geht, in der Natur vorhandene Deformitäten nachzuahmen und dabei zu verstärken, sondern vielmehr um die Fähigkeit des Künstlers, die individuellen Besonderheiten im Alltag zu erkennen, um sie dann als Charakterzeichen übertreibend zu gestalten.

Der K.-Begriff in diesem Sinne wurde kurz vor 1600 in der Werkstatt der Familie Carracci in Bologna eingeführt und galt bis in die Mitte des 18. Jh.s ausschließlich als komische physiognomische Übertreibung. Ihre Erfindung wird Annibale Carracci zugesprochen, der (nicht erhaltene) *ritrattini carichi* («übertriebene Bildnisse») geschaffen habe [1. 29]. Indem der Künstler die Eigenheiten einer Gestalt als K. interpretiert, leistet er eine Verzerrung der Realität zum Komischen. Dabei kommt es auf die Machart der K. an, die in der \uparrow Zeichnung zunächst betont kunstlos erscheinen will, um in der Knappheit der Form eine maximale Pointierung der Bildwirkung zu erreichen. In diesem Sinne ist schon die frühe Aussage des K.-Theoretikers Giovanni Massani (1646) zu verstehen: Je besser die K. gemacht sei, desto mehr reize sie zum Lachen [1. 15]. Filippo Baldinucci reihte dann 1681 die K. offiziell unter die Begriffe der bildenden Künste ein [2. 29].

Einer der herausragenden Karikaturisten im 17. Jh. war Gianlorenzo Bernini. Seine Freimütigkeit des Strichs (*franchezza di tocco*) und seine übertriebenen Federzüge (*colpi caricati*) deformierten das Porträt, ohne dessen Ähnlichkeit zu verlieren, und seine K. erfreuten sich in höchsten Kreisen als Zeitvertreib großer Beliebtheit (vgl. Abb. 1). Bernini soll 1665 die K. auch am Hof Ludwigs XIV. eingeführt haben. In Italien galten Künstler wie Guercino, Pier Francesco Mola oder Pier Leone Ghezzi als Meister der K.

Die Grenzen zur Bildsatire und zum komischen \uparrow Genrebild waren bereits im 17. Jh. fließend geworden. Um 1750 wurde die K. in England in der populären \uparrow Druckgrafik aufgegriffen und mit sozialen Themen zu bisweilen komplexen Bildergeschichten erweitert. Es entstand die öffentliche K. im Sinne politischer und moralischer \uparrow Propaganda. Obwohl William Hogarth sich selbst nicht als Karikaturist, sondern als *comical history*

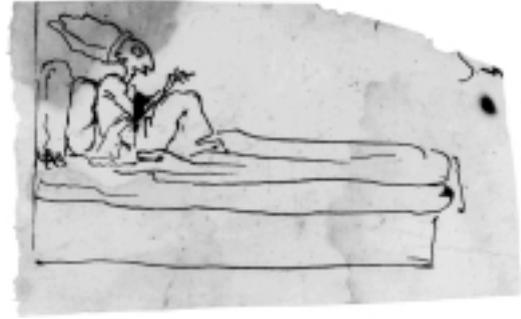


Abb. 1: Gianlorenzo Bernini, Karikatur des Papstes Innozenz XI., 1676–1680 (Lavierte Federzeichnung, Leipzig, Museum der bildenden Künste, Graphische Sammlung). Der kränkelige, dürre Papst pflegte oft Audienzen im Bett abzuhalten, weshalb hier der Kontrast von Amtszeichen (Mitra als Bischof von Rom) und Privatsphäre (Bett) sein Pontifikat ins Lächerliche zieht. Hier zeigt sich klar das kritische Potential der Karikatur.

painter bezeichnete, trugen seine Druckgrafiken zu diversen Deformationen des öffentlichen Lebens entscheidend zur Aufwertung der K. als Massenmedium bei. Gegen Ende des 18. Jh.s gab es bereits Berufskarikaturisten, in England etwa James Gillray oder Thomas Rowlandson.

Während der \uparrow Französischen Revolution wurde die K. endgültig zu einem Instrument der innen- wie auch außenpolitischen \uparrow Propaganda. Verfechter und Gegner der Revolution überschwemmten Europa mit einer Flut von Ereignis-K., deren oft rohe Machart wenig künstlerische Absichten bekunden. Nach wie vor bestimmten die Ausdruckswerte der Übertreibung, des Hässlichen und des Lächerlichen den Bildsinn. Die Porträt-K. war dabei nur noch ein Teil des grenzenlosen Bildarsenals. Einen internationalen Höhepunkt erreichte die K. in der \uparrow Bildpropaganda für oder gegen Napoleon.

Im 19. Jh. vertieften Honoré Daumier und Grandville die Bildpolemik der K. mit bekenntnishafter Kritik an gesellschaftlichen Missständen (vgl. Abb. 2). Die K. wurde zur Protestform der öffentlichen Meinungsbildung, die Bildsatire zum Spiegel moderner Sitten. Beide führten die K. auf ihren Höhepunkt und gestalteten das Komische des Alltags als künstlerische Deutung des modernen Lebens, als Symptomatik des menschlichen Daseins im Industriezeitalter und als Entschleierung zivilisierter Selbstgefälligkeit. Die K. stellt seither einen zentralen Faktor der populären Bildpublizistik dar, subjektiv in ihrer Spontaneität, doppeldeutig in ihrer Mischung des Privaten und Öffentlichen und ausgestattet mit der Kraft des schlagenden Bildwitzes.

→ Bildpropaganda; Genrebild; Grotteske; Ironie; Satire; Witz



Abb. 2: Grandville, Schlagschatten, 2. Blatt (La Caricature, Journal, Nr. 3, 18. 11. 1830, Taf. 5). Nach der Juli-Revolution von 1830 in Paris und nach dem Regierungsantritt des Bürgerkönigs Louis-Philippe von Orléans verbreitete sich rasch Ernüchterung über die neue Politik. Grandville nutzt in seiner Karikatur auf die Vertreter des Bürgerkönigtums den alten Mensch-Tier-Vergleich, um im Schlagschatten den wahren Charakter dieser Repräsentanten des Staates zu entlarven (von rechts nach links: Jesuit, Regierungsmitglied, Zensor, Apotheker).

Quellen:

[1] A. CARACCI / S. GUILINO (GUILLAIN), *Diverse figure al numero di ottanta disegnate di penna*, 1646 [2] F. BALDINUCCI, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, 1681

Literatur:

[3] E. FUCHS, *Die Karikatur der europäischen Völker vom Altertum bis zur Neuzeit*, 2 Bde., 1901 [4] W. HOFMANN, *Die Karikatur von Leonardo bis Picasso*, 1956 [5] G. LANGEMEYER et al. (Hrsg.), *Bild als Waffe. Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten*, 1984 [6] B. COLLENBERG-PLOTNIKOV, *Klassizismus und Karikatur. Eine Konstellation der Kunst am Beginn der Moderne*, 1998.

Roland Kanz

Kriegserklärung

1. Theorie und Praxis
2. Formen und historische Entwicklung der Kriegserklärung
3. Inhalte von Kriegserklärungen

1. Theorie und Praxis

Bereits in der Antike wurden \nearrow Kriege förmlich erklärt und eine K. vor Kriegsbeginn in Theorie und Praxis teilweise auch gefordert. Antike K. hatten dabei oft rein formalen, den Krieg eröffnenden Charakter ([5]; [9]; [12]). Im MA setzte die christl. Adaption der Lehre vom \nearrow gerechten Krieg voraus, dass derjenige, der

einen Krieg begann, gerechte – im Fehlverhalten des Gegners liegende – Gründe hatte; die Forderung nach einer K. verschwand aber zunächst mit der Verdrängung des römischen Rechts. Formale Kriegeröffnungen setzten sich erst im weiteren Verlauf des MAs, gespeist aus verschiedenen Traditionen, wieder durch, und wurden etwa seit dem 12. Jh. wieder allgemein üblich [9].

Im 16. Jh. gingen die Theoretiker des \nearrow Völkerrechts davon aus, dass eine K. notwendig sei, die dem Gegner eine angemessene Frist zur Reaktion einräumte: Argumentiert wurde, der Gegner werde mit der K. für sein Vergehen wie vor Gericht vorgeladen (Conrad Braun), oder – im Rückgriff auf das römische Recht (\nearrow Rezeption) –, eine K. sei formal notwendig (Balthazar Ayala). Tatsächlich begannen Kriege in der ersten Hälfte des 16. Jh.s in der Regel mit einer K. sowie einer Gegenerklärung der herausgeforderten Partei [12]. Die Theorie und die ihr zugrundeliegende Praxis bezogen sich dabei meist eng auf äußere Kriege zwischen christl. Staaten, seltener auf \nearrow Bürgerkriege oder \nearrow Religionskriege. Allerdings fällt in diese Phase auch die 1513 von Palacios Rubios für Ferdinand von Aragón nach dem Argumentationsmuster des gerechten Krieges ausgearbeitete Deklaration (*Requerimiento*), welche vor Beginn kriegerischer Handlungen der indianischen Bevölkerung verlesen wurde [5]. Auch die Eroberung und gewaltsame Missionierung Amerikas