

Die Nachbarn Bulgariens im Spiegel der Karikaturen „Balkanski papagal“ (1915–1927)¹

KATERINA GEHL, PETĀR PETROV (München)

Anfang 1916 durfte das bulgarische Publikum eine Karikatur des Künstlers ZLĀČKIN bewundern, die unter anderem drei Schweine zur Schau stellte: Zwei davon wühlten neben einem Schild „Saloniki“ in der Erde herum. Ihre Rücken sind zwar entsprechend mit „Frankreich“ und „England“ beschriftet, doch die Bildunterschrift bringt zusätzliche Klarheit: Das sind nämlich „die Dreckschweine England und Frankreich“, die „mit den Schnauzen in einem fremden Hof nahe Saloniki graben.“ Angesprochen sollen sich damit die französischen und britischen Truppen der „Orientarmee“ unter General SARRAIL fühlen, die unter Verletzung der griechischen Neutralität im Oktober bei Saloniki eingetroffen waren. Die Aufschrift des dritten Schweins verrät, dass es sich um Serbien handelt. Logisch, dass es einsam und abseits steht, denn mit ihm hatte der Künstler bereits abgerechnet: Das serbische Heer war schon von den Mittelmächten zerschlagen worden, was der Grund für den Karikaturisten lieferte, diesen symbolischen Tod auch bildlich zu inszenieren, indem er das Schwein schlachtete, ausnahm und aufspießte.



Abb. 1: BP 1915/16, Nr. 14

¹ Dieser Beitrag ist aus dem Forschungsprojekt „Imagining Europe. Europa-Vorstellungen und ihre Inszenierung in Theater und städtischer Popularkultur an der südosteuropäischen Peripherie“ unter der Leitung von Prof. Klaus ROTH am Institut für Volkskunde/Europäische Ethnologie, Universität München, im Rahmen der fächerübergreifenden DFG-Forscherguppe „Kulturelle Inszenierung von Fremdheit“ hervorgegangen.

Doch es ist nicht allein Amüsement, das uns vor dieser Karikatur länger verweilen lässt, sondern vielmehr das Staunen, Frankreich und England ausgerechnet in jener Gestalt zu sehen, auf die Serbien Exklusivrechte hatte, wie wir bisher glaubten. Aber noch ein Blick auf die Bildunterschrift beruhigt uns: Die alte Ordnung ist unangestastet geblieben, denn der Text verliert kein Wort über das dritte Schwein. Der Betrachter kennt es also bereits. Jetzt wird auch klar, dass es sich bei den herumwühlenden Schweinen um eine situationsbedingte Metapher handelt, die die französisch-britischen Truppen für ihre Landung bei Saloniki schlagartig mit negativen Eigenschaften aufzuladen hatte. Das dritte Schwein dagegen müsste demnach der Ausdruck einer verbreiteten stereotypen Vorstellung sein.

Um solch verfestigte Vorstellungen und Einstellungen aufzudecken, sind die politischen Karikaturen aus mindestens zwei Gründen besonders geeignet:

1. Wenn Karikaturisten politische Ereignisse thematisieren, so tun sie das nicht nur deskriptiv, sondern gleichzeitig kommentierend². Die in die Sprache des Bildes übertragenen Kommentare der Künstler sind für uns Zeugnisse zeitgenössischer Haltungen.
2. Allein der Akt des Zeichnens einer Karikatur wirft die Frage auf, ob da nicht automatisch das subjektive Verständnis und der subjektive Kommentar des Produzenten mit einfließen. Die Antwort ist Nein, denn die Effektivität einer Karikatur beruht auf ihrer Allgemeinverständlichkeit (KNIEPER 2002: 253–265).

Damit der Betrachter die Sachverhalte einer Karikatur richtig zuordnen kann, muss ihm die Bildsprache, d.h. die verwendeten Figuren und Motive, geläufig sein. Noch wichtiger ist aber die zweite Voraussetzung: Damit eine Karikatur verstanden werden kann, muss der Künstler die Erfahrungen und Stereotype des Publikums kennen und diese ansprechen (SEIDLER 1982: 21–22)³. Das heißt, in der Karikatur kommen nicht nur die wertenden Einstellungen und Vorstellungen des Autors zum Ausdruck, sondern auch jene der Betrachter. Karikaturen liefern somit reichlich Material für die Erforschung der „Bilder in den Köpfen“.

Im Folgenden versuchen wir zu ermitteln, wie die verfestigten mentalen Bilder von den Nachbarstaaten und -völkern in der bulgarischen Öffentlichkeit um 1915 in visuellen Bildern Gestalt annahmen⁴.

Die „Balkan-Papageien“

In den Memoiren von Aleksandăr BOŽINOV (1878–1968), dem führenden bulgarischen Karikaturisten in den ersten Jahrzehnten des 20. Jhs., findet sich folgende Erinnerung, die sich auf die Zeit um die Jahrhundertwende bzw. auf die ersten 15 Jahre des 20. Jhs. bezieht: „In Bulgarien war das italienische humoristische Blatt ‚Papagallo‘ weit verbreitet. Es gab keine Gaststätte, nicht einmal einen kleinen Laden, deren

² Zur Karikatur, insbesondere der politischen, als visuellem Kommentar s. KNIEPER 2002: 50, 62–72, LENK 1997: 14, MARIENFELD 1990: 18, SEIDLER 1982: 21–23.

³ „Vom bildlichen Wissen“ – so der Untertitel – handelt ausführlicher ein Kapitel von GERNDT 2002: 207–234.

⁴ Als Beispiele für Stereotypenforschung anhand von Karikaturen sei hier auf die Arbeiten von HÜNIG 2002, LENK 1997, SIEBE 1995 und SUPPAN 2000 hingewiesen.

Wände nicht mit diesem Blatt tapeziert gewesen wären. Anhand vom ‚Papagallo‘ klärten sich die bulgarischen Abonnenten über die großen politischen Ereignisse auf. Ungeduldig erwartete man jede Ausgabe“ (BOŽINOV 1958: 79). Es geht um „Il papagallo. Giornale colorato politico umoristico“, das 43 Jahre lang, zwischen 1873 und 1915, in Bologna erschien. Božinov schreibt weiter: „Eines Tages erreichte uns aber die Nachricht, sein Redakteur und Karikaturist Maestro Grossi sei verstorben und das Blatt eingestellt worden. Sava ZLĀČKIN, ein Zögling der Kunsthochschule, ein geistreicher und unternehmungslustiger junger Mann, führte Grossis Werk auf heimischem Boden fort und begann auch so ein humoristisches Blatt unter dem Titel ‚Bālgarski papagal‘ herauszugeben – gleiches Format, genauso koloriert und mit dem selben Inhalt. Und dieses Blatt ersetzte damals vollkommen ‚Papagallo‘.“ Hier verwechselt Božinov irrtümlich die Titel von zwei „Papageien“, die mit Zlāčkins Namen verbunden waren⁵. Es handelt sich nicht um den 1910 von Zlāčkin gezeichneten „Bālgarski papagal“, sondern um den „Balkanski papagal“ (Balkan-Papagei), den er ab Oktober 1915 illustrierte und herausgab, noch im gleichen Jahr also, in dem der italienische „Il Papagallo“ eingestellt wurde. Dieses Blatt steht im Mittelpunkt unserer Betrachtung.

ZLĀČKIN (abgeleitet von bulg. zlāčka = Galle) ist das am häufigsten vorkommende Pseudonym von Sava Stojanov IVANOV (1882–1930), der zu den ersten bulgarischen Karikaturisten gehörte und dessen Karikaturen eine ständige Präsenz in der Periode 1903–1920 in humoristischen Zeitungen und Zeitschriften hatten. Bei drei von ihnen wirkte er als Herausgeber oder Redakteur. Als Schriftsteller verfaßte er den humoristischen Kalender „Smehurko“⁶, außerdem noch sieben Komödien, entstanden in den 1920er Jahren. Das wichtigste Werk Zlāčkins sind jedoch seine „Papageien“. 1910 zeichnete er den ersten „Bālgarski papagal“, der lediglich in zwei Ausgaben erschien. Im gleichen Jahr gab er die Zeitschrift „Žilo“ heraus, auf deren mittleren zwei Seiten

⁵ Hier muss erwähnt werden, dass es in Bulgarien mehrere „Papageien“ gab, die das italienische Blatt zum Vorbild hatten. Zwischen 1892 und 1961, mal parallel nebeneinander, mal in größeren oder kürzeren zeitlichen Abständen nacheinander, erschienen mindestens zwölf humoristische kolorierte Blätter, die im Titel das Wort „Papagei“ enthielten: „Istočen papagal“ (Östlicher Papagei, 1892), „Bālgarski papagal“ (1910), „Bālgarski papagal“ (farbiges Blatt in der Zeitung „Žilo“ von 1910), „Balkanski papagal“ (1915–1927), „Svetoven papagal“ (Welt-Papagei, 1929–30), „Nov svetoven papagal“ (Neuer Welt-Papagei, 1935–39), „Vesel papagal“ (Lustiger Papagei, 1945), „Voenen papagal“ (Militärpapagei, 1948–53) und vier weitere, die einfach „Papagal“ (Papagei, 1925–27, 1939–44, 1946–53, 1959–61) hießen. Sie alle weisen eine gewisse Kontinuität auf und knüpfen aneinander an: Sie sind sich ähnlich in Format, Komposition (es sind immer Szenen mit figürlich dargestellten Staaten), Stil (z.B. Figuren ohne jene für die Karikatur typische Vereinfachung), intendierter Verwendung (als Wandbilder) usw. Bulgarien war nicht das einzige südosteuropäische Land, in dem sich „Il Papagallo“ einer Beliebtheit erfreute und zum Vorbild für einheimische Karikaturisten wurde. 1908/09 erschien in Istanbul der türkische „Musavver papağan“ (Illustrierter Papagei) (s. ÇEVİKER 1988: 158), der dem italienischen Muster folgte. In den 1920er bzw. 1960er Jahren kamen zwei weitere illustrierte satirische Zeitschriften unter dem Titel „Papağan“ (Papagei) heraus, die keine Karikaturen im Großformat mehr enthielten.

⁶ Sieben Hefte erschienen sporadisch zwischen 1909 und 1924. Sie beinhalten humoristische Horoskope, Prophezeiungen, Anekdoten, Gedichte, Parodien. Die Kalender für 1917 und 1919 tragen den Hinweis, sie seien Ausgaben des „Balkan-Papagei“.

sich die farbigen Karikaturen unter dem gleichen Namen wie vorher, „Bälgarski papagal“ (12 Ausgaben), befanden, die jedoch von einem anderen Künstler stammten. Von 1915 bis 1927 illustrierte er dann „Balkanski papagal“. Knapp zwei Jahre nach dessen Einstellung begann er im Januar 1929 ein neues Blatt, den „Svetoven papagal“ (19 Ausgaben), zu illustrieren und befasste sich damit bis zu seinem Tod im folgenden Jahr.

Die Bilder des „Balkanski papagal“ sind mehrfarbige Einblattdrucke⁷ (Abb. 7) im Format 64x48 cm, die in 12 Jahrgängen zwischen Oktober 1915 und Anfang 1927 veröffentlicht wurden, zunächst als Ausgaben der illustrierten Wochenzeitschrift „Az znam vsičko“ (Ich weiß alles), und nach deren Einstellung 1920 als selbständige Publikation. Die ersten zwei Jahrgänge (1915–1917) erschienen in wöchentlicher Abfolge, wie vom Herausgeber beabsichtigt. In den folgenden Jahren schwankte die Periodizität und es erschienen zwischen 24 und 48 Ausgaben jährlich. Das Blatt wurde 1927 mit Ausgabe Nr. 5 eingestellt. Insgesamt wurden 441 Ausgaben gedruckt⁸. Es existieren keine Angaben zur Auflage. Bekannt ist zwar die Auflage der Zeitschrift „Az znam vsičko“ – 25 000 bis 30 000 Exemplare –, daraus kann man aber nicht auf die Auflage der „Papageien“ schließen, da beide Medien jeweils eigene Einzel- und Abonnementpreise hatten und somit unabhängig voneinander verbreitet bzw. erworben werden konnten. Bekannt ist ferner, dass die zwei anderen, von Zlăckin herausgegebenen Blätter „Bälgarski papagal“ (1910) und „Svetoven papagal“ (1929–30) eine Auflage von jeweils 2000 bzw. 4000 Exemplaren hatten.

Die „Balkan-Papageien“ lassen sich, wie am Anfang vorausgeschickt, als politische Karikaturen definieren, weil sie gerade solche „aktuelle Ereignisse, Prozesse, Entscheidungen, Positionen und Verhalten kritisch thematisieren, die politischer Einflußnahme unterliegen“ (GRÜNEWALD 2002: 14). Im Hinblick auf die Komposition sind sie Szenenkarikaturen, und zwar aufwendige, vielschichtig aufgebaute, bis ins Detail durchkomponierte mehrfigurliche Darstellungen, die oft sogar mehrere zusammenhängende Ereignisse gleichzeitig abbilden. Daraus ergibt sich eine erhebliche Komplexität der Sachverhalte auf fast jedem Bild. Sie erinnern daher vielmehr an Historienbilder⁹ als an die mit den Mitteln der Vereinfachung erstellten Karikaturen der Tagespresse.

Die agierenden Figuren sind durchgehend Personifizierungen einzelner Staaten (insgesamt mehr als 50) und abstrakter Begriffe: Allegorien der Zeit und der Geschichte, des Kriegs und des Friedens. Die Codierung der Staaten erfolgt durch unterschiedliche Mittel. Zlăckin bedient sich weitgehend des bestehenden Typenvorrats an konventionellen Nationalfiguren bzw. Politikern. Als Erkennungszeichen der Nachbarländer Rumänien, Griechenland und der Türkei verwendet er die entsprechenden folkloristischen „Nationaltrachten“, da sie dem Publikum gut vertraut wa-

⁷ Eine Ausnahme bilden die ersten fünf Ausgaben für 1926, auf deren Rückseiten ZLĂCKIN humoristische Texte druckte.

⁸ Wir haben alle Jahrgänge bis auf den dritten (1917/18) ausgewertet, insgesamt 366 Ausgaben. Die Materialerhebung erfolgte in den Nationalbibliotheken in Sofia und Wien. 75 Ausgaben konnten nicht gesichtet werden, davon 47 aus dem 3. Jg. Die anderen 28 fehlenden Blätter verteilen sich auf 7 Jahrgänge jeweils zwischen 1 und 7 pro Jahrgang.

⁹ GRÜNEWALD (2002: 17) sieht in der politischen Szenenkarikatur die „Travestie des Historienbildes“.

ren. Für die anderen Staaten, einschließlich Serbien, gelten als Erkennungsmerkmale meist die jeweiligen Militäruniformen und militärischen Requisiten. Auf oder neben jeder Figur steht als zusätzliche Erkennungshilfe der Name des Staates. Unter jeder Karikatur ist ein kurzer Text abgedruckt¹⁰, der das Bild erklärt, quasi eine Bildlegende darstellt und somit eine Interpretationshilfe bietet für den Fall, dass man aus dem Bild allein nicht schlau wird. In diesem Sinne unterstützt die Lektüre des Textes „das Lesen“ des Bildes. Dabei sind die Texte nicht ausschließlich deskriptiv, sondern enthalten auch Kommentare des Künstlers, oft in emotional gefärbten, wertenden Äußerungen.

Die ersten drei Jahrgänge von „Balkanski Papagal“ erschienen während des Ersten Weltkriegs, die weiteren neun kamen in der Nachkriegszeit heraus. Die Karikaturen thematisieren und kommentieren somit politische Ereignisse und Entscheidungen in zwei unterschiedlichen Situationen Bulgariens: einmal als kriegsführendes Land auf der Seite der Mittelmächte, einmal als Kriegsverlierer. Es handelt sich auf der einen Seite um die Zeit der nationalen Träume und auf der anderen um die Zeit der nationalen Traumata. Diese zwei unterschiedlichen Lagen und Stimmungen bestimmten weitestgehend die graphischen Bilder und die damit zusammenhängenden mentalen Bilder.

Die meisten Karikaturen der Kriegszeit sind antithetische Kampfbilder, geprägt durch starke Antagonismen: Die in jeder Hinsicht idealisierten Figuren der Verbündeten sind den abgewerteten Gestalten der Alliierten gegenübergestellt. Der Kontrast zwischen Verbündeten und Gegnern bzw. Freunden und Feinden als realen Fraktionen des Krieges kommt daher durch klare Oppositionen wie Mensch-Tier (Abb. 2, 4), erhaben-hässlich/monströs, groß-klein zum Vorschein. Wenn beide Parteien als Tiere auftreten, besteht der Gegensatz entsprechend im Kontrast zwischen klischeehaften positiven bzw. negativen Eigenschaften der Tiere. Häufig unterliegen die negativ besetzten menschlichen Figuren einer zusätzlichen Verformung.

Die erste Ausgabe des Blattes kam im Oktober 1915 heraus, also gleichzeitig mit dem Kriegseintritt Bulgariens, das am 14.10.1915 Serbien den Krieg erklärte. Serbien war daher von Anfang an mit ausgeprägt feindlichen Bildern behaftet. Die Einstellung zu Rumänien und Griechenland dagegen wandelte sich von Grund auf, nachdem

¹⁰ In den verschiedenen Jahren erschienen die Texte in unterschiedlichen Sprachen. In den Kriegsjahren 1915–18 standen sie, mit wenigen Ausnahmen, in Bulgarisch, Deutsch und Osmanisch parallel nebeneinander. Das waren die Sprachen der vier Verbündeten. Im Jahrgang 1919 fiel der deutsche Text aus, und osmanische Texte wurden nur noch sieben Mal veröffentlicht. In 25 der insgesamt 29 Ausgaben aus dem Jahr 1919 war aber der Paralleltext ins Französische übersetzt, also in die Sprache des Landes, in dem die Friedensverhandlungen unter dem Vorsitz des französischen Ministerpräsidenten liefen, bei denen die Vertreter der Siegerstaaten über das Schicksal der Besiegten entscheiden sollten. Diese Texte hatten offensichtlich das Ziel, die Aufmerksamkeit eventueller französischsprachiger Leser auf sich zu lenken und sind somit als Botschaften zu verstehen. Nachdem im November 1919 in Neuilly der Friedensvertrag mit Bulgarien unterzeichnet wurde, ohne dass manche bulgarische Hoffnungen erfüllt wurden, fiel auch der französische Text aus. In 25 der 46 Ausgaben des Jahres 1921 kommen osmanische Texte wieder vor. Es war die Zeit der Siege der türkischen Armee über die griechischen Truppen in Anatolien, die Zlăčkin im Wort und Bild feierte. Die folgenden Jahrgänge kamen nur auf Bulgarisch heraus.

sätze wie groß-klein, vorn-hinten, innen-außen, zentral-marginal verwendet, die die Gewichtung der einzelnen Teilnehmer am Geschehen sowie die Macht- und Abhängigkeitsverhältnisse zwischen ihnen bildlich darstellen.



Abb. 3: BP 1920, Nr. 18, Fragment

Die Bilder der einzelnen Länder haben sich verändert, kaum aber die negative Grundeinstellung zu den früheren Gegnern. Während sie im Krieg die Feinde aus der Sicht Bulgariens als kriegsführendem Land waren, sind sie in der Nachkriegszeit weiterhin die Gegner, diesmal jedoch aus der Sicht Bulgariens als Opfer, als Objekt ihrer Entscheidungen. Einer Verschwörung gleich kommt ihr Zusammenhalt: Bulgariens Nachbarn werden bevorzugt, ihnen werden unverdient neue Gebiete zugeteilt, die zum Teil Bulgariens gehören sollten. In zahlreichen Bildern sehen wir Griechenland, Serbien und Rumänien mit zwei und mehr Früchten unter den Armen – ein häufig eingesetztes Symbol für einverleibte neue Territorien¹¹. Bei Zlăckin herrscht ein organistisches Bild von Nation vor: die Nation als Organismus, als biologische Einheit, als etwas Natürliches. Daher zeichnet er Bulgarien, als es Gebieten verlustig wurde, mit amputierten Armen oder Beinen oder als Baum mit abgeschlagenen Ästen. Auch Symbole und Allegorien der Verwandtschaft und der Familie kommen zum Einsatz: Bulgarien, Mazedonien, Thrakien und die Dobrudscha sind mal Eheleute, mal Eltern und Kinder oder beides (Abb. 7). Die drei Nachbarländer dagegen, die als Gewinner aus dem Krieg zogen, stehen auf Stelzen (BP 1920: 3) oder sind Bäume mit verpflanzten Ästen (BP 1920: 12). Ihre Beziehungen zu den ihnen zuge-

¹¹ BP 1919: 1, 4, 19, 23; 1920: 29; 1921: 11, 23; 1924: 38.

teilten Gebieten sind auch niemals familiär, sondern die zwischen Geliebten (BP 1920: 4, 13, 29; 1921: 9, 32).

Wenn wir nicht jedes einzelne Bild gesondert unter die Lupe nehmen, sondern alle Bilder in ihrer Gesamtheit und ihren Beziehungen zueinander betrachten, kommt ein grundlegendes Konzept zum Vorschein, nach dem die Länder Europas in zwei Lager aufgeteilt sind: in ein „gutes“ und in ein „schlechtes“ Europa. Es mag scheinen, dass diese kurz gefasste Schlussfolgerung nichts Neues aussagen würde, da die Karikaturisten anderer bulgarischer und ausländischer Blätter genauso verfahren. Vergleichende Untersuchungen zu den Karikaturen aus dem I. Weltkrieg haben gezeigt, dass die humoristisch-satirischen Blätter jedes einzelnen Landes, sei es der deutsche „Simplicissimus“ oder der englische „Punch“, stets die eigene Überlegenheit bildlich darstellten und die im Krieg involvierten Staaten als Freunde bzw. Feinde differenzierten¹². Unsere Hypothese lautet, dass das jeweilige Grundkonzept politischer Karikaturen letztendlich von einem ganz bestimmten Faktor abhing: Länder und Völker wurden mit positiven oder negativen Eigenschaften je nach den Bildern behaftet, die sich im Laufe der Zeit geformt und verfestigt hatten. Entscheidend war eben nicht allein die aktuelle Zugehörigkeit in die Kategorien „Freund“ oder „Feind“. Deshalb gehen wir davon aus, dass jene Einstellungen der Bulgaren zu den Nachbarvölkern und -ländern, die sich im Zuge der politischen Prozesse in Südosteuropa und unter der meinungsbildenden Wirkung der einheimischen Elite zu Stereotypen verfestigt hatten, schließlich in den Karikaturen des „Balkanski papagal“ ins Visuelle übertragen wurden. Die Bilder geben also nicht nur aktuelle Kommentare ab, sondern transportieren Stereotypen.

Bulgariens Nachbarn in den „Balkan-Papageien“

Im Folgenden versuchen wir zu zeigen, auf welche tradierten und um 1915 geläufigen stereotypen Vorstellungen von und Einstellungen zu den einzelnen Nachbarstaaten bzw. -völkern Zlăčkin zurückgreifen konnte und wie er sie in seinen Karikaturen widerspiegelte, oder mit anderen Worten, wie die Stereotypen, die „Bilder in den Köpfen“, materielle, konkret-bildliche Ausdrucksform annahm¹³. Im Fokus unserer Untersuchung stehen Serbien, Griechenland und Rumänien. Das Bild der Türken musste aufgrund unserer Fragestellung ausgeblendet werden, denn Zlăčkin durchbrach die bestehenden (weitestgehend negativen) Stereotypen von ihnen¹⁴ – eine

¹² Ausführlich dazu: DEMM 1988, 1990, 1993, HÜNIG 2002, WEBER 1981. Zu den Feind- und Freundbildern in den Karikaturen der führenden und miteinander konkurrierenden bulgarischen humoristischen Zeitschriften „Bălgaran“ und „Baraban“ s. TOPENČAROV 1981: 661–673.

¹³ Bei der Rekonstruktion des Status quo ante stützen wir uns hauptsächlich auf die historischen Untersuchungen zur Stereotypenbildung unter den Bulgaren von DANOVA 1994, 1994a, 1996, 2003, MIRCHEVA 1994, MISCHKOVA 1992, NJAGULOV 2003, und nur zum Teil auf eigene Materialerhebungen aus der bulgarischen Populärliteratur und Karikatur um die Jahrhundertwende. Für die Entstehung von Stereotypen in Südosteuropa s. die Beiträge in den Sammelbänden von HÖPKEN 1996 und HEUBERGER/SUPPAN/WYSLÖNZIL 1998. Wichtige theoretische Überlegungen zu diesem Problem bieten HÖPKEN 1996 und ROTH 1998.

¹⁴ Diese Tatsache widerspricht nicht unserem theoretischen Ausgangspunkt, dass Karikaturen bestehende mentale Bilder abrufen. Sie können durchaus auch neue „Bilder in den Köpfen“

Konsequenz aus den zeitgenössischen politischen Konstellationen: Bulgarien und das Osmanische Reich waren Verbündete im Ersten Weltkrieg.

Serbien und die Serben

Die bulgarische Vorstellung von den Serben als Brüdern gründete sowohl auf der Zugehörigkeit beider Völker zum Slawentum als auch auf der gemeinsamen Kultur, Religion, historischen Erfahrung und kann im bulgarischen Schrifttum bis ins späte 18. Jh. zurückverfolgt werden. Ihren Höhepunkt bildete die Idee einer südslawischen Föderation in den 1860–70er Jahren. Fast parallel dazu machten sich aber auch die ersten antiserbischen Stimmungen bemerkbar, als bulgarische Zeitungen die serbischen Ambitionen und die Propaganda in Makedonien zu attackieren begannen und Enttäuschung und Misstrauen gegenüber den serbischen Politikern zum Ausdruck brachten. In den folgenden Jahrzehnten etablierte sich in der Presse allmählich das Bild der Serben als Chauvinisten und Usurpatoren. Der serbische Angriff auf Bulgarien 1885, die Ansprüche auf größere Territorialgewinne in Makedonien zulasten Bulgariens und das Schließen eines Separatbündnisses mit Griechenland nach dem Ersten Balkankrieg bedingten die Entstehung weiterer Feindbilder: Serbien als Verräter, Räuber und gar Bruderkiller (Kain)¹⁵.

Keines dieser zu Beginn des Ersten Weltkriegs bereits verbreiteten Feindbilder fand Ausdruck in den Kriegsausgaben von „Balkanski papagal“, denn zum Zeitpunkt, als das Blatt gegründet wurde, war Belgrad schon von den deutschen und österreichischen Truppen erobert und die serbische Armee stand kurz vor ihrer Niederlage. Es entfiel damit der Grund, Serbien als „Räuber“ satirisch anzugreifen. Erst in den Karikaturen der Nachkriegszeit tauchten die Feindbilder auf, die sich ausschließlich auf die serbische Politik in und gegenüber Makedonien bezogen. Ausnahme bildet nur eine Karikatur: Der Serbe streckt seinen Arm nach dem Stück „Pernik“ (Stadt in Westbulgarien, unweit der serbischen Grenze) aus – eine Flickstelle auf dem verschlissenen Hemd des halbnackten, von den Großmächten ausgezogenen Bulgaren (BP 1922: 12). Schon im ersten Nachkriegsjahr entwarf Zlăčkin eine dramatische Szene: Die Ehefrau Makedonien kniet zu Füßen ihres Gatten Bulgarien, einem gedemütigten, an Friedenverträge geketteten Mann, dem die westliche Diplomatie die Haare abgeschnitten hat (Samson-Dalila-Motiv der Schwächung); Makedonien streckt ihren Arm nach Bulgarien aus, Serbien aber, ein Soldat in Uniform, hat sie am anderen Arm gepackt und zieht sie zu sich (BP 1919: 25, Abb. 7). Meistens tritt Serbien an der Seite Griechenlands auf. „Makedonien ist eine Hölle, in der verschiedene Völker unter serbischem und griechischem Joch brennen“ lautet der Text zum Bild, auf dem die beiden als Teufel zu sehen sind: Serbien rührt den Inhalt eines Kessels um, während Griechenland Holz ins Feuer steckt (BP 1923: 15). Wieder zusammengeführt, diesmal als menschliche Gestalten, sitzen Serbien und Griechenland auf dem Grabstein „Makedonien“ (BP 1923: 38). Makedonien ist das Verbindungselement beider Länder auch im späteren „Svetoven papagal“ (1929: 13), dem Nachfolgeblatt,

entstehen lassen – s. GERNDT 2002: 218 –, dies wäre aber Gegenstand einer anderen Untersuchung.

¹⁵ Ausführlich zur Entwicklung des Bildes der Serben in Bulgarien: DANOVA 1994: 84–86, 92–93, 101–105, 112–113, MISCHKOWA 1992.

die dort allerdings keine Gleichgesinnten mehr sind, sondern Rivalen: streitende Hunde, die sich am Kleidungsstück „Makedonien“ festgebissen haben und es in die jeweils eigene Richtung ziehen, während der Bulgare halbnackt, nur mit einem zeretzten Hemd, daneben steht.

Doch am häufigsten kommt Serbien in der schon eingangs angesprochenen Gestalt zum Vorschein: der des Schweins. Als „Balkanski papagal“ zu erscheinen begann, hatte dieses mentale Bild bereits eine 30-jährige Geschichte in Wort und Bild hinter sich. Die Etiketten „Schwein“ und „Schweinehirt“ erfanden die bulgarischen Zeitungen in den frühen 1880er Jahren und verwendeten sie zuerst nur in Bezug auf den serbischen König MILAN (STOJANOV 1983: 624). Als der Serbisch-Bulgarische Krieg ausbrach, überschritt der „Schwein(ehirt)“ schnell zweierlei Grenzen: Die Bezeichnung wurde auf alle Serben übertragen und brach außerdem aus dem ohnehin bissigen Bereich der Publizistik aus und ging in zahlreiche Gattungen der Populärliteratur ein: Erzählungen, Gedichte, Lieder, Kalender, Pamphlete, Aufrufe, Sprüche. In einem 1886, also direkt nach dem Krieg veröffentlichten Liederheftchen, dem Serbisch-Bulgarischen Krieg und der bulgarischen Vereinigung gewidmet, werden die Serben in zwei der insgesamt 37 Lieder als „Schweine“ etikettiert. Ein Lied ohne Titel beginnt folgendermaßen: „O du König, König Milan und ihr Serben, wildes Volk, wie kamt ihr dazu, euch gegen uns zu stellen, eure Brüder“ und setzt im mittleren Teil erzählend fort: „Alexander, der bulgarische Fürst mit seinem mutigen Heer tritt stolz auf, vorwärts, jagt die Serben wie Schweine“ (BOŽINOV 1886: 20–22). Ein anderes Lied eröffnet mit den Versen: „Diese Serben, diese Schweine, haben uns den Kampf erklärt, ohne daran zu denken, dass sie eine Sünde begehen“, wobei hier zweifellos eine Anspielung auf Kains Sünde vorliegt und daher wieder die Idee vom Brudervolk aufgegriffen ist. Am Ende des Lieds heißt es: „Sie [die Serben] sollen erfahren, was für Menschen wir hier sind. Wir liegen nicht im Schlamm wie ein Serbe, wie ein Schwein“ (BOŽINOV 1886: 26, 28). Auch andere Autoren erzeugten dieses Spannungsverhältnis und fassten die Serben gleichzeitig als Brüder und Schweine bzw. Schweinehirten auf, und das sogar auch in rein tagespolitischen Schriften, etwa im als separates Heft erschienenen Aufruf, dessen Autor ANICIN (1897) die Serben zur politischen Vernunft bei ihrem Handeln in Makedonien ermahnte. Bereits der Titel verrät den Adressaten und den Tonfall des Aufrufs: „An die Serben, die Schweinehirten“, doch im laufenden Text nennt er sie häufig „Brüder“ und „Brüder Serben“. ROTH (1999: 210) führt ein Beispiel aus der Erzählprosa an, in dem ein Freiwilliger im Serbisch-Bulgarischen Krieg die Gegner ebenfalls sowohl als „Schweinehirten“ mit „geschärften Zähnen“ als auch als „serbische Brüder“ bezeichnete. Diese laut Untertitel „wahre Erzählung“ wurde erst 1912, also 27 Jahre nach dem Krieg veröffentlicht und bezeugt damit, dass das dichotomische Bild bis zum ersten Balkankrieg bestand. Das änderte sich jedoch mit den serbischen Territorialansprüchen nach dem Ersten und mit dem Zweiten Balkankrieg, in dem die ehemaligen Verbündeten gegeneinander kämpften (vgl. MISCHKOWA 1992). Ivan BOŽINOV, einer der produktivsten Verfasser und Verleger von Populärliteratur, verfasste für den Kalender „Vardar“ für 1899 einen Artikel über Serbien, in dem die gleiche Ambivalenz vorkommt: Serbien ist darin zugleich „unser Bruder, unser grausamer Nachbar (...), unser gemeiner Nachbar“ und „würdig, Schweine zu hüten“, dennoch „wäre es schön, wenn die Serben vernünftig wären, damit wir brüderlich leben könnten“

(BOŽINOV 1899: 12–14). Im gleichnamigen Kalender für 1914 ist von der Idee der Brüderlichkeit keine Spur mehr, die Serben sind nur noch „Schweinehüter“ oder „Schweine im Schlamm“ (BOŽINOV 1914: 32, 60).

Das verfestigte Klischee fand seinen bildlichen Ausdruck in der Karikatur. Häufig präsent ist es auf der Seite „Die Woche in Karikaturen“, eine Rubrik der Wochenzeitschrift „Az znam vsičko“¹⁶, bestehend aus neun kleinen Abfolgekarikaturen mit Texten von Rajko ALEKSIEV. Wie es der Zufall wollte, erschien darin am 15.6.1914, am Tag vor dem Attentat in Sarajewo¹⁷, eine Karikatur, die Serbien als heulende Sau mit einem Messer zwischen den Zähnen darstellte. Während der nach dem Attentat eingetretenen „Julikrise“ veröffentlichte die Zeitschrift insgesamt sechs Karikaturen von Serbien als Schwein, darunter ein Speichel triefendes – also gieriges – Schwein mit Militärmütze (29.6.1914), ein am Fleischerhaken hängendes aufgeschlitztes Schwein (20.7.1914), ein Schweinestall mit der Aufschrift „Skupština“ (das serbische Parlament) (27.7.1914). Bis zum Einmarsch der Verbündeten in Serbien im Oktober 1915 erschienen noch zahlreiche Karikaturen dieser Art: mal ein gieriges Schwein mit wegen Übersättigung geschwollenem Bauch, mal von den Verbündeten aufgespießt und gegrillt¹⁸. Die Oktober-Karikaturen widmeten sich fast ausschließlich der siegreichen Offensive der österreichischen, deutschen und bulgarischen Truppen, z.B. Bulgarien als Löwe, der sich am Nacken eines Schweins festgebissen hat; es ist schon in die Knie gezwungen und quietscht, der Text dazu: „Die serbische Sau spürte, wie es ihr mitten im Winter am Rücken warm wurde“ (10.10.1915). Die nächste Karikatur der Abfolge zeigt einen mit dem Bajonett aufgespießten Schweinskopf und trägt die Bildunterschrift: „Die Deutschen ließen in Belgrad wieder Ruhe einkehren.“ Die Folge der neun Karikaturen vom 17.10.1915 inszeniert die Offensive. In Nr. 8 visiert ein Soldat das Schwein an, daraufhin sieht man in der neunten Karikatur, wie es sich von der Kugel getroffen, in der Luft dreht.

Die zwei zuletzt genannten Ausgaben vom 10. und 17. Oktober erschienen zu der Zeit, als Zlăčkin „Balkanski papagal“ zu zeichnen begann, und zwar als Beilage der gleichen Wochenzeitschrift. Seine Karikaturen waren nun farbig und in viel größerem Format, er griff jedoch jenes Motiv auf, mit dem der zweite Jahrgang von „Az znam vsičko“ im Oktober endete: Das Schwein war nicht mehr am Leben. Zlăčkin behielt dieses Bild während des ganzen Krieges bei. Das Schwein erschien auf einem bulgarischen Bajonett aufgespießt (BP 1916/17: 40), als Weihnachtsschmuck am Tannenbaum der feiernden Verbündeten in der Weihnachtsausgabe (BP 1915/16: 12), wieder aufgespießt bzw. als ein abgetrennter Schweinekopf in zwei Karikaturen, in denen die anderen Länder der Entente als Zirkustiere Kunststücke unter den Peitschen der Verbündeten ausführen (BP 1915/16: 31, 51, Abb. 2, 4), oder buchstäblich aus dem Bild bzw. Rahmen fallend, im Sturzflug – am unteren Rand der Karikatur sieht man

¹⁶ Wir nehmen diese Boulevardzeitschrift als Beispiel, denn sie erfreute sich bereits im ersten Jahrgang 1913/14 großer Beliebtheit und daher auch großen Auflageerfolgs ab dem zweiten Jahrgang 1914/15; s. TOPENČAROV 1981: 644–649.

¹⁷ Zu dieser Zeit war in Bulgarien immer noch der Julianische Kalender im Gebrauch, der gegenüber dem Gregorianischen eine Differenz von 13 Tagen aufwies. Umgerechnet erschien die Zeitschrift also am 27.6.1914.

¹⁸ Ausgaben vom 27.7.1914, 3.8.1914, 28.9.1914, 9.11.1914, 25.1.1915, 10.5.1915, 26.7.1915, 9.8.1915, 19.9.1915.

gerade noch seine Hinterbeine und den gekräuselten Schwanz (BP 1915/16: 27). Parallel dazu verwendete der Karikaturist auch verschiedene Todessymbole. Am häufigsten erschien Serbien als Skelett, als Schädel oder als Grabstein mit der Inschrift „Serbien“¹⁹. Auch Gegenstände, da unbelebt, kamen für die bildliche Darstellung der am politischen Geschehen nicht mehr beteiligten Länder in Frage, im Fall Serbiens z.B. eine Mülltonne mit der Aufschrift „Serbien“ oder „Serbische Überbleibsel“ (BP 1915/16: 19, 32), an der Wand hängende Kleiderfetzen (BP 1915/16: 13) oder von den Bulgaren zertrampelte Osterei in der Osterausgabe²⁰ des Blattes (BP 1915/16: 28).

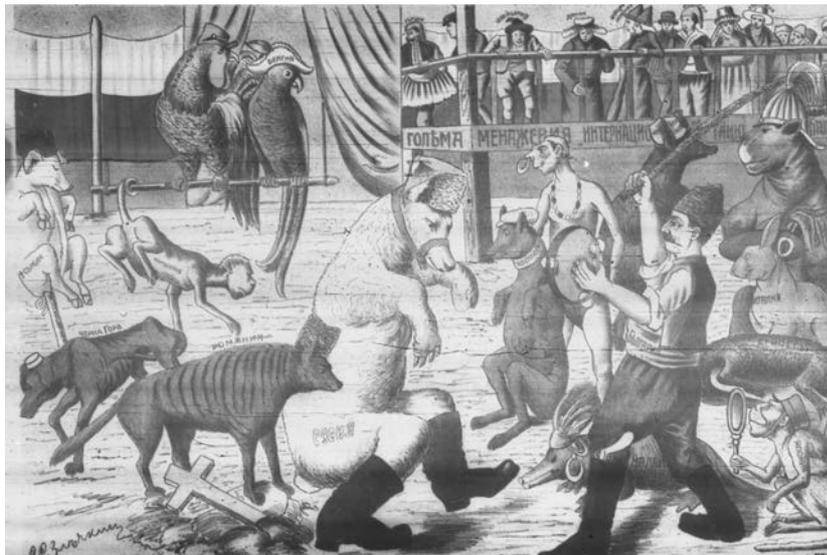


Abb. 4: BP 1915/16, Nr. 51

Zwei Karikaturen bilden eine Ausnahme: Das Schwein lebt, da es den im Exil lebenden serbischen König PETAR repräsentiert. In der einen hat er einen menschlichen Kopf, sonst aber Schweinsohren und Schweinsfüße; ein Umhang bedeckt seinen Oberkörper, aber aus den Ärmeln gucken Schweinsfüßchen hervor; statt auf einem Thron sitzt er auf einem dreibeinigen Holzstempel, beschriftet mit „Exkönig Pero von Schwein“, und darunter: „Im Unglücklichen und Größenwahnsinnigen Pero von Schweinehirt brennt der Wunsch nach einem Thron“ (BP 1916/17: 8). Eine Satire auf die Hoffnungen, die Serbien auf die Anfang Mai begonnene Offensive der „Orient-

¹⁹ BP 1915/16: 8, 33, 34, 46; 1916/17: 1, 2, 10, 11, 20, 26, 37, 51. So wurden auch die anderen eroberten Länder dargestellt: Belgien gleich von Anfang an, Montenegro ab 1916, Rumänien ab 1917.

²⁰ In den Ausgaben, die während wichtiger christlicher Feste wie Ostern, Weihnachten und Epiphania erschienen, bediente Zlăckin sich immer der gleichen, jeweils passenden Motive aus dem Evangelium und christlichen Bräuchen. In den Osterausgaben zeichnete er stets als Metapher für politisches Kräftenessen, wie die einzelnen Staaten mit Eiern anstoßen.

armee“ setzte, ist die zweite Ausnahme: Ein Ferkel mit Krone auf dem Kopf reitet einen gesattelten Esel mit der Aufschrift „Sarrail“ (BP 1916/17: 31).

Aus dem Überblick wird klar, dass in Zlăckins Karikaturen exakt jene stereotype Vorstellung visualisiert wurde, die sich Anfang der 1880er Jahre zu entwickeln begann und um 1913 schon vollkommen etabliert war. Nach dem Krieg tauchte dieses Bild nur noch dreimal in den Karikaturen auf, und zwar jedes Mal als Figur in einer „Welt-Menagerie“, die verschiedene Länder als Tiere auftreten ließ (BP 1923: 40, 1924: 20, Abb. 5, SP 1929: 10). Im Text zu jener von 1924 heißt es, das Schwein „wühlt rechts und links auf der Suche nach Streit“. Diese drei Karikaturen zusammen mit den zu Beginn des Kapitels angeführten Beispielen aus der Populärliteratur des ausgehenden 19. Jhs. widerlegen die Behauptung von MISCĦKOWA (1992: 100), Serbien sei „nur zu Kriegszeiten“ in Wort und Bild als Schwein dargestellt worden.

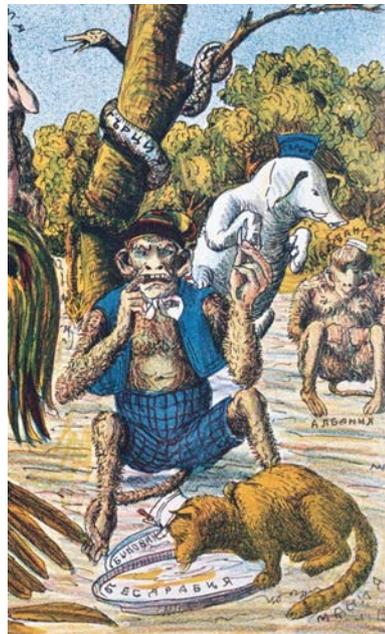


Abb. 5: BP 1924, Nr. 20, Fragment

Das Schwein für Serbien bzw. den Serben setzte Zlăckin nicht nur Karikaturen ein, sondern auch in seinen satirischen Texten, wie die Gedichte und Prophezeiungen des Kalenders „Smehurko“ für 1917 (ZLĂCKIN 1916: 1–5). Besondere Aufmerksamkeit verdient darin aber vor allem das Pamphlet „Politische internationale Menagerie“, in dem er die Charaktere einiger seiner Karikatur-Figuren näher beschrieb, darunter auch das Wesen des Schweins. Wenn auch in satirischem Stil, ist die Definition für das Verständnis der dem Schwein unterstellten Eigenschaften von Bedeutung, zumal die Figur von den anderen Schriftstellern und Karikaturisten als fertiges Klischee benutzt wurde, ohne dass sie eine Charakteristik gaben. Für Zlăckin besitzt das

Schwein „die eifrige Leidenschaft, in Horden im Dunkeln herumzuziehen und über alle Ortschaften herzufallen“. „Es wühlt herum auf der Suche nach Streit“ – diese Eigenschaft machte Zlăckin gut sieben Jahre später auch in einer Karikatur, nämlich der zuletzt angesprochenen, zum Gegenstand –, „und seine Beschäftigung ist es, Komplotte zu schmieden“. Es „ernährt sich vor allem von chauvinistischem Wind (...) Früher lebte es in einem dreckigen Schweinestall und hat schon immer davon geträumt, auf dem ganzen Erdball zu leben; hat immer den Anspruch gehabt, dass seine Nachkommen sogar auf dem Mars leben würden“²¹ (ZLĂCKIN 1916: 51–52). Diese Charakteristik zeigt deutlich, dass sich das mentale Bild „Serben = Schweine“ sowie dessen konkreter Ausdruck in Texten und Karikaturen auf kein bestimmtes Merkmal bezog, sondern alle den Serben zugeschriebenen negativen Eigenschaften generalisierte.

Griechenland und die Griechen

Sehr listig, verräterisch, unloyal, lügnerisch, geldgierig, bestechlich, hochmütig, selbstgefällig – man begegnet einer Fülle negativer Eigenschaften, die den Griechen in der bulgarischen handschriftlichen Literatur des 16. Jh. zugeschrieben wurden (DANOVA 1994: 73–75). Die schriftlichen Belege derselben Etikettierungen wuchsen im Laufe der Zeit enorm an und deuteten darauf hin, dass sich die Vorstellungen aus dem 16. Jh. bereits im 17. Jh. zu Stereotypen verfestigt haben. In den folgenden zwei Jahrhunderten wurden sie ständig reproduziert und um neue erweitert, geändert hatten sich inzwischen nur die Autoren und die Medien. Am Anfang waren es die Geistlichen, die ihre Überlegungen bezüglich der griechischen Charaktereigenschaften in Manuskripten und als Randbemerkungen in Büchern festhielten. Mit der Entwicklung des Zeitungs- und Buchdruckes ab Mitte des 19. Jh. flossen die Stereotypen in die Schriften der Publizisten, die gleichzeitig auch Kämpfer um eine eigenständige bulgarische Kirche und ein selbständiges bulgarisches Schulwesen waren, und später auch in die Schulbücher ein. Unermüdlich versuchten die Autoren, einen für die schon bestehenden mentalen Bilder geeigneten schriftlichen Ausdruck zu finden und schmiedeten sogar einzigartige Neologismen, etwa „grăcki lisičini i hitrolukavštini“, buchstäblich aufgrund der Wortbildung „griechische Fuchserieien und Schlautücken“ – ein Ausdruck aus den frühen 1860er Jahren, der vom Publizisten und Befreiungskämpfer Georgi RAKOVSKI stammt (DANOVA 1994: 97). Als gesellschaftspolitische Ereignisse, die zur Entstehung und Verfestigung der negativen Stereotypen entscheidend beitragen, können zunächst die Rivalitäten zwischen bulgarischen und griechischen Mönchen um Klosterbesitz auf dem Berg Athos betrachtet werden. Später entfaltete sich der Konflikt weit über den heiligen Berg hinaus und entwickelte sich ab dem 19. Jh. zum Kampf gegen die Dominanz des griechischen Klerus in der Kirche und der griechischen Sprache im Gottesdienst und Schulunterricht. Diese Domi-

²¹ «Тоя шопаръ се храни най-много съ шовинистически вѣтъръ (...). Тоя шипаръ е живѣлъ прѣди въ една мръсна кочина и винаги е мечталъ, че може да живѣе по цѣлото земно кълбо и е прѣтендиралъ, че неговитѣ потомци живѣятъ и на Марсъ даже. Има извънредно страстно желание да се движатъ на групи въ тъмнината и да прави пакости на всички селища. Най-обичната му привичка е да рови за кавга и занятието му е комплотаджийство» (ZLĂCKIN 1916: 51).

nanz empfanden die zeitgenössischen Autoren als Bedrohung für die bulgarische Eigenart und beschworen die Herausbildung der Vorstellung von einer „doppelten Unterjochung“ der Bulgaren herauf – politisch durch die Osmanen und kulturell durch die Griechen. Hinzu kam die Gleichsetzung der Griechen mit den Byzantinern, wodurch den Griechen die mittelalterliche byzantinische Herrschaft über Bulgarien (1018–1186) angelastet wurde. Letztere weckte wiederum die Vorstellung einer Unterjochung und verstärkte die Stereotypen Bösartigkeit und Habgier. Mit der Gründung des griechischen Nationalstaates etablierte sich die „Megali Idea“, die Vision von einem „Großgriechenland“, und provozierte auf bulgarischer Seite ab den 1840er Jahren Reaktionen, die die bestehenden Stereotypen erneut bestätigten, insbesondere solche wie Betrügerei, Überheblichkeit und Eingebildetheit. Als das Istanbul Patriarchat um dieselbe Zeit den Bulgaren das Recht auf eine eigene Kirche absprach und später die von der Hohen Pforte 1870 anerkannte Autonomie der bulgarischen Kirche leugnete, war die Vervollkommnung des griechischen Feindbildes gesichert. Die griechischen nationalistischen Stimmungen lösten eine Lawine scharfer Attacken in der bulgarischen Presse aus. Während die früheren schriftlichen Angriffe zwischen griechischer geistlicher und politischer Obrigkeit einerseits – ihnen galten die negativen Stereotypen –, und „griechischem Volk“ andererseits, doch noch, wenn auch nicht immer konsequent, unterschieden, wurde seit diesem Zeitpunkt die Differenzierung allmählich weggewischt. Griechischer Klerus bzw. griechische Politiker und Griechen waren nun für die Autoren ein und dasselbe. Die Vorstellungen bereicherten sich weiter in negativer Richtung, als sich seit der Gründung des bulgarischen Staates die Konkurrenz um Makedonien und Thrakien verschärfte, um letztendlich im zweiten Balkankrieg zu gipfeln²².

Wichtig ist nun die Tatsache, dass die negativen Stereotypen nicht nur zu den Sinnbildern der meinungsbildenden Intelligenz, sondern auch zum kollektiven Wissensbestand breiterer Schichten gehörten. Den Beweis dafür liefert das z.T. durch volkskundliches Sammeln erhobene Material für zwei in den 1890er Jahren veröffentlichte Werke – das „Wörterbuch der bulgarischen Sprache“ von Najden GEROV und die Sprichwörterammlung von Petko SLAVEJKOV. In beiden finden sich unter dem Wort „Griechen“ mehrere, stets negativ beladene Redewendungen und Sprichwörter (DANOVA 1994: 109, MISCHKOWA 1992: 94). Spätestens ab derselben Zeit kommen diese Stereotypen auch in der Populärliteratur vor. In den ab 1894 erscheinenden populären Kalenderheftchen „Vardar“ war die Rede von „griechischen geistigen Händlern“ und deren „Gier“ (BOŽINOV 1898: 44, 1899: 13). Im Kalender für ein späteres Jahr schrieb BOŽINOV (1911: 47) im Stil der für die Populärliteratur üblichen

²² Die jahrhundertelange Entwicklung des Bildes von Griechenland bzw. von den Griechen kann hier nur knapp skizziert werden. Für detaillierte Untersuchungen mit zahlreichen Beispielen s. DANOVA 1994, 1994a, 1996, 2003, MIRCHEVA 1994, MISCHKOWA 1992. Wegen des leichteren Zugangs wird hier nur auf fremdsprachige Arbeiten hingewiesen. Die Übersetzung der Wörter, in denen sich Stereotypen niederschlugen, erfolgte hier aus dem bulgarischen Original. Oben angeführt ist jedoch ihr Standort in der englischsprachigen Ausgabe von DANOVA.

Gattung der Weisheiten: „Die Griechen leben mit ihrer vergangenen Größe und der heutigen Überheblichkeit und Stolz. Aus und mit ihnen wird nichts Großes.“²³

Ohne Feindseligkeit wurde Griechenland bis zu seinem Kriegsbeitritt im Juni 1916 in „Balkanski papagal“ gezeichnet. In diesen Ausgaben ist ein gar positiver Blick aufs griechische Volk spürbar. Zu dieser Zeit wahrte das Land eine den Mittelmächten gegenüber „wohlwollende Neutralität“, ein Resultat der Sympathie von König KONSTANTIN, Schwager von Kaiser WILHELM II., und den Royalisten für Deutschland. Entsprechend reagierten die Karikaturen auf diese Zurückhaltung mit quasi „neutralen“ bis hin zu positiven Kommentaren. Ein meist passiver Zuschauer abseits der politischen Bühne steht für Griechenland, das die Entente durch unlautere Mittel an sich zu reißen versucht²⁴. Der Künstler zeigte sich von der griechischen Standhaftigkeit in dieser Situation regelrecht angetan und zeichnete Griechenland als Dame, die das Werbe-Ständchen der Entente unter ihrem Fenster vollkommen ignoriert und derzeit ihre Liebe zu Deutschland, einer Silhouette mit Pickelhaube hinter dem Vorhang, mit einem Kuss besiegelt (BP 1915/16: 9).

Noch während der Neutralität, als Griechenland noch zwischen den zwei feindlichen Fronten hin und her schwankte, machten sich in den Karikaturen bereits auch abwertende Haltungen dem Land gegenüber bemerkbar. Die negativen Eigenschaften des „griechischen Charakters“ standen schon parat, um wieder in Kraft zu treten: Berechnung, Eigennützigkeit, Schläue, Gier. Und so begegnet man Griechenland als Fuchs (BP 1915/16: 42) und der griechischen Außenpolitik in den Gestalten einer politischen Schaukel (BP 1915/16: 39) oder einer Windmühle (BP 1915/16: 45) – bereit, sich je nachdem, wohin der Wind weht, der Situation anzupassen²⁵. Auch als ein zweiköpfiges Geschöpf taucht der Grieche auf, umringt von den Verbündeten, die auf seine Entscheidung warten: ein Kopf mit Pickelhaube, in der entsprechenden Hand ein Olivenzweig, und ein Kopf mit der typischen Zipfelmütze – üblich für die Darstellung der Griechen in den Karikaturen –, in der Hand auf dieser Seite ein gebrochener Säbel (BP 1916/17: 2). Das Zögern nimmt ihm der Karikaturist übel und so steht er am Ufer bei einer „Taufe im Jordan“²⁶ und sieht zu, wie der Rumäne, nachdem er sich von seiner Neutralität verabschiedet hat, von den Mittelmächten getauft wird: mit dem Gesicht nach unten ins Wasser geworfen. Der Grieche ist im Begriff, seine Hose auszuziehen und „überlegt noch, ob er sich auch so einer Taufe unterzie-

²³ Zum Bild der Griechen in der populären Belletristik, die auf Erinnerungen an die Balkankriege basiert, s. ROTH 1999: 210.

²⁴ BP 1915/16: 3, 13, 15, 16, 18, 19, 21, 26, 29–31, 46. In diesen Bildern wird Griechenland zusammen mit dem neutralen Rumänien als Paar dargestellt (Abb. 2 – die letzten zwei Figuren links im Publikum). Die Zuschauerfiguren im Publikum des Weltgeschehens sind bei Zlăčkin stets Allegorien der Neutralität. Wie sich seine Einstellung änderte, zeigen jene Karikaturen, die die Kündigung der Neutralität attackieren. Sobald Rumänien in den Krieg zog, wurde es zur Hyäne, während auf demselben Bild Griechenland weiterhin ein Zuschauer blieb (BP 1915/16: 51, Abb. 4 – die ganz linke Figur auf der Tribüne).

²⁵ Vgl. die Karikatur in der Zeitschrift „Az znam vsičko“ vom 8.3.1915, in der Rajko ALEKSIEV Griechenland als eine Foustanella zeichnete, die vom Wind in Richtung Mittelmächte davongetragen wird.

²⁶ Die politische „Taufe“ war ein jährlich wiederkehrendes Motiv in den Ausgaben, die zur Zeit des Epiphaniastages (Taufest Christi) erschienen; s. Anm. 20.

hen soll“ (BP 1916/17: 14). Auch die alte Vorstellung von der griechischen Gier kommt nicht zu kurz: Ein Huhn mit der Aufschrift „Neutralität“ pickt an dem glänzenden Edelstein „Krieg“ eines Rings herum (BP 1916/17: 25).

Die letzten Ausführungen könnten den Eindruck erweckt haben, Griechenland sei allein durch diese Eigenschaften vertreten. Deshalb wäre hier darauf hinzuweisen, dass Zlăckin Griechenland oft differenzierter als die anderen Nachbarn darstellte. In zahlreichen Karikaturen erschien es gleichzeitig in zwei Gestalten: Eleftheros VENIZELOS und der Grieche in „nationaler“ Tracht – Foustanella (weißer Faltenrock), bestickte Wadenstüben, bestickte Weste, lange rote Zipfelmütze und geschwungener Schnurrbart – als Verkörperung des Volkes und des Landes. Dem schon im Oktober 1915 vom Amt des Ministerpräsidenten zurückgetretenen Venizelos galten die höchst abwertenden Sinnbilder: Er vertrat nämlich klar die Position der Entente und erklärte als Chef einer provisorischen Regierung noch im November 1916, gut ein halbes Jahr vor dem Kriegseintritt Griechenlands, Bulgariens den Krieg. In den Karikaturen ist er als Hund, Schlange oder Ratte zu sehen (BP 1915/16: 52, 1916/17: 36, 42). Der Mann in „Nationaltracht“ dagegen identifizierte Zlăckin mit den Royalisten. Diesem Griechenland, dem gequälten „Volk“, galt entsprechend sein Mitleid. Das Volk war letztendlich der Leidtragende, als die Entente Druck ausübte und das Land durch ständige Ultimaten zu demütigen suchte. Durch die Seeblockade war schließlich auch die Versorgung der Bevölkerung gefährdet. Diese Situation visualisierte Zlăckin folgendermaßen: Griechenland brennt auf dem Scheiterhaufen und die Alliierten tanzen drum herum (BP 1915/16: 41), wird wie Laokoon von der Schlange namens Entente bezwungen (BP 1915/16: 36), ist wie Prometheus an den Felsen gekettet und den Attacken von Geiern (in dieser Gestalt Venizelos bzw. General Sarrail) ausgesetzt (BP 1915/16: 38, Abb. 6; 1916/17: 3).



Abb. 6: BP 1915/16, Nr. 38, Fragment

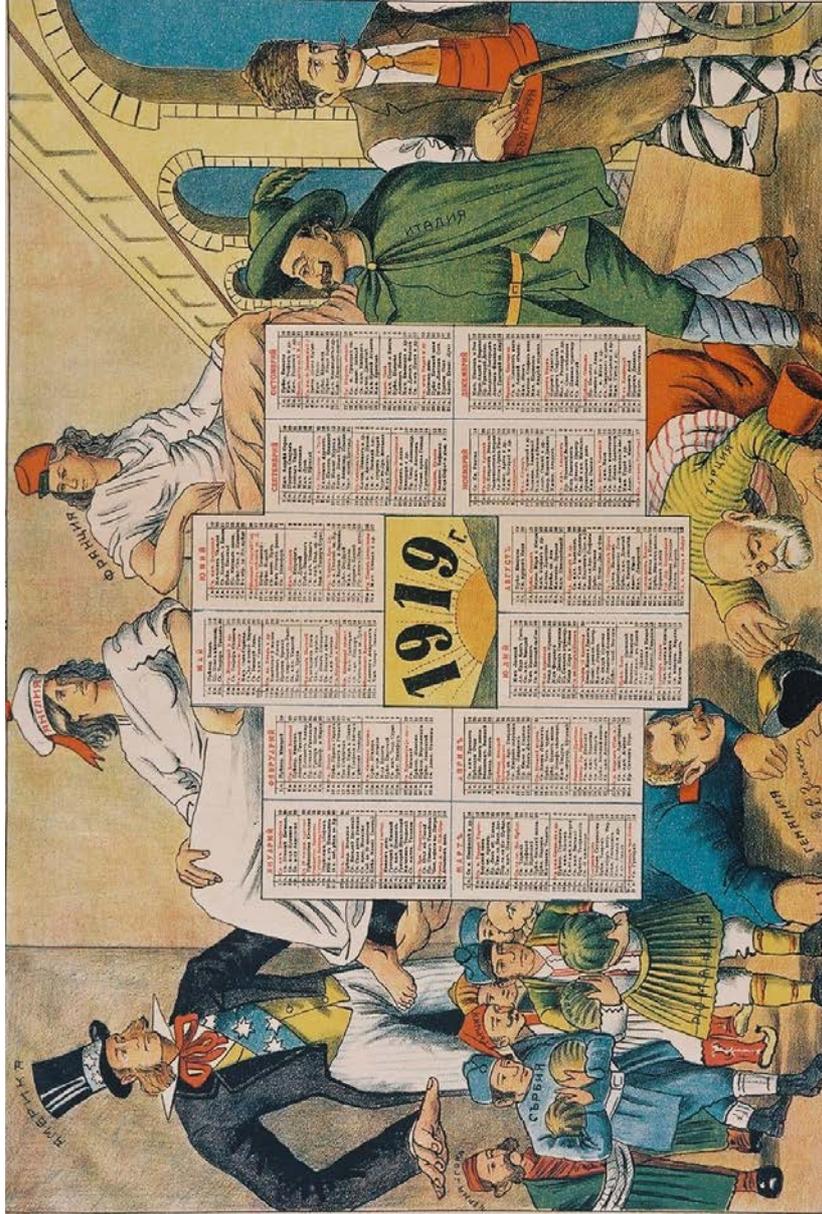


Abb. 8: Balkanski papagal 1919, Nr. 1



Abb. 9: Balkanski papagal 1919, Nr. 6

Zlăčkin zeichnete es sogar ikonenartig als Märtyrerin mit Heiligenschein, beschriftet mit „Erzmärtyrerin Griechenland“ (BP 1916/17: 10). Den Höhepunkt erreichten die Gegenüberstellungen der zwei Gesichter Griechenlands in einer teils kommentierenden, teils visionären Karikatur, in der „Griechenland“ als Kruzifix und Venizelos an einem Baum erhängt erscheinen. Der Text dazu lautet: „Venizelos wird sich bald wie Judas erhängen, weil er seine Heimat so leicht den bestialischen Foltern ausgeliefert hat“ (BP 1915/16: 48). Diese differenzierte, wenn auch stark politisierte Betrachtung findet ihre Parallelen eher in der bis ins 19. Jh. hinein mehr oder weniger üblichen Unterscheidung zwischen griechischer Geistlichkeit und griechischem Volk, denn das zeitgenössische griechische Bild war ja ein einheitliches Feindbild. Nach der Absetzung des Königs Konstantin bildete Venizelos eine neue Regierung und ihre erste Entscheidung ließ nicht lange auf sich warten: Am 29.6.1917 erklärte sie den Mittelmächten den Krieg. Im Juli reagierte „Balkanski papagal“ darauf mit einer Karikatur, auf der Griechenland, wie schon mehrmals zuvor, von zwei Figuren vertreten ist, diesmal sind jedoch beide negativ besetzt – einmal von Venizelos, der als Herrscher von England und Frankreich auf Händen getragen wird, und einmal von einem winzigen Griechen, den ein Storch gerade bringt: „die neue Freude, der neue Verbündete der Entente, der kleine und hagere Grieche, dessen Foustanella schon mehrmals eine heldenhafte Beschmutzung auf dem Kriegsfeld erlitten hat“ (BP 1916/17: 38). Dieses Bild markiert den Bruch in der Haltung des Künstlers zu Griechenland²⁷. Die Zeit, in der Griechenland sich im Krieg befand, fällt zum größten Teil mit dem dritten Jahrgang von „Balkanski Papagal“ zusammen, von dessen insgesamt 48 Karikaturen uns nur eine einzige zugänglich war, so dass die Verfolgung des Wandels in der Haltung zu Griechenland an dieser Stelle bedauerlicherweise unterbrochen werden muss. Doch die wenigen vorhandenen Karikaturen zu Griechenland im Krieg deuten auf die allgemeinen Tendenzen hin. Es erscheint als Hund im Bild und „frecher Köter“ im Text (BP 1916/17: 40) oder als Schlange (BP 1917/18: 44) – in jenen Gestalten also, die bis zu diesem Zeitpunkt in „Balkanski papagal“ nur für Venizelos reserviert waren. In dieser graphischen Codierung und den damit verbundenen Eigenschaften steckten ohne Zweifel stereotype Vorstellungen, die Zlăčkin nun aktivierte. Dieselben Tiere standen nämlich schon für Griechenland in den Karikaturen anderer Autoren, und zwar noch zur Zeit seiner Neutralität²⁸. Während Griechenland früher am Scheiterhaufen als Märtyrer gefoltert wurde, brannte es nun dort als Missetäter (BP 1916/17: 46).

Nach dem Krieg war es weiterhin üblich, Griechenland mit dem Bild einer Schlange zu verbinden. In der großen Weltmenagerie, in der „jeder Mensch eine Bestie ist und jedes Land eine eigene moralische Physiologie hat, die an den Charakter oder das Schicksal eines bestimmten Tieres erinnert“ ist es eine „schlaue und heimtückische Schlange“ (BP 1924: 20, Abb. 5), während in einem anderen Bild die Schlange lediglich ein Attribut des Griechen ist (BP 1925: 34). Die vom Zlăčkin im Text zum Bild von 1924 explizit genannten Eigenschaften waren in zwei früheren

²⁷ Vom Motiv der beschmutzten Foustanella wird weiter unten die Rede sein.

²⁸ In den Karikaturen von Rajko ALEKSIEV in „Az znam vsičko“ vom 10.8.1914 und 9.8.1915 kommt Griechenland als Schlange bzw. als Hund vor, in den Bildunterschriften als „dreckige athenische Schlange“ bzw. „griechischer Köter“ bezeichnet.

Karikaturen um noch einige erweitert gewesen. Er zeichnete den Griechen als eine nicht klar identifizierbare Kreatur, eine Mischung unterschiedlicher Tierarten: Der Grieche auf einem Dach als Windfahne, dessen vorderer Teil eine menschliche Gestalt hat, unter dessen Foustanella aber die Beine und der Schwanz eines Drachen hervorschauen (BP 1921: 22, Abb. 11).

Auch sieht man Griechenland als Eule mit Schlangenschwanz, und der Text erklärt, das sei „das unbeständige Griechenland, das in der Dunkelheit und im Nebel etwas geschnappt hat“ (BP 1921: 31). Jedes Element dieser Geschöpfe spielt auf eine bestimmte Charakteristik der Griechen an: die chthonischen Elemente auf Bösartigkeit, der Raubvogel auf Habgier, und in deren Vermischung äußern sich letztendlich die Vorstellungen von Unaufrichtigkeit, Betrug und Unzuverlässigkeit, die auch noch durch die Funktion der Windfahne bildlich auf den Punkt gebracht werden. Auch der Fuchs erschien dem Karikaturisten wieder passend, und er führte vor Augen, dass im Fall Griechenlands nicht einmal die Schläue eines Fuchses genügt, um den Gierigen davor zu bewahren, zum Opfer seiner eigenen Unersättlichkeit zu fallen, wenn der Köder Smyrna heißt (BP 1921: 23).



Abb. 11: BP 1921, Nr. 22, Fragment

Gier und Unersättlichkeit kommen auch durch andere Metaphern und kompositorische Mittel zum Vorschein, z.B. durch Spiele mit den Proportionen: kleiner Grieche mit großen Ansprüchen. Für den Karikaturisten war er, ebenso wie der Rumäne, ein „Kriegsgewinnler“, der sich unverdient und ohne eigenes Zutun, nur dank seiner Doppelgängerrolle, bereichert hat. Der Gewinn steht in einem absurden Verhältnis zu seinen Verdiensten, trotzdem lechzt er nach mehr. Mal taucht er als Fettwanst auf (BP 1920: 19), mal als hagere Gestalt mit weit offenem Mund, die eine riesengroße Frucht – Symbol für gewonnene Territorien, in diesem Fall Thrakien –, zu umspannen trachtet, seine Arme fallen jedoch zu kurz aus (BP 1919: 21). Andere Variationen desselben Szenarios präsentieren den Griechen einmal mit zwei bereits ergatteten Früchten unter dem Arm – Smyrna und Epyros –, die freie Hand zeigt auf Thrakien (BP 1919: 19), einmal als eine sich an Körbe voller Früchte heranschleichende kleine Gestalt (BP 1919: 10).

Ein weiteres Motiv im Spiel mit den Proportionen sind die für den kleinen Griechen allzu großen Kleider, nach denen er entweder seine Hände ausstreckt oder die er bereits anhat. Winzig klein klettert er am Pfeiler einer Wäscheleine und versucht, die dort aufgehängte große Hose „Smyrna“ zu schnappen, die die Türkei, von den Großmächten gezwungen, ausziehen musste (BP 1919: 6, Abb. 9). Ein anderes Mal ist Smyrna ein riesiger Mantel, in dem sich die kleine Figur fast verliert, sich aber trotzdem anschickt, auch noch die zu weite Hose „Thrakien“ anzuziehen (BP 1920: 17, Abb. 12).



Abb. 12: BP 1920, Nr. 17, Fragment

Ausgestreckte Gliedmaßen in Richtung begehrter Territorien ist eine in den Karikaturen übliche Visualisierung des Stereotyps von der griechischen Gier und Unerstättlichkeit: Ein Arm trachtet nach Edirne (BP 1920: 15), auf einer humoristischen Europakarte nach dem ganzen Thrakien, während die Beine auch nicht an sich halten können und sich über das Meer in Richtung Smyrna bzw. Kreta dehnen (BP 1919: 23, Abb. 10).

Als es galt, die Griechen an deren Gier und zusätzlich noch an ihrer Überheblichkeit festzumachen, griff der Künstler die griechische „Megali Idea“ auf, um sie auch als Motiv einzusetzen. Der mit Flügeln ausgestattete Grieche schwebt in der Luft (BP 1919: 7), zeigt sich winzig klein im Korb eines riesigen Luftballons mit Aufschrift „Megalomanie“ (BP 1922: 15) oder erscheint sogar als der Heilige Geist, der nach dem ost-orthodoxen ikonographischen Kanon in der Mitte des Himmels aus den Wolken emporsteigt (BP 1920: 18, Abb. 3). Worauf sich der Grieche etwas einbilden kann, löst sich in Luft auf: Sein Größenwahn gründet auf nichts als einem Luftballon, und das gestiegene Selbstwertgefühl durch die Territorialgewinne ist auch bloß eine Seifenblase, nämlich „Smyrna“, die gerade platzt, was aber den Griechen

nicht weiter zu kümmern scheint, er bläst gerade eine neue Seifenblase auf (BP 1920: 38).

Umso schadenfroher zeigt sich dann Zlăckin nach den vernichtenden Niederlagen der griechischen Armee und ihrer vollständigen Vertreibung aus Kleinasien während der großen Offensive der türkischen Armee vom August bis Oktober 1922. Gleich im August erschien der Grieche auf einem ausgemergelten Pferd, mit Verbänden an den Beinen, dem auch das Schutzschild „Megalomanie“, hier bereits zerbrochen, nichts geholfen hat (BP 1922: 18). Die Idee vom grundlosen Hochmut wird anschaulicher, als neben der Megalomanie auch die Foustanella ins Spiel kommt, jenes Stück der männlichen Tracht, das dem Künstler schon beim Kriegseintritt Griechenlands eine dankbare Angriffsfläche lieferte. Auf zwei aufeinander folgenden Karikaturen ist der Grieche mit nacktem Hintern zu sehen. Auf der einen hat er seine Foustanella, die er offensichtlich vor lauter Angst beschmutzt hat, ausziehen müssen, und zwar nicht zum ersten Mal: eine solche samt Unterhose hängt bereits an der Wäscheleine zum Trocknen, Griechenlands Beschützer England versucht gerade, die Ersatzfoustanella zu waschen. Auf beiden Kleidungsstücken sind trotzdem immer noch gelbe Flecke sichtbar und ein Teil der dabei zuschauenden Staaten lacht, andere halten sich angeekelt die Nasen zu. Der Autor kommentiert im Text: „Griechenland, das so besessen war von seiner unheilbaren Megalomanie (...). Was für eine Ironie des Schicksals! In nur ein paar Tagen von den Gipfeln der Glorie in die ekelhafte Pfütze zu fallen! England wäscht die beschmutzte griechische Foustanella, doch es lässt sich nicht auswaschen, was unwiederbringlich beschmutzt worden ist“ (BP 1922: 23, Abb. 13). Die andere Karikatur zeigt den kleinen Griechen auf der Flucht, ihm dicht auf den Fersen der riesige Türke, der bereits den Bosphorus überquert hat. Der Grieche ist vertrieben, seine Foustanella ist heruntergerutscht, darauf zeichnet sich erneut ein gelber Fleck ab (BP 1922: 24).



Abb. 13: BP 1922, Nr. 23

Wenn Zlăckin Griechenland als Kriegsgewinnler akzentuieren wollte, zeichnete er das Land als verwöhnten Schützling der Großmächte. In zahlreichen Bildern stehen sie auf seiner Seite und unterstützen ihn bei fast jedem politischen Schritt. Der Karikaturist beließ es diesbezüglich nicht allein bei Anspielungen, sondern versuchte, auch die Hintergründe zu beleuchten: Griechenland könne nur dank seiner betrügerischen Doppelmoral und der geschmiedeten Intrigen existieren, deshalb taucht es als Baby im Kinderwagen auf, das gleichzeitig deutsches und französisches Spielzeug in den Händen hält: „Alle haben auf Griechenland mit guten Augen geguckt, ohne länger zu überlegen, ob es das verdient hat oder nicht. Nach wie vor ist es das gehätschelte Kind. Vorher, im Krieg, gehörte es zum Bündnis, und jetzt zur Entente. Es hat immer gleichzeitig sowohl mit deutschem als auch mit französischem Spielzeug gespielt und wurde von zwei Müttern gestillt“ (BP 1921: 10). Hier finden die Stereotypen von den unaufrichtigen, lügnerischen und gar verräterischen Griechen einen Ausdruck.

Bis auf die kurze Zeitspanne, während der Griechenland die Neutralität wahrte, wurde es in „Balkanski papagal“ durchgehend negativ besetzt. Zu Beginn des Krieges war Zlăckin offensichtlich zu glauben geneigt, im neutralen Land doch einen potentiellen „Freund“ zu sehen. Angesichts der Kriegs- und Nachkriegsentwicklung jedoch korrigierte er sich schnell, und Griechenland erschien auf den Bildern häufiger als die anderen Balkanländer, und zwar konstant in Form negativer Gestalten, die stets Verrat, Hinterhältigkeit und Betrug, hervorgerufen durch Gier und Größenwahn, personifizierten. Somit reihten sich die Karikaturen in die bereits seit dem 16. Jh. bestehende Tradition des griechischen Feindbildes und festigten es noch. Auch in den folgenden Jahren hielt Zlăckin daran fest: 1925 sprach er „die griechischen Verlockungen“ an und nannte Griechenland ausdrücklich ein „Symbol für Schläue und Hinterhältigkeit.“ Die Karikatur, unter der diese Worte stehen, zeigt Griechenland als Frau in männlichen Kleidern (BP 1925: 24). Und auch im Nachfolgerblatt „Svetoven papagal“ (1929: 14) begegnet man dem Griechen in der altbekannten Gestalt des Fuchses.

Rumänien und die Rumänen

Bis zu den Balkankriegen bestand im bulgarischen Schrifttum kein großes Interesse am „rumänischen Charakter“, er wurde in nur wenigen Publikationen und auch dort eher knapp angesprochen. In der zweiten Hälfte des 19. Jh. hielten sich jedoch bulgarische Freiheitskämpfer als Emigranten in Rumänien auf, woraufhin in Bukarest und anderen Großstädten, etwa in Brăila, bulgarische Institutionen mit kulturellen Aufgaben entstanden, darunter Verlage und Redaktionen einer freien, kaum der osmanischen Kontrolle unterliegenden Presse. Diese Umstände ließen die Vorstellung von Rumänien als gastfreundlichem Land entstehen. Zu der durchaus positiven Einstellung trugen auch die gemeinsamen politischen Interessen beider Länder, nämlich eine national-staatliche Emanzipation gegenüber dem Osmanischen Reich, sowie später die Teilnahme rumänischer Truppen am bulgarischen Befreiungskrieg bei (DANOVA 1994: 105–106, 112). Gleichzeitig tauchten jedoch, wenn auch selten, andere Zuschreibungen auf. Ljuben KARAVELOV, eine wichtige Figur unter den Emigranten in Bukarest zwischen 1869 und 1876, Vorsitzender des Bulgarischen Revolutionskomi-

tees und Herausgeber verschiedener Zeitungen, äußerte sich zu den „Menschen in Bukarest“: „Die Bildung ist wie Lack aufgetragen, äußerlich, und das Innere ist stets das gleiche: Eigennutz, Kleinlichkeit, Geschäftemacherei und Unwissenheit.“²⁹

Trotzdem blieb die Grundeinstellung positiv. 1912–1913 änderte sich das dramatisch. Nach dem Ersten Balkankrieg erhob Rumänien als Entgelt für seine Neutralität Ansprüche auf territoriale Kompensation zu Lasten Bulgariens. Im Zweiten Balkankrieg verabschiedete es sich von dieser Neutralität, griff Bulgarien überraschend an und bekam kurz danach als Sieger die Süddobrudscha zugeteilt. In der Presse, der Sachliteratur und der populären Belletristik rückten Rumänien und die Rumänen schnell in den Vordergrund. Neue Vorstellungen entstanden. Die aufgegebene Neutralität wurde mit „Sittenlosigkeit, Lasterhaftigkeit und Käuflichkeit“ verbunden, der überraschende Angriff „aus dem Hinterhalt“ mit ängstlichem, hinterhältigem Handeln. Somit erweiterte sich das in den Karikaturen der Vorkriegszeit bereits bestehende Bild von einem „verweichlichten“ Rumänen um neue Eigenschaften (s. MISCHKOWA 1992: 120–121). Das frühere Freundbild der Rumänen wurde durch ein eindeutiges Feindbild verdrängt. Im populären Kalenderheftchen „Vardar“ für 1914 taucht Rumänien als „neuer Feind“ in einer Karikatur auf. Der Text erklärt, Bulgarien habe schon so viele Feinde, jetzt kämen auch noch die „Maisbreifresser“ hinzu (BOŽINOV 1914: 33).

In „Balkanski papagal“ finden sich jedoch bis zum Eintritt Rumäniens in den Ersten Weltkrieg am 27.8.16 (bis dahin waren 46 Ausgaben erschienen) keine Feindbilder. In dieser Periode setzte sich das Blatt mit der rumänischen „abwartenden Neutralität“ auseinander, wobei es ihr gegenüber meist indifferent blieb und in nur wenigen Karikaturen seine Zustimmung zeigte oder das Land mit einer sanften Ironie angriff. Der Rumäne erschien in Nationaltracht, so wie sie der Karikaturist sah – langes weißes Leinenhemd mit Stickereien, weiße eng anliegende Hose, Stiefel und Fellmütze –, meist neben dem Griechen als passiver Zuschauer der Kriegereignisse (BP 1915/16: 13, 18, 19, 30, 31, Abb. 2). In all diesen Bildern stand Rumänien stets im Hintergrund. In den Vordergrund trat es nur dann, als es galt, die Entente bei ihrer Anwerbung der neutralen Staaten lächerlich zu machen. In manchen dieser Bilder blieb Rumänien weiterhin ein abwartender Zuschauer (BP 1915/16: 21, 29), in anderen hob der Künstler mit Zufriedenheit die Standhaftigkeit der rumänischen Neutralität hervor. Wenn die Alliierten, als Musiker dargestellt, unter den Fenstern der Damen Rumänien und Griechenland ein Ständchen halten, „bereitet Rumänien, stark genervt, einen Eimer voll Abwasser als Belohnung für den Gesang“ (BP 1915/16: 9). Ein anderes Mal versuchen es die Alliierten mit einem richtigen Konzert und Tänzen vor dem Haus der Neutralen, Rumänien ist aber bereit, sich mit einem Stock zu wehren (BP 1915/16: 26). Als Mann wiederum richtet Rumänien sein Gewehr gegen „die Hoffnungen der Entente“, die sich ihm in der Gestalt einer langsamen, kranken Schildkröte nähert (BP 1915/16: 35).

Rumäniens Darstellung war praktisch frei von Stereotypen, trotzdem wurde in den Karikaturen die Tendenz sichtbar, die bestehenden Vorstellungen vom „rumänischen Charakter“ visualisieren zu wollen: die Unentschlossenheit, Kleinlichkeit,

²⁹ Zitiert nach DANOVA 1994: 106.

Berechnung, Käuflichkeit³⁰. Der Rumäne erscheint mit einem großen Buch unter dem Arm, „hält seine Finanzen fest“, so die Bildunterschrift (BP 1915/16: 33), oder sitzt vor einen prallen Sack mit unbestimmtem, aber sicherlich wertvollem Inhalt: „Rumänien erntet die Begünstigungen, die ihm dank seiner Neutralität zuteil werden“ (BP 1915/16: 36). Der volle Sack taucht noch einmal auf und es wird klar, worin Rumäniens Kapital an dieser Etappe besteht: er trägt die Aufschrift „Neutralität“ (BP 1915/16: 45, Abb. 14). Seine Chancen erwägt der Rumäne auch an einem Spieltisch (BP: 1915/16: 39) und bald danach, drei Wochen später, erscheint er schon als Krebs, von dem „man nicht weiß, wohin er schaut und welche Richtung er einschlagen würde“ (BP 1915/16: 42). Zur Zielscheibe der Satire wird hier außer der Unentschlossenheit auch noch die rumänische Hinterhältigkeit.



Abb. 14: BP 1915/16, Nr. 45, Fragment

Besondere Aufmerksamkeit verdient eine Karikatur, in der Rumänien als Frau mit kurzem Kleid, Strapse und tiefem Ausschnitt zu sehen ist, von den Großmächten intensiv umworben: Italien verneigt sich tief vor ihr, der Engländer und der Franzose überreichen ihr Blumensträuße, der Russe zieht sie grob am Arm (BP 1915/16: 43). Dieses Bild war ein Auftakt zum eigentlichen Auftritt Rumäniens als Hure im Blatt einen Monat später, als das Land sich der Entente angeschlossen hatte und in den Krieg eingetreten war. Rumänien erscheint in der selben Kleidung, diesmal auch noch

³⁰ Bildlicher Ausdruck dieser Vorstellungen findet sich auch bei anderen Karikaturisten. Knapp zwei Wochen nach der Neutralitätsverkündung erschien eine Karikatur von Rajko ALEKSIEV in „Az znam vsičko“ (3.8.1914): Der Rumäne streckt vorsichtig seinen Kopf zur Tür eines Plumpsklohäuschens heraus, „um zu sehen, wohin der Wind weht, um sich entsprechend anzuschließen.“

mit entblößtem Busen, und steht unmittelbar hinter dem Rücken des Österreichers, der gerade gegen den russischen Bären kämpft; der Deutsche, der Bulgare und der Türke prügeln auf sie ein (BP 1915/16: 47, Abb. 15). Der Text kommentiert: „Die alte Hure trat wieder auf die Bühne. Mit keiner edlen Tat wusch sie ihre Schande von 1913 rein, sondern griff heute, geführt von den gleichen hinterhältigen und hajduki-schen Instinkten, auch nach den Gewinnen von Österreich-Ungarn.“



Abb. 15: BP 1915/16, Nr. 47

Zlăckin positioniert Rumänien hinter den Rücken des anderweitig beschäftigten Österreichers, bezeichnet explizit die Figur der Hure als „alt“, nennt das Jahr des zweiten Balkankriegs und stellt somit eine Verbindung zwischen Situationen aus der jüngsten Vergangenheit und der Gegenwart her. Nach gut zwei Jahren Neutralität fiel Rumänien am 27.8.1916 Österreich-Ungarn in den Rücken und eroberte weite Gebiete in Siebenbürgen. Zlăckin erkennt ein Verhaltensmuster Rumäniens zu Kriegszeiten: Am Anfang des Zweiten Balkankriegs hatte es sich zurückgehalten und sich unerwartet erst dann beteiligt, als Bulgarien vom Süden und Westen schon angegriffen war und keine Aussicht auf Sieg mehr hatte. Zlăckin sah Rumänien deshalb als Wiederholungstäter an und schrieb ihm das Handeln aus dem Hinterhalt als eine typische Verhaltensweise zu.

Noch einmal erscheint Rumänien in dieser Gestalt, diesmal laut Text eine „hinterhältige Hure“, die von zwei Pferden, Symbole für die zwei Elemente „Kraft“ und „Eintracht“ im Motto der Mittelmächte, auseinander gerissen wird (BP 1916/17: 9)³¹.

³¹ Eine sehr ähnliche Karikatur erschien in „Baraban“, Ausgabe 325 vom September 1916, einer der führenden humoristischen Zeitschriften: Rumänien ist eine nackte Prostituierte im „Café-Chantant Bukarest“, von den Großmächten (Männer in Uniformen), laut Bildunterschrift „den letzten Kunden“, umringt und angehimmelt.

Die Figur der Hure stand allegorisch für Rumäniens Käuflichkeit in der realen politischen Situation, denn es schloss sich der Entente an, nachdem es von ihr eine Territorialerweiterung zugesprochen bekam. Doch kann die Figur auch als Anspielung auf die Moral des „kleinen Paris“³² betrachtet werden und als Ausdruck jener Diskrepanz zwischen Schein und Sein, zwischen Modernisierungsbestrebungen und bäuerlicher Primitivität, über die bereits KARAVELOV und SELIMSKI schrieben³³.

An dieser Stelle sei erneut auf die schon besprochene Ausgabe 47 hingewiesen, in der die „Hure“ einen Maiskolben in der linken Hand hält und die Karikatur dadurch explizit auf die Kluft zwischen Anspruch und Realität verweist³⁴. Noch einmal gelingt dem Karikaturisten diese Andeutung mit der ironischen Bezeichnung des Rumänen als „Domnul Mamaligaresku“ (Herr Maisbreifresser), die spätestens ab 1913 in der schriftlichen Satire präsent war. Auch Zlăckin verwendete sie in einigen Bildunterschriften, um die bäuerliche Wesensart (Maisbrei als Grundnahrungsmittel der breiten Schichten³⁵) unter der sonst anspruchsvollen rumänischen Fassade bloßzustellen. Den äußerlich klar als „Maisbreifresser“ erkennbaren Rumänen setzte er auch in einen anderen Zusammenhang im Herbst 1916 ein. Die lächerliche Gestalt aus dem dörflichen Milieu, repräsentativ für die Offensive der rumänischen Armee, findet sich plötzlich im Kontext militärischer Aktivitäten. Doch ernstes Gesicht zieht der Rumäne Schulter an Schulter mit seinen neuen Verbündeten in den Krieg: Er reitet einen Hahn und ist mit Maiskolben bewaffnet (BP 1915/16: 49, Abb. 16).

Auch diese Zeichnung gab weitgehend die realen Umstände wieder, denn Rumänien war nicht hinreichend vorbereitet. Die Armee war mangelhaft ausgerüstet: zur Verfügung standen veraltete Waffen und ein schlecht ausgebautes Verkehrsnetz, das die Nachschubtransporte erschwerte. Innerhalb von acht Wochen wurden die rumänischen Truppen aus Siebenbürgen wieder vertrieben, und der rumänische Widerstand gegen die in die Süddobrudscha vordringenden bulgarischen und osmanischen Truppen dauerte nur zwei Wochen im September 1916.

³² In den Publikationen erschienen Rumänien abwertende Bezeichnungen, z.B. die Äußerung von Georgi KALINKOV, Diplomat in Bukarest zur Zeit der Balkankriege in seinen Erinnerungen an diese Zeit, die 1917 veröffentlicht wurden: „Bukarest ist modernes Babylon und kleines Paris, hauptsächlich was die verdorbenen und äußerst lax befolgten familiären und politischen Sitten betrifft“ (zitiert nach DANOVA 1994: 118).

³³ In einem angeblich in den 1840er Jahren entstandenen, aber erst 1914 veröffentlichten Manuskript sah Selimski die rumänische Art der Modernisierung als Nachäffen, durch das die Rumänen das alleinige Ziel hätten, „äußeren Glanz zu demonstrieren“; s. MISCHKOWA 1992: 113.

³⁴ DANOVA (1994: 118–119) und NJAGULOV (188–191) erklären diese Vorstellung als Resultat dessen, wie die starken sozialen und ökonomischen Differenzen zwischen bürgerlicher Elite und Volk (besonders auf dem Lande), die scharfe Grenze zwischen Luxus in den Städten und miserablen Zuständen in den Dörfern wahrgenommen wurden. Eine Parallele dazu findet sich beim Schriftsteller Stojan ČILINGIROV, der in seinen 1921 veröffentlichten Reisebeschreibungen rückblickend über die Verhältnisse in Rumänien berichtete: „Rumänien ähnelt einer herausgeputzten und gepuderten Kokotte, die zu Hause Maisbrei isst und unter dem äußeren Putz kein Unterhemd hat“ (zitiert nach DANOVA 1994: 118).

³⁵ Die Verwendung des rumänischen Wortes „mamaligar“ als Bezeichnung der Rumänen ist im Wörterbuch von GEROV (1899: 47) belegt. Er erklärt: „Die Bulgaren bezeichnen so die Walachen, weil diese sich von mămăligă (Maisbrei) ernähren.“



Abb. 16: BP 1915/16, Nr. 49

Und so sieht man den Rumänen in der nächsten Ausgabe schon am Boden, nackt, die Maiskolben um ihn herum verstreut, von den Löwen – symbolisch für die Mittelmächte – zu Fall gebracht (BP 1915/16: 50, Abb. 17).



Abb. 17: BP 1915/16, Nr. 50, Fragment

Im Text dazu ist er „der gemeine Maisbreifresser, der auch im gegenwärtigen Krieg versucht, durch die für ihn übliche Art, nämlich zu plündern, Gewinne zu erzielen;

deshalb griff er Österreich-Ungarn aus dem Hinterhalt an.“ „Domnul Mamaligaresku“, vom bulgarischen Löwen in die Enge getrieben, muss all das zurückgeben, was er „1913, als der balkanische Löwe gebunden war, auf Hajdukenart geplündert hatte“ (BP 1915/16: 48).

In den Texten zu vier Karikaturen, den Ausgaben 47–50, ist die gleiche Charakterisierung zu lesen. Zusammenfassend sind an dieser Stelle einige Eigenschaften zu nennen, die Zlăckin als typisch rumänisch herausstellt: das hinterhältige Verhalten gegenüber dem Gegner, die Hajdukenart – gemeint sind die räuberischen Instinkte, die Vorliebe der Soldaten für Plünderungen.

Im zweiten Jahrgang zeichnete Zlăckin den Rumänen noch einmal in der erniedrigenden Haltung eines Erbrechenden, dem etwas nicht bekommen ist, nämlich „alles Fremde, das er gestohlen hat“ (BP 1916/17: 4). In den Karikaturen aus dieser Zeit betont Zlăckin bei der Darstellung Rumäniens vor allem die Neigung zum Diebstahl, und zwar in kleinem Stil. So erscheint CAROL I., ein Skelett unter dem königlichen Umhang, mit zwei Hühnern an seinen Seiten und wird in der Bildunterschrift „Carol der Hühnerdieb“ genannt (BP 1916/17: 3). Die gleiche Anspielung findet sich in der bildlichen Darstellung der Hölle, wo jedes Mitglied der Entente seine ganz individuell zugeschnittenen Qualen zu erdulden hat. Jedem ist ein Vierzeiler gewidmet, und Rumänien folgender: „Und Domnul der Walache, der Hühnerdieb, der traurige Hajdukenheld wird sich für seine Niedertracht verantworten“ (BP 1916/17: 39). In der 3. Ausgabe wurde der Rumäne „kokoškogradec“ (buchstäblich Hühnerdieb) genannt, während er in der 39. Ausgabe statt dessen ein „kokoškar“ ist, was über die Grundbedeutung „Hühnerdieb“ hinaus eine zusätzliche negative Konnotation hat: jemand, der Kleinzeug klaut und nur Kleinzeug zu klauen imstande ist. Doch beide Bezeichnungen schwächen um einiges die frühere Identifizierung Rumäniens mit dem Begriff der Plünderung ab. Der Hühnerdiebstahl als Karikaturen-Motiv wurde längst vor Zlăckin schon eingesetzt. In „Az znam vsičko“ vom 27.7.1914 zeichnete Rajko Aleksiev eine Medaille, deren Prägung ein mit einem Bajonett aufgespießtes Huhn darstellt, und schrieb darunter: „Anlässlich des Bukarester Friedens wurden in Rumänien Tapferkeitsmedaillen geprägt, mit denen jene Soldaten ausgezeichnet werden, die in Bulgarien mindestens fünf Hühner geklaut haben.“

Hiermit wurde gerade eine weitere Eigenschaft des rumänischen Charakters angesprochen, die auch Zlăckin zu entlarven suchte. In seinem Kalender „Smehurko“ für 1917, der zeitgleich mit den oben besprochenen Karikaturen von ihm erschien, sprach auch er explizit die Furchtsamkeit an, die anderen Autoren bereits 1913 als dem rumänischen Charakter eigen erschien aufgrund mangelnder rumänischer Heldentaten im Balkankrieg. Auf den ersten Seiten des Kalenders gratulierte Zlăckin seinen Lesern zum neuen Jahr mit zwei Gedichten, den bulgarischen Siegen im Krieg gewidmet. Darin kommen die „Walachen“ oft als ängstliches Volk vor, z.B.: „Domnul der Walache, Gratulation auch ihm zur eingesteckten Prügel“, er wird nie wieder über „Dörfer ohne Hunde“ herfallen (ZLĂCKIN 1916: 4). Damit ist wohl der rumänische Angriff auf Österreich-Ungarn aus dem Hinterhalt gemeint, wobei der Autor die Hinterhältigkeit als Folge der Ängstlichkeit versteht³⁶.

³⁶ In seinen erst 1993 veröffentlichten Memoiren beschrieb Sava STOJANOVIČ, der im 1. Weltkrieg 1916–1917 auf rumänischem Territorium gekämpft hatte, die rumänische Nation als

Rumänien trat in „Balkanski papagal“ (1915/16: 51, Abb. 4) auch in einer anderen Gestalt auf: als Hyäne. „Die niederträchtige Hyäne (Rumänien)“ heißt es in der Bildunterschrift und die Erklärung in Klammern weist darauf hin, dass diese Figur wahrscheinlich von Zlăckin ins Medium Karikatur eingeführt wurde. Zeitgleich müsste sie auch für die während des Ersten Weltkriegs entstandenen Soldatenlieder entdeckt worden sein, denn sie taucht in 1917–1918 veröffentlichten Liederheftchen auf (NJAGULOV 2003: 194). Zlăckin stellt die Hyäne als ein Sammelobjekt in der „Großen internationalen Menagerie Ganjo Balkanski“ bildlich dar, auf dem alle Alliierten von verschiedenen Tieren vertreten sind. Das gleiche Szenario findet sich in dem bereits erwähnten, von Zlăckin verfassten Kalender „Smehurko“. Im humoristischen Artikel „Politische internationale Menagerie“, eine Art Zoo, lädt Baj Ganjo den Leser zu einer Besichtigung seiner vielfältigen Tierkollektion von „Vertretern aus allen Ecken der Erde“ ein. Ganz am Ende wird die „walachische Hyäne“ als besondere Attraktion vorgeführt: „das komischste Tier der Welt“, die „äußerst ängstlich ist.“ Deshalb „besitzen ihre Beine die besondere Eigenschaft, nach hinten gedreht zu sein, so dass sie nur zur Flucht in die zum Kopf entgegengesetzte Richtung geeignet sind. Sie ist äußerst hager, weil sie nichts zu essen hat. (...) Ihr Lieblingsessen ist Maisbrei. (...) Sie lässt sich auf Abenteuer ein, z.B. in Richtung fremder Ortschaften zu schwimmen, es ist jedoch ein unabänderliches Gesetz, dass sie am Ende immer ertrinkt“ (ZLĂCKIN 1916: 54).

In diesen wenigen Zeilen hat Zlăckin praktisch alle existierenden Vorstellungen von den Rumänen untergebracht, und zwar in der Gestalt eines als rumänische Personifizierung noch nicht eingebürgerten Tieres. Dieses scheint sich aber bestens dafür zu eignen, da es nach der geläufigen Meinung ein Raubtier ist, trotzdem ängstlich und daher ein Plünderer, der sich hauptsächlich von den Resten fremder Beute ernährt. Daher verkörpert es all die sonst vereinzelt von Zlăckin herausgestellten rumänischen Eigenschaften. Indem er diese Figur für seine Satire entdeckte, festigte Zlăckin in geballter Form die bestehenden Vorstellungen und gab ihnen eine neue, zutreffendere Gestalt. Im letzten Satz des oberen Zitats spielt der Autor auf eine weitere Vorstellung von den Rumänen an, die im Sprichwort: „Die Walachen ertrinken vor dem Donauufer“ Ausdruck gefunden hatte. Gemeint ist damit, dass die Rumänen kurz vor dem Ziel, symbolisiert durch das gegenüberliegende Ufer, zugrunde gehen, nachdem sie den schwierigsten Teil überwunden, also den breiten Fluss überquert haben. Der Spruch hat eine allgemeine ironische Anwendung gefunden in Bezug auf unbegründete Ambitionen ohne reale Erfolgchancen, die von vornherein zum Scheitern verurteilt sind (s. NJAGULOV 2003: 203).

Nach dessen Niederlage kam Rumänien seltener in Zlăckins Karikaturen vor. Es war kein handelndes Subjekt mehr und für den weiteren Verlauf der politischen Geschichte nicht von Bedeutung. Eine für „Balkanski papagal“ übliche Darstellungsweise solch „unbrauchbar“ gewordener Länder ist die Todessymbolik. Rumänien ist als ein im Sterben liegender Mann zu sehen (BP 1916/17: 2), als eine Leiche im Sarg, die zum Friedhof getragen wird, wo bereits die Schädel von Serbien, Montenegro und Belgien verstreut liegen (BP 1916/17: 10). Später ist es wie letztere nicht einmal eine

eine „wenn auch äußerlich so stolze und überhebliche, so doch eine ängstliche“ (zitiert nach NJAGULOV 2003: 191).

Leiche mehr, sondern ebenfalls nur ein Totenkopf unter anderen (BP 1916/17: 11, 19, 37). Und als der Rumäne in der Nachkriegszeit wieder lebendig auftauchte, so als ein „Kriegsgewinnler“ neben den anderen Nachbarn Bulgariens, Serbien und Griechenland: mit Früchten – neu gewonnenen Territorien – in den Händen oder unter den Armen. Doch Zlăčkin machte sich auch hier über ihn lustig und stellte ihn nicht wie einen stolzen Kriegsgewinner dar, dessen Entscheidungen sich letztendlich für die Interessen des Landes als richtig erwiesen hatten. Nicht einmal in der Gewinnerposition gibt er ein schönes Bild ab, auch in dieser Situation schimmern seine Bauernschläue, Ängstlichkeit und unbegründetes Misstrauen durch. Während der Grieche und der Serbe aufrecht und selbstbewusst dastehen, sitzt oder kniet der Rumäne meist am Boden, über seine Früchte gebeugt, sie hütend und mit dem Körper beschützend (BP 199: 26, Abb. 18; 1920: 38, 1921: 23).

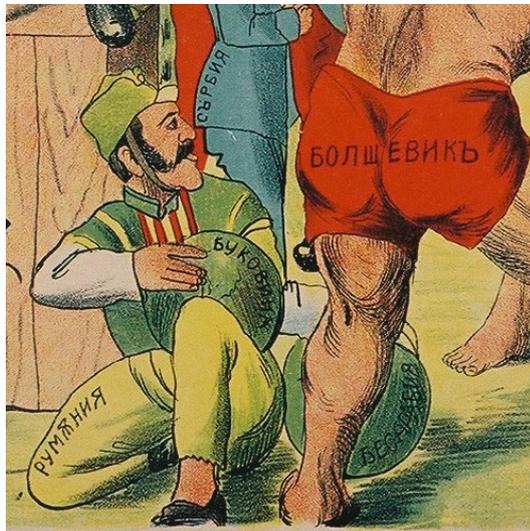


Abb. 18: BP 1919, Nr. 26, Fragment

Eine Zuspitzung dieser Darstellung ist die „gefällige Katze Rumänien“, die zwei Teller mit Aufschriften „Bessarabien“ und „Bukowina“ – „Reste vom Gelage der großen Krieger“, am Boden ablecken darf (BP 1924: 20, Abb. 5). Auch hier bezieht sich Zlăčkin auf die historische Realität: Rumänien trat erneut in den Krieg auf Seiten der Entente wenige Tage vor Kriegsende ein. Zu diesem Zeitpunkt hatten die Verbündeten der Mittelmächte, Deutschland ausgenommen, den Waffenstillstand schon erklärt. Daher erscheint es konsequent, wenn der Karikaturist Rumänien nicht zugehen will, eine gute Figur in einer Reihe mit den anderen Gewinnern abzugeben. Wahrscheinlich gerade weil Rumänien in den Karikaturen nie so scharf, so konsequent angegriffen und nie ausschließlich negativ, sondern eher ironisch, „von oben herab“ betrachtet wurde, bekommt es stets eine Sonderbehandlung. Den anderen Gewinnern zollt Zlăčkin, wenn auch unter Beibehaltung der negativen Haltung, einen gewissen Respekt. Rumänien dagegen, trotz seiner als zweifacher Gewinner

überlegenen Position gegenüber Bulgarien, wird nie als ebenbürtiger Gegner ernst genommen.

Zum Konsum der „Balkan-Papageien“

Die intendierte Funktion des „Balkanski papagal“ war im Blatt selbst explizit angegeben. Ab Ausgabe 16 des ersten Jahrgangs stand in Kästchen links unter den Bildern folgender Text: „Das Blatt stellt in Karikaturform alle politischen Ereignisse der Welt dar, mit ihm kann man auf anschaulichste Art und Weise die Politik von ganz Europa verfolgen.“ „Anschaulich“ (bulg. *nagleden*) kann unterschiedlich verstanden werden, je nachdem, wo man es bei der Interpretation des gesamten Prozesses „Bildproduktion – Bildrezeption“ positioniert: auf der Seite des Künstlers oder auf der des Betrachters. Auf der intentionalen Seite produzierte Zlăčkin optisch wahrnehmbare Bilder, die – wie wir gezeigt haben – kulturell vermittelte mentale Bilder der drei Nachbarstaaten und -völker materialisierten. Wenn wir „anschaulich“ auf die rezeptionelle Seite beziehen, dann stellt sich die Frage nach der Wirkung der graphischen Bilder. Ob sie bei den Betrachtern die jeweiligen angesprochenen Stereotypen tatsächlich abgerufen und gar verstärkt haben? Im Jahrgang 1923 änderte Zlăčkin den Wortlaut im Kästchen und charakterisierte das Blatt als „leicht zugänglich für die breiten Volksmassen.“ Was meinte aber hier „zugänglich“ (bulg. *dostăpen*): dass die Betrachter leichten Zugang zum Blatt oder aber zum Inhalt des Blattes hatten, sofern es für die Publikumserfahrung leicht erfassbare Sinnbilder lieferte? Diese Fragen können wir nicht beantworten, denn zur Wirkung der Bilder fehlen die Quellen. Wir können uns jedoch einer möglichen Antwort nähern, indem wir „anschaulich“ und „zugänglich“ in die Mitte zwischen Produktion und Rezeption platzieren. Dann stellt sich noch die Frage nach der Vermittlung, gemeint ist die Vermittlung des Blattes als Objekt, nicht als Botschaft.

Aus Božinovs Memoiren wissen wir schon, dass der italienische Vorgänger „Il papagallo“ als Wandbild in Kneipen und Läden hing, wo es angesehen wurde und Diskussionen auslöste. Dieselbe Verwendung als Wandbild und dieselbe Funktion als Auslöser von Diskussionen hatte auch „Balkanski papagal“. Ein anderer Zeitgenosse schrieb in seinen Memoiren über den damaligen Alltag in Sofia: „Einmal in der Woche kauften alle Kaffeehäuser, Kneipen und Dielen das vom Maler Sava Zlăčkin herausgegebene illustrierte Blatt ‚Balkanski papagal‘. ‚Hast du den neuen Papagei gelesen?‘, fragten die Sofioter einander. Es war sehr populär. Es stellte die politischen Ereignisse durch viele Figuren und viel Bewegung dar. Jeder Staat hatte seine eigene Gestalt. (...) In Zeilen unten, so lang wie die Länge des Papageis [des Bildes], gab es Erklärungen zum Bild. Das war der Kommentar der neuesten politischen Ereignisse. Oft hielten sich auch Analphabeten vor dem angeklebten Papagei auf, um von den Ereignissen ‚auf der Welt und bei uns‘ zu hören und nachher diese selbst zu kommentieren“ (MIRČEV 1969: 50–51). GEORGIEV (1983: 270) weist darauf hin, dass „Balkanski papagal“ auch in anderen öffentlichen Räumen, wie etwa in Barbierstuben, an den Wänden zu sehen war. Von Zlăčkin selbst stammt ein „Appell an die Gastwirte und Inhaber öffentlicher Anstalten“, das Blatt zu abonnieren. Diesen ließ er auf der Rückseite der ersten Ausgabe für 1926 drucken. Ebenda schrieb er aphoristisch: „Ein Lokal ohne ‚Balkanski papagal‘ ist wie ein Baum ohne Laub.“ 1925 und 1926 stand in

den Kästchen: „Die unmöglichste Sache in der Welt ist ein Lokal ohne ‚Balkanski papagal‘.“

Anders als die Karikaturen der Wegwerftagespresse wurden jene von „Balkanski papagal“ als Wandbilder verwendet. An die Wände öffentlicher Räume angebracht, sollten sie, der intendierten Funktion nach, die Meinungsbildung der Öffentlichkeit gestalten, und riefen tatsächlich Debatten über politisch relevante Themen unter der Kundschaft hervor. Somit entstand eine neue Art von Publikum, das der Bildbetrachter, und eine neue Art politische Partizipation, die durch Bildbesprechung. Bilder kommentieren zu können, setzt unabdingbar ein „Anschauungswissen“, ein „bildliches Wissen“ (GERNDT 2002: 207–234) voraus, und diese Wissensform schließt in sich auch die verfestigten mentalen Bilder.

Wer die Teilnehmer an den Diskussionen waren³⁷, lässt sich sowohl aus den bereits zitierten Erinnerungen MIRČEVs als auch aus BOŽINOVs Memoiren schließen. Letzterer fand aus ästhetischer Sicht nicht „viel Kunst“ im Blatt. Die Karikaturen samt Texte seien anspruchslos, denn „Zlăčkin passte sich dem Geschmack der anspruchslosen Leser an“ (BOŽINOV 1958: 79–80). Das Publikum, an das sich der Künstler wandte und das die Bilder betrachtete und kommentierte, war also ein breites, zum Teil leseunkundiges, und kein elitäres bzw. akademisch gebildetes. In den Kästchen der Ausgaben von 1923 bezeichnete Zlăčkin seine Adressaten als „breite Volksmassen“, in jenen von 1924 charakterisierte er das Blatt als „echte Nahrung für die breiten Volksmassen“ und 1925–26 nannte er explizit sein Ziel, „das Volk mit echter geistiger Nahrung zu versorgen.“ Eine Zutat dieser geistigen Nahrung waren die veranschaulichten Stereotypen.

Quellen

- ANICIN (1897): *Kăm svinjopascite sârbi* [An die Serben, die Schweinehirten]. Sofia.
 BOŽINOV, Aleksandăr (1958): *Minali dni* [Vergangene Tage]. Sofia.
 BOŽINOV, Ivan (Hg.) (1886): *Nova pesnopoljka ot Bălgaro-Srăbskata vojna i Săedinenieto na Severna i Južna Bălgarija i razni* [Neues Liederheftchen zum Bulgarisch-Serbischen Krieg und zur Vereinigung von Nord- und Südbulgarien und zu anderen]. Orjahovo.
 BOŽINOV, Ivan (1898, 1899, 1911, 1914): *Kalendarče Vardar za novata ... godina* [Kalender „Vardar“ für das neue Jahr ...]. Sofia.
 GEROV, Najden (1899): *Rečnik na bălgarskija ezik* [Wörterbuch der bulgarischen Sprache], Bd. 3. Plovdiv.
 MIRČEV, Petăr (1969): *Sofija ot zavčera* [Sofia von vorgestern]. Sofia.
 STOJANOV, Zahari (1983): *Săčinenija v tri toma* [Werke in 3 Bänden], Bd. 3. Sofia.
 ZLĂČKIN, Sava (1916): *Smehurko. Humorističen kalendar. 1917 godina* [Smehurko. Humoristischer Kalender für 1917]. Sofia.

³⁷ HÖPKEN (1996: 15) stellt die Frage nach den Trägerschichten als eine der wichtigsten bei der Stereotypenforschung, und in ihrer Untersuchung der bulgarischen Stereotypen über die Nachbarn gibt MISCHKOWA (1992: 92) mit Recht zu bedenken, dass die in Worte gefasste Meinung der Vertreter der Elite vor allem ihre eigenen Einstellungen vermitteln, nicht unbedingt die Einstellungen der ganzen Gesellschaft.

Literatur

- ÇEVIKER, Turgut (1988): Gelişim Sürecinde Karikatürü – II. Meşrutiyet Dönemi (1908–1918) [Karikatur der Entwicklungsphase. Bd. 2: Die konstitutionelle Periode (1908–1918)]. Istanbul.
- DANOVA, Nadya (1994): Greek, Serbian, Albanian and Rumanian Characters in the Bulgarian Literature. In: ZHELYAZKOVA (Hg.) 1994: 64–146.
- DANOVA, Nadya (1994a): The Image of the „Other“ in Bulgarian Textbooks during the National Revival. In: ZHELYAZKOVA (Hg.) 1994: 251–258.
- DANOVA, Nadja (1996): Das Bild der Griechen in bulgarischen Schulbüchern vom 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert. In: HÖPKEN (Hg.) 1996: 27–50.
- DANOVA, Nadja (2003): Obrazi na gărci i zapadnoevropejci v bălgarskata knižnina prez XVIII – XIX vek [Bilder der Griechen und der Westeuropäer im bulgarischen Schrifttum im 18. und 19. Jahrhundert]. In: ARETOV, Nikolaj (Hg.): Balkanskite identičnosti v bălgarskata kultura, Bd. 4. Sofia. 92–132.
- DEMM, Eberhard (Hg.) (1988): Der Erste Weltkrieg in der internationalen Karikatur. Hannover.
- DEMM, Eberhard (Hg.) (1990): Karikaturen aus dem Ersten Weltkrieg. Eine Ausstellung des Bundesarchivs. Koblenz.
- DEMM, Eberhard (1993): Propaganda and Caricature in the First World War. In: *Journal of Contemporary History* 28. 163–192.
- GEORGIEV, Georgi (1983): Sofija i sofijanci 1878–1944 [Sofia und die Sofioter 1878–1944]. Sofia.
- GERNDT, Helge (2002): Kulturwissenschaft im Zeitalter der Globalisierung. Volkskundliche Markierungen. Münster.
- GRÜNEWALD, Dietrich (2002): Zwischen Journalismus und Kunst – politische Karikaturen. In: GRÜNEWALD, Dietrich (Hg.): Politische Karikatur. Zwischen Journalismus und Kunst. Weimar. 9–24.
- HEUBERGER, Valeria, Arnold SUPPAN, Elisabeth VYSLONZIL (Hg.) (1998): Das Bild vom Anderen. Identitäten, Mentalitäten, Mythen und Stereotypen in multiethnischen europäischen Regionen. Frankfurt a. M.
- HÖPKEN, Wolfgang (1996): Ethnische Stereotypen in Südosteuropa. Anmerkungen zu Charakter, Funktion und Entstehungsbedingungen. In: HÖPKEN (Hg.) 1996: 9–25.
- HÖPKEN, Wolfgang (Hg.) (1996): Öl ins Feuer? Schulbücher, ethnische Stereotypen und Gewalt in Südosteuropa. Hannover.
- HÜNIG, Wolfgang (2002): British and German Cartoons as Weapons in World War I. *Investives and Ideology of Political Cartoons, a Cognitive Linguistic Approach*. Frankfurt a. M.
- KNIEPER, Thomas (2002): Die politische Karikatur. Eine journalistische Darstellungsform und deren Produzenten. Köln.
- LENK, Carsten (1997): Wenzel und Michel. Die Lesbarkeit nationaler Stereotypen am Beispiel deutscher und tschechischer Karikaturen. In: *Gleiche Bilder, gleiche Worte. Deutsche, Österreicher und Tschechen in der Karikatur (1848–1948)*. Ausstellungskatalog. München. 14–21.
- MARIENFELD, Wolfgang (1990): Politische Karikaturen. In: *Geschichte lernen* 3:18. 13–21.
- MIRCHEVA, Keti (1994): From the History of Bulgarian-Greek Hostility (Materials from the National Revival periodicals between 1844 and 1878). In: ZHELYAZKOVA (Hg.) 1994: 272–279.
- MISCHKOWA, Diana (1992): „Verbündete und Räuber.“ Aus der Geschichte der nationalen Stereotypen der Bulgaren über ihre Nachbarn. In: *Bulgarian Quarterly (Deutsche Ausgabe)* 2:3/4. 91–123.
- NJAGULOV, Blagovest (2003): Rumăncite i Rumănija v bălgarskata knižnina (1878–1989) [Die Rumänen und Rumänien im bulgarischen Schrifttum (1878–1989)]. In: ARETOV, Nikolaj (Hg.): Balkanskite identičnosti v bălgarskata kultura, Bd. 4. Sofia. 183–208.

- ROTH, Klaus (1998): „Bilder in den Köpfen“. Stereotypen, Mythen, Identitäten aus ethnologischer Sicht. In: HEUBERGER/SUPPAN/VYSLONZIL (Hg.) 1998: 21–43.
- ROTH, Klaus (1999): Das Bild des ‚Anderen‘ in der bulgarischen Populärliteratur. In: BREZOVSKY, Ernst-Peter, Arnold SUPPAN, Elisabeth VYSLONZIL (Hg.): Multikulturalität und Multiethnizität in Mittel-, Ost- und Südosteuropa. Frankfurt a. M. 205–215.
- SEIDLER, Franz (1982): Das Militär in der Karikatur. München.
- SIEBE, Michael (1995): Von der Revolution zum nationalen Feindbild. Frankreich und Deutschland in der politischen Karikatur des 19. Jahrhunderts. Münster.
- SUPPAN, Arnild (2000): Die Karikatur als Quelle moderner Stereotypen. (Deutsch-)Österreicher – Slowenen. In: DAHLMANN, Dittmar, Wilfried POTTHOFF (Hg.): Mythen, Symbole und Rituale. Die Geschichtsmächtigkeit der Zeichen in Südosteuropa im 19. und 20. Jahrhundert. Frankfurt a. M. 201–240.
- TOPENČAROV, Vladimir (1981): Bălgarskata žurnalistika 1903–1917 [Die bulgarische Journalistik 1903–1917]. Sofia.
- WEBER, Hellmuth (1981): Die politische Karikatur im Dienst der imperialistischen Kriegsführung. In: Wissenschaftliche Zeitschrift Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe 30:2. 73–82.
- ZHELYAZKOVA, Antonina (Hg.) (1994): Relations of Compatibility and Incompatibility between Christians and Muslims in Bulgaria. Sofia.