

„MÜTTER UNTERM STRICH“

Schichtspezifische Mutterbilder in den Karikaturen des Simplicissimus (1896-1914)

Eine kunst- und kulturgeschichtliche Untersuchung
über die Diskussion einer sozialen Figur

vorgelegt von
Andrea Flora Bauer
Rosenstraße 9
94209 Regen

Erstgutachter: Prof. Dr. Lars Olof Larsson

Zweitgutachter: Prof. Dr. Ulrich Schulte-Wülwer

Tag der mündlichen Prüfung: 16.07.2008

Durch den zweiten Prodekan, Prof. Dr. Ludwig Steindroff, zum Druck
genehmigt am: 16.07.2008

KAPITEL I: EINFÜHRUNG IN DEN PROBLEMKREIS	S. 5
1. GEGENSTANDSBESTIMMUNG UND SENSIBILISIERUNG	S. 5
1.1 THESEN, FRAGESTELLUNGEN UND ZIELSETZUNGEN DER ARBEIT	S. 9
1.2 KONZEPTION UND METHODIK	S. 15
2. ERKLÄRUNG BZW. DEFINITION DER ZENTRALEN BEGRIFFE „KARIKATUR“ UND „MUTTER“	S. 18
3. ANMERKUNGEN ZUM FORSCHUNGS(GEGEN)STAND „KARIKATUR“	S. 22
 KAPITEL II: DER SOZIALHISTORISCHE KONTEXT	 S. 26
1. DIE GESELLSCHAFT UM 1900 – EIN HISTORISCHER ABRISS	S. 26
2. DIE MUTTERROLLE IM WISSENSCHAFTLICHEN DISKURS	S. 30
 KAPITEL III: DER BILDFUNDUS – SCHICHTSPEZIFISCHE MUTTERKONZEPTIONEN	 S. 35
1. DIE MUTTER DER SOZIALEN UNTERSCHICHTEN	S. 35
1.1 DIE MUTTER UND IHR FAMILIÄRER STATUS	S. 36
1.2 DIE MUTTER ALS ARBEITERIN UND ERWERBSTÄTIGE	S. 50
1.3 DIE „GEBÄRMASCHINE“	S. 59
1.4 DAS PROBLEM DER UNEHELICHKEIT	S. 72
 EXKURS: DAS UNEHELICHKEITSRECHT BIS ZUR EINFÜHRUNG DES NEUEN BÜRGERLICHEN GESETZBUCHES (1900)	 S. 74
1.4.1 „VERFÜHRTE UNSCHULD“ ODER „LIEDERLICHES FRAUENZIMMER“? DIE OPFER- UND TÄTERKONSTRUKTE	S. 82
1.4.2. DER FINANZIELLE ASPEKT	S. 91
1.4.3. UNEHELICHKEIT DER UNTERSCHICHTEN ALS THEMA DER SITTLICH- KEITSBEWEGUNG	S. 97
1.4.4. ENGELMACHEREI, KINDSMORD, KINDSAUSSETZUNG – KONSEQUENZEN DER ILLEGITIMITÄT	S. 104
 2. DIE MUTTER AUS DEN BESSEREN KREISEN	 S. 113
2.1. DIE MUTTER UND IHR FAMILIÄRER STATUS	S. 113
2.1.1. TUGENDHAFT UND VORBILDLICH?	S. 114
2.1.2. PHLEGMATISCH UND DICK	S. 119
2.1.3. MATRONIN UND EMANZE	S. 124
2.2. ERZIEHERIN, AUFKLÄRERIN UND KUPPLERIN	S. 130

2.3.	VON RABENMÜTTERN UND KINDERLOSEN	S. 153
EXKURS: DER HUND ALS SYMBOL DES BÜRGERTUMS UND ATTRIBUT DER KINDERLOSEN UND KINDERFEINDLICHEN BÜRGERIN		
		S. 167
2.4.	DIE LEDIGE MUTTER	S. 169
2.4.1.	DIE VERFÜHRTE UNSCHULD	S. 170
2.4.2.	VERHEIMLICHT UND VERSTOSSEN: KONSEQUENZEN BÜRGERLICHER ILLEGITIMITÄT	S. 177
3.	VON MÜTTERN UND IHREN VERNACHLÄSSIGTEN KINDERN: VERGLEICH DER SCHICHTSPEZIFISCHEN MUTTERBILDER IN DEN KARIKATUREN DES SIMPLICISSIMUS	S. 182
3.1.	GUTE MUTTER, BöSE MUTTER – BEWERTUNGSTENDENZEN UND BEDEU- TUNGS-AUFLADUNG	S. 189
3.2.	DAS KIND ALS VERLIERER IM JAHRHUNDERT DES KINDES	S. 192
KAPITEL IV: ANNÄHERUNG UND ABGRENZUNG – ZUR KUNSTGESCHICHTLICHEN KONTEXTUALISIERUNG		S. 196
1.	„ARME MÜTTER“ IN GRAPHIK UND MALEREI	S. 196
1.1.	SOZIALKRITISCH – SAKRALISIERT – HUMORISTISCH: DAS KÜNSTLERISCHE UND INHALTLICHE MUTTERBILD BEI HANS BALUSCHEK, KÄTHE KOLLWITZ UND HEINRICH ZILLE	S. 203
1.2.	DIE MUTTER ALS MAHNUNG – ZUR EMOTIONALISIERENDEN WIRKUNG DER PROLETARIERMUTTER	S. 225
1.3.	DIE ÄSTHETIK DES HÄSSLICHEN	S. 228
2.	„BÜRGERLICHE MÜTTER“ IN GRAPHIK UND MALEREI – DAS BÜRGER- LICHE FAMILIENBILD ALS VORLAGE DER KARIKATUR	S. 235
3.	DIE MACHT UND BEDEUTUNGSSCHWERE DER MUTTER – MUTTERBILDER JENSEITS EINER REALEN BILDWIRKLICHKEIT	S. 242
KAPITEL V: BEWERTUNGEN		S. 246
LITERATURVERZEICHNIS		S. 252
1.	GEDRUCKTE QUELLEN UND LITERATUR	S. 252
2.	AUSSTELLUNGSKATALOGE UND KATALOGE	S. 284
3.	ELEKTRONISCHE QUELLEN	S. 288

„Der Mutterberuf ist nach seinem Wesen, seiner Bedeutung und der Befriedigung, die er gewährt, etwas ganz Außerordentliches. Kein anderer lässt sich mit ihm vergleichen. Mit Körper und Seele der bildende Schoß eines neuen einzigartigen Wesens zu sein, es in sich zu dem wundersamen Gebilde eines Menschen wachsen zu lassen und durch sorgsame Hut, Selbstpflege und Selbstzucht über dem Gedeihen dessen zu wachen, was werden will, und es unter elementaren Erschütterungen des ganzen Organismus und Lebensgefahr zur Welt zu bringen – und gibt es eine höhere persönlichere Aufgabe?“¹

(Müller, 1908)

„Daß diese [die Karikatur] vor nichts halt macht, auch die Mutterschaft und die Mutter nicht verschonen konnte, ist nach dem Gesetz, daß alles Positive seine Negation, und ferner nach der Erkenntnis, daß alles Ernst seine Spötter findet und vom Erhabenen zum Lächerlichen, nur ein Schritt ist, nicht weiter verwunderlich.“²

(Schremmer, 1912)

¹ Müller, 1908, S. 46.

² Schremmer, in: Schreiber, 1912, S. 725.

KAPITEL I: EINFÜHRUNG IN DEN PROBLEMKREIS

1. *Gegenstandsbestimmung und Sensibilisierung*

„*Die Sphinx*“ (1/9, Abb. 1)³ lautet der Titel einer vierteiligen Karikatur, die Ferdinand von Reznicek für den 1. Jahrgang der Satirezeitschrift „Simplicissimus“ schuf. Die ersten drei Abschnitte verbildlichen die im Verlauf eines Tages stattfindende Beobachtung, Annäherung und Vereinigung von Sphinx und Ödipus. Die Konsequenz dieser Begegnung wird uns im Schlussbild eindringlich vor Augen geführt: Statt einer leidenschaftlichen Sphinx trifft der Mann am nächsten Morgen auf ein Kinder säugendes Muttertier – ein Anblick, der den Erzeuger entsetzt. Sein vormalig auf ihn fixiertes, weibliches Begierdeobjekt mutierte über Nacht zur ermüdeten, ihn kaum mehr wahrnehmenden, fürsorglichen Mutter.

Reznicek knüpfte mit seiner Karikatur „*Die Sphinx*“ (Abb. 1) an den antiken Mythos an. Dieser erfreute sich gerade in der Kunst des Symbolismus aufgrund seiner vielfältigen Interpretationsmöglichkeiten⁴ einer zunehmenden Darstellung⁵. Primär nutzten ihn die Künstler zur Verbildlichung der von Instinkten bestimmten gefährlichen „femme fatale“, die in starkem Gegensatz zu dem von Vernunft und Verstand geleiteten Mann stand.⁶ Auch Reznicek bemächtigte sich der Sphinx im Sinne der „fem-

³ Die in Klammer angegebenen Zahlen informieren über den Jahrgang und die Heftnummer der abgebildeten Karikatur. Dieses Nachweis-Verfahren findet in der ganzen Arbeit Anwendung. Das Kürzel Abb. bezieht sich auf den Abbildungsteil der vorliegenden Arbeit.

⁴ Galt das Mischwesen beispielsweise Dante Gabriel Rossetti als mystische Macht und eine Art Urnatur (bezogen auf seine Zeichnung „Die Frage“ oder „Die Sphinx“), tritt es in Gustave Moreaus „Ödipus auf Reisen“ als Symbol des Todes, bei Raoul du Gardiers „Die Sphinx und die Götter“ hingegen als Metapher einer über alle Religionen hinausreichenden Erkenntnis auf. Siehe nähere Ausführungen zu den genannten Beispielen sowie deren Abbildung bei Brosi, 1992, S. 18-21, 30, 32-34 und Abb. 1, 2, 9, 11.

⁵ Die griechische Mythologie überliefert zwei Auffassungen bzgl. der Sphinx. Das Mischwesen verkörperte zum einen den Todesdämon, der die Seelen toter Krieger in den Hades entführt. Zum anderen, der thebanischen Sage folgend, stellte die auf dem Berge Phikion hausende Sphinx vorüberziehenden Wanderern oder der thebanischen Bevölkerung jenes Rätsel: „Was hat eine Stimme, ist am Morgen vierbeinig, am Mittag zweibeinig und am Abend dreibeinig?“ Blieben die Befragten die richtige Antwort schuldig, wurden sie verschlungen. Erst Ödipus gab die Lösung des Rätsels preis: Der Mensch. Daraufhin wurde die Sphinx der einen Version nach von Ödipus getötet, der anderen gemäß stürzte sie sich selbst in den Abgrund. Vgl. Brosi, 1992, S. 14ff. Weitere Informationen zu ihrer Darstellung in der Antike, Tradition und Wandel der Sphinxdarstellung sowie Einzelbetrachtungen bei Brosi, 1992, S. 16-60 und Demisch, 1977.

⁶ Wie Franz von Stucks „Kuss der Sphinx“ (Abb.2) oder Moreaus Aquarell „Die Sphinx“ (1886, Neuss, Clemens-Sels-Museum) eindringlich bezeugen, war diese mythologische Gestalt aus Mensch und Tier „für den Symbolismus geradezu prädestiniert, die magische Anziehung der Frau wie auch die von ihr ausgehende Gefahr zu verkörpern“ (Moreau zitiert nach Brosi, 1992, S. 24); ihr Aufeinandertreffen mit Ödipus thematisierte gleichsam den Geschlechterkampf, die Verlockungen der Materie versus die männliche Ratio. Zur Abbildung von Moreaus „Die Sphinx“, siehe ebenda, Abb. 8.

me fatale“, die ihrem Partner durch ein betörend-gefährliches Spiel zum Verhängnis wird. Rein bildsprachlich orientierte er sich bei der zweigliedrigen⁷ Gestaltung des Mischwesens und der Umarmung von Löwenfrau und androgynem Jüngling an Franz von Stucks „*Der Kuss der Sphinx*“ (1895, Abb. 2) und Fernand Khnopffs „*Die Zärtlichkeit der Sphinx*“ (1896, Abb. 3).

Zu diesen „Vorlagen“ erschließen sich inhaltliche Parallelen. Sowohl bei Stuck als auch bei Khnopff kann der Mann der weiblichen Verführung nicht widerstehen. Damit bleibt die Erkenntnis des Ödipus durch die Ratio und die daraus resultierende Überwindung der Materie aus.⁸ Bei Stucks Gemälde resultiert aus der männlichen Schwäche der Tod, bei Khnopff führt sie in einen ewigen Zustand der Triebhaftigkeit bzw. Geschlechtlichkeit⁹. Reznicek hingegen definierte das Unheil als **Mutterschaft**. Damit spielte er sicherlich auch auf Ödipus' schicksalsbehaftete, vom delphischen Orakel vorhergesehene Heirat und Kindszeugung mit der eigenen Mutter an.¹⁰

Die Karikatur zeigt überaus deutlich: Die einst für den Mann begehrenswerte, körperlich anziehende, erotische Sphinx wurde zur „entsexualisierten“ Mutter, die sich dem Mann bereits abgewendet hat. Im Sinne einer dichotomen Sichtweise konfrontierte der gebürtige Wiener zwei adversative Frauenbilder, die zur Jahrhundertwende künstlerisch und literarisch miteinander konkurrierten: „Femme fatale“ und Mutter.¹¹ Beruhte Ersterer primär auf einer männlichen Wunschprojektion, war Letztere als soziale Grundfigur des menschlichen Ursprungs real existent.

Gerade in der wilhelminischen Ära, der mit der „Weltwende“¹² die Erschütterung der geltenden Geschlechterordnung drohte, zog die Mutter als Element des alten traditionellen Wertesystems erhöhte Aufmerksamkeit auf sich. Mutterschaft wurde zum weiblichen Beruf schlechthin und begründete die weibliche Daseinsberechtigung. Zugleich wurde die Mutter mit den Attributen sorgend, aufopfernd und selbstverges-

⁷ Der griechischen Mythologie folgend ist sie als geflügelte Löwenjungfrau beschrieben. Sind Kopf und Brüste die eines jungen Mädchens, besitzt die Sphinx einen Löwenkörper sowie Vogelschwinge. Vgl. Brosi, 1992, S. 14.

⁸ Interessant erscheint diesbezüglich die Umkehrung bzw. Negierung von Bachofens Theorien, die für die Sphinx-Bilder des Symbolismus mitunter von Bedeutung waren. Bachofens Hauptwerk „Mutterrecht“ zufolge sei die matriarchalische Gesellschaft mit ihren Prinzipien der Liebe, des Blutes und des Gefühls durch die Erkenntnis des Ödipus und die daraus resultierende Überwindung der Materie zum Patriarchat geleitet worden. Entscheidend ist, dass Ödipus das Rätsel mit Hilfe der Ratio, einem Prinzip des Patriarchats und Männlichen, löste. Vgl. Bachofen, 1861.

Bei Reznicek wie auch den oben genannten Beispielen tritt der Erkenntnisprozess des Ödipus indessen nicht ein, vielmehr unterliegt er der verlockenden Materie, die Ablösung der matriarchalischen Gesellschaft bleibt damit aus. Gerade Rezniceks Schlussbild einer stillenden Mutter kann als Bestätigung einer derartigen Interpretation angesehen werden.

⁹ Vgl. Brosi, 1992, S. 38 und S. 55.

¹⁰ Schütze sieht in Rezniceks Sphinx-Karikatur lediglich eine phantasievolle Persiflage auf die Sphinxen-Seligkeit des Jugendstils. Vgl. Schütze, 1976, S. 20, FN 36.

¹¹ Die Gegenüberstellung von traditionell-bürgerlichen Frauenbildern und ihren Gegenentwürfen kristallisiert sich auch besonders deutlich in Werner Hofmanns „Eva und die Zukunft“ heraus. Vgl. Kat. Ausst. „Eva und die Zukunft“, 1986.

¹² Ein Terminus, den Hedwig Dom 1903 einführte.

send „ausstaffiert“ sowie mit dem Schlagwort der „Mutterliebe“ – als „*kulturelles Deutungsmuster, das nicht nur die Mutter-Kind-Beziehung, sondern gleichermaßen die Binnenstruktur der Familie und die Rolle der Frau normativ interpretiert*“¹³ – etikettiert. Einerseits pries man die Aufgaben der Mutter in den höchsten Tönen als großartig und nobel, „*auf der anderen Seite wurden alle Frauen, die diese Aufgaben nicht perfekt zu erfüllen vermochten, verurteilt*“¹⁴. Dieser Tatbestand verstärkte sich durch die 1904 einsetzende Psychoanalyse, da die Mutter nun zur „Hauptverantwortlichen“ für das Glück ihres Sprösslings avancierte.¹⁵ Die mütterliche Verantwortlichkeit bestand aber nicht nur Kind und Familie, sondern auch dem Staat gegenüber. Die Mutter fungierte mehr und mehr als „öffentliches“ Instrument unter dem Primat staatlicher und bevölkerungspolitischer Interessen. Gute Mütter schufen gute Kinder, die der Staat wiederum als Arbeitskräfte und zur „Hinaufentwicklung“ der Rasse „verwerten“ konnte. Wie bereits 1848 beschwor man die Freuden und Leiden der Mutterschaft und die heilige Mutter-Kind-Beziehung als Fundament zur Überwindung von Klassen und zur Herstellung von Frauensolidarität.¹⁶

Die hohe und vielseitige Bedeutung der Mutter spiegelt sich in kulturellen Objektivationen wider, die am übergreifenden Geschlechterdiskurs und den Konstruktionen von Weiblichkeit beteiligt waren.¹⁷ Zwar entsteht zunächst der Eindruck, als könne die Mutter mit der Vielfalt der neuen Frauenbilder – „*vom Schreckensgespenst der Femme Fatale bis zum Ideal des nacktbadenden Naturwesens, von der aufgetackelten Prostituierten bis zur schaufensterbummelnden Modeschönheit*“¹⁸, kaum konkurrieren. Dennoch spielte sie in Zeiten gesellschaftlicher Umbrüche und instabiler Bindungen entweder im Sinne Trost versprechender Idealbilder oder im Rahmen gesellschaftskritischer Kunstwerke eine durchaus beachtliche Rolle.¹⁹ „*Im Gegenzug dazu, dass die Töchter immer häufiger aus emanzipatorischen Gründen die Ehe verweigerten, begannen die bewahrenden Kräfte der Gesellschaft das traditionelle Idealbild besonders zu würdigen. Ein Prozeß der Kultivierung der Tätigkeiten der Hausfrau-Gattin-Mutter wurde forciert, um deren Ansehen zu stärken und die Abkehr von den alten Verhaltensmustern zu vermeiden.*“²⁰

¹³ Schütze, 1991, S. 7.

¹⁴ Badinter, 1981, S. 190.

¹⁵ Vgl. ebenda, S. 189.

¹⁶ Allen, 2000, S. 218.

¹⁷ Vgl. Czarnecka, 1998, S. 5.

¹⁸ Kat. Ausst. „Gesicht, Maske, Farbe“, 2003, S. 7.

¹⁹ Besonders deutlich wird dies u.a. bei der Sichtung des obig genannten Kataloges. In den verschiedenen Frauenbildern ist stets die Mutter integriert.

²⁰ Otto, 1990, S. 80.

Dass die Kunstgattung der Karikatur sich um die Jahrhundertwende dieser sozialen Figur annahm, liegt nahe. Schließlich zeichnet sich doch die Karikatur dadurch aus, reale Diskurse künstlerisch-kritisch aufzugreifen. Das eingangs beschriebene Bildbeispiel, aber auch Schremmers 1912 publizierter Aufsatz zur „Mutter und Mutter-schaft in der Karikatur“²¹, in dem eine Vielzahl von Karikaturenbeispielen des endenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts benannt wird, bezeugen eine „karikaturistische Beschäftigung“ mit der Mutter. Diese habe sich gerade Ende des 19. Jahrhunderts gewandelt. Während die Mutter zuvor *„vornehmlich bei ihren mütterlichen Funktionen belauscht [...]“*²², abgebildet wurde, sei *„in den letzten Jahrzehnten bis auf unsere Tage [...] eine andere Note zu finden: der Humor verschwindet mehr und mehr, und die Satire, und zwar eine sehr scharfe, wird vorherrschend.“*²³ Dem Zeichenstift der Karikaturisten werde nun primär die bürgerlich erziehende, sozial tiefstehende oder uneheliche Mutter ausgesetzt. Diese Aussage exemplifiziert Schremmer fast ausnahmslos an den zeitgenössischen Karikaturen aus dem satirisch-humoristischen Wochenblatt „Simplicissimus“.²⁴ Das künstlerisch anspruchsvolle, gesellschaftskritische Wochenblatt, dessen Name auf Grimmelhausens Titelhelden „Simplicius Simplicissimus“ verweist, wurde 1896 in München von dem jungen Verleger Albert Langen gegründet und hatte bereits 1906 eine Auflage von 100 000 Stück.²⁵ Gerade nach der Liberalisierung des Pressegesetzes²⁶ 1881 war es dazu prädestiniert, tagespolitische und aktuelle gesellschaftliche Entwicklungen zu kommentieren, politische und gesellschaftliche Defizite zu entlarven sowie soziale Missstände aufzudecken – so verwundert es weiter nicht, dass Schremmer auf den „Simplicissimus“ als aktuelle Bildquelle zurückgreifen konnte. Weitere Recherchen in den Simplicissimus-Jahrgängen 1896-1914 offenbarten eine Anzahl von 800 Karikaturen²⁷, die sich motivisch und/oder thematisch mit der Mutterfigur befassen. Das künstlerische Darstellungsinteresse an

²¹ Schremmer, in: Schreiber, 1912.

²² Ebenda, S. 780.

²³ Ebenda, S. 780.

²⁴ Schremmer zeigt Simplicissimus-Karikaturen der Künstler Thomas Theodor Heine, Bruno Paul, Rudolf Wilke, Olaf Gulbransson, Wilhelm Schulz und Rangwald Blix.

²⁵ Die erste Simplicissimus-Ausgabe erschien am 4. April 1906 in München und kostete anfänglich 10 Pfennig; Im selben Jahr wurde auch die Münchner Zeitschrift „Jugend“ aus der Taufe gehoben. Als Vorbild für den Simplicissimus galt die französische Zeitschrift „Gil Bas Illustré“, aber auch frühere Blätter wie „Le Charivari“ oder der englische „Punch“. Die deutschen Zeitschriften „Kladderadatsch“ und die „Fliegenden Blätter“ waren hingegen weitaus harmloser und wiesen weniger künstlerische Qualität auf. Der anfänglich eher literarische Schwerpunkt des Simplicissimus verlagerte sich schon bald auf die Karikaturen. Siehe nähere Ausführungen zur Geschichte des Simplicissimus bei Zimdars, 1972.

²⁶ Das am 7. Mai 1881 in Kraft tretende Pressegesetz sorgte für eine gewisse Rechtsgarantie im Deutschen Reich. Grenzen zogen lediglich noch ordnungspolizeiliche Vorschriften, wie beispielsweise die Angabe von Pflichtexemplaren sowie die Nennung des Druckers und Verlegers und die allgemein geltenden Strafgesetze. Vgl. Zimdars, 1972, S. 12.

²⁷ Zur Definition der Mutter-Karikaturen, siehe hier S. 15f.

der Visualisierung der Mutter von Seiten der Simplicissimus-Zeichner ist demnach signifikant. Geschaffen wurden diese Karikaturen von Persönlichkeiten wie beispielsweise Thomas Theodor Heine, Eduard Thöny, Rudolf Wilke, Rangvald Blix, Bruno Paul, Benedikt Engl, Olaf Gulbransson, Ferdinand von Reznicek oder Karl Arnold.²⁸ Trotz der hohen Künstlerdichte sowie der auffälligen Quantität der Mutterkarikaturen kristallisieren sich innerhalb des Bildfundus übergeordnete „Mutterbilder“ heraus. Diese nehmen nicht nur Bezug zum damals aktuell geführten Mutterdiskurs, sondern beteiligen sich durch künstlerische und ideologische Interaktionen aktiv daran. Die Mutter-Karikaturen vermitteln inhaltliche bzw. geistige Vorstellungen, aber auch biologische, gesellschaftliche und kulturelle Aspekte zur sozialen Figur der Mutter. An ihnen lässt sich die Wechselbeziehung zwischen Kunst und Gesellschaft ablesen. Außerdem sind sie als Bestandteile eines Meinungsbildungsprozesses und gleichsam Beiträge zur Mentalitätsgeschichte zu verstehen. Diesen Mutterkonzeptionen und -definitionen in ihrer Vielfältigkeit und deren künstlerisch-ästhetischer Umsetzung ist mein dezidiertes Untersuchungsinteresse in der vorliegenden Arbeit gewidmet.²⁹

1.1. Thesen, Fragestellungen und Zielsetzungen der Arbeit

Der folgende Vergleich zweier „Mutterbilder“ dient zur Sensibilisierung für die hier behandelte Thematik sowie zur Formulierung von Thesen, Fragestellungen und Zielsetzungen, die es dann im Verlauf der Arbeit zu spezifizieren, zu bekräftigen und zu beantworten gilt.

Ein repräsentativer Vergleich?

Im 21. Heft des 1. Jahrgangs erschien die Karikatur „*Eine unverschämte Person*“ (Abb. 4) des festen Simplicissimus-Mitarbeiters Thomas Theodor Heine. Der Bildteil zeigt ein gutbürgerliches Ehepaar³⁰. Es sitzt im heimischen Garten, trinkt Kaffee

²⁸ Der Textbeitrag stammt jedoch selten von den Karikaturisten selbst, sondern meist von der Redaktion. Lediglich von Heine, Arnold, Engl und Zille ist bekannt, dass sie die Wortbeiträge selbst lieferten. Vgl. auch hier, S. 17, FN 57.

Die Originale der im Simplicissimus abgedruckten Karikaturen wurden überwiegend mit Tusche, Kreide, Kohle und Deckfarben gefertigt.

²⁹ Die Beschränkung auf die ersten 18 Jahrgänge erscheint sinnvoll, da jene Jahre künstlerisch gemäß Golo Mann, „die eigentliche Hochzeit des Simplicissimus“ waren. Vgl. Christ, 1972, S. 6. Zugleich zeichnet sich gerade diese Zeitspanne durch Wandlungsprozesse der Mutterrolle zwischen Tradition und Innovation aus.

³⁰ Dass es sich hierbei um ein Ehepaar handelt, wird an den Eheringen klar. Ihr bürgerlicher Status erschließt sich aufgrund ihrer Kleidung, Umgebung sowie ihrem Verhalten.

bzw. liest Zeitung. Gestört wird die Idylle von einer am linken Bildrand stehenden Mutter mit Kindern aus ärmlichen Verhältnissen. Die Mutter, seitlich von einer kleinen Tochter flankiert, drückt ein in Laken gewickeltes Neugeborenes an ihre Brust. Mit dem rechten Zeigefinger deutet sie auf einen Mops im Bildvordergrund, der seinen voll gefüllten Fressteller unbeachtet lässt und stattdessen zu den „Eindringlingen“ emporblickt. Das Bild ist mit dem der Mutter zuzuordnenden Text: *„Bitt’ schön – wenn der Herr Hund vielleicht nicht alles aufessen kann...!“* unterlegt. Spätestens die Kombination von Bild und Wort erklärt die Hauptaussage der Graphik, nämlich die Kritik an der wilhelminischen Klassengesellschaft mit ihrer sozialen Ungerechtigkeit. Um diese Thematik karikativ-zeichnerisch zu pointieren, entschied sich Heine für zwei Dreiereinheiten, die auf mehreren Ebenen miteinander kontrastieren: Als Vertreter des Bürgertums wählte der Karikaturist das dem Müßiggang verschriebene Ehepaar mit ihrem übersättigten Mops. Die bürgerlichen Leute gestaltete Heine dicklich und – wie Nackenstütze und Fußschemel belegen – jeder körperlich anstrengenden Tätigkeit abgeneigt. Im Hintergrund wächst die Weinrebe, die Genusssucht symbolisiert und daher bei Verbildlichungen des Lasters „Gula“ Anwendung fand.

Dem entgegen stellte der Künstler eine Mutter-Kind-Gruppe als Repräsentant der Unterschicht. Zerschlossene Kleidung und Körperbild kennzeichnen deren Armut und Elend. Der leicht nach vorne gekrümmte Körper der Mutter ist abgemagert. Besonders erkennbar wird dies an den unbedeckten Hautpartien an Hals, Händen und Gesicht. Letzteres weist starke Falten an Wangen, Kinn und Stirn sowie eingefallene, tief liegende Augen auf. Diesem schwachen Körper gegenwirkend sind die knochigen, indes kräftigen Hände, die von harter manueller Arbeit zeugen. In fast adäquater Weise setzte Heine das kleine, ebenfalls unterernährte Mädchen um, die „körperlichen Auszehrungen“ sind hier lediglich abgemildert. Statt der üppigen Bepflanzung erscheint hier als Hintergrundmotiv eine karge Ziegelmauer, die an Industrialisierung, Arbeitersiedlungen und die Härte des Alltags erinnert.³¹

Kritisiert der Bildteil der Karikatur primär die wilhelminische Klassengesellschaft, impliziert er ebenso eine antithetische Konfrontation zweier Frauen unterschiedlicher Gesellschaftsschichten. Die Bürgerfrau ist in ihrer Funktion als Ehefrau und (Mit)Versorgerin des Hundes wiedergegeben, wodurch sie der Mutterrolle als zweites Element des bürgerlichen Frauenideals entbehrt. Die Frau aus der sozialen Unter-

³¹ Auch Haese interpretiert diese Graphik im Sinne einer Kritik an sozialer Ungerechtigkeit, unterstreicht aber das parasitäre Verhalten der Mutter-Kind-Gruppe. Vgl. Haese, 1966, S. 24.

schicht indessen tritt als Mutter auf und zeigt die daran geknüpfte Verantwortung, indem sie um Essen für ihre Kinder und sich selbst bettelt. Heine setzte einer Nicht-Mutter eine Mutter entgegen und wertete sie durch eine derartige Kontrastierung schließlich in ihrer Bedeutung auf. Sein spezifischer Mutterentwurf ist rein bildlich durch eine gewisse Einheitlichkeit von Mutter und Kindern geprägt. Ein solcher Eindruck manifestiert sich sowohl in der kompositorischen Geschlossenheit der Gruppe, als auch in den erwähnten gestalterischen Parallelen von Mutter und älterer Tochter. Des Weiteren entstehen durch die das Kleinkind an die Brust haltende Frau Assoziationen zur christlichen Mutter.

Zwei Wochen später sticht die Karikatur „*Das Lieblingskind*“ (1/23, Abb. 5) des böhmischen Schriftstellers Karl Tschuppik ins Auge. Hauptperson ist nun eine modische Dame, die sich in ihrem mit Spiegeltisch und Paravent ausgestatteten Ankleidezimmer befindet. Der bereits aufgesetzte rot hervorgehobene Hut und das Tuch in ihren Händen betonen ihre Absicht auszugehen. Sie blickt auf einen Mops, der mit einer roten Halsschleife geziert auf einem gepolsterten Hocker thront. Unbeachtet hingegen bleibt das kleine am Boden sitzende und an einer Milchflasche nuckelnde Mädchen. Von hinten schiebt sich ein Dienstmädchen zwischen den Vorhängen hervor, an das sich die Bildunterschrift richtet: „*Marie, ziehen Sie den Joli an, ich will ausgehen ... und dann können Sie das Kleine an die Luft tragen.*“

Tschuppik präsentierte ein karikativ überzogenes Bild einer Mutter aus den besseren Kreisen. Als aussagekräftiges Stilmittel bediente er sich der Vertauschung von Kind und Hund: Während das eigene, etwas verwahrloste, namenlose „*Kleine*“ völlig sich selbst überlassen in der Ecke sitzt, thront das gepflegte, mit einer Schleife geschmückte „*Lieblingskind*“³² namens „*Joli*“³³ (der Hübsche) über ihm. Diese Höher- bzw. Voranstellung des Haustieres schlägt sich auch im Befehl der Dame nieder, Joli anzuziehen, damit er sie begleite; „*das Kleine*“ indes soll vom Dienstmädchen „*an die Luft*“ getragen werden. Durch die interieurbezogene, gleichsam attributive Beigabe des Spiegels als typisches Symbol des Lasters „*Superbia*“³⁴ werden Charakter und Lebenseinstellung der Dame unterstrichen. Das hier von Tschuppik künstlerisch auf-

³² Titel der Karikatur (1/23).

³³ Heine bezog sich hinsichtlich des Hundenamens „*Joli*“ vielleicht auf den Protagonisten in Friedrich Wolf C. Losows Münchener Bilderbogen „*Streiche und Abenteuer des kleinen Joli*“ (nach 1871, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum).

³⁴ Siehe z.B. die Zeichnung von Hendrick Goltzius (oder Nachahmer) „*Superbia*“ (Köln, Wallraf-Richartz-Museum) oder den Kupferstich „*Frau Welt-Eitelkeit-Stolz*“ von Jacob Leenderß (nicht nachgewiesen), Abb. in Kat.Ausst. „*Barocke Bilder – Eythelkeit*“, 1993, S. 63.

gegriffene Mutterbild ist jenes der Mutter ohne Mütterlichkeit, der Rabenmutter³⁵, die sich durch mangelnde Mutterliebe und eine übersteigerte Eigen- und Hundesliebe auszeichnet. Trotz gut situierter Verhältnisse, die eine Ausübung der Mutterrolle z.B. durch die Hilfe von Personal erleichtern, gilt die Aufmerksamkeit der Dame vornehmlich sich selbst und einem Haustier.³⁶

Ein derartiger Mutterentwurf steht dem ersteren Heines diametral entgegen. Der *Simplicissimus*-Leser wird folglich mit differenten Mutterbildern konfrontiert. Auffällig ist eine Schichtspezifik, die das zugehörige Mutterbild mit bestimmten Wertungen belegt. Diese differenten Beurteilungen sind an gestalterische bzw. kompositorische Umsetzungen gekoppelt. Ferner muss der disparaten Funktion der Mütter im Gesamtkontext der jeweiligen Karikatur gedacht werden. Heine verwendete die Mutter als Stellvertreterin der Unterschicht, anhand der er – in Abgrenzung zum bürgerlichen Ehepaar – die Klassenmissstände pointiert. Bei Tschuppik hingegen rangiert die Mutter als Hauptperson, auf die sich die Kritik konzentriert.

Wie eingangs bereits erwähnt will die vorliegende Arbeit aufgrund der damaligen Aktualität und Brisanz der Mutterfigur die karikaturistischen Präsentationsformen des Mütterlichen auswerten. Dem obigen Vergleich Rechnung tragend gilt es, die dabei relevanten Fragestellungen wie folgt zu spezifizieren respektive folgende Thesen zu formulieren:

■ Gemäß der Gegenüberstellung von Heines und Tschuppiks Karikatur ist anzunehmen, dass die Mutterbilder einer sozialen Schichtung³⁷ unterliegen. Die einzelne Mutterkonzeption ist stark an den gesellschaftlichen Status der sozialen Figur gebunden. Damit gewinnt das Kriterium der sozialen Unterscheidung, das vorrangig in der Familienforschung Verwendung findet, für die Karikaturen Betrachtung besonderen Stellenwert; schließlich scheint die künstlerisch-karikaturistische Umsetzung davon abzuhängen. Im Rahmen der Arbeit muss demnach nachgewiesen bzw. geklärt werden, in wie weit anhand ästhetischer Bilder bestimmte schichtspezifische Inhalte vermittelt und Wertungen evoziert werden. Im Zuge dessen ist eine Fokussierung auf die Mutter der bürgerlichen Schichten bzw. der besseren Kreise und der sozialen Un-

³⁵ Jenes negative Mutterbild wurzelt in den biblischen Versen Hiobs, welche Rabeneltern als grausame Eltern bezeichnen, da sie sich nicht um ihre Jungen kümmern: „Wer bereitet dem Raben seine Nahrung, wenn seine Jungen schreien zu Gott und umherirren ohne Futter?“ (Hi 38,41).

³⁶ Gerade an der übersteigerten Liebe zu einem Hund, der als Kindersatz rangiert, lassen sich wiederum Parallelen zur ersten Graphik „Eine unverschämte Person“ finden. Siehe hier, S. 9f.

³⁷ Das Konzept der sozialen Schichtung bezeichnet die Unterteilung einer Gesellschaft in relativ homogene, stabile und hierarchisch aufgebaute Gruppen, deren Mitglieder ähnliche u.a. Wertvorstellungen, Interessen und Verhaltensweisen besitzen. Im Unterschied zu den Ständen oder Kasten, deren Zugehörigkeit mit der Geburt feststeht, sind zwischen sozialen Schichten Wechsel möglich (soziale Mobilität).

terschichten³⁸ sinnvoll³⁹, denn es waren deren Familien, die laut Nave-Herz im 19. Jahrhundert die weitere Entwicklung beeinflussten: *„Die Zahl der proletarischen Familien war in jener Zeit hoch, aber die quantitativ unbedeutende Bürgerfamilie wurde zum ‚Ideal‘, zum ‚Familienmodell‘, das allgemeine Anerkennung genoss und das sich schließlich (...) quantitativ und normativ – durchsetzte.“*⁴⁰ Die bürgerlichen Mütter, welche eine kleine Gruppe der Gesellschaft ausmachten⁴¹, erklärten die Sozialreformer zum gesellschaftsstabilisierenden Inbegriff höchster Vollkommenheit, die armen wurden als „degenerative Schreckensgespenster“ ausgerufen. Diese Konzepte erfuhren zumindest in den oben betrachteten Simplicissimus-Karikaturen eine Umkehrung. Zu prüfen ist, ob bzw. in welchem Grad die Karikaturen des Simplicissimus den vorgegebenen „Bildern“ der bürgerliche Idealmutter und der armen Rabenmutter Folge leisten.

■ Karikaturen sind ästhetische Erzeugnisse. Als solche sind sie zu untersuchen. Diese Selbstverständlichkeit stellt – wie im Forschungsstand noch besprochen wird – ein Desiderat dar. Trotz der steten „Betonung“, Karikaturen seien nicht nur als Dokumente, die die sie umgebende Geschichte illustrieren, sondern zugleich als Kunst zu begreifen⁴², spart die kunsthistorische Praxis den ästhetischen Blickwinkel leider allzu oft aus. Diesem entgegenwirkend strebt die vorliegende Arbeit in Anklang an Schmausser an, die Karikaturen sowohl formal-stilistisch als auch ikonographisch zu analysieren, ohne dabei die „Eigendynamik des Bildes“ und das „eigenständige Ausdruckssystem“ außer Acht zu lassen.⁴³ So drängen sich allgemeinere Fragestellungen auf: Welche Motive, Elemente, Stilmittel und Ausdrucksformen wählten die Karikaturisten, um bestimmte Mutterbilder ästhetisch zu vermitteln? Über welche künstlerischen Umsetzungen wird die soziale Rolle der Mutter geschlechtlich, ethnisch oder sozial kodiert? Auf welche ikonographischen Vorlagen und Bildtraditionen beziehen sich die Karikaturen? Wo und in welchem Maße bestehen diesbezüglich Übereinstimmungen, bildsprachliche Typisierungen und standardisierte Schemen gesellschaftlich differenter Mutterbilder?

³⁸ Der Begriff „soziale Unterschichten“ ist bewusst gewählt, um die Beschränktheit der Begriffe „Arbeiterklasse“ und „Proletariat“ zu umgehen. Es sollen beispielsweise auch die Subalternbeamten, Dienstboten und niedrigen Angestellten berücksichtigt werden. Vgl. Rothenbacher, 1989, S. 10.

³⁹ Schon Otto machte darauf aufmerksam, dass eine Definition des Begriffs Bürgertum eine gewisse Problematik berge. Mit dem Hinweis auf Hansjoachim Hennings Studie zum westdeutschen Bürgertum und dessen Feststellung, dass es keine brauchbare Definition dieses Bürgertums gäbe, gelte immer noch Ludwig Beutins negative Umschreibung des breiten sozialen Mittelfeldes. Vgl. Otto, 1990, S. 53f.

⁴⁰ Nave-Herz, 2004, S. 49.

⁴¹ Vgl. ebenda, S. 55.

⁴² Vgl. z.B. Achterberg, 1998, S. 27.

⁴³ Vgl. Schmauß-Strauss, 1995, S. 12.

■ Dass sich Hochkunst und Karikatur seit jeher gegenseitig beeinflussten, ist hinreichend bekannt.⁴⁴ Bereits die oben aufgeführten Bezüge zur christlichen Bildsprache und Ikonographie belegen, dass die Karikaturisten ein mannigfaltiges Instrumentarium, das im Laufe der Jahrhunderte entstand, benutzten und sich auf unterschiedliche Bildtraditionen stützten.⁴⁵ Dieser rückwärts gewandte Blick soll in der vorliegenden Arbeit auf die historische Gegenwart ausgeweitet werden. So gilt es Vergleiche zur zeitgenössischen Graphik und Malerei herzustellen, nach der Existenz der im *Simplicissimus* ausgemachten Mutterkonzeptionen in anderen Kunstgattungen sowie nach Parallelen und Gemeinsamkeiten bezüglich Stilistik und Bildsprache zu fragen, um so Leistungen und Avantgardismen der Karikatur herauszufiltern.

■ Karikaturen zeichnen sich als Kunstgattung durch ihren Realitätsbezug aus, wobei nirgendwo „*dieses Zeitbild umfassender, ursprünglicher und beweiskräftiger dargestellt worden sei als eben im *Simplicissimus**“⁴⁶. Gertrud Rösch bezweifelt den dokumentarischen Wert der Zeitschrift nahezu gänzlich, vermutet stattdessen, dass die *Simplicissimus*-Karikaturen eine eigene Welt erzeugen, die nicht mit der Realität gleichgesetzt werden dürfe.⁴⁷ Als Beitrag zu dieser Diskussion sind vermittelte Inhalte, Bilder oder Aussagen kulturgeschichtlich zu kontextualisieren, um damit das Verhältnis zwischen Fiktion und Wirklichkeit bzw. die Reflexion der Realität beurteilen zu können. Zu erforschen ist, ob diese künstlerischen Mutterbilder dem jeweiligen Diskussionsstand entsprechen, inwiefern die entsprechenden Karikaturen Auskunft über Alltagswirklichkeit, kulturelles und soziales Verhalten sowie Wandlungsprozesse geben.

Aufgrund der facettenreichen Betrachterstandpunkte ist ein inhaltlicher wie auch methodischer Beitrag zur *Simplicissimus*- bzw. Karikaturenforschung generell zu erwarten. Vor allem aber stellt die Studie einen ersten Beitrag zum Mutterbild in der Karikatur dar, der wiederum eine Spezifizierung des Frauenbildes jener Zeit beinhaltet. Während die *Volkskunde* eine derartige Lesbarkeit von kulturellen Objektivatio-

⁴⁴ Vgl. Knuth, 1979, S. 28. So seien laut Knuth berühmte Künstlerpersönlichkeiten wie Goya vom Bilderbogen beeinflusst worden. Vgl. ebenda, S. 28f. Auf der anderen Seite habe der *Simplicissimus* aber andere Blätter und Künstler geprägt. Vgl. ebenda, S. 50ff.

⁴⁵ Ein derartiger Rückgriff sei laut Langemeyer indes kein Mangel an Originalität oder ein Gegensatz zum aktuellen politischen und gesellschaftlichen Bezug, vielmehr entstamme er dem Tatbestand, dass ein Karikaturist nicht täglich ein neues Vokabular erfinden könne und somit das bereits Gegebene nutzen müsse, um verstanden zu werden. Vgl. Langemeyer, 1985, S. 10.

⁴⁶ Roth, 1954, ohne Seitenzahlen.

⁴⁷ Vgl. hierzu Rösch, 1996, S. 12.

nen bereits beachtet (1983 Gründung der Kommission für Frauenforschung in der DGV) und die symbolische Repräsentanz der Mutter z.B. in Gemälden und Photographien untersuchte⁴⁸, blieben derartige Vorhaben in der Kunstgeschichte bisher selten.⁴⁹

1.2. Konzeption und Methodik

Um eine aussagekräftige Materialbasis für die oben genannten Fragestellungen zu erhalten und das Ausmaß bzw. die Gewichtung der künstlerisch-karikativen Beschäftigung mit dem Thema Mutter umreißen zu können, war es notwendig, eine Bildrecherche in den *Simplicissimus*-Jahrgängen 1-19 (1896-1914/15) einschließlich der lückenhaft erschienenen Beiblätter durchzuführen. Vorab galt es zu entscheiden, welche Karikaturen für die vorliegende Arbeit von Relevanz sind. Kriterien bildeten zum einen der **thematische Bezug zur Mutter**, der hier im Sinne einer inhaltlichen Aussage der Karikaturen zu verstehen ist. Zum anderen wurden Karikaturen aufgenommen, die einen **bildnerischen Entwurf zur Mutter**, also das **Mutter-Motiv** aufweisen.⁵⁰ Neben Graphiken, deren Motiv und Thema einander im weitesten Sinne entsprechen – d.h. mit der Darstellung der Mutter folglich eine Mutterthematik verbildlicht wird – finden sich Zeichnungen, die ohne Zugabe des Muttermotivs einen inhaltlich-thematischen Bezug zur Mutter herstellen. Andererseits existieren Karikaturen, deren „Mutter-Motiv“ der Pointierung oder künstlerischen Umsetzung⁵¹ anderer Ideen wie beispielsweise gesellschaftlicher bzw. politischer Ereignisse dient. Hier ist zu beachten, dass allein der bildnerische Entwurf der Mutter bereits eine Deutung von Vorstellungen, künstlerischen Ideen oder Gedanken enthält, somit gerade anhand thematisch anders besetzter Mutter-Kind-Bilder Aussagen bezüglich Mutter

⁴⁸ Vgl. Lipp, in: *Grundriss der Volkskunde*, 1994, S. 311-335.

⁴⁹ Vgl. hier, S. 22f.

⁵⁰ Kunstgeschichte hat bezüglich des Begriffs „Motiv“ keine allgemein gültige Terminologie hervorgebracht. Vielmehr basiere letztere gemäß Ladendorf und Schmoll gen. Eisenwerth weitgehend auf den Literaturwissenschaften. Diese begreifen das Motiv als stoffliches, situationsgebundenes Element mit bildhaften Charakter, das durch eine gewisse Spannkraft die Handlung in ‚Motion‘ versetze. So sei es „sowohl nach der geistigen wie auch formalen Seite hin festgelegt“. Schmoll gen. Eisenwerth überträgt eine derartige Definition auf die Kunstgeschichte und stellt exemplarisch an Fensterblick und Schiffsbruch die These einer „bildkonstituierenden“ und „semantischen“ Ebene auf. Vgl. hierzu Schmoll gen. Eisenwerth, 1970, S. 9-12.

Beide Ebenen finden sich auch im Bildmotiv „Mutter“ wieder, indes mit der Eigenart, dass die Mutter in Abgrenzung zum erwähnten Schiffsbruch oder Fensterblick als Grundfigur des menschlichen Lebens per se bereits – aufgrund individueller Emotionalisierungen sowie transformierter gesellschaftlicher Rollenverständnisse – mit einer Flut von vielschichtigen Bedeutungen, Vorstellungen und Visionen aufgeladen ist.

⁵¹ Der Stellenwert, welcher der Mutter als Bildelement zu eigen ist, variiert. Das Mutter-Motiv kann sowohl Hauptträger der Idee sein, als auch lediglich Beigabe oder „Staffagefigur“.

und Kind um 1900 zu erwarten sind.⁵² Die exemplarischen Analysen in der folgenden Untersuchung konzentrieren sich in erster Linie auf die „hochwertigeren und qualitätvolleren“ Beiträge der festen *Simplicissimus*-Mitarbeiter wie z.B. Thomas Theodor Heine, Paul Thöny, Ferdinand von Reznicek, Rudolf Wilke, Rangvald Blix, Josef Benedikt Engl und Olaf Gulbransson.

Die vorliegende Arbeit gliedert sich wie folgt: Auf eine kurze Definition der hier zentralen Begriffe „Karikatur“ und „Mutter“ und eine kurze Besprechung des Forschungsstandes⁵³ folgt im Rahmen eines „vorbereitenden“ und gleichsam rückblickenden Kapitels eine kurze Einführung in den geschichtlichen Hintergrund der wilhelminischen Gesellschaft. Des Weiteren wird der Wandlungsprozess der kulturellen Bedingungen der Mutterrolle aufgezeigt. Die anschließenden drei Kapitel konzentrieren sich auf den Bildfundus und widmen sich den oben aufgeführten Frage- und Thesenkomplexen. Deren Abgrenzung ist aufgrund inhaltlicher Überlagerungen nicht realisierbar und nicht sinnvoll. Eine übergeordnete Separierung bzw. Zweiteilung der Arbeit ergibt sich im Bereich der Schichtspezifik respektive sozialen Unterscheidung.

Sicherlich stößt eine Zuordnung von Mutterbildern nach Gesellschaftsschichten auf Schwierigkeiten. Eine schichtspezifische Einteilung gestaltet sich trotz sogenannter Schichtungskriterien wie Bildung, Reichtum, Macht und Interaktion problematisch.⁵⁴ Außerdem muss sowohl das Motiv als auch der zugehörige „Bildraum“ über ausreichende „Zeichen“ für eine Zuordnung verfügen.⁵⁵ Wie im nachfolgenden Untersuchungsabschnitt anhand exemplarischer Analysen erkennbar wird, sind entscheidende Kriterien hierfür bildliche Gegebenheiten, z.B. Kleidung, Frisur, Mimik, Gestik, Wohninterieur, Arbeit und Arbeitsgerät oder Verhaltensweisen. Darüber hinaus geben in Bildüber- und -unterschrift „geführte“ Kommunikationsprozesse Hinweise, indem sie abgebildete Personen direkt oder indirekt benennen, über Berufe oder Zustände informieren oder bestimmte Dialekte erkennen lassen.⁵⁶

⁵² Trotz der theoretischen Differenzierungen ist eine exakte Trennung des Bildmaterials in Motiv und Thema für diese Studie nicht durchführbar und sinnvoll, da eine Mutterkonzeption stets beides enthalten kann – Form und Inhalt demnach nicht aufzuteilen sind.

⁵³ Beim Forschungsstand wird kein Anspruch auf Vollständigkeit der Forschungsliteratur erhoben.

⁵⁴ Beispielsweise existieren bei Mittelstand und städtischer bzw. ländlicher Arbeiterschicht bisweilen nahezu die gleichen ökonomischen Verhältnisse; die Selbsteinschätzungen differieren aber. Ebenso sind die Grenzen Bildungsbürgertum und Mittelstand fließend, da gerade die der Oberschicht integrierte „Intelligenz“ nicht zwingend über mehr Besitz verfügte.

⁵⁵ So stellte bereits Schulz-Hofmann bzgl. der Unterschicht im *Simplicissimus* zurecht fest, dass es sich hierbei oft um eine halb bäuerliche, halb städtische Zwischenschicht, weniger hingegen um das „typische“ Industrieproletariat handle. Vgl. Kat. Ausst. „*Simplicissimus*. Eine satirische Zeitschrift“, 1978, S. 190.

⁵⁶ Gelegentlich bleiben indes die bimedialen Zeichnungen in ihrer Aussage bzw. Zeichenhaftigkeit bzgl. der Schichtenzugehörigkeit beschränkt und verwehren eine klare soziale Unterscheidung; eine eindeutige schichtspezifische Bestimmung ist dann nicht zu gewährleisten bzw. liegt im eigenen Ermessen.

Da es sich bei dem zu „evaluierenden“ Bildmaterial um Karikaturen handelt, muss methodisch auf künstlerische Besonderheiten dieser Kunstgattung eingegangen werden. Zunächst ist die bimediale Ausrichtung der Karikatur zu beachten. Forschungstechnisch birgt diese Bimedialität ein Problem, da die Wort- und Bildteile überwiegend von verschiedenen Personen erarbeitet wurden. Der Einfachheit halber sind die Karikaturen in der Studie mit dem Namen des Künstlers bezeichnet, ohne damit die Text-Autorenschaft durch andere zu ignorieren.⁵⁷ Der Künstler bzw. seine Handschrift spielt für die jeweilige Karikatur durchaus eine große Rolle, auf biographische Informationen bzw. künstlerischen Werdegang wird – falls für die Karikaturenanalyse nicht wichtig – weitgehend verzichtet, da ausschließlich das fertige Endprodukt interessiert.⁵⁸

Grünewald verwies auf die Eigenheiten der Karikatur, die sich aus formal-ästhetisch wie inhaltlich bedeutungstragenden Einzelzeichen zusammensetze. Letztere besäßen mitunter einen „festgelegten Symbolwert“ und hätten sich „durch permanente Verwendung allgemein verfestigt“⁵⁹. Neben der Deutung dieser Einzelzeichen bedürfe es der Überprüfung der Informationsqualität der ästhetischen Präsentation sowie einer Analyse der Form⁶⁰, da sich dadurch wiederum Rückschlüsse auf dargestellte Inhalte ziehen ließen. Die Untersuchung der Karikaturen darf nicht in einem ästhetischen Bewertungsspielraum verhaftet bleiben, sondern muss zudem den spezifischen, realen Zeitbezug beachten. „Erst so eröffnen sich dem Sozial- und Kulturhistoriker, dem Volkskundler, Ethnographen, Mentalitäts- und Alltagsforscher neue Material- und Erkenntniszugänge“⁶¹. So muss neben der künstlerischen Umsetzung der Aktualitätsbezug und das Verhältnis zur vorgegebenen Wirklichkeit geprüft werden. An geeigneten Methoden mangelt es leider bis heute. Schon Lipp kritisiert: „Über die allgemeine Konzeption vom „Bild als Botschaft“ hinaus fehlt es jedoch bisher in der Auseinandersetzung mit Bildquellen an einem differenzierten methodischen Instrumentarium, das sowohl latente und manifeste Bildinhalte, kunstgeschichtlich fundierte Motiv- und Stiltraditionen und sozial- und kulturgeschichtliche Analysen

⁵⁷ Eigene Textunterschriften lieferten Heine, Arnold, Zille und bisweilen Engl. Überwiegend war es aber die Redaktion und dort vor allem den Persönlichkeiten Dr. Reinhold Geheb und Ludwig Thoma, die die Wortwitze zu den Bildern lieferten. Siehe nähere Informationen zu den redaktionellen Textbeiträgen bei Zimdars, 1972, S. 76f sowie Christ, 1972, S. 11.

⁵⁸ Zu einer ausführlichen Bibliographie zu den Simplicissimus-Karikaturisten, siehe unter Simplicissimus, 2007, URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/Literaturliste/Literaturliste.pdf>.

⁵⁹ Grünewald, 1979, S. 79.

⁶⁰ Vgl. ebenda, S. 72. Die Zeichnung bzw. der Bildteil einer Karikatur stellt auch eine Einheit zwischen Form und Inhalt dar. Vgl. ebenda, S. 69.

⁶¹ Hofmann, 1956, S. 44.

*miteinander verbände.*⁶² Auch Weber-Kellermann beanstandete die oftmals rein formale Benutzung von Bildern in der Volkskunde. Lediglich vereinzelte Forscher wie Wilhelm Fraenger oder Wilhelm Hansen hätten eine ikonographische Betrachtungsweise in die Kulturwissenschaften eingebracht.⁶³ Deren stark an Panofsky angelehnte Herangehensweise soll übernommen werden, bedarf indessen Modifikationen. Beispielsweise wird schon Panofskys Ausgangspunkt, dass *„der künstlerische Schaffensprozeß nicht allein vom Interesse an der Form geleitet wird, sondern auch von der Absicht, Werke zu erstellen, die in einem praktischen Funktionszusammenhang stehen und inhaltliche Vorstellungen vermitteln“*⁶⁴, von der Kunstform Karikatur von vornherein impliziert. Die Frage nach dem Kontext, der für eindeutige Ergebnisse der ikonographischen Analyse ausschlaggebend sei⁶⁵, gestaltet sich bei den zu untersuchenden Karikaturen durch den Textbezug einfacher. Andererseits gilt es den Praetext bzw. die *„typischen Verhaltensweisen eines Individuums oder einer sozialen Gruppe“*⁶⁶ verstärkt miteinzubeziehen. Zudem muss bedacht werden, dass die Karikatur zwei Bedeutungsebenen, *„die übertragene und die rekonkretisierende“*⁶⁷, besitzt.

2. Erklärung bzw. Definition der zentralen Begriffe „Karikatur“ und „Mutter“

Mit einer Definition von „Karikatur“ hat sich die Simplicissimus-Forschung mit Ausnahme von Haese, Zimdars und Killisch bislang kaum auseinandergesetzt.⁶⁸ Der Graphikbestand der Zeitschrift wird üblicherweise „automatisch“ mit dem Begriff

⁶² Lipp, 1994, S. 326. Lipp weist darauf hin, dass gerade die Bild- und Filmwelt einen reichhaltigen und bisher noch viel zu wenig erschlossenen Fundus für die historische Alltagsforschung, insbesondere zur Erschließung der Lebenswelt von Frauen, bietet. Vgl. ebenda, S. 326. Zugleich warnt sie davor, Bilder zu funktionalisieren, formale Aspekte auszuklammern und dem Zweck der Vermittlung und Bebilderung bestimmter Inhalte unterzuordnen.

⁶³ Vgl. Weber-Kellermann, 1986, S. 179-190.

⁶⁴ Otto, 1990, S. 28.

⁶⁵ Vgl. ebenda, S. 29.

⁶⁶ Schmauß-Strauss, 1995, S. 21.

⁶⁷ Ebenda, S. 21.

⁶⁸ Haese definiert die Karikatur primär über ihre Gestaltungsmöglichkeiten, die Struktur und das Komische. Vgl. hierzu Haese, 1966, S. 3-22.

Killisch unterscheidet in Karikatur und humoristische Zeichnung, ohne diese Trennung in ihrer Arbeit dann konsequent zu berücksichtigen. Zudem verwendet sie die Begriffe „Bildsatire“ und „Karikatur“ in einem Atemzug (vgl. Killisch, 1988, S. 6), was laut Grünewald bedenklich sei, da nicht jede Bildsatire eine Karikatur und nicht jede Karikatur eine Bildsatire sei. Vgl. hierzu Grünewald, 2000, S. 16. Auch Langemeyer verweist darauf, dass der Begriff Bildsatire nicht die Form, sondern einen Moment der Bildaussage bezeichne. Vgl. Langemeyer, 1985, S. 8.

Zimdars überprüft die Graphiken hinsichtlich differierender Ansätze, welche die Karikatur von verschiedenen Standpunkten zu klären suchen. So analysiert er das Bildmaterial bezüglich Über- und Untertreibung, angegriffener Normen, des Witzes, der Analogie zur Kurzgeschichte, des Zweckes der Satire, des Schwarz-Weiß der Graphik, der Kulturgeschichte, aber auch hinsichtlich des Lächerlichen, Grotesken und Komischen. Vgl. Zimdars 1972, S. 165-176.

der „Karikatur“ gleichgesetzt. Einer solchen vereinfachten Zuordnung soll in dieser Arbeit vorgebeugt werden, indem der hier verwendete „erweiterte“ Karikaturbegriff kurz erörtert und begründet wird. Die zugrunde liegende Karikaturdefinition stützt sich vornehmlich auf Werner Hofmanns und Gerhard Langemeyers Ausführungen. Kritisiert Karikatur laut Langemeyer *„Wirklichkeit, die sie in Bildern übersteigert, verzeichnet, überzieht und zuspitzt“*⁶⁹, begreift sie Hofmann etwas präziser als Darstellungen, *„in denen die Erscheinung des Menschen bewusst übersteigert, physiognomisch intensiviert wird, gleichgültig, ob es sich um ein Porträt, die Erfindung eines Typus oder um einen indiskreten Ausschnitt aus der Welt des Alltäglichen handelt“*⁷⁰. Beide Auffassungen bestimmen folglich als Kriterien bzw. Charakteristika einer Karikatur sowohl spezifische künstlerische Ausdrucksformen und zeichnerische Verfahren als auch eine daraus resultierende Funktion respektive Wirkungsabsicht; die formale Übertreibung dient einer inhaltlichen Aussage.⁷¹ Unter Ausschluss der reinen Gedicht-, Text- oder Witzillustration⁷² sowie der Vignette werden diese beiden Kriterien vom überwiegenden Teil der Mutterbilder im *Simplicissimus* erfüllt und sind demnach als Karikaturen und Untersuchungsmaterial für diese Arbeit zu begreifen.⁷³ Dennoch stößt die weite Begriffsbestimmung bei dem heterogenen Bildmaterial eines *Simplicissimus* schnell an die bei Karikaturdefinitionen oft betonten *„fließenden Grenzen“*⁷⁴. So finden sich Graphiken, die der genannten künstlerischen Instrumentarien und des üblichen drei- bzw. zweiteiligen Aufbaus (Überschrift, Bild, Bildunterschrift bzw. lediglich Bild und

⁶⁹ Der *Simplicissimus*-Künstler Thomas Theodor Heine selbst, der in seinem mehrfach überarbeiteten Lichtbildervortrag Gedanken zur Kunstform der Karikatur äußerte, definierte Karikaturen relativ knapp als „Vereinfachung, Weglassung alles Nebensächlichen, Übertreibung alles Hauptsächlichen“. Vgl. Heine, 1934, S. 4.

⁷⁰ Hofmann, 1956, S. 33. Das „älteste Mittel der Bildsatire, das schon im alten Ägypten geübt wurde: die Vertauschung des Menschen mit dem Tier“ grenzt er hingegen aus, „da dieses Verfahren (...) auf das Zerrbild [verzichtet], indem es einfach die Formen auswechselt“. Ebenda, S. 33f.

⁷¹ Während Hofmann (und auch Langemeyer sinngemäß) diese Funktion als „verletzende, aggressiv satirische Abart der Wesensforschung und -enthüllung“ (Hofmann, 1966, S.23) begreifen, mildert Heine einen derart schadenhaften Charakter ab, da Karikaturen primär populär machen (Heine, 1934, S. 4). Bei der 2. Fassung seines Lichtbildvortrages fügte Heine ein, dass der Karikaturist aber in erster Linie Künstler, nicht Sittenprediger sei, auch wenn das Publikum sich oftmals mehr für die ethischen und moralischen Aussagen interessiere. „Kein Ehebruch ist je dadurch verhindert worden, dass man einer Frau eine Zeichnung, die diesen Fehltritt satirisch behandelt, aufs Bett legte“. Vgl. ebenda, S. 4. „Nie habe ich beabsichtigt, durch meine Zeichnungen einen Menschen zu bessern.“ (2. Fassung, S. 5).

Nahezu analog zu Langemeyer und Hofmann äußert sich Grünewald. Vgl. hierzu Grünewald, 1979, S. 14.

⁷² Bei der reinen Gedicht- Text- oder Witzillustration hört der Bildwert auf, „einen aus dem Text nicht ablesbaren Verständnisbeitrag zu leisten“ (Schneider, 1988, S. 76). In aller Regel trifft dies auf Graphiken zu, deren Textteile in sich abgeschlossen sind oder deren Bildteile keine Reduktions- und Verzerrungstechniken aufweisen. Beispiele für Gedicht-, Witz- und Textillustrationen sind „Mörtelweibs Tochter“ (1/38), „Hier ruht das kleine Öchselein“ (1/37), „Heilige Nacht“ (18/39).

⁷³ Der Grad der Erfüllung des jeweiligen Kriteriums variiert jedoch, d.h. die Beiträge von Bild und Wort sind sehr unterschiedlicher Natur. Gerade bei Münzer und Schulz sind die zeichnerischen Beiträge weniger beißend und liefern oftmals lediglich bildliche Details. Grenzen zur Witzillustrationen sind hier fließend.

⁷⁴ Vgl. hierzu Hofmann, 1956, S. 11.

Bildunterschrift) entbehren oder erst im Zusammenwirken mit dem Text⁷⁵ eine karikative Aussage erhalten.⁷⁶ Kollwitzs von Trauer getränkte Graphik „*Am Totenbett des Säuglings*“ (14/6, Abb. 6) ist ohne Wortbeigabe eine bittere Zustandsbeschreibung sozialer Probleme und Verhältnisse. Erst mit dem Text, der den bildlich dargestellten Kindstod aufgrund der Unehelichkeit des Säuglings positiv bewertet, kommt es zur Konfrontation unterschiedlicher Vorstellungskreise, die wiederum absurd und paradox wirkt.⁷⁷ Ähnlich verhält es sich mitunter bei Heilemanns oder Rezniceks Graphiken. Hier sind meist – von einer gewissen Übersteigerung der Mode und „affektierten“ Körpersprache abgesehen – weder karikativ-zeichnerische Verfahren noch die von Langemeyer erläuterte bildliche Konzentration auf gesellschaftliche Missstände erkennbar. Derartiges Bildmaterial besäße – so Langemeyer – „*kritisches Potenzial*“ und diene primär der „*tendenzlosen Unterhaltung*“.⁷⁸ Tatsächlich nimmt der Betrachter von Heilemanns „*Mutterglück*“ (4/29, Abb. 270) vorerst nur zwei gutsituierte, schöne Damen wahr, deren eine voller Stolz ihr Kind präsentiert. Durch die Bildunterschrift⁷⁹ erhält das „harmlose“, nach außen makellose „Porträt zweier Frauen“ eine beißende Note und fungiert im Dienste einer Bloßstellung des eminent wichtigen bürgerlichen Wertesystems.⁸⁰ So bemüht sich zwar der Großteil der Karikaturen darum, den kritisierenden Inhalt durch übersteigerte, pointierte Formen wiederzugeben; zweifelsohne kann eine Karikatur aber auf „*die formale, grafische Verzerrung verzichten und ihre Kritik*

⁷⁵ Generell ist die Kombination Text-Bild qualitativ variabel. Gerade die hier aufgenommenen Karikaturen weisen diesbezüglich eine große Bandbreite auf. Es existieren Graphiken, deren Bildunterschriften verschiedene literarische Gattungen (Lyrik, Prosa usw.) aufgreifen sowie hinsichtlich ihrer „Rolle“ für den Bedeutungszusammenhang differieren. Zu der Kombination von Text und Bild meint Heine, dass zuerst bereits eine Grundidee vorhanden sein sollte, auf die sich die Zeichnung beziehe, welche nach ihrer Anfertigung mit einem zugehörigen Text zu versehen sei. In dieser Abfolge hätten nicht nur die großen französischen Zeichner wie Daumier oder Forain gearbeitet, sondern auch er selbst. Eduard Thöny oder Ferdinand Reznicek hingegen hätten eine frei beliebige Zeichnung angefertigt, welche dann mit einer Idee und darauf basierendem Text versehen worden sei. Vgl. Heine, 1934, S. 8.

⁷⁶ Bereits Haese erklärt, dass viele Karikaturen nicht ohne Text auskommen. Dies läge meist nicht an einer geringen künstlerischen Qualität des Bildes, sondern vielmehr werde durch die Textbeigabe die Möglichkeit genutzt, die Aussagekraft und die damit verbundene Wirkung der jeweiligen Karikatur zu verstärken. Vgl. Haese, 1966, S. 35. Die Beziehungen zwischen Wort und Bild können sehr unterschiedliche Kombinationen eingehen, siehe dazu ebenda, S. 16ff.

⁷⁷ Vgl. ebenda, S. 7. Haese konstatiert, dass einer der Vorstellungskreise oftmals durch die Textbeigabe verdeutlicht wird. Vgl. ebenda, S. 8.

An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass die Zeichnungen des Berliners Heinrich Zille, trotz der Einordnung in die Kunstgattung der Karikatur, sowie die bereits besprochenen Karikaturen von Käthe Kollwitz hier nicht in die Untersuchung des *Simplicissimus*-Fundus einfließen, sondern in Kapitel IV im Rahmen der zeitgenössischen Graphik betrachtet werden. Eine derartige Ausgliederung begründet sich zum einen in der Tatsache, dass Zille wie auch Kollwitz die im *Simplicissimus* publizierten Blätter, oftmals ohne Text, außerhalb der Zeitschrift veräußerten, zum anderen dass beide als zeitgenössische Künstler mit einem breiten Oeuvre aufwarten und dementsprechend viel Vergleichsmaterial liefern.

⁷⁸ Vgl. Langemeyer, 1985, S. 317.

⁷⁹ „Nein, ganz der Vater!“ – „Nicht wahr? Und denk dir, mein Mann bildet sich ein, es sieht ihm ähnlich“.

⁸⁰ Zu solchen Brechungen kann übrigens allein der Titel einer Graphik führen, wie bei Wilhelm Schulz's „Umsonst“ erkennbar wird. Vgl. hier, S. 56f.

allein durch die visuell vermittelte literarische Aussage machen (...)“⁸¹. In diesem Sinne sind die oben aufgeführten Graphiken alle als Karikaturen zu begreifen.

Schwieriger verhält es sich bei Blättern, die weder die zeichnerischen Mittel noch eine „widerhakende“ Wort- bzw. Textzugabe besitzen. Solche „doppelten Desiderate“ weisen Kollwitzs *„Bilder vom Elend“* (14/31; 33; 35; 38 ; 40 ;43 , Abb. 205-210) auf. Sie zeigen eine „konzentrierte Wirklichkeit“ wie die Notsituation einer Schwangeren oder die Abendstunden einer Arbeiterfrau. Träger betonte, dass nicht eine der von Kollwitz für den *Simplicissimus* eingereichten Graphiken eine Karikatur sei⁸²; lediglich auf thematischer Ebene seien Parallelen zu Karikaturen eines Thomas Theodor Heine vorhanden. Wenn Langemeyer erläutert, dass manchmal die dargestellten *„Tatsachen jedoch selbst so schlagend [sind], dass ihre bloße Wiedergabe im gezeichneten Bildbericht als Kritik gelten darf“* und sie dadurch *„zum Kampfbild, zur Karikatur werden lässt“⁸³*, gewinnt dies für Kollwitzs Graphiken Gültigkeit. Schließlich machen ihre Bilder auf Missstände aufmerksam und beinhalten eine überaus kritische Wirkungsabsicht. Dennoch ist die Bezeichnung von Kollwitzs *„Bilder[n] vom Elend“* als Karikaturen abzulehnen, da im Unterschied zu ihren Graphiken *„Am Totenbett des Säuglings“* (14/6, Abb. 6) oder *„Das einzige Glück“* (14/16, Abb. 7) die Erleichterung durch den Witz ebenso ausbleibt wie die gestalterischen Verzerrungen.⁸⁴

Einer kurzen Erklärung bedarf der zentrale Begriff der „Mutter“. Definitionen bieten sämtliche Wissenschaften, die sich mit dem Thema „Familie“ beschäftigen, wie Psychologie, Soziologie, Biologie, Erziehungswissenschaft, Sozialethik oder Ethnologie, so dass die Mutter *„im begrifflichen Spannungsfeld zwischen der biologischen Mutterschaft, den traditionellen Repräsentationen des Weiblichen, und der Mutterschaft als kulturelles Konstrukt“⁸⁵* steht. Auch in kulturellen Objektivierungen ist die Abbildung der Mutter religiös, profan, allegorisch oder mythologisch auslegbar und kann als *„Darstellung religiöser, naturhafter oder auch gesellschaftlich-politischer Grundprinzipien, als Projektionsfläche für pädagogische oder soziopsychologische*

⁸¹ Grünewald, 1979, S. 13. Auf diese nachträgliche satirische Aussage durch die Beigabe von entsprechenden Texten verweist bereits Grünewald und nennt sie als oft angewandte Methode der *Simplicissimus*-Redaktion. Vgl. ebenda, S. 106f. Auch Max Hasse erläutert, dass gerade auch der „Punch“ oftmals sehr realistische Darstellungen zeigte, deren Witz weniger im Bild als vielmehr in der Bildunterschrift lag. Vgl. Hasse, 1985, S. 424.

⁸² Träger, 1998, S. 6.

⁸³ Langemeyer, 1985, S. 7. So ordnet er Goyas *„Desastres de la Guerra“* der Karikatur zu, mit dem Argument, der Künstler konzentriere durch die „Wahl des Bildausschnitts die Aufmerksamkeit auf das unsagbare individuelle Leid“. Vgl. ebenda, S. 7.

⁸⁴ Vgl. hierzu auch Schirmer, 1998, S. 92 und S. 118.

Trotz der hier gegebenen Karikaturdefinition sowie der Benennung von Sonderfällen bleiben Graphiken, die eine Zuordnung in vorgegebene Schemen erschweren. Bei jenen gilt es, wie in der im Anhang befindlichen Tabelle umgesetzt, von Fall zu Fall über die Zugehörigkeit zur jeweiligen Kunstgattung abzuwägen.

⁸⁵ Czarnicka, 2000, S. 7.

*Aufbrüche, als bildlicher Rahmen für kreative Prozesse oder für das eigene [künstlerisch] poetologische Selbstverständnis*⁸⁶ fungieren.

Diese Untersuchung betrachtet die Mutter dem allgemeinen, übergeordneten Tenor folgend als Grundfigur des menschlichen Lebens, *„die sich im Laufe der Zeit gewandelt hat und deren Bedeutung für das Selbstverständnis und für die Selbstdefinition der Menschen nie geschwunden ist“*. Gemäss Badinter sei sie immer auch als eine *„relative, dreidimensionale Persönlichkeit“*⁸⁷ zu verstehen. Relativ, da sie nur in Bezug auf den Vater und das Kind zu denken ist, dreidimensional, weil die Mutter über diese doppelte Beziehung hinaus eine Frau darstellt, also ein spezifisches Wesen mit eigenen Bestrebungen, die häufig von denen eines Mannes oder Kindes abweichen. So muss nicht nur jede Untersuchung der realen Mutter diese verschiedenen Variablen berücksichtigen, ebenso gehen Fragen nach der bildsprachlichen Umsetzung der Mutter mit Fragen nach den Darstellungsmodi der Frau und der Rolle des Kindes in einer bestimmten Zeit einher.⁸⁸ Gleichzeitig umfassen Mutterbilder nicht nur die bildlichen Wiedergaben dieser sozialen Figur, sondern vermitteln ferner zu Grunde liegende geistige Konzeptionen. Letztere beinhalten Beziehungskonstrukte, Idealisierungen und Diskriminierungen, Verdrängungsstrategien sowie Bewältigungsversuche. Mutterbilder sind Emanationen, die sich über persönliche Erfahrungen, philosophische Konstruktionen, literarische Projektionen und institutionelle Verankerungen reproduzieren.

3. Anmerkungen zum Forschungs(gegen)stand „Karikatur“

„Sowie die Bilder früherer Meister oder die ersten Holzschnittdrucke heute gesammelt und eifrig besprochen werden, ist vorauszuschicken, dass die Zeichnungen der zeichnerisch-karikaturistischen Blütezeit einmal als kostbare Seltenheiten der Sammler gelten werden. Und Kunsthistoriker werden lange Abhandlungen über sie schreiben und sie werden die einzelnen Meister in Schulen einteilen und Doktorarbeiten darüber machen und pensionsberechtigt werden. Und die Kunstgelehrten werden Lehrstühle ausfüllen, davon ihre Familien ernähren, und ihre Frauen werden darüber streiten, welche ihrer Gatten das dickste Buch über die Karikatur des 19. Jahrhunderts geschrieben hat“ – so schrieb Thomas Theodor Heine in der zweiten Fas-

⁸⁶ Ebenda, S. 11.

⁸⁷ Badinter, 1981, S. 13.

⁸⁸ Vgl. Sitt, 1996, S. 148.

sung seines Manuskripts „Einiges über Karikaturen“.⁸⁹ Konstatiert Herwig Guratzsch nahezu ein Jahrhundert später für die Kunstwissenschaft „das Phänomen der Aufwertung des Genres Karikatur“⁹⁰ und meint, es ließen sich „müheles zwanzig Lehrstuhlinhaber und ebenso viele Museumsleiter allein in Deutschland nennen, die der Karikatur heute erhöhte Aufmerksamkeit schenken“⁹¹, scheint sich Heines Einschätzung ansatzweise erfüllt zu haben.

Ein intensiverer Blick auf die bisher publizierten Abhandlungen und Untersuchungen zur Karikatur im Allgemeinen sowie den *Simplicissimus* im Besonderen lassen die Schwierigkeiten bei der Erforschung von Karikaturen-Material erkennen⁹²; außerdem werden noch bestehende Desiderate offenkundig. Lücken weist nach wie vor die Untersuchung karikaturistischer Oeuvre von „traditionellen“ Künstlern auf, was laut Luckardt schlichtweg aus einem Nicht-wissen-wie-damit-umzugehen resultiere.⁹³ Weiterhin besteht das generelle Problem der fachlichen Beschränkung auf nur politische oder nur künstlerische Analysen⁹⁴. Befremdlich mutet zudem an, dass sich die kunsthistorische Forschung nur bedingt auf eine **systematische stilistische Analyse** von Karikaturen einließ – gleichwohl diese Aufgabe die genuin ihrige sein sollte. Ebenso mangelt es trotz Hofmanns These der gegenseitigen Beeinflussung von Karikaturen und Hochkunst an diesbezüglichen Vergleichen. Zwar werden Käthe Kollwitz und Thomas Theodor Heine häufig in einem Zusammenhang genannt, detaillierte Gegenüberstellungen fehlen jedoch.

Diese Schwächen der Karikaturforschung gelten weitgehend auch für die Satirezeitschrift *Simplicissimus*, obwohl kein zweites deutsches Witzblatt so häufig von Kunsthistorikern behandelt worden sei.⁹⁵ Sicherlich existiert eine Vielzahl von Faksimile-Ausgaben, populärwissenschaftlich angehauchten Querschnitten über Gründung, Werdegang und Ende der Zeitschrift⁹⁶. Außerdem erschienen (sozial)geschichtliche Werke, welche die Karikaturen zur Bebilderung historischer oder gesellschaftlicher Ereignisse nutzen. Hinzu kommen Ausstellungskataloge zum *Simplicissimus* und einzelnen Karikaturisten, denen es des öfteren an kunst- und kulturge-

⁸⁹ Heine, 1934, S. 6f.

⁹⁰ Kat. Ausst. „Europäische Karikatur der Gegenwart“, 1991, S. 14.

⁹¹ Ebenda, S. 14.

⁹² Eine ausführliche Bibliographie zur *Simplicissimus*- und Karikaturenforschung, siehe unter *Simplicissimus*, 2007, URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/Literaturliste/Literaturliste.pdf>.

⁹³ Luckardt, 1987, S. 8.

⁹⁴ Vgl. Plum, 1998, S. 7. Auch Langemeyer merkt an, dass die Kunstgeschichtswissenschaft das Gebiet der Karikatur lange anderen überlassen habe, wie z.B. den Sammlern, Literaturwissenschaftlern und Historikern. Vgl. Langemeyer, 1985, S. 10.

⁹⁵ Zitiert nach Killisch, 1988, S. 14.

⁹⁶ Siehe hierzu beispielsweise: Christ, 1972; Roth, 1954; Kumm, 1988; Hollweck, 1973; Lang, 1970 oder Albret/Keel, 1989. Beiträge zum *Simplicissimus* bzw. seiner Geschichte schrieben überdies ehemalige *Simplicissimus*-Mitarbeiter wie Hermann Sinsheimer (Vgl. Sinsheimer, 1953) oder Korfiz Holm (Vgl. Holm, 1966).

schichtlichen Analysen oder Recherchen zu Intention, Funktion und Rezeption der Karikaturen fehlt. Ausnahmen bilden diesbezüglich beispielsweise die sehr gründlich erarbeiteten Bände zu Thomas Theodor Heines Schaffen von Thomas Raff und Monika Peschken-Eilsberger.⁹⁷ Schulz-Hofmanns Publikation geht bereits speziell auf das Thema „Frau“ ein; obschon die dort gemachten Aussagen nur sehr grobe Anhaltspunkte liefern, werden Typisierungen spezifischer Frauenbilder (Luxusweibchen, Blaustrumpf, moralinsaure Jungfer, geschwätzig-zänkische Matrone oder aus den Fugen geratene Halbweltdame) und deren männliche Perspektive angesprochen.⁹⁸ Dezidiert auf die Mutter wird indes nicht eingegangen.

Neben derartigen breiter angelegten Ausstellungskatalogen sind die frühen Forschungsarbeiten von Haese und Söhn zu erwähnen. Im Rahmen ihrer Untersuchungen betrachten sie die Mutter im Rahmen übergeordneter Themen wie „Familie“ oder „Soziale Frage“.⁹⁹ Vor allem deren schichtspezifische Perspektive des sozialen Phänomens der Familie konnte Anregungen für die vorliegende Arbeit liefern. Zimdars Dissertation, die Tendenz und Stil des Satireblatts zu prüfen intendiert¹⁰⁰, spart die Frau per se weitgehend aus, beleuchtet aber das gesellschaftskritische Potenzial der Zeitschrift detaillierter. Selbiges gilt für Allen Ann Taylors Publikation „Satire and Society in Wilhelmine Germany“. Sie geht ebenfalls auf Familie und Frau als Gegenstand der Karikatur im wilhelminischen Zeitalter ein.

Die der vorliegenden Arbeit inhaltlich am nächsten stehende Arbeit ist Killischs Dissertation zum Bild der Frau in den Karikaturen des *Simplicissimus* und der Jugend. Den Fokus auf die emanzipierte Frau richtend, bespricht die Autorin die Mutter, jedoch vor allem in den Zusammenhängen Emanzipation und Sexualität. Killischs Ausführungen beschränken sich leider darauf, den Karikaturisten eine traditionell-konservative Ausrichtung zu attestieren. So erläutert sie, dass „*das bloße Infragestellen der traditionellen Mutterrolle*“ von den Satirikern bestraft und mit Egoismus und Gefühlskälte gleichgesetzt wurde.¹⁰¹ In Abgrenzung zu den Ausführungen von Killisch soll diese Untersuchung nicht auf das Inhaltliche beschränkt bleiben. Zwar strebt auch Killisch die „*Analyse der ästhetischen Struktur*“¹⁰² an, kommt dieser an

⁹⁷ Vgl. Raff, 2000 und Peschken-Eilsberger, 2000.

⁹⁸ Vgl. Kat. Ausst. „*Simplicissimus. Eine satirische Zeitschrift*“, 1978. Einen Blick auf die „Weibs-Bilder“ in den Karikaturen-Journalen der Jahrhundertwende wirft Susanne Kinnebrock, erweitert diesen aber noch um die Herstellung von Realitätsbezüge. Vgl. Kinnebrock, in: Koch, 1996, S. 58-60.

⁹⁹ Vgl. Haese, 1966 sowie Söhn, 1947. Söhn verweist darauf, dass die Probleme der Familie (Familienverhältnisse, Ehescheidungen, Witwen, Sittlichkeit bzw. seelisch-moralischer Verfall der Familie, Mütter ohne Mütterlichkeit, Phänomen der Unehelichkeit) die Zeitschrift zu Kritik veranlassten. Vgl. ebenda, S. 75ff.

¹⁰⁰ Zimdars, 1972.

¹⁰¹ Killisch, 1988, S. 12.

¹⁰² Ebenda, S. 7.

sich selbst gestellten Forderung allerdings nur in geringem Ausmaß nach. Vorbildlich in der Kombination von Inhalts- und Formanalyse präsentierten sich hingegen Trägers und Schirmers Untersuchungen, die sich zwar hauptsächlich auf Käthe Kollwitz bzw. deren Serie „Bilder vom Elend“ konzentrieren, jedoch in diesem Rahmen Stilbetrachtung, Interpretation und Vergleiche mit anderen Karikaturen oder Graphiken durchführen.¹⁰³

¹⁰³ Vgl. Schirmer, 1998 sowie Träger, 1998.

KAPITEL II: DER SOZIALHISTORISCHE KONTEXT

Schremmer betont in dem bereits zitierten Aufsatz „Die Mutter und die Mutterschaft in der Karikatur“ (1912), dass die Mutter „erst dann Thema der Karikatur werden [konnte], als sie – für sich oder als Teilbild sozialer Verhältnisse – selbst dazu herausforderte“¹⁰⁴. Hofmann verweist ebenfalls auf die Bedeutung der „vorgegebenen Wirklichkeit“¹⁰⁵, aus der die Karikatur die Summe ziehe, Symbolträger schaffe und schließlich Typen kreiere, in denen sich ein Stand oder eine Bevölkerungsschicht dargestellt fänden.¹⁰⁶ Um die hier relevanten Karikaturen zur Mutterthematik in ihren sozialhistorischen Kontext einordnen zu können, ist eine Einführung in die „vorgegebene Wirklichkeit“ nötig¹⁰⁷.

1. Die Gesellschaft um 1900 – ein historischer Abriss

Die „erste Phase“ des *Simplicissimus* (1896-1914) fiel in die politische Ära des Deutschen Kaiserreiches. Dessen erste Jahre standen durch zahlreiche Gründungen von Firmen und Aktiengesellschaften, die Erweiterung der Industrieproduktion und begünstigende Faktoren – beispielsweise den Sieg gegen Frankreich (1870/71)¹⁰⁸ – noch im Zeichen eines wirtschaftlichen Aufschwungs. Schon 1873 brach dieser Milliardenboom zusammen; Konkurse häuften sich und dadurch innenpolitische Schwierigkeiten. Zwar führten die Entstehung großer Industriegebiete, die Urbanisierung oder Entwicklung technischer Innovationen in den 1880ern wiederum zu einem wirtschaftlichen „Aufwärtstrend“ und einer bis 1913 nahezu anhaltenden Hochkonjunkturperiode;¹⁰⁹ aufgrund der ungleichmäßigen Teilhabe an Kapital und Bildung verstärkten sich jedoch die schon vorhandenen Gräben zwischen reichen und

¹⁰⁴ Schremmer, 1912, S. 766.

¹⁰⁵ Hofmann, 1956, S. 44.

¹⁰⁶ Vgl. ebenda, S. 44.

¹⁰⁷ Ebenda, S. 44.

¹⁰⁸ Die durch den Frieden von Frankfurt geschuldeten französischen Reparationszahlungen in Höhe von etwa fünf Milliarden Francs, von denen etwa 2,5 bis 3 Mrd. Francs den deutschen Kapitalmarkt (Kreditinstitute und Börsenplätze) beeinflusst haben, förderten die deutsche Wirtschaft ebenso wie die durch den Krieg erhöhte Industrieproduktion.

¹⁰⁹ Diese Hochkonjunkturphase wurde 1900-1902 sowie 1907-1908 durch Depressionen unterbrochen. Ebenso standen die letzten Monate vor Kriegsbeginn unter den Zeichen einer neuen Depression. Vgl. hierzu Wehler, 1994, S. 51f.

armen Bevölkerungsschichten drastisch: Die soziale Frage wurde zum Kernproblem dieser Ära.¹¹⁰

Finanzielle Unverhältnismäßigkeiten und ein Modernisierungsdilemma blockierten Reformen der Sozialverhältnisse und des politischen Systems; vielmehr forcierten sie bereits existente Konflikte zwischen den gesellschaftlichen Kräftekonstellationen: Der überdimensionalen Machtpartizipation des traditionellen Adels¹¹¹ und Geldadels stand die Ohnmacht des Bürgertums, das nach der gescheiterten Revolution 1848 politisch stagnierte, und die Gegenmacht der organisierten Arbeiterbewegung gegenüber. Versuchte Wilhelm I. die aufbegehrende Arbeiterschaft noch durch eine erst repressive, dann integrative Strategie¹¹² an sich zu binden, entschied sich sein Nachfolger Wilhelm II. für eine „progressivere“ Sozialpolitik zugunsten der sozial Schwachen. „*Er wollte sich den Nimbus des sozialen Monarchen geben, der nach bekanntem preußischen Rezept für das Wohl der arbeitenden Klasse eintritt*“¹¹³, um sie mit der Regierung zu versöhnen.¹¹⁴ Trotz der Einwände des greisen Reichskanzlers Bismarck¹¹⁵ ließ Willhelm II. nicht nur die Sozialistengesetze auslaufen, sondern verabschiedete 1891 unter anderem das Arbeiterschutzgesetz mit Schutzvorschriften Kinder- und Frauenarbeit betreffend.¹¹⁶ Damit wollte er die bisherige gesetzmäßige Unterdrückung der Arbeiterklasse einstellen. Stattdessen verfolgte er das Ziel, deren In-

¹¹⁰ Das Kapital verlagerte sich von der Landwirtschaft auf die Industrie. Außerdem setzte man in der wirtschaftlichen Struktur nun nicht mehr auf die kleinen und mittleren Betriebe, die auf privater Initiative und freiem Wettbewerb fußten, sondern die in ständigem Wachstum begriffenen Aktiengesellschaften. Diese entstanden aus Zusammenschlüssen der Unternehmen des bisher üblichen Typs und aus Aufnahmen von Anlagekapitalien an Börse und Banken. Vgl. Nadav, 1985, S. 89f.

¹¹¹ Der traditionelle Adel umfasste primär den preußisch-ostelbisch-agrarischen Adel.

¹¹² Wurden durch Sozialistengesetze die führenden Reichsfeinde diffamiert, sollte mittels der Einführung der allgemeinen Sozialversicherung (1881) das gemeine Volk beschwichtigt werden. Durch diese eingeführte Pflicht, für die Existenzsicherung der Untertanen Sorge zu tragen, sollte die Arbeiterschaft nicht mehr den Wechselfällen des Lebens und den Gedanken des Sozialismus schutzlos ausgeliefert sein. Trotz dieser staatsmännischen Hintergründe war die unter der Regie des Reichskanzlers Fürst Otto von Bismarck in Deutschland eingeführte Sozialversicherung damals weltweit vorbildlich.

Diese Existenzsicherung der Arbeiterschaft sowie deren Eingliederung in die bestehende Gesellschaft galt indes lediglich für die produktiven Teile der Arbeiterschaft; jene, die sich aufgrund ihres Geschlechts, Alters oder ihrer körperlichen Defizite nicht an jenen Arbeitsprozessen beteiligen konnten, fielen durch dieses „soziale Netz“.

¹¹³ Nadav, S. 55. Die Kontroversen zwischen Kaiser und Kanzler zeigten sich beispielsweise in dem Konflikt bzgl. des Bergarbeiterstreiks im Ruhrgebiet (Mai 1889). Während Bismarck eine Einmischung ablehnte, zwang der Kaiser unter Mithilfe des Handelsministers Berlepsch die Zechen, massive Zugeständnisse an die Bergleute zu machen. Vgl. ebenda, S. 55f.

¹¹⁴ Mitunter aufgrund der Divergenzen hinsichtlich der sozialen Frage kam es 1890 zu Bismarcks Rücktritt. Entscheidend für die Trennung vom Kanzler waren aber auch außenpolitische Unstimmigkeiten sowie persönliche Animositäten. Siehe hierzu auch die im „Punch“ publizierte und berühmt gewordene Karikatur (29.03.1890) von Sir John Tenniel „Dropping the Pilot“. Vgl. zudem nähere Ausführungen zur Sozialpolitik Willhelms II. bei Wehler, 1995, S. 907-915.

¹¹⁵ Nichols, 1985, S. 56f.

¹¹⁶ In Betriebszweigen wie Berg- und Schiffsbau wurde die Beschäftigung auch Erwachsener an Sonn- und Feiertagen verboten. Die Arbeit von Kindern unter 13 Jahren wurde generell untersagt, die der älteren Jugendlichen streng reguliert. Auch die Frauenarbeit erhielt Einschränkungen. Zudem verabschiedete man erstmals Bestimmungen bezüglich Sicherheitsvorkehrungen für Fabriken. Vgl. Nadav, 1985, S. 58. Zur Ausweitung dieser Gesetze 1903 und auch 1907 siehe ebenda, S. 100ff.

tegration zu begünstigen sowie zu beschleunigen.¹¹⁷ Aber diese sozialpolitischen Reformen brachten weder für den Status des Kaisers noch für die betroffene Klasse die gewünschten Erfolge.¹¹⁸ Begründet lag dieses Scheitern in der Tatsache, dass die Reformen Teil eines politischen Systems waren, das der „*Verteidigung sowohl der überkommenen Machthierarchie als auch der konservativen Sammlungspolitik in einer konfliktgeladenen, aber dauerhaften Allianz gegen den Liberalismus und die sozialdemokratische Massenbewegung*“¹¹⁹ verpflichtet war. Zudem wirkten äußere Entwicklungen und Strukturänderungen einer Neuordnung der Kräfte entgegen: Die weiter voranschreitende Industrieproduktion, die rasante industrielle Umstrukturierung, die Erschließung und Entwicklung neuer Energiequellen, Produktionsverfahren, Informations- sowie Kommunikationsmedien optimierten zwar die Voraussetzungen für den Welthandel bzw. die Weltwirtschaft, schufen aber zugleich eine größere Abhängigkeit von jenen „Instanzen“. Der Triumph der Hochindustrialisierung war den Fluktuationen zwischen konjunkturellen Aufschwungphasen und niederdrückenden Depressionen ausgeliefert. Gerade die Arbeiterschicht war ständig wechselnden Bedingungen ausgesetzt, die gerade sie finanziell nicht kompensieren konnte. Neben solchen wirtschaftlichen Schwankungen kam es außerdem zu einschneidenden demographischen Veränderungen¹²⁰, die Folgeerscheinungen mit sich brachten. Enormes Bevölkerungswachstum bei zeitgleichen Verschiebungen in der Bevölkerungsstruktur beeinflussten die Wohnkultur massiv. Das Großbürgertum wohnte nach wie vor in Villen, die Kleinbürger und Lohnarbeiter hingegen, deren Wohngebiete der Bodenspekulation unterlagen, wurden mehrheitlich in Mietskasernen abgedrängt – der bedrückenden Wohnform der Arbeiterklasse. Urbanisierungsprozesse und Migrationsbewegungen führten also zum Umbau von überkommenen Wohn- und Lebensformen, zerrissen bestehende soziale Zusammenhänge und produzierten neue. Die Verlierer dieser Ära waren mit Sicherheit die unteren Schichten bzw. das

¹¹⁷ Nadav wies zurecht darauf hin, dass trotz der kaiserlichen Bemühungen um die Arbeiterschaft er ebenso wenig eine Änderung des Ständeverhältnisses anstrebte wie Bismarck. Deren Unstimmigkeiten basierten primär auf der Taktik, die anzuwenden sei, um die Arbeiterklasse in die bestehenden politischen und gesellschaftlichen Strukturen einzugliedern. Im Gegensatz zum eisernen Kanzler war der Kaiser durchaus bereit, einen höheren Preis für die Besänftigung der Arbeiterschaft zu zahlen, indem er eben deren Arbeits- und Existenzbedingungen zu verbessern intendierte. Vgl. ebenda. S. 56.

¹¹⁸ Der Wahlgewinn der Sozialdemokraten von 1893 – sie erhielten nahezu 25 % der Stimmen – ließ das Interesse des Kaisers an der Sozialgesetzgebung sinken. Trotz seiner Bemühungen war es ihm nicht gelungen, den parlamentarischen Vormarsch der Sozialdemokraten aufzuhalten. Nachdem Caprivi, der energische reformatorische Geist, durch den indifferenten Hohenlohe ausgetauscht wurde und Berlepsch, der eine Fortsetzung der progressiven Sozialpolitik verlangte, mangels Rückendeckung zurücktrat, war jene Ära der integrativen Sozialpolitik endgültig beendet.

¹¹⁹ Wehler, 1995, S. 490.

¹²⁰ Diese demographischen Veränderungen basierten auf einer sinkenden Mortalität und Fertilität sowie der zunehmenden Urbanisierung, Binnenwanderung und Migrationsbewegung. Vgl. hierzu nähere Ausführungen bei Wehler, 1995, S. 493-546.

Arbeiterproletariat: „Man sah nicht oder wollte nicht sehen, dass sich eine neue Zeit ankündigte. Durch die zunehmende Industrialisierung war ein Arbeiterproletariat entstanden, das immer mehr verelendete, da es nicht wusste, wie es sich gegen die Ausbeutung wehren sollte. Obwohl sich Stimmen erhoben, die darauf hinwiesen (...), versuchten viele Bürger, sich in ihrer Behaglichkeit nicht stören zu lassen und über die Elendsquartiere der Arbeiter und die hungernden, darbenenden Menschen hinwegzuschauen“.¹²¹

Diese sozial- und innenpolitischen Probleme im Deutschen Kaiserreich wurden von ständigen Modernisierungsprozessen begleitet. Die Erfindungen auf den verschiedensten Gebieten und die Ausbildung neuer Wissenschaftszweige führten zur Ausprägung neuartiger Deutungsmuster und Deutungshegemonien. „In der Umbruchphase des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts sah man die Ankunft einer ganz neuen Epoche. Die industrielle Revolution, die in Europa mit einer sichtbaren Zeitverschiebung in einzelnen Ländern ihren Höhepunkt erreichte, der Fortschritt in Naturwissenschaften, Technik, Technologie und im Kommunikationswesen verursachten eine vielfältige Differenzierung der Gesellschaft.“¹²² Gleichzeitig bedingten jene Veränderungen der Lebensräume und Arbeitsprozesse, die mit der Entwicklung einer Massenkultur und Beschleunigung des Lebenstempos einhergingen, folgenschwere Erschütterungen des geltenden traditionellen Weltbildes, des Wertesystems und schließlich der Geschlechterbeziehungen. Zwischen der von Nietzsche ausgerufenen „Umwertung der Werte“ und „einer Aufwertung der traditionellen Werte“, setzte sich zwar laut Czarniecka eine Tendenz der modernen Verschiebung zur Offenheit durch¹²³. Andererseits traten forciert Ängste und Orientierungslosigkeit auf. Der Akzeptanz und Begeisterung für den Fortschritt stand eine starke Abwehrhaltung gegenüber, welche im Wandel zur industriellen Massengesellschaft elementare soziale und kulturelle Konsequenzen befürchtete. Die Entwicklungen wurden als bedrohlich empfunden. Aus den politischen, sozialen, wissenschaftlichen und kulturellen Hoffnungen, die mit der Kaiserzeit verknüpft waren, resultierten nun Erfahrungen von Unsicherheit, Entfremdung, Spaltung und Ich-Verlust. Oder wie Krabbe es ausdrückte: „(...) Säkularisierung ersetzte die Transzendenz; naturwissenschaftliches Denken erbrachte neue Gewissheit und befriedigte den Fortschrittsglauben,

¹²¹ Kleberger, 1980, S. 16.

¹²² Czarniecka, in: Die Bilder der „neuen Frau“ in der Moderne und den Modernisierungsprozessen des 20. Jahrhunderts, 1998, S. 5.

¹²³ Vgl. ebenda, S. 5.

ließ aber die Emotionalität heimatlos zurück¹²⁴. Um derartige „Zerfallserfahrungen“ wiederum zu kompensieren, setzte man primär im Bürgertum auf neue, Sinn und Ganzheit garantierende Begriffe und Mythen wie Leben, Gemeinschaft, Gefühl, Schönheit, Jugend. Nicht nur dem Weiblichen¹²⁵, sondern auch dem Mütterlichen kam in diesen Umbruchzeiten eine zentrale Rolle zu, koinzidierten doch gerade die Rettung versprechenden Kernvorstellungen von Natur, Gefühl und Schönheit mit dem, was traditioneller Weise dem Weiblichen zugeschrieben wurde.

2. *Die Mutterrolle im wissenschaftlichen Diskurs*

Die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert ging mit der „Entdeckung des Kindes“¹²⁶ einher. Das Interesse am Kind gewann Bedeutung und nahm binnen eines kurzen Zeitraumes einen gewichtigen Stellenwert im Denken der Zeitgenossen ein. Immer öfter war in Zeitungsartikeln, Feuilletons und wissenschaftlichen Abhandlungen vom „Jahrhundert des Kindes“ die Rede – eine Bezeichnung, die vor allem Ellen Key mit ihrem 1902 erstmals publizierten gleichnamigen Werk prägte.¹²⁷ Diese intensiviertere Beachtung und Wahrnehmung des Kindes bedingte natürlich eine stärkere Fokussierung auf die Mutter als Grundfigur des menschlichen Lebens.

In der hier untersuchten Zeitspanne herrschte ein normatives Mutterkonstrukt, das die Mutter als liebevolle, sich aufopfernde, alleinige Fürsorgerin des Kindes propagierte. Die Ursprünge dieses ideologischen Bildes entstammen der Aufklärung, als die Erziehungsliteratur gezielt die Einstellungen in puncto Mutter revolutionierte.¹²⁸ Wegweisend waren die Ausführungen des Philosophen Jean-Jacques Rousseau.¹²⁹

Der Franzose wandte sich aufgrund erhöhter Kindersterblichkeit,¹³⁰ einem „angeblich-

¹²⁴ Krabbe, in: Lebensreform, Bd. 1, 2001, S. 25.

¹²⁵ Die Frauen standen nun im Mittelpunkt vieler gesellschaftlicher Debatten; man fürchtete die Bedrohung ihrer Gesundheit, ihrer weiblichen Ehre und sexuellen Integrität. Vgl. Buske, 2004, S. 85.

¹²⁶ Fries, 1996, S. 45. Das neue Interesse am Kind zeigte sich unter anderem in eigens konzipierten Kinderkunstausstellungen (1898 in Hamburg, 1901 in Berlin) oder Vereinsgründungen wie dem Verein für Kinderforschung (Jena 1899), dem Verein für „Centrale Private Fürsorge“ (Frankfurt 1899) oder dem ab 1903 verselbständigte „Verein Kinderschutz e.V.“ Vgl. ebenda, S. 29 und S. 45.

¹²⁷ Fries, 1996, S. 45. Werbung für Ellen Keys Werke machte auch der *Simplicissimus*, z.B. für ihr Buch „Missbrauchte Frauenkraft“, siehe Anzeige in *Simplicissimus* (3/16).

¹²⁸ Vgl. Schütze, 1991, S. 5.

¹²⁹ Shorter räumt Rousseau eine weniger große Rolle für die Entstehung des neuen Mutterbildes ein. Gerade bzgl. des Stillens kommt er zu dem Schluss, dass diese „neue Idee“ bereits vor 1762 von wohlhabenderen Frauen übernommen wurde. Als Grund für das Einsetzen dieser Bewegung in den breiteren Schichten führt er die zunehmende Säuglingssterblichkeit unter den auf das Land verschickten Kindern an, weshalb man die Kinder nun lieber bei sich behielt. Vgl. Shorter, 1975, S. 263.

¹³⁰ Vgl. Shorter, 1975, S. 258 sowie Nave-Herz, in: Mutterbilder - Ansichtssache, 1997, S. 9. Letztere betont zudem, dass diese sachlichere Beziehung keineswegs zwingend mit Gefühlsarmut oder Vernachlässigung gleichzusetzen sei, sondern vielmehr, die für das Kind notwendigen Zuwendungen auch von anderen Personen gegeben werden konnten. Vgl. ebenda, S. 9. Auch Badinter erklärt, dass es zu allen Zeiten liebende Mütter gegeben hätte und der neue Wert der Mutterliebe vom 18. zum 19. Jahrhundert nicht aus dem Nichts entstanden sei, indes zuvor keinen

chen Bevölkerungsrückgang“, der Furcht vor der Zerstörung der sittlichen Ordnung und vor Erlöschung der natürlichen Regungen an die Mütter der Nation.¹³¹ Diese forderte er in seinem „Emile oder Über die Erziehung“ auf, die „Pflanze“¹³² zu gießen „*ehe sie verdorrt*“¹³³. Erst wenn die Frauen sich ihrer natürlichen Pflichten entsinnten, ihre Kinder selbst stillten, von dem grausamen Brauch des Steckwindels absähen, sich verstärkt um Hygiene und Erziehung bemühten, könnten sich laut Rousseau die Sitten erneuern¹³⁴. Als Dank wurde den Müttern nicht nur „*eine echte und beständige Liebe ihrer Männer*“ und „*Anhänglichkeit ihrer Kinder*“ sondern ebenso „*Achtung und Respekt der Öffentlichkeit*“¹³⁵ prophezeit.

Das Ideal der Frau, welche die Mutterrolle ganz adaptierte und ihrem Kind in steter Mutterliebe beistand, war geschaffen. Es wurde von deutschen Philanthropen wie Johann Bernhard Basedow (Methodenbuch für Väter und Mütter der Familien und Völker, 1770) oder Johann Heinrich Campe (Väterlicher Rath für meine Tochter, 1789) gestützt und als Gedankengut an Ärzte, Moralisten, Pädagogen und Administratoren weitertradiert. Die folgenden Zeiten, die von Modernisierungsprozessen wie der Industrialisierung, dem Strukturwandel der „Hausgemeinschaft“, der Trennung in Arbeits- und Wohnbereich, der daraus resultierenden Emotionalisierung und Intimisierung der Familie oder Individualitätsbestrebungen geprägt waren, zementierten dieses vorrangig bürgerlich orientierte Mutterkonstrukt.¹³⁶ Letztendlich diente es dazu, die „*im Gefolge der neuen Einsichten über die Natur des Kindes entstehenden Handlungsprobleme*“¹³⁷ mit der veränderten Stellung der Frau, in ihrem Verweis auf den familiären Innenbereich, in Einklang zu bringen.¹³⁸ Der Verlust ihrer sozialen und ökonomischen Wertigkeit wurde durch die Schaffung dieses neuen naturgegebenen mütterlichen Frauenbildes kompensiert; schließlich trugen die Mütter nun die alleini-

sozialen und moralischen Wert darstellte. Vgl. Badinter, 1981, S. 62.

Gründe für eine distanziertere Beziehung zwischen Mutter und Kind waren neben der Vielfachbelastung der Frauen die hohe Säuglingssterblichkeit, die bei einer sehr emotionalen Beziehung starke Frustrationen verursacht hätte, sowie fehlende Stimuli von Seiten des Säuglings, der in seinen Bewegungen durch die Steckwindeln völlig gehindert war. Vgl. hierzu nähere Ausführungen bei Nave-Herz, in: Mutterbilder - Ansichtssache, 1997, S. 10f.

¹³¹ Dieses Fehlen einer speziellen Kindererziehung basierte letztendlich auch auf der damaligen Annahme, dass Kleinkinder unfertige Menschen ohne spezielle Bedürfnisse seien. Vgl. Haas, 1998, S. 17f.

¹³² Vgl. Badinter, 1981, S. 113.

¹³³ Rousseau, 1995, S. 9.

¹³⁴ Vgl. ebenda, S. 19.

¹³⁵ Ebenda, S. 20.

¹³⁶ Vgl. Rickenbacher-Fromer, 2001, S. 11. Zwar wurde dieses Mutterbild in bürgerlichen Kreisen aufgestellt, jedoch auch von den anderen Schichten als Idealbild übernommen. Vgl. ebenda, S. 17.

¹³⁷ Schütze, 1991, S. 7.

¹³⁸ Vgl. ebenda, S. 7. Die Ideale der Bürgerlichen Gesellschaft Freiheit, Gleichheit und Bildung kollidieren mit einem derartigen Frauen- und Mutterbild. Ebenso war die postulierte Entfaltung der Persönlichkeit für die Weiblichkeit nicht verifizierbar, da dies in Konsequenz die absolute Auflösung der Familie bedeutet hätte. Vgl. ebenda, S. 22.

ge Verantwortung für die Förderung der frühkindlichen Entwicklung im Binnenraum der Familie.¹³⁹

Zusätzliche Argumente für das neue Mutterbild und die natürliche Bestimmung der Frau als Mutter lieferte die Lehre der Geschlechtercharaktere, die ab dem frühen 19. Jahrhundert Hochkonjunktur feierte.¹⁴⁰ Schließlich sei sie *„von ihrem Schöpfer selbst befähigt, die wichtigste Triebkraft in der Entwicklung des Kindes zu werden. Der glühendste Wunsch für sein Wohlergehen ist schon in ihr Herz eingepflanzt“*¹⁴¹. Trotz des anfänglichen Glaubens an den angeborenen Mutterinstinkt, der eine richtige Erziehung des Kindes gewährleisten sollte¹⁴², erschien eine Flut von ärztlichen und pädagogischen Ratgebern, um die in bürgerlichen Kreisen als eminent wichtig angesehene Erziehung, die nunmehr anstelle eines angeborenen Status für die Erlangung sozialer Positionen von Bedeutung war, zu sichern.¹⁴³

Der Ton, mit dem sich die Autoren an die Mütter wandten, änderte sich hingegen. Ende des 18. und im frühen 19. Jahrhundert prophezeiten sie den Müttern Gleichheit, Achtung, Lebensfreude und Zufriedenheit, wenn sie sich gemäß ihrer Natur den Kindern in voller Liebe widmeten. In den Folgejahren sprachen sie *„von Mutterschaft (...) nur noch im Sinne von Leiden und Opfer, unterließ(en) es aber, jenes Glück zu versprechen, das natürlicherweise daraus hätte erwachsen müssen“*¹⁴⁴. Demgemäß forderte beispielsweise Ida Sée, dass *„die Frau all die Opfer, all die Schmerzen, all die Leiden (...) vergessen“*¹⁴⁵ solle. Anstelle des von Rousseau propagierten naturwüchsigen trat nun ein pflichtgemäßer Masochismus. Die Opferbereitschaft wurde zum Grundelement der Mutterliebe.¹⁴⁶ Die Natur als Rechtfertigung reichte demnach

¹³⁹ Vgl. Fries, 1996, S. 47. Die Rollen der Frau Meisterin und Hausmutter des 18. Jahrhunderts hatten ihre Trägerinnen doch immerhin mit dem Bewusstsein einer verantwortlichen Tätigkeit im gesamtgesellschaftlichen Zusammenhang erfüllt. Vgl. Weber-Kellermann, in: Kat. Ausst. „Vater, Mutter, Kind“, 1987, S. 12.

¹⁴⁰ Der Begriff „Geschlechtscharakter“ bildete sich im 18. Jahrhundert heraus und „wurde im 19. Jahrhundert allgemein dazu verwandt, die mit den physiologischen korrespondierend gedachten psychologischen Geschlechtsmerkmale zu bezeichnen“. Hausen, 1976, S. 363.

Bereits Rousseau verwies auf die Spezifika der weiblichen Natur sowie daran gekoppelte Eigenschaften und Aufgaben. „Wenn die Frau dazu geschaffen ist, zu gefallen und sich zu unterwerfen, dann muß sie sich dem Mann liebenswert zeigen, statt ihn herausfordern.“ Vgl. Rousseau, 1995, S. 386.

Die Geschlechterlehre rechtfertigte auch die zugelassenen weiblichen „Berufe der Mütterlichkeit“.

¹⁴¹ Pestalozzi, 1924, S. 21. So wurde zwar im Bürgerlichen Gesetzbuch an der Vorrangstellung des Ehemanns und Vaters festgehalten. Andererseits gewann die Frau als Mutter, Erzieherin und Gestalterin an Gewichtung. Beides ging mit der Propagierung eigener und polarer Wesensarten von Frau und Mann und der Emotionalisierung ihrer Rollen einher. Vgl. Biermann, 2002, S. 22.

¹⁴² Vgl. Badinter, 1981, S. 205.

¹⁴³ Gerade in der wissenschaftlichen Ärzteliteratur fällt ein Adressatenwandel auf. Wandte sich dieselbe anfangs zunächst an beide Elternteile, Ammen und Kinderfrauen, fokussierte sie sich an der Schwelle zum 19. Jahrhundert bereits auf die Mutter. Laut Schütze bilde dieser Wechsel zur Mutter als alleinige Empfängerin der ärztlichen Anweisungen den Schlussakkord des familialen Strukturwandels: „Der Arzt als Repräsentant der Wissenschaft ersetzt zumindest teilweise die auf Tradition beruhende Verfügungsgewalt des Hausvaters über Pflege und Aufzucht des Kindes durch empirisches Wissen.“ Gleichzeitig werde er zum Erzieher der Frau, wodurch für die Frau neben dem Mann eine zweite Einflussgröße entstehe. Vgl. Schütze, 1991, S. 20f.

¹⁴⁴ Vgl. Badinter, 1981, S. 212.

¹⁴⁵ Ida Sée zitiert nach Badinter, 1981, S. 214.

¹⁴⁶ Vgl. Badinter, 1981, S. 213.

nicht mehr aus und bedurfte der Unterstützung von Seiten der Moral.¹⁴⁷ Denn ob die Mutter der Aufopferung im gewünschten Maße nachgekommen sei, erkenne man schlussendlich am körperlichen und seelischen Schicksal des Kindes; so läge es in ihren Händen, ob der Sohn ein großer Mann oder ein Verbrecher werde.¹⁴⁸ Die frühere Emotionalisierung des Mutterberufs wurde von einer nun einsetzenden Disziplinierung abgelöst. Neben derartigen abschreckenden Androhungen erkor man Vorbilder, die dieses neue Mutterbild und dessen hohe Verantwortung vor Augen führten. Ein sehr prominentes Beispiel der neuen, guten Mutter war Kaiserin Auguste Viktoria, die als siebenfache Mutter ein überaus häusliches Leben führte und auf zahlreichen Bildern und Photos in ihrer Mutterrolle glänzte.

So waren die Frauen des bürgerlichen Zeitalters einerseits auf ihre mütterlich-erzieherische Funktion reduziert, aus der Welt des außerhäuslichen Erwerbs und des politischen Einflusses ausgeschlossen, gewannen aber andererseits kompensiert durch eine kollektive Phantasie einen enormen Machtzuwachs, da „*nur sie (...) neue Menschen kreieren, beeinflussen, beschädigen*“¹⁴⁹ könnten. „*(...) denn es ist die Pflege der Mutterliebe, die für die Entwicklung des Kindes die höchste Bedeutung hat. Für die körperliche und geistige Entwicklung des jungen Menschen wird hier der Grund gelegt. (...) Sie muß der Entwicklung des Kindes auf allen Stufen folgen und ihm auf jeder gerecht werden.*“¹⁵⁰ Das idealisierte und durch Erhöhung gekennzeichnete Mutterbild des 18. und frühen 19. Jahrhunderts mutierte folglich in ein Konstrukt, das die Mutter mit solchem Machtpotenzial ausstattete, dass sie im Stande war, ihren Kindern bei falscher Behandlung nachhaltig zu schaden.¹⁵¹ Dergleichen Einschätzungen und Denkprozesse unterstützte die 1904 einsetzende Psychoanalyse, da auch hier die Mutter zur „Hauptverantwortlichen“ für das Glück ihrer Sprösslinge avancierte und als Quelle für Gut und Böse fungierte.¹⁵² Zwar wurde eine schlechte Mutter nun eher aus medizinisch-psychologischer Perspektive, wie beispielsweise einer mangelhaften sexuellen und psychologischen Entwicklung ihrerseits, begründet, dennoch blieb sie

¹⁴⁷ Vgl. ebenda, S. 214. Begründet liegt ein derartiger Wandel zur Pflichterfüllung in gesellschaftspolitischen sowie innermedizinischen Umwälzungen. Siehe hierzu Schütze, 1991, S. 32.

¹⁴⁸ Vgl. Badinter, 1981, S. 216.

¹⁴⁹ Vgl. Rickenbacher-Frommer, 2001, S. 21.

¹⁵⁰ Müller, 1908, S. 47.

¹⁵¹ Vgl. ebenda, S. 23. Die Psychoanalytiker, welche die Existenz des Unbewussten entdeckt hatten und annahmen, dass es sich im ersten Kindheitsabschnitt bereits ausbildete, prüften bei der geringsten psychischen Störung die Mutter bzw. ihre Beziehung zum Kind. Vgl. hierzu Badinter, 1981, S. 237.

¹⁵² Vgl. ebenda, S. 189. Zusätzlich gewann die Entwicklungs- und Kinderpsychologie verstärkt an Beachtung. Während die frühe Mutter-Kind-Beziehung und die sozialen Fähigkeiten und Bedürfnisse des Kindes ausgespart und der Psychoanalyse überlassen wurden, beschäftigte sich die Entwicklungs- und Kinderpsychologie vornehmlich mit der kognitiven Seite der Entwicklung und den klassischen Funktionsbereichen des Kindes wie Wahrnehmung, Gedächtnis, Sprache und Intelligenzentwicklung. Vgl. Fries, 1996, S. 51.

in den moralischen Diskurs eingebunden, was Angst- und Schuldgefühle verursachte¹⁵³.

Das Mutterbild um 1900 war, wie die obigen Erläuterungen zeigen, ein Verwissenschaftlichtes – ein Konstrukt, das sich binnen 150 Jahren zunehmend verfestigte und schließlich als normativ galt. Der Anspruch und die aufkommende Problematik, die daraus resultieren mussten, sind augenscheinlich: „Auf der einen Seite wurden die Aufgaben der Mutter in den höchsten Tönen als großartig und nobel gepriesen, auf der anderen Seite wurden alle Frauen, die diese Aufgaben nicht perfekt zu erfüllen vermochten, verurteilt“¹⁵⁴. Damit geriet letztlich jede Frau, die eine von der Norm abweichende Einstellung zu Mutterschaft hatte oder aufgrund persönlicher bzw. sozialer Umstände den bürgerlichen Idealen hinsichtlich Erziehung und Aufzucht nicht nachkommen konnte und wollte, ins Kreuzfeuer der Kritik und wurde in der einschlägigen Literatur als unwürdig, als Rabenmutter oder als „Irrtum der Natur“¹⁵⁵ diffamiert. Die Diskrepanz zwischen ideellen und realen Müttern wuchs. Gesellschaftliche Phänomene wie Unehelichkeit, Abtreibung, Aussetzung oder gar Kindsmord kollidierten ebenso mit dem kreierte Mutterideal wie die Emanzipationsbestrebungen.¹⁵⁶ Überdies begannen die Frauen ihr Leben als Mütter oder Nicht-Mütter nun vermehrt selbst in die Hand zu nehmen, achteten darauf, seltener schwanger zu werden und forderten für die Entbindungen Schmerzmittel. Des Weiteren begründeten sie mit ihrer Mutterschaft den Anspruch auf Teilhabe am politischen Prozess, begaben sich in psychoanalytische Behandlungen und widmeten sich der Lektüre von Harriet Beecher-Stowe.¹⁵⁷

¹⁵³ Vgl. ebenda, S. 237. Eine solche Medikalisierung galt für die Frau im Allgemeinen. Sie rückte zunehmend in den Mittelpunkt von Medizin, Psychiatrie und Sexualwissenschaft (siehe hierzu Autoren wie Magnus Hirschfeld oder Iwan Bloch). Auch in Forschungen zur Kultur- und Sittengeschichte wurde die Frau zentrales Thema. Hans Ostwald ging beispielsweise in seinen „Dunkle Winkel in Berlin“ (3. Auflage, 1903) oder „Das Berliner Dirnentum“ (2 Bde., ca. 1910) besonders auf die Frau ein.

¹⁵⁴ Badinter, 1981, S. 190.

¹⁵⁵ Ebenda, S. 219.

¹⁵⁶ Die Frauenfrage und Emanzipation der Frau tritt zunehmend in den Vordergrund; immer mehr Frauen drängten nach draußen, um sich ihren Unterhalt selbständig zu verdienen. „Diese mehr und mehr Gestalt gewinnende Entwicklung rüttelt die Frau auf. Sie sucht, sie fordert: Brot, Wissen, Recht“. Vgl. Gnauck-Kühne, 1907, S. 1.

¹⁵⁷ Thurer, 1995, S. 335. Beecher-Stowe publizierte 1852 „Uncle Tom’s cabin“. Durch dieses Buch, das in 37 Sprachen übersetzt und mehrfach dramatisiert und verfilmt worden ist, lenkte sie die Aufmerksamkeit der Welt auf das Los der Sklaven und warb um Bundesgenossen für den Kampf um ihre Befreiung.

KAPITEL III: DER BILDFUNDUS – SCHICHTSPEZIFISCHE MUTTERKONZEPTIONEN

1. *Die Mutter der sozialen Unterschichten*

Eine Mutter aus sozial schwachen Gesellschaftsschichten zeigen weit über 100 Karikaturen.¹⁵⁸ Vom allgemeinen Desiderat wissenschaftlicher Studien zur Unterschicht in der Münchner Satirezeitschrift abgesehen¹⁵⁹, erscheint es demnach erstaunlich, dass Killisch im Rahmen ihrer Dissertation zur karikativen Sichtweise der Frau ein „nahezu gänzliche[s] Fehlen ‚proletarischer Frauendarstellungen‘“¹⁶⁰ im *Simplicissimus* für die Zeitspanne 1896-1920 konstatiert. Diese Meinung wird noch neun Jahre später – wohl ungeprüft – von Schirmer übernommen,¹⁶¹ was sie zu dem Schluss verleitet, Käthe Kollwitz habe als erste die proletarische Frau und ihre sozialen Lebensbedingungen als eigenständiges Thema in das Satireblatt eingebracht.¹⁶² Sicherlich ist Kollwitzs besondere „unkarikaturistische“ Art der Behandlung und Umsetzung der Arbeiterfrau und -mutter innovativ. Dennoch ist darauf zu verweisen, dass sich allein im ersten Jahrgang mindestens sieben Graphiken u.a. von Heine, Engl, Schulz und Hohberg eindeutig mit der Proletarierin respektive der Frau aus den Unterschichten in ihrer speziellen Funktion als Mutter auseinandersetzen.¹⁶³

¹⁵⁸ Die genannte Zahl bezieht sich auf die hier relevanten 19 Jahrgänge. Zur Schichtdefinition, siehe hier S. 13, FN 38 und 39.

¹⁵⁹ Zwar gehen Zimdars (vgl. Zimdars, 1972, S. 50f) sowie der von Schulz-Hoffmann bearbeitete Katalog (vgl. Kat Ausst. „Simplicissimus. Eine satirische Zeitschrift“, 1978, S. 93ff u. 189ff) kurz auf das Proletariat bzw. die Unterschichten als Bildthema ein, ausführlichere Betrachtungen der Unterschichten bzw. der damit zusammenhängenden Sozialen Frage existieren indes lediglich von Haese, Söhn und Piltz. Vgl. hierzu Haese, 1966, S. 29, S. 74ff, Söhn, 1947, S. 46-50 sowie Piltz, 1976, S. 211ff.

¹⁶⁰ Killisch, 1988, S. 23.

¹⁶¹ Schirmer, 1998, S. 91, FN 128.

¹⁶² Vgl. ebenda, S. 92.

¹⁶³ Die nachfolgenden Ausführungen konzentrieren sich auf die auffälligsten Entwürfe zur Mutter aus den Unterschichten. Während die „Mutter im Familienverband“ sowie die „arbeitende Mutter“ vor allem motivisch interessieren, d.h. die kunstwissenschaftliche Betrachtung des Bildmotivs und seine Tradition im Vordergrund stehen, wiegt bei den Kapiteln zu Kinderreichtum und Unehelichkeit das „Thema“ schwerer; hier wird demnach verstärkt auf den aktuellen Anlass bzw. den Aktualitätsbezug Wert gelegt, ohne jedoch die künstlerischen Aspekte ganz außer acht zu lassen.

1.1. Die Mutter und ihr familiärer Status

„Beim Mittagessen der armen Familie in der engen schmutzigen Küche gab es nicht einmal genug Kartoffeln. Die Kleidung war schäbig, die Gesichter mager und vergrämt, weinerliche Kinder.“¹⁶⁴ So beschrieb Thomas Theodor Heine in seinem Roman *„Ich warte auf Wunder“* eine Graphik, welche die fiktive Romanfigur Rita Kläusgen gefertigt habe. Seine Worte lesen sich jedoch vielmehr als Schilderung seiner eigenen Karikatur *„Ein Märchen“* (3/23/Titelblatt, Abb. 8), welche er als Titelblatt für die *Simplicissimus*-Ausgabe schuf.

Dargestellt ist ein provisorisch und notdürftig eingerichtetes Interieur, in dem sich eine 8-köpfige Familie zum kärglichen Kartoffelmahl versammelt hat. Der Vater, ein ärmlich gekleideter, bärtiger Mann sitzt auf einer Holzbank, vor ihm steht die mit Kartoffeln gefüllte Schale, neben ihm der wärmende Ofen. Heine ordnete dem Vater den erhöhten und gleichsam privilegiertesten Platz des Raumes zu. Seine exponierte Positionierung und die nur ihm beigelegte Gabel betonen seine Leitfunktion als „pater familias“.¹⁶⁵ Dem Oberhaupt folgt fast gleichrangig der Erstgeborene. Er befindet sich nicht nur vor dem Ofen, in unmittelbarer Nähe zum Vater, sondern legt als Ausdruck seines Essensanspruches die rechte Hand neben die Mahlzeit. Bildet das männliche Dreiergespann, das neben Vater und Erstgeborenem auch den jüngeren, „sprechenden“¹⁶⁶ Sohn umfasst, den „örtlichen Mittelpunkt“ der Karikatur, sind die weiblichen Angehörigen in Distanz zum gewärmten Essensplatz, im Sinne einer geschlechtsspezifischen Trennung auf einer unteren Bildebene angesiedelt: Zwei der Töchter verschlingen ihre Speise gierig auf dem bzw. am Bett; ein dem kollwitz'schen Motivschatz entnommenes Mädchen¹⁶⁷ nagt an seinem Finger und die Mutter kauert mit einem Neugeborenen im Schoß auf dem blanken Boden. Sie lehnt an einer Ziegelwand und partizipiert nicht am Essen. Heine kennzeichnete sie also durch Nichtteilnahme am Mahl und eine lokale Randposition. Der Kontrast zum erhöht, an dem privilegiertesten Platz sitzenden, essenden Ehemann ist augenscheinlich; zu-

¹⁶⁴ Heine, 1984, S. 149.

¹⁶⁵ Um 1800 war in den Unterschichten lediglich der Löffel als Essbesteck üblich; erst um 1900 verbreitete sich allmählich die im Bürgertum bereits übliche Gabel zum Speisenverzehr. Vgl. Teuteberg/Wiegelmann, 1972, S. 297. Wiegelmann betont zudem, dass um 1900 auch Einzelteller bereits Usus waren, das Essen aus der gemeinsamen Schüssel sich lediglich in landwirtschaftlichen Regionen hielt. Vgl. ebenda, S. 297.

¹⁶⁶ Sprechend bezieht sich auf die ihm zuzuweisende Bildunterschrift.

¹⁶⁷ Vgl. hierzu nähere Ausführungen, hier S. 215 sowie Abb. 14.

gleich wird die der Mutter eingeräumte, schwache Stellung innerhalb der Familie akzentuiert.

Das Bild ist mit der Frage „*Du, Vater, ist es wahr, dass es Leute gibt, die alle Tage Fleisch essen?*“ unterlegt, die von dem kleinen, zum Vater aufblickenden Jungen geäußert wird. Die Antwort gibt der Titel: „*Ein Märchen*“ im Sinne von Wunsch- und Traumvorstellungen jenseits proletarischer Realität.

Die Gesamtaussage der Karikatur zielt auf die allgemeine soziale Ungerechtigkeit der wilhelminischen Gesellschaft, die sich hier an der fleischlosen Kost manifestiert. Das „gemeinsame“ Mahl¹⁶⁸ – eine Feierabend- oder Pausensituation – wurde von Heine zum einen gewählt, „um die gesellschaftlich-materielle Existenzweise in Abhängigkeit vom Status im System gesellschaftlicher Arbeit zu schildern“¹⁶⁹. Dementsprechend zeugen in der vorliegenden Karikatur die „rohen“ Ess-Sitten¹⁷⁰ und die Kost nur-funktioneller Produkte¹⁷¹ vom niedrigen Milieu der Arbeiterklasse¹⁷². In ähnlicher Weise ist dies bei Van Goghs „*Die Kartoffelesser*“ (1885, Abb. 9) und der sich darauf beziehenden Zeichnung „*Das Kartoffelidyll*“ (1892, Abb. 10) von Wilhelm Busch zu beobachten.¹⁷³

Zum anderen konnte Heine mittels der Essenssituation die einzelnen Rollen innerhalb der Familie aufzeigen. In der täglichen Mahlzeit drücken sich soziale Distinktion, soziale Stratifikation und hierarchische Strukturen am klarsten aus. Art der Nahrung, räumlicher Kontext, Sitten und Riten, Werthaltungen und Kommunikation differieren je nach sozialer Lage und innerfamiliärem Rang erheblich.¹⁷⁴ Heine kennzeichnete mittels der Essensszenerie die Stellungen und Funktionen der einzelnen

¹⁶⁸ Ob es sich um Frühstück, Mittag- oder Abendessen handelt, ist nicht eindeutig bestimmbar. Sowohl die Zusammenkunft der ganzen Familie als auch der Verzehr von Kartoffeln trägt zu keiner Klärung bei. Während die Anwesenheit aller Familienmitglieder von den Arbeitsplätzen bzw. deren Distanz abhing, demnach durchaus zu allen erwähnten Zeiten möglich war, wurden Kartoffeln in den Unterschichten bisweilen zu jeder Mahlzeit verzehrt. Vgl. hierzu auch nähere Ausführungen bei Teuteberg/Wiegelmann, 1972, S. 236-276.

¹⁶⁹ Türk, 2000, S. 118.

¹⁷⁰ Mit Ausnahme des Vaters essen alle Familienmitglieder ohne Besteck.

¹⁷¹ Laut Teuteberg entspreche diese funktionale Nahrung der Kost des von der Naturalwirtschaft völlig losgelösten großstädtischen einfachen Lohnarbeiters. Vgl. Teuteberg/Wiegelmann, 1972, S. 92.

¹⁷² Statt Fleisch werden primär Kartoffeln konsumiert, wobei diese „besonders vom gemeinen Mann nicht als bloßes Gemüse, d.h. als bloße Zuspese zu sonstiger kräftiger Nahrung genossen werden, sondern daß sie bei ihm die Stelle aller übrigen Nahrungsmittel vertreten, sein Brod, Fleisch und Gemüse zugleich sind“. Kat. Ausst. „Aus den Anden auf die Geest“, 1993, S. 37. Entscheidend gefördert wurde der Kartoffelkonsum im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts, als schlechte Getreideernten Hungersnöte verursachten, die Bauern, auch die wohlhabenden, nun indessen dazu übergingen, Kartoffeln anzubauen. Nachdem sich die Kartoffel zu jenen Zeiten bewährt hatte, stiegen Anbau und Konsum stetig an. So erreichte der Kartoffelverzehr der Deutschen um 1900 fast 300 kg pro Person. Als Hauptnahrungsmittel galt die Kartoffel vor allem den ländlichen und städtischen Unterschichten, welche sie oftmals zu allen drei Mahlzeiten verzehrten. Vgl. ebenda, S. 37. Siehe hierzu auch Grotjahn, 1902.

¹⁷³ So galt die Kartoffel, deren Ernte, aber auch Verzehr in der Kunst des europäischen Realismus als „Sinnbild einer demokratischen Pflanze“ (Kat. Ausst. „Aus den Anden auf die Geest“, 1993, S. 75) und war ein äußerst beliebtes Motiv. Neben den Kartoffelerntebildern von Millet und Liebermann zeigen Van Gogh und Busch ein Gruppe bzw. Familie, die sich zum Kartoffelessen versammelt hat. Demzufolge bediente sich Heine einer in der gegenwärtigen Malerei durchaus verbreiteten Bildsituation, die er nach seinem Gusto modifizierte.

¹⁷⁴ Vgl. ebenda, S. 118 sowie Gestrinch, 2003, S. 606.

Familienmitglieder. Eine solche Verbindung zwischen Essensmahl und hierarchischer Struktur ist keineswegs innovativ, sondern findet in Jan Steens Gemälde „*Eine Bauernfamilie bei der Mahlzeit/ Tischgebet*“ (um 1665, Abb. 11) seine Vorläufer: Während der Vaters neben dem Essen den einzigen Sitzplatz beansprucht, kümmert sich die Mutter um das Essen und beaufsichtigt zugleich das kindliche Tischgebet. Auch in den im 19. Jahrhundert durchaus beliebten „Familienbildern am Tische“ sind derartige Strukturen ablesbar. Anton Burgers „*Das ländliche Mahl*“ (1894, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut), Léon Frédéric’s „*Die Kreidehändler*“ (1881-1883, Abb. 12), Honoré Daumiers aquarellierte Tuschezeichnung „*Die Suppe*“ (1862/65, Paris, Musée National du Louvre), aber auch Heinrich Zilles „*Mittag*“ (1900, Abb. 239) zeigen allesamt den Vater als „pater familias“ und damit als Autoritätsfigur, die Mutter hingegen als Untergebene.¹⁷⁵ Damit entsprachen sie wiederum dem damals normativen Familienideal mit seiner patriarchal-autoritären Binnenstruktur.¹⁷⁶ Letzterer folgte auch Heine mit seiner Darstellung, wengleich er diese Hierarchie durch künstlerische Verzerrung drastisch überzeichnete.

Die äußere Erscheinung aller abgebildeten Personen ist stark durch den Knochen-Schädelbau geprägt. Das Ausmaß der Unter- und Mangelernährung, basierend auf materieller Not und daraus resultierender schlechter Kost, wird dadurch offensichtlich. Mittels der eingefallenen, hohlwangigen und verzerrten Gesichter und den zum Teil überproportional großen, derben Hände nahm Heine eine negative Übertreibung¹⁷⁷ vor, die dem Prinzip der Verhässlichung unterliegt. Diese Gegenentwürfe des Ideal-Schönen¹⁷⁸, die durch die bräunliche Farbgebung nochmals betont wurden, gehörten im Sinne einer Missgestaltung und Normverletzung des Dargestellten zum klassischen Stilarsenal der Karikaturisten.¹⁷⁹ In den traditionellen Künsten wurden sie ebenfalls verwendet; dort allerdings primär im Zuge von Lasterpersonifikationen zur Bloßlegung von Fehlern oder charakterlicher Mängel.¹⁸⁰ Allgemein galt es, die verbildlichten Personen oder Charaktere außerhalb des gesellschaftlichen Rahmens zu stellen. Bei Heine muss diese Verhässlichung indessen differenzierter gefasst werden, da sie über jene „komisch-deformierende“ Wirkung hinaus als Ausdrucksmittel

¹⁷⁵ Bei Burger steht die Mutter und bedient die Familienmitglieder, bei Daumier und Frédéric stellt sie während des Mahls das Neugeborene. Die Manier, durch Positionierungen die Stellungen der einzelnen Familienmitglieder erkennbar zu machen, nutzte übrigens gerade auch das bürgerliche Familienporträt des 19. Jahrhunderts. Siehe hierzu hier, S. 235ff.

Besonders beliebt waren Ende des 19. Jahrhunderts die sogenannten Tischgebets-Darstellungen. Auch in deren Rahmen nahm der Vater eine besondere Stellung ein. Vgl. hierzu Brand, 1983, S. 82ff.

¹⁷⁶ Zur Familie in der Kaiserzeit, vgl. Wehler, 1994, S. 122f.

¹⁷⁷ Vgl. ebenda, S. 45.

¹⁷⁸ Hofmann, 1956, S. 15.

¹⁷⁹ Vgl. Langemeyer, 1985, S. 18.

¹⁸⁰ Vgl. ebenda, S. 18.

für Armut und defizitäre Zustände sowie ein spezifisches Milieu diene, welches den Meinungen vieler Zeitgenossen folgend mit der Ausbreitung des Hässlichen, Kranken, Verkommenen und Widerwärtigen gleichgesetzt wurde.¹⁸¹ Eine solche Anwendung knüpft wiederum an die bildlichen Verkörperungen negativ bewerteter Phänomene wie „Hunger“, „Elend“ und „Krieg“ an, die man seit jeher als „*hässlich und unter ästhetischen Gesichtspunkten kaum bildwürdig*“¹⁸² empfand.¹⁸³

Der Einsatz des Hässlichen bei der Mutterfigur gewinnt an Bedeutung, da sie dem herrschenden Weiblichkeits- und damit einhergehenden Schönheitswahn diametral entgegensteht. Statt eines mit der beginnenden Lebensreform propagierten straffen, femininen, schmalhüftigen Körpers präsentierte Heine einen dünnen, jedoch derb-groben, entsexualisierten Leib. Der neue Schönheitskult, dem Publikationen wie z.B. Carl Heinrich Stratzs „Frauensönheit im Wandel von Kunst und Geschmack“ (1902) oder Gustav Fritschs „Die Rassenschönheit der Frauen“ (1901) Rechnung trugen, wurde verneint und die Vorstellung des hässlichen Proletariats gleichzeitig bejaht.¹⁸⁴ Die Mutter zeichnet sich zudem durch eine melancholisch-leidvolle, passive Körperhaltung, Gestik und Mimik aus: Die geschlossenen Augen, die nach unten gezogene Mundpartie, die hängenden Schultern sowie die schlaffen Hände der Mutter ordnen sie – im Gegensatz zu den anderen aktiven Familienmitgliedern – der *vita passiva* bzw. *vita contemplativa*¹⁸⁵ zu, die nach Warburgs neben Passivität auch Trauer, Ergriffen-Sein und Depression ausdrücken kann. In der bildsprachlichen Tradition schließt Heines Mutterbild an die sakralen Darstellungsmodi „Hiob im Elend“¹⁸⁶, das daraus hervorgegangene Passionsmotiv „Christus im Elend“¹⁸⁷ und die Tugendallegorie „Patientia“ an; trotz des Fehlens der für diese Typen oftmals angewandten Geste des „Kopf-in-die-Hand-Stützens“ sind Parallelen in der ermatteten Sitzhaltung und dem verbildlichten Moment des Erduldens unver-

¹⁸¹ Wolbert, in: Kat. Ausst. „Die Lebensreform“, 2001, S. 215.

¹⁸² Vgl. Zupancic, 1995, S. 11.

¹⁸³ Siehe z.B. Pieter van der Heydens nach Brueghel gefertigter Kupferstich „Die magere Küche“ (1563, Graphische Sammlung der ETH Zürich).

¹⁸⁴ Wolbert, in: Kat. Ausst. „Die Lebensreform“, 2001, S. 215.

¹⁸⁵ Warburg teilte Gesten in 2 Gruppen ein. Umfasste die *vita activa* Kampf, Sieg, Tod, Opfer oder Raub, gehörten zur *vita passiva* oder *contemplativa* Ergriffen-Sein, Hingabe, Passivität, fatalistische Energetik, Trauer und Depression.

¹⁸⁶ Hiob wird in der Kunst primär als Träger unverschuldeter Qualen dargestellt. In der mittelalterlichen Typologie entspricht seine Darstellung als Einzelfigur dem Symbol des leidenden Christus, während er beispielsweise in den Miniaturen der Bamberger Apokalypse 983-1002 (Bamberg StBibl. Cod. Lat. 140 fol. 60) als Prototyp der Tugend Patientia erscheint. Vgl. weitere Ausführungen in Kat. Ausst. „Der Mensch im Elend“, 1977.

¹⁸⁷ Die Szene, oftmals auch als „Christus in der Rast“ oder „Christus in der Ruhe“ bezeichnet, erscheint unmittelbar nach der Dornenkrönung und der Verspottung Christi. Ikonographisch existieren zwei Versionen dieses Motivs, die jedoch bisweilen in Wechselwirkung treten. Erstere zeigt den Gottessohn in der Gebärde des Ermattens (er stützt das Haupt in eine Hand), zweitere betont mittels der, bisweilen in Fessel gelegten, gekreuzten Hände den Zustand des Gefesselt-Seins. Von der Osten, „Christus im Elend“, in: RDK, Bd. 3 (1954), Sp. 644-658.

schuldeter Leiden körperlicher oder seelischer Art erkennbar¹⁸⁸; das vorliegende Mutterbild wird mit den Ausdruckswerten Melancholie, Müdigkeit, Erschöpfung, Schmerz, Alter und vielleicht gar Tod verknüpft.¹⁸⁹ Erklärt werden die mütterlichen Leiden mittels der Beigabe der fünf Kinder und des Neugeborenen; durch ihre regenerative Funktion erfährt der Passionsgestus einen Kausalzusammenhang. Die Verbildlichung der Mutter mit den seitlich herunter hängenden Armen ähnelt übrigens Käthe Kollwitzs Kreidezeichnung „*Sitzende Frau mit Säugling im Schoß*“ (1894, Abb. 13), ihrer Studie zum Blatt „*Verzweiflung (Not)*“ (um 1894, Abb. 14) und ihren beiden Zeichnungen mit dem Titel „*Sitzende Frau*“ (1900, Abb. 15 und 16). Auch sind bei der Mutterdarstellung Parallelen zum Stich „*Wohnung eines Knopfdreherehepaares im Viertel von La Villette in Paris während der Großen Krise von 1886*“ (Abb. 17), der in „L'illustration“ vom 9. Oktober 1886 erschien, offensichtlich. Diese Manier der Darstellung scheint einer neuen Ikonographie des Existenzminimums verhaftet zu sein. Die Mutter-Kind-Gruppe gestaltete Heine emotionslos, indem er Liebkosungen oder Zärtlichkeiten von Seiten der Mutter unterband. Dennoch ist sie durch eine kompositorische Einheit gekennzeichnet. Diese äußert sich formal – hinsichtlich der Umrisslinie – und durch gestische Parallelen. Das Motiv des verloren im mütterlichen Schoß liegenden Säuglings wie auch jenes der am Boden sitzenden Mutter erinnert im Allgemeinen stark an den Typus der „*Madonna dell' humiltà*“ sowie im Besonderen an das Triptychon „*Heilige Nacht*“¹⁹⁰ (1888, Abb. 18) von Fritz von Uhde. Auf Uhdes Fassung, die 1888 auf der Münchner Jubiläumsausstellung erstmals gezeigt wurde¹⁹¹ und Heine sicherlich bekannt war, sitzt inmitten eines Stalles die junge, einfach gekleidete Maria auf einem Strohlager. Sie trägt das Neugeborene auf ihrem Schoß, das sie mit ineinander gelegten Händen anblickt. Uhde verbildlichte das religiöse Thema der Geburt Christi un-

¹⁸⁸ Laut Warburg habe sich diese Geste aus der Sklavenpose der Triumphalkunst entwickelt. Vgl. Kat. Ausst. „Rhetorik der Leidenschaft“, 1999, S. 180.

¹⁸⁹ Die Erde, auf der die Mutter direkt sitzt, ist das Element des Melancholikers, siehe Lütke Notarp, 1998, S. 164-246. Die mütterliche Müdigkeit ist jedoch hier nicht in Verbindung mit Trägheit und Aecidia zu sehen, die wiederum als Laster der Melancholia zugeordnet wurden.

Vgl. hierzu Parallelen hinsichtlich der angewandten Ausdrucksmittel bei Peter August Böckstiegers, erst 1935 gefertigtem Bild „Mein Elternhaus mit Mutter sinnend“, Abb. Kat. Ausst. „Gesicht, Maske, Farbe“, 2003, S. 97.

¹⁹⁰ Der Typus der am Boden sitzenden Maria erscheint bereits im Darstellungsmodus der *Madonna dell' Umiltà*, welche in der 2. Hälfte des 14. Jahrhundert auftaucht. Während jene Madonna in der Demut zunächst mit oder ohne Kissen auf dem Boden kauern erscheint (siehe z.B. Bartolomeo da Camogli, „*Madonna dell'Umiltà*“, 1346, Palermo Museo Nazionale), verwandeln zunächst oberitalienische Künstler den kahlen Boden in einen blütenbedeckten Rasen (z.B. Stefan da Verona, „*Paradiesgarten*“, Verona, Civico Museo d'Arte). Aus der Madonna der Demut wird die gekrönte Himmelskönigin; verschiedene Bildprägungen wie *Madonna dell'Umiltà*, Maria mit dem Rosenstrauch und Paradiesgärtlein fließen schließlich im 15. Jh. zum neuen Typus der „*Madonna im Rosenhag*“ zusammen, der sich bereits in Stefan Lochners gleichnamigen Gemälde (um 1448, Köln, Wallraff-Richartz-Museum) zeigt.

¹⁹¹ Uhde arbeitete sein Triptychon mehrmals um; insgesamt sind 3 Versionen bekannt. Im Unterschied zu der ersten Fassung milderte Uhde seine proletarische Madonna in den nachfolgenden Versionen ab, um weiteren Protesten zuvorzukommen.

gewohnt realistisch. Von der Raumdarstellung und den Staffagefiguren abgesehen, ist Maria durch „*Armseligkeit, Unordnung und ‚unschöne‘ Individualisierung*“¹⁹² definiert, so dass sie trotz ihres Heiligenscheins und ihrer betenden Geste von der religiösen Kunstkritik dem „*Dirnen- und Fabrikarbeiterinnen-Typus*“¹⁹³ zugeordnet und angeprangert wurde.¹⁹⁴ Uhde wurde beispielsweise von dem zeitgenössischen Kunstkritiker Fuhrmans vorgeworfen, „*er geht nun einfach auf die Straße, da sucht er sich Proletarier des 19. Jahrhunderts, welche die Persönlichkeit der heil. Geschichte vorstellen sollen*“¹⁹⁵. Eine derartige Proletarisierung der christlichen Maria-mit-Kind-Ikonographie findet sich bei Heine in einer Art umgekehrtem Vorgang, indem eine proletarische Mutter durch die entsprechenden bildlichen Anleihen sakralisiert wurde.¹⁹⁶ Ähnlichkeiten in der Komposition der Mutter-Kind-Gruppe finden sich zudem zu Friedrich Overbecks „*Maria mit dem schlafenden Kind*“ (1842/1853, Lübeck, Museum Behnhaus).

In Heines sieben Jahre später erschienener Karikatur „*Prost Mahlzeit*“ (7/41, Abb. 19) formulierte der Künstler seine Kritik an gesellschaftlichen und politischen Zuständen wiederum anhand eines Familienmahls; hier bezieht er sich konkret auf die 1902 verabschiedete Schutzzollerhöhung und die damit einsetzende Verteuerung einfacher Bedarfsartikel.¹⁹⁷ Die Sozialstruktur der Familie wird erneut durch Essensprimat und Sitzordnung, jedoch – wie die Platzierung der Mutter belegt – weniger kontrastierend vorgeführt.¹⁹⁸ So erfährt die Mutter zum einen eine bessere Positionierung, zum anderen einen „Zuwachs an Mütterlichkeit“; in Abgrenzung zu „*Ein Märchen*“ (3/23/Titelblatt, Abb. 8) kümmert sie sich um ihr Neugeborenes und bietet einem weiteren Kind Zuflucht.

Konzentrieren sich die beiden besprochenen Karikaturen und deren Mutterbilder ausschließlich auf den familiären Binnenbereich, führt die als Titelblatt erschienene Graphik „*Im Jahre der Fleischnot*“ (10/39/Titelblatt, Abb. 20) unter Beibehaltung desselben Mutter- und Familienkonstrukts darüber hinaus. Die Karikatur thematisiert

¹⁹² Kat. Ausst. „Fritz von Uhde. Vom Realismus zum Impressionismus“, 1998, S. 112.

¹⁹³ Ebenda, S. 112.

¹⁹⁴ Während die Katholiken aufgrund der ärmlichen, in Lumpen gekleideten Mutter einen vehementen Angriff gegen ihren zuletzt von den Nazarenern stark aufgegriffenen Madonnenkultus sahen, empfanden selbst die Protestanten trotz ihrer Forderung nach einer möglichst schriftgetreuen, schlichten Verbildlichung der Gottesmutter Uhdes Art der Umsetzung zu radikal. Vgl. Kat. Ausst. „Eva und die Zukunft“, 1986, S. 234.

¹⁹⁵ Fuhrmans, in: Zeitschrift für Christliche Kunst, 1. Jg. (1888), Sp. 392f.

¹⁹⁶ In Abgrenzung zu Uhde verzichtet Heine aber gänzlich auf eine Emotionalisierung der Mutter-Kind-Gruppe.

¹⁹⁷ Vgl. Nadav, 1985, S. 93.

¹⁹⁸ Überdies wendet sich der aus dem Suppentopf tretende Minister dem Vater als adäquatem Ansprechpartner und Repräsentanten des Familienverbandes zu.

die durch den Zollwucher bedingte Fleischnot¹⁹⁹, zu der Heine im 10. Jahrgang auch ein eigenes Flugblatt kreierte, das in Analogie zur vorliegenden Karikatur den Hund zum Fleischersatz ernennt.²⁰⁰ Hundediebstähle in Berlin und anderen Großstädten, die von den Behörden auf die akute Fleischnot zurückgeführt wurden, waren mehreren Presseberichten zufolge häufiger.²⁰¹

Abermals griff Heine zur Veranschaulichung der sozial-ökonomischen Problematik auf eine arme, proletarische Familie zurück, die sich zum Weihnachtsmahl in einer kärglichen Stube versammelt hat.²⁰² Mittels der bräunlich-bläulichen Farbgebung unterstrich er wiederum die elenden Wohn- und Lebensverhältnisse. Die Mutter steht, von ihren Kindern und dem Schlafburschen umgeben, vor einem kümmerlichen Weihnachtsbäumchen. Der Mann tritt mit dem „Weihnachtsbraten“ in der Hand in die Stube ein. Alle Körper sind ihm zugewandt, alle Blicke auf ihn fixiert. Diese Szene, die in ihrem Aufbau und hinsichtlich des Bezugs zur Heiligen Nacht Fritz von Uhdes *„Die Weisen aus dem Morgenlande?“* (1895, Abb. 21) gleicht, verdeutlicht die patriarchalische Familienstruktur: Heine gab den Mann in seiner ökonomischen Überlegenheit als Nahrungserwerber wieder; der Mann arbeitet außen, die Frau hingegen innen. Heine griff damit das bürgerliche Familienideal als Leitbild auf, das in einer geschlechtsspezifischen Aufteilung in einen außerhäuslichen Bereich des Geldverdienens respektive Nahrungserwerbs und einen familialen Innenbereich der Liebe und Kindererziehung besteht. Während die Frau für die Binnenbeziehungen der Familie, die Ausgestaltung des Heims, den Haushalt und die Kinder Verantwortung trägt, sichert der Mann das Familieneinkommen. Die geschlechtsspezifische Arbeitsteilung ist mit einer entsprechenden Autoritätsstruktur verknüpft. Der Mann bestimmt die Geschicke der Familie und ist damit auch der Frau übergeordnet.

¹⁹⁹ Seit Mitte November wurden aufgrund der ständig wachsenden Fleischnot und des Zollwuchers Proteste der Sozialdemokratie abgehalten. Vgl. Osterroth, 2001.

Eine Eingabe des Handelsvertragsvereins an den hohen Bundesrat vom 24. Oktober 1905 erläutert die damals gegenwärtige Fleischnot: „Die Vieh- und Fleischpreise haben in Deutschland während des laufenden Jahres eine ununterbrochene Steigerung erfahren und eine Höhe erreicht, die eine ernsthafte Gefährdung der Ernährung nicht nur der ärmeren sondern auch der mittelbegüterten Schichten des deutschen Volkes bedeutet“. Vgl. Fleischnot, 1905, S. 1. Zurückzuführen sei diese Teuerung der Fleischpreise auf den ungünstigen Ausfall der 1904er Ernte von Kartoffeln, Rüben, Heu, Klee, Futtergewächsen, Hülsenfrüchten, Hafer und Gerste, aus welcher wiederum ein Futtermangel für die Viehhaltung, deren Reduzierung sowie Preiserhöhung aus geringerem Angebot und höherer Nachfrage resultierte. Gerade die ohnehin mangelernährten Unterschichten würden dadurch existentiell bedroht. Vgl. ebenda, S. 11f.

²⁰⁰ Dort lautet der Text über der Darstellung eine Metzgers, der ein Mospärchen trennt: „Mops“ sprach sie, „ich muß jetzt gehen. Auf der Speisekarten sehen wir uns wieder. Weine nicht! Jetzt werd’ ich ein Fleischgericht!“

²⁰¹ Vgl. z.B. Berliner Tageblatt, 13. August 1906.

²⁰² Durch die Verbindung mit der Weihnachtsgeschichte, die nicht zuletzt an die Bedürftigkeit von Maria und Josef, deren Ablehnung bei der Herbergssuche und die Geburt in einem kärglichen Stall erinnert, erfährt die Karikatur und die angesprochene Thematik eine stärkere Emotionalisierung. Selbiges gilt für Thönys Karikatur *„Deutsches Weihnachten nach der Wehrvorlage“* (18/39).

Trotz dieser „konventionellen“ Trennung der Geschlechterdomänen macht Heines Karikatur die Problematik deutlich, welche die Rezeption des bürgerlichen Familienideals in den Unterschichten zur Folge hatte. Anstatt außerhäuslich Geld zu verdienen, stiehlt der Vater einen Hund; die Mutter versucht zwar durch Weihnachtsschmuck die Wohnung gemütlich zu gestalten; die materielle Not und Beengtheit erschweren dieses Unterfangen jedoch sehr. Auch der mütterlichen Liebe und Erziehung sind aufgrund der Mehrfachbelastung enge Grenzen gesetzt.

Die Mutterrolle der Proletarierin, deren körperliche Erscheinung durch Verhässlichung und Entsexualisierung geprägt ist, akzentuierte Heine besonders eindringlich. In Abgrenzung zu „*Ein Märchen*“ (3/23/Titelblatt, Abb. 8), jedoch in gewisser Ähnlichkeit zu „*Prost Mahlzeit*“ (7/41, Abb. 19) bildete er die Mutter nun als profane Caritas ab. Mit dem im Arm liegenden Säugling und dem an ihr zerrenden Sohn werden Bezüge zum sogenannten „Quercia-Typus“ offensichtlich. Letzterer bezeichnet, auf Jacopo della Quercias Caritasfigur am sienesischen Fonte Gaia (1409 bis 1419) zurückgehend, eine stehende Mutter, die ein Kind auf ihrem Arm trägt, während ein weiteres zu ihrer Seite steht. Die profane Nutzung dieses ursprünglich christlichen Caritas proximi-Motivs²⁰³ ist nicht ungewöhnlich. So konstatiert Wellershoff eine mit der Frührenaissance einsetzende Wandlung des Themas in humanistisch-moralischem Sinn. Die Caritas wurde säkularisiert, die Kinder in ihrer Anzahl bisweilen erweitert, sie verloren den streng symbolischen Charakter; das Motiv des Nährens trat in den Hintergrund und die Trennung der vorher oftmals in einer Gestalt vereinten Richtungen Caritas dei und Caritas proximi setzte sich zu Gunsten letzterer durch²⁰⁴. „*Aus dem Tugendzyklus gelöst wird die Caritas zum Bilde bisweilen recht genrehaft aufgefasster Mutterliebe*“²⁰⁵, wie Begas' Gemälde (1877, Abb. 22) beispielhaft vor Augen führt. Demnach entspricht Heines Verwendung dieses Motivs trotz der fehlenden Sentimentalisierung einer Bildtradition, die den Bezug zur Caritas-Ikonographie im Sinne einer Unterstreichung der mütterlicher Fürsorge nutzte.²⁰⁶

²⁰³ Die personifizierte Darstellung der Caritas setzt verstärkt ab dem 12. Jahrhundert ein. Seit dem 14. Jahrhundert dominiert deren Gestaltung als Caritas proximi (im Unterschied zur Caritas Dei), welche sie mit Füllhorn und Kindern zeigt, die sie bisweilen nährt. Gerade letzteres bezeugt Anklänge an die antiken terra-Darstellungen sowie das der christlichen Bildtradition zugehörige Motiv „Maria lactans“. Vgl. Wellershoff, „Caritas“, in: RDK, Bd. 3 (1954), Sp. 343-356, hier Sp. 344ff.

²⁰⁴ Vgl. ebenda, Sp. 351.

²⁰⁵ Boskovits/ Wellershoff, „Caritas“, in: LCI, Bd. 1 (1990), Sp. 349-352, hier Sp. 351.

²⁰⁶ Bei Beham wurde der Caritas ein Hund als Symbol der wahren Freundschaft, Wachsamkeit und Treue beigelegt. Diese Verknüpfung mit der mittelalterlichen Tiersymbolik findet sich überdies auch bei Heinrich Aldegrevers Caritas-Darstellung. Vgl. hierzu Kat. Ausst. „Barocke Bilder – Eythelkeit“, 1993, S. 35f. Bei Heine steht der Hund indessen weniger in symbolischem Zusammenhang, sondern dient vielmehr zur Veranschaulichung der Fleischnot und den darauf basierenden Hundediebstählen. Zugleich ist er aber auch ein Pendant zum Mops des übersättigten Spießbürgertums.

Während die bisher besprochenen Karikaturen die Belastung der Mutter vornehmlich mit deren niedrigem Status und der herrschenden Milieustruktur sowie der erhöhten Kinderzahl begründen²⁰⁷, existieren Graphiken, die diesen Entwurf durch die Schilderung innerfamiliärer Probleme erweitern. Meist forciert die Alkoholsucht des Mannes oder dessen Kriminalität den mütterlichen Opferstatus. Schließlich muss die Mutter durch das Versagen des Mannes als Ernährer und verantwortungsbewusster „pater familias“ die Trägerfunktion im Familienverband übernehmen; die eigentlichen, normativen Wirkungsdomänen werden nicht mehr eingehalten. Heines „*Nach der Löhnung*“, Engels „*Kultur und Natur*“ und Blixs „*Sorge*“ führen dies eindringlich vor Augen.

„*Nach der Löhnung*“ (1/48, Abb. 23) diente nicht mehr zur Verbildlichung eines politischen Sujets, sondern konzentriert sich thematisch ganz auf das proletarische Familienleben. Sie zeigt eine vierköpfige Familie vor einer kargen Industrielandschaft. Während Tochter und Sohn den bäuchlings liegenden Vater tragen, schreitet die Mutter, ihr Gesicht in die Schürze verhüllend, nebenher. Die Erklärung für diesen ungewöhnlichen „Zug“ ist anhand bildlicher Details zu dekodieren. So steht inmitten einer kargen Industrielandschaft mit mehrstöckigen Häusern die Gastwirtschaft „Zum grünen Baum“. Letztere scheint die Ursache für den väterlichen Zustand zu sein – der Vater hat sich in der Kneipe betrunken. Sowohl die Bestürzung der Frau als auch der Titel verdeutlichen, dass das just ausgezahlte Familienbudget für den väterlichen Alkoholkonsum genutzt wurde. Der Vater hat damit seine Rolle als Familienernährer verletzt, wodurch sich die Sozialstruktur verschiebt und schließlich die Mutter als tragende und stützende Figur innerhalb des Familienverbandes fungiert. Dies vergegenwärtigte Heine sowohl anhand des formalen Arrangements als auch der ikonographischen Anleihe: Heine wählte einen dreiecksartigen Figurenaufbau, dessen Basis der liegende Vater und dessen Spitze die Mutter bildet. Trotz gedrehter Körperlage und andersartigem Bedeutungszusammenhang werden bezüglich der Gruppierung, der Horizontal-Vertikalausrichtung sowie des Motivs der trauernden Mutter Anklänge an die christliche Grablegung bzw. Grabtragung Jesu augenscheinlich.²⁰⁸ Zustand und Verfassung von Gottessohn und proletarischem Vater dif-

²⁰⁷ Als weitere Karikaturen, die dieses Mutterkonstrukt aufweisen, sei auf Engels „Trost“ (7/41) und die von Kollwitz gezeichnete Karikatur „Das einzige Glück“ (14/16, Abb. 7) hingewiesen. In beiden Karikaturen ist die Mutter die Arbeitende und Verantwortungstragende für die Kinder. Der Mann ist anwesend, jedoch untätig.

²⁰⁸ Maria und auch der Evangelist Johannes wurden erst im Laufe des 10. und 11. Jahrhunderts in die ursprüngliche Personengruppe (Nikodemus, Joseph von Arimathia, zwei angesehenen Jesus nahegestandene Bürger) der Grablegung mitaufgenommen. Das „Zugrabtragen“ fand in der westlichen Kunst kaum Anwendung, erst seit Spätmittelalter und Renaissance, die nach realistischeren Verdeutlichungen des Vorgangs strebten, häuft sich dessen Verbildlichung.

ferienen zwar gänzlich, gerade durch diese bewusst modifizierte Anwendung einer traditionellen Ikonographie mit andersartigem Bedeutungshintergrund wird die Vaterfigur der Lächerlichkeit preisgegeben. Die Mutter hingegen ähnelt in ihrem schmerzvollen Ausdruck der trauernden Maria. Die Proletarierin wird zur mater dolorosa²⁰⁹, womit abermals eine Sakralisierung eines profanen Bildmotivs erkennbar ist. Diese Bezüge zur christlichen Ikonographie bestätigen überdies die offensichtlichen Parallelen zwischen Heines Mutter und Franz von Stucks „*Pieta*“ (1891, Abb. 24); beide Frauen beugen ihr Haupt und bedecken das Gesicht, während zu ihren Füßen das Objekt der Trauer liegt.²¹⁰ Weitere Analogien bestehen zu Kollwitzs Blatt „*Ende*“ aus dem Weberzyklus (1897, Bremen, Kunsthalle, Kupferstichkabinett); hier trauert die Proletarierin über dem im Kampf getöteten Aufständler, der just zur Tür hineingetragen wird.²¹¹

Laermans „*Der Betrunkene*“ (1898, Abb. 25) weist starke Übereinstimmungen zu Heines Karikatur auf, wie folgende Bildinterpretation bezeugt: *„Eine Frau schleppt mit ihren Kindern ihren völlig betrunkenen Mann durch den Schnee nach Hause. Die Fabrik auf der rechten Seite lässt die Vermutung zu, dass es sich bei dem Mann um einen Fabrikarbeiter handelt, der am Zahltag den größten Teil des ohnehin kärglichen Lohnes in der nahegelegenen Wirtschaft vertrunken hat“*.²¹² Bei Laermans ist der Vater indessen noch in der Lage zu gehen und wird besorgt und bestürzt von seinen Kindern wahrgenommen. Bei Heine ist die Szenerie gänzlich übersteigert und gerade durch die passiv dahintrottenden Kinder ironisiert. In der an eine Grabtragung erinnernden Gruppe zeigen sich zudem Ähnlichkeiten zu Laermans Gemälde „*Der Tote*“ (1904, Abb. 26).

Die von Heine geknüpfte Verbindung zwischen Leid und orgiastischem Alkoholkonsum scheint Warburgs Aussage, dass sich die Wucht antiker Leid-Gebärde nirgends stärker ausgeprägt habe als in der hemmungslosen Klage um die Toten, in der sich magischer Brauch und ertümliche Triebhaftigkeit eines dionysischen Motivs vereinigen, im voraus zu belegen. Vgl. Kat. Ausst. „Rhetorik der Leidenschaft“, 1999, S. 202.

²⁰⁹ Die Mater Dolorosa findet sich in der Kreuzigung, der Beweinung sowie als selbständiges Motiv im Rahmen des Vesperbildes wieder.

²¹⁰ Das Motiv der über ihrem Sohn trauernden Gottesmutter bezeichnet den Ausschnitt der übergeordneten „Beweinung Christi“, welche die Beklagung des nach Kreuzabnahme am Boden oder auf dem Schoß Marias liegenden Leichnams Christi vor seiner Grablegung umfasst. Als Trauernde kommen neben Johannes, Nikodemus und Joseph von Arimathia Maria Magdalena, oft auch Maria Jacobi und Maria Salome und Engel dazu.

Das Pietà-Motiv breitete sich nach einem ersten Erscheinen in der frühchristlichen byzantinischen Kunst im Rahmen mystischer Bewegungen in deutschen Frauenklöstern als Andachtsbild aus. Dort identifizierten sich Frauen, die ein strenges kontemplatives Leben führten, mit Maria als der Mutter Gottes; zugleich empfanden sie sich als Bräute Christi. Im Zuge von Verselbständigungserscheinungen mutierte diese „Beweinung Christi“ nicht nur zu einem festen Element der frühchristlichen Marienverehrung, sondern ging gleichzeitig mit dem Bild der „Pietà“ in den Bilderkanon Mariens ein. Vgl. Dieckmann, in: Kat. Ausst. „Käthe Kollwitz. Schmerz und Schuld“, 1995, S. 51. Verwendung des Grabtragungsmotivs in profanem Sinne auch bei Laermans „Der Tote“ (1904).

²¹¹ Im 19. Jahrhundert wurde die Pietà das erste Mal ohne religiöse Bedeutung verwendet. Vgl. Dieckmann, in: Kat. Ausst. „Käthe Kollwitz. Schmerz und Schuld“, 1995, S. 52, siehe z.B. Meuniers „Grisou“ (1889, Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique).

²¹² Kat. Ausst. „Arbeit und Alltag“, 1979, S. 264.

Den aktuellen Anlass für Heines Karikatur könnte übrigens Alfred Grotjahns im gleichen Jahr publizierte Studie „Der Alkoholismus – Nach Wesen, Wirkung und Verbreitung“ geboten haben. Grotjahn erklärte darin die Alkoholsucht zum sozialen Problem, da die Kneipe eine Flucht aus den beengten Wohnverhältnissen der Arbeiterklasse ermöglichte und durch die Einnahme von Alkohol auch ein vermeintliches Sättigungsgefühl einsetzte. Erst die Änderungen der Sozialpolitik könnten demnach das Alkoholproblem in den unteren Schichten bekämpfen.²¹³

Den Alkohol als destruktives Element der Familie schildert auch Engels im 1. Jahrgang der Zeitschrift erschienene zweigliedrige Karikatur „*Natur und Kultur*“ (1/18, Abb. 27). Im unteren Teil des Blattes sehen wir eine proletarische Familie in einer kärglich eingerichteten Dachgeschosswohnung. Während die Mutter erschöpft über der Näharbeit sitzt, tritt der betrunkene Ehemann, eine Schnapsflasche in der Jackentasche, in den Raum. Die ältere Tochter, die neben einem schlafenden Geschwister aufrecht im Bett sitzt, beobachtet die Ankunft des Vaters. Rollenverteilung und Figurengestaltung dieser Familie erklären sich im Vergleich mit dem oberen Bildteil, der eine indianische Familie inmitten einer südlichen Landschaft zeigt: An die Stelle der gekrümmt, über die Nähmaschine gebückten, nahezu farblosen Mutter, deren Augen von tiefen Schatten unterlegt sind, tritt eine sich geradezu präsentierende farbige Frau voll natürlicher Anmut und Grazie. Die nur leichte Bekleidung akzentuiert ihre Weiblichkeit, während das geschulterte Kind die Mutterrolle betont. Gerade ist sie im Begriff aus dem „häuslichen“ Bereich zu treten, um gemeinsam mit dem aus dem Zelt laufenden Jungen ihren Mann freudig zu empfangen. Letzterer kehrt – wie das am Speer festgezurrt Wild belegt – erfolgreich von der Jagd zurück. Er ist der Ernährer der Familie, während die Frau die anschließende Zubereitung über dem im Zelt bereits entfachten Feuer übernimmt. Engl bediente sich bei dieser Karikatur primär des Stilmittels der Kontrastierung, jede einzelne Figur aus dem oberen Bildteil steht ihrem entsprechenden Pendant in der unteren Graphik diametral entgegen. Der mit „Natur“ betitelte Bildteil verweist auf eine vorzeitliche Kulturstufe, in der die Menschen im „Freien“ hausen und noch auf die Jagd gehen. Ihre Rollenaufteilung entspricht jedoch jener der traditionell-bürgerlichen Gesellschaft. Dahingegen bildet das vermeintlich fortschrittlichere Familienkonstrukt der „Kultur“-Gesellschaft einen völligen Gegensatz: Die Mutter arbeitet, während der Mann sich außer Haus betrinkt. Die Atmosphäre scheint diesen „verkehrten“

²¹³ Vgl. Nadav, 1985, S. 66f. Bereits Engl hat in seiner klassischen Abhandlung über die Lage des britischen Arbeiters angenommen (1845), dass dieser durch seine schlechten Lebensbedingungen zum Alkoholismus getrieben werde. Vgl. ebenda, S. 66.

Umständen Rechnung zu tragen: Kein freudiges Erwarten, sondern Resignation und Angst erfüllen den Raum.

Der Titel der Karikatur „Natur und Kultur“ verweist auf den damaligen sexuellen Geschlechterdimorphismus, der nach Ansicht der Sozialbiologen einem Verhaltensdimorphismus entsprach. Gerade die Diskussion um die Frage des Anteils von Natur und Kultur zur Erklärung menschlichen Verhaltens hatte eine lange Tradition und eine wichtige politische Funktion zur Aufrechterhaltung der bestehenden Geschlechterordnung, nämlich der Voranstellung des männlichen Geschlechts vor dem weiblichen bis hin zur Annahme, dass das patriarchale System unüberwindbar sei – eine Behauptung, die Engl im unteren Bildteil der vornehmlich weiterentwickelten Kulturgesellschaft“ ad absurdum führte. Schließlich treffen die im oberen Bild noch stimmigen weiblichen Eigenschaften und Zuschreibungen wie passiv, emotional, warm, subjektiv, weich, schwach, Natur, Körper nun ebenso wenig zu wie die mit dem Männlichen assoziierten Begriffe aktiv, rational, kalt, objektiv, hart, stark, Geist und Kultur. Stattdessen führte uns Engl umgekehrte Konnotationen vor Augen; die Frau erhält männliche, der Mann weibliche Wesensmerkmale. Die geschlechtlich begründete Arbeitsteilung ist ebenfalls „vertauscht“, lediglich die Funktionsräume „Innen und Außen“ bleiben erhalten und wahren den Schein.

Engls Karikatur weist sozialkritische Züge auf. Gestik, Mimik und Körpersprache der Mutter kennzeichnen sie als Leidtragende und Opfer. In der äußeren Gestaltung, so z.B. in den kraftvollen Händen und der offensichtlichen Erschöpfung, erinnert sie an Emil Orliks vier Jahre später veröffentlichte Graphik „**Die Näherin**“ (1896, Abb. 28).²¹⁴ Ferner sind im mütterlichen Körperbild und der augenscheinlichen Doppelbelastung als Mutter und Arbeiterin Parallelen zu Steinlens „**Näherin**“ (1894, Türk, 2000, Abb. 197)²¹⁵, Bradleys „**Sacred Motherhood**“ (1907, Abb. 29) und Kollwitzs „**Bilder vom Elend I**“ (14/31, Abb. 205) erkennbar.²¹⁶ Allesamt setzen sie die tragische Figur der Mutter in Szene; das Bild der überarbeiteten und belasteten Mutter scheint zu einem eigenständigen Motiv der Zeit geworden zu sein.

²¹⁴ Der gebürtige Prager Orlik war für kurze Zeit ein Schüler von Wilhelm Leibl. Nach einer kurzen Rückkehr nach Prag kam er 1896 wieder nach München und arbeitete dort u.a für die „Jugend“ und den „Pan“. Das Thema Mutter und Kind aus den unteren Schichten verbildlichte er des öfteren, siehe z.B. Orlik, URL: <http://voie.lac-tee.free.fr/toutsav/11.htm>.

²¹⁵ Der Untertitel zu Steinlens Graphik mit dem Titel „Die Freuden des Sommers“ lautet: „Endlich die Jahreszeit, in der ich täglich drei Stunden Petroleum sparen kann“.

²¹⁶ Zwischen Kollwitz und Orlik bestand eine äußerst starke künstlerische Verwandtschaft. Siehe z.B. Orliks im Pan veröffentlichte Graphik „Kurzweil“ (1897, Abb. in Pan, Bd. 3, 1897) und Kollwitz „Begrüßung“ (1892, Abb. in Kleberger, 1980, S. 48).

Der Vater ist, wie schon bei Heines „*Nach der Löhnung*“ (1/48, Abb. 23), Verursacher der Widrigkeiten. Betonte Heine die Schuldigkeit mittels einer modifizierten, verdrehten Wiedergabe der Grabtragung, verlächerlichte Engl die Vaterfigur anhand des Körperbildes: Der nach unten hängende überlange Arm, der gekrümmte Rücken sowie das grimassenhaft verzerrte Gesicht des Vaters fördern Assoziationen zum Affen, setzen den Betrunknen also auf eine untere Entwicklungsstufe.²¹⁷ Zwar ironisierte Engl damit den Proletarier und diffamierte ihn als „niedrigeres“, degeneratives Geschöpf; indem er jedoch gleichzeitig die ursprünglichen Völker als ästhetische, glückliche und soziale Menschen präsentierte, persiflierte Engl sowohl die damals herrschenden Thesen von der Höherentwicklung der Menschheit als auch die hierarchische Rassenteilung eines Ernst Haeckel (1834-1919): Der moderne Großstadtmensch mutiert zum Affen, während der Indianer voll Anmut seine Aufgaben verrichtet. Die Karikatur führt damaliges Gedankengut, das den rationalen Geistesmenschen – also die weiße Rasse – über den afrikanischen, ausschließlich von seinen Trieben gesteuerten Köpermenschen stellte, ad absurdum.²¹⁸

Engl beschäftigte sich in weiteren Karikaturen, beispielsweise in „*Bessere Zeiten*“ (7/18, Abb. 30) oder „*In der Mansarde*“ (4/41/BB) mit der besonderen Belastung der Mütter durch die väterliche Alkoholsucht. Während die Mutter in „*Natur und Kultur*“ (1/18, Abb. 27) dem Mann noch schweigend und resigniert den Rücken zuwendet, agiert sie in den genannten Graphiken zunehmend resolut und sich zur Wehr setzend. Informiert uns in „*Bessere Zeiten*“ das Gespräch zwischen Mutter und Mönch über die weibliche Schlagfertigkeit, wurde diese in „*In der Mansarde*“ zeichnerisch umgesetzt: Mit geballter Faust erwartet die Mutter den Eintretenden, der wiederum durch seine spezifische körperliche Erscheinung und seine stammelnde Auskunft lächerlich gemacht wird.²¹⁹

Bei Blixs „*Sorge*“ (16/50, Abb. 31) begründet sich das väterliche Fehlverhalten nicht im Alkoholkonsum²²⁰, sondern in kriminellen Machenschaften. Eine Mutter steht mit ihren vier Kindern in einer Hafengegend. Parallelen zu Pierre Paulus’ „*Die Mutter*“

²¹⁷ Einflüsse sozialdarwinistischer Theorien zeichnen sich ebenso in Pascins „Eine Familie“ (10/28) ab. Zur genaueren Betrachtung sozialdarwinistischer Tendenzen bzw. der diesbezüglichen Diskussion in der Karikatur, siehe hier S. 213ff.

²¹⁸ Denkbar wäre außerdem ein Bezug auf den Burghölzli-Direktor und renommierten Psychiater August Forel. Dieser kämpfte zum einen stark gegen den Alkoholismus in der Gesellschaft an, zum anderen äußerte er sich in einem Reisebericht 1896 abschätzig über afrikanische Völker. Zu Forel siehe auch hier, S. 63.

²¹⁹ Heine schilderte eine derartige Resolutheit nicht in Verbindung mit der einfachen proletarischen Mutter innerhalb einer Familie, sondern mit der leichtlebigen, unehelichen Mutter. Siehe hierzu die an anderer Stelle besprochene Karikatur „Bilder aus dem Familienleben. In der Redouten-Zeit“ (4/48).

²²⁰ Weitere Karikaturen, welche den väterlichen Alkoholismus im Proletariat, aber auch in der bäuerlichen Schicht thematisieren, siehe „Ehrgeiz“ v. Bing (15/27), „Vaterstolz“ v. Grieb (18/38), „Sehr einfach“ von Engl, „Geistesgegenwart“ v. R. Graef (17/52), „Sehr einfach“ (12/1) von R. Graef, „Metaphysik“ v. Bing (17/9) und „Gut aufgehoben“ v. Petersen (18/9).

sind deutlich.²²¹ Das Figurarrangement lehnt sich – ähnlich wie bei Heines „*Im Jahre der Fleischnot*“ (10/39/Titelblatt, Abb. 20) – an das Caritas-Motiv. Die Mutterfigur ist stark verhässlicht und ruft aufgrund der Schattierungen an Augen, Nase und Mund Assoziationen zum personifizierten Tod hervor. Bildliche Hinweise auf den Vater fehlen, lediglich die Bildunterschrift unterrichtet über dessen Stellung und Rolle innerhalb des Familienverbandes: Das Familienoberhaupt, so vermutet die Mutter, sei bei seinen kriminellen Machenschaften verhaftet worden. Die Motive für diese Tat, ob egoistischer oder familienfürsorglicher Natur, bleiben offen; de facto dreht sich das traditionelle Familienkonstrukt um: Anstelle väterlicher Fürsorge tritt die Sorge von Mutter und Kindern um den Vater.²²²

Die Karikaturen zeigen allesamt notleidende, um ihre Existenz kämpfende Familien, in der die Armut alle Lebensformen bestimmt. Trotzdem orientieren sich die Arbeiterfamilien am Ideal der bürgerlichen Familie²²³; wie schwer dieses Vorbild realisierbar ist, wird in den Karikaturen – vornehmlich an der Mutterfigur – evident: Nie kann sich dort die Mutter ungestört der Pflege eines „*sentimental angefüllten Familienlebens*“²²⁴ widmen, sondern muss durch Arbeit zum Broterwerb und zur Existenzsicherung beitragen oder unter elenden Bedingungen für das Überleben der Familie sorgen. „*Die bürgerliche Rollenzuteilung, die dem Mann den Produktionsbereich und der Frau den Reproduktionsbereich in der Familie zuwies, löste sich auf zugunsten der mitarbeitenden Frauen, die nun für beides sorgen sollten, für Produktion und Reproduktion und dadurch in einen andauernden Zustand der Überforderung gerieten.*“²²⁵ Für die damals im bürgerlichen Milieu obligatorische Mütterlichkeit und Mutterliebe hatten viele Proletarierinnen den Karikaturen zu Folge weder Zeit noch Muße. Der Vater, dessen Bedeutung sich dem bürgerlichen Konstrukt nach auf seine Rolle des Ernährers stützte, erleidet aufgrund von Alkohol einen Autoritätsverlust und kommt damit seiner Funktion als „*pater familias*“ nicht nach; die Mutter, zwar mit keinerlei Rechten ausgestattet, wird zur wichtigsten Figur innerhalb der Familie.

²²¹ Abgebildet in Fürst, 1912, S. 10.

²²² So muss denn auch der Älteste Ausschau nach dem Vater halten, die Mutter und ihre anderen 3 Kinder bleiben zurück. Weitere Karikaturen zur Kriminalität im proletarischen Milieu, siehe u.a. „Eine Ueberraschung“ von Heinrich Zille (11/38) oder „Häusliches Glück“ von Pascin (11/17).

²²³ „Weder die proletarische Frauenbewegung noch August Bebel mit seinem Buch ‚Die Frau und der Sozialismus‘ konnten ein anderes, für die Arbeiterschaft überzeugendes Familienleitbild in proletarischen Kreisen verankern.“ Miedaner, 1981, S. 16.

²²⁴ Ebenda, S. 15.

²²⁵ Vgl. Weber-Kellermann, in: Kat. Ausst. „Vater, Mutter, Kind“, 1987, S. 18.

1.2. Die Mutter als Arbeiterin und Erwerbstätige

Gemäß der obigen Karikatur „*Natur und Kultur*“ (1/18, Abb. 27) resultiert die mütterliche Belastung mitunter aus ihrer Doppelfunktion als Arbeiterin und Mutter. Im Bildfundus lassen sich weitere Karikaturen ermitteln, die bisweilen losgelöst vom familiären Kontext eine arbeitende Mutter zeigen. Münzers titellose Karikatur (2/52, Abb. 269) verbildlicht eine Frau, die sich über einen Wäschetrog beugt. Während sie mit ihren Händen die eingelaugten Kleidungsstücke wendet, dreht sich ihr ein am rechten Bildrand stehendes kleines Mädchen, eine Puppe haltend, zu. Die Bildunterschrift gibt den Dialog der beiden wieder: „*Kann nicht mit dir spielen, Kind, – Mutter muß arbeiten.*“ – „*Warum denn?*“ – „*Ich muß Geld verdienen.*“ – „*Warum denn?*“ – „*Damit du was zu essen hast.*“ – „*Hab’ keinen Hunger.*“

Münzer beschränkte sich dem karikaturistischen Stilarsenal entsprechend auf die Charakterisierung der Figuren. Die Mutter, die im Gegensatz zu den vorher untersuchten Karikaturen keineswegs verhässlicht wurde²²⁶, kennzeichnete der Künstler mittels der gebückten Körperhaltung, der für das Wäsche schleudern typischen Armbewegung sowie der beschürzten Kleidung als Arbeiterin.²²⁷ Den Wäschezuber platzierte er bewusst zwischen Mutter und Kind, ist er doch gewissermaßen für den Mutter-Kind-Disput ursächlich. Das Kind nimmt eine Art Warteposition ein; Körper und Blick sind auf die Mutter fixiert; ebenso weisen die kindlichen Hände mit der Puppe in ihre Richtung; der Wunsch nach Kommunikation und Spiel kommt zum Ausdruck. Bildlich konzentriert sich die Karikatur auf den Moment der mütterlichen Doppelbelastung, der das Spiel mit dem Kind ausschließt; zum Opfer wird jedoch nicht nur das Kind, sondern auch die Mutter. Diese muss aufgrund der sozial-ökonomischen Lage als Arbeiterin bzw. Magd und damit Nahrungserwerberin fungieren und kann den Spielwunsch ihrer Tochter nicht erfüllen; selbst die Aussage des Kindes „*Hab’ keinen Hunger*“, welche die kindliche Priorität aufzeigt, ändert nichts an dem „*circulus vitiosus*“ der Arbeitermutter.

Münzers „*Addition*“ der Motive „*Mutter*“ und „*Frauenarbeit*“ entspricht einer langen Bildtradition. Bereits in frühen Darstellungen zu „*Adam und Eva nach der Vertrei-*

²²⁶ Münzer ist in seiner künstlerischen Umsetzung kein Karikaturist im eigentlichen Sinne. Dennoch wird das beschriebene Objekt hier als Karikatur verstanden, da der Text das Bild bricht und die dargestellte Situation durch die kindliche Aussage ironisiert.

²²⁷ Die ländliche Umgebung könnte sie zwar als Bäuerin ausweisen, die Bildunterschrift, welche das Waschen als Einnahmequelle, demnach als Lohnarbeit deklariert, schließt dies jedoch aus.

bung“ finden sich erste Zeugnisse dieser bürdevollen Bifunktionalität.²²⁸ Zwar wurde Eva nach der Heiligen Schrift „lediglich“ eine Vielzahl von Schwangerschaften angedroht (1 Mos 3,16-17); schon dem Text des Malerbuchs vom Berge Athos folgend erscheint sie beispielsweise im Heilsspiegel von Richel und Drach, einem Mosaik in der Vorhalle von S. Marco oder einer französischen Miniatur, mit einem Spinnrocken und zugleich das Kleinkind säugend. Neben ihre schmerzvolle Aufgabe des Gebärens trat demnach die Handarbeit.²²⁹ Ähnlich wie in Münzers oder Engls Graphik sind bei solchen Eva-Darstellungen bittere, schwermütige Mienen zu erkennen, die laut Brandt jedoch als Zeichen der Reue zu interpretieren seien²³⁰ und erzieherisch-moralischen Charakter besäßen.

Zeitnäheres Vergleichsmaterial, das weniger die religiösen Botschaften vermittelt, bietet die holländische Genremalerei.²³¹ Das Sujet des Waschens griff im Speziellen²³² Pieter de Hoochs Gemälde „*Die Wäscherin*“ oder „*Frau mit Kind im Hof*“ (1656, Abb. 32) auf. Parallel zu Münzers Karikatur wird die Mutter in ihrem geschäftigen Treiben von einem beistehenden, mit Spielzeug ausgestatteten Kind beobachtet. Trotz formaler Verwandtschaften existieren aber inhaltliche Unterschiede. So klingen abweichend zur Karikatur in den holländischen Vorbildern keine kritischen Töne an, vielmehr schildern sie ein idyllisches Nebeneinander. Die zuschauen-

²²⁸ Das erste Bildnis einer arbeitenden Mutter findet sich in der Wiener Genesis (6. Jahrhundert): Während sich im Hintergrund die biblische Geschichte zwischen Joseph und Potiphars Frau abspielt, erscheinen im Bildvordergrund mit Wollarbeit beschäftigte Haremsdamen des hohen ägyptischen Beamten. Auffällig ist die rechte Figurengruppe, welche die Herrin und ihren Sohn zeigt. Dieser bringt seiner Mutter eine Wasserschale zum Benetzen der Finger. Laut Brandt sei dieses erste erhaltene Arbeitsbild „nur der Fabulierlust des Malers der Wiener Genesis“ zu verdanken. Brandt, 1927, Bd. 1, S. 256.

²²⁹ Siehe Abb. bei Brandt, 1927, S. 231, Abb. 301. So zeigt sie der „Heilsspiegel von Richel“ Spinnarbeit verrichtend sowie gleichzeitig den Erstgeborenen säugend. Ähnlich erscheint sie auf Jacopo della Quercias Relief, wiederum die Hände zur Arbeit einsetzend, während Kain und Abel ihr Bein umklammern. Siehe Abb. bei Brandt, 1927, S. 230, Abb. 296.

²³⁰ Ebenda, S. 233. Auch die Gottesmutter wurde arbeitend und zugleich mit mütterlichen Aufgaben betraut dargestellt. Dementsprechend gestaltete Veit Stoß die heilige Jungfrau bei der Fertigung des Kleides für das Jesuskind. In ihren Mantelfalten sitzend und ein Wollknäuel haltend, schaut das Jesuskind seiner Mutter zu und ist ihr sogar bei ihrer Arbeit behilflich. Wurde im Bildnis der arbeitenden Eva die aus dem Sündenfall resultierende Mutterschaft sowie die zusätzliche Arbeit als Bürde und Mühsal betont, wirkt die arbeitende Maria auf Veits oder Dürers Bildern der Heiligen Familie trotz analoger Handlungsabläufe, als „hausfraulich still“, als Mitglied eines vollkommenen Familienidylls. Siehe zu den Abbildungen, Brandt, 1927, Bd. 1, S. 281, Abb. 394 sowie S. 283, Abb. 397.

Auch Elisabeth wurde als arbeitende Mutter dargestellt, wie z.B. auf dem böhmischen Tafelbild „Maria und Elisabeth“ aus der Wenzelzeit, vgl. Brandt 1927; Bd. 1, S. 284, Abb. 398. Zur Profanisierung der arbeitenden Mutter kam es bei den sogenannten Kalenderbildern, wie Januarbild aus dem Livre d'heures de Hennessy und Dezemberbild aus dem Breviarium Grimani eindringlich belegen. Einen regelrechten „Boom“ erlebte das Motiv in der niederländischen Malerei und Graphik des 16. und 17. Jahrhunderts, als das Muttermotiv – wie bereits erläutert – allgemein an Bedeutung und Verbreitung gewann. Siehe z.B.: Rembrandts Federzeichnung, die Maria als arbeitende Bürgersfrau am Spinnrad zeigt. Vgl. ebenda S. 190. Diese biblischen „Arbeitsszenen“ der Heiligen Familie wurden im 19. Jahrhundert von den Nazarenern wieder aufgegriffen. Siehe z.B. Joseph Führichs „Jesus in Nazareth“, Bleistiftzeichnung aus dem Marienleben, vgl. ebenda, S. 216, Abb. 282.

²³¹ Letztere lenkte die künstlerische Aufmerksamkeit verstärkt auf Frauenarbeit im allgemeinen.

²³² „Zu den alltäglich anfallenden Arbeiten, die in der Malerei abgebildet werden, gehört das Sauberhalten des Hauses, das Zubereiten von Mahlzeiten und, damit verbunden, der Gang auf den Markt; das Versorgen der Wäsche sowie die Arbeit am Spinnrad zur Herstellung von Wolle und Garn und Näh- oder Klöppelarbeiten“. Jäkel-Scheglmann, 1994, S. 59.

den Kinder deuten keinesfalls auf die fehlende mütterliche Aufmerksamkeit, sondern verbildlichen den kindlichen Lernaspekt: „*Die vorbildliche Mutter ist mit Haushaltsdingen beschäftigt, während das Kind interessiert und damit lernend dem Geschehen zuschaut*“.²³³ Weitere künstlerische Übereinstimmungen finden sich zu den Arbeiterinnen- bzw. Bäuerinnen-Bildern des 19. Jahrhunderts, welche die holländischen Gemälde in ihrer eigenen Manier rezipierten. Sie zeichnen sich zum einen durch die Selbständigkeit des nun stark verbreiteten Motivs „Frauenarbeit“²³⁴ aus, das mit banalem Alltagsgeschehen gleichgesetzt wurde. Zum anderen ist die Sparsamkeit in der Wiedergabe charakteristisch. Rein bildlich stehen Hodlers „*Die Wäscherin*“ (1874, Abb. 33) oder Liebermanns „*Die Plätterin*“ (1887, Abb. 34) – obschon einer anderen Hausarbeit verpflichtet – Münzers Karikatur nahe, da sie alle dieselben Bildelemente aufweisen²³⁵: Die Verknüpfung von mütterlicher Hausarbeit und anwesendem Kind. Während Hodler und Uhde trotz der mütterlichen „Bifunktionalität“ eine emotionale Bindung zwischen Mutter und Kind herstellten²³⁶, dominiert bei Liebermann die „gestörte“ „*Beziehung zwischen dem Kind, das verloren am Türrahmen steht und den Betrachter anblickt, und der mit ihrer Arbeit beschäftigten Frau*“²³⁷. Eine gewisse inhaltliche Nähe zu Münzers Graphik ist augenscheinlich.

Bei der Besprechung der vorliegenden Karikatur darf ein vergleichender Blick auf Daumiers berühmte „Wäscherinnenbilder“ nicht ausbleiben. Daumier thematisierte darin ebenfalls die mütterliche Mehrfachbelastung. Wie Münzer bediente sich der Franzose in der künstlerischen Wiedergabe des Stilarsenals der Karikatur; die Reduktion auf die Figuren und eindringliche Charakterisierung, ja sogar Überzeichnung, belegen dies. Daumiers Wäscherinnenbilder unterscheiden sich jedoch. Während auf seinem Ölgemälde (um 1850-53, Abb. 35) die schwere Arbeit in Analogie zum Simplicissimus-Zeichner die Mutter-Kind-Beziehung stört, gelingt in seinem späteren Gemälde (um 1863, Abb. 36) die Vereinbarkeit von Arbeitsamkeit und

²³³ Ebenda, S. 74. Diese Aussage machte Jäckel Scheglmann bei der Besprechung von de Hoochs Gemälden „Junge Frau, Äpfel schälend“ und „Frau beim Rübenputzen mit zuschauendem Kind“; sie ist jedoch hier durchaus übertragbar. Diese Betonung des Lernaspekts wurde von den Bilderbögen übernommen, siehe z.B. Georg Paul Buchners „Nürnberg, Plätten - Backen“ (um 1820/1830, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung).

²³⁴ Dieses forcierte Interesse am Motiv der arbeitenden Frau entspricht einem allgemein wachsendem Bildinteresse am arbeitenden Menschen, der das Auge des Künstlers fesselt, da er der Wirklichkeit entstammte und „vor den modernen Tendenzen in der Industriearbeit“ (Schlapeit-Beck, 1985, S. 19) flüchtet.

²³⁵ Beide sind in der räumlichen Anordnung den holländischen Genrebildern verpflichtet. Sowohl Hodlers als auch Münzers Wäscherin weisen darüber hinaus bezüglich der dargestellten Mutter-Kind-Szenarie Parallelen zu Jean Baptiste Siméon Chardins „Die Wäscherin“ (um 1737) auf. Neben den ähnlichen Bewegungsabläufe beinhalten alle drei Bilder das Motiv des Kindes, das der mütterlichen Aufmerksamkeit entgeht. Chardins Kind leidet jedoch keineswegs darunter, vielmehr hat es Spaß am Waschtage und übt sich im Seifenblasen. Siehe weitere Ausführungen zu diesem Gemälde bei Schlapeit-Beck, 1985, S. 171.

²³⁶ Diese emotionale Bindung wird bei Hodler durch die Wendung der Mutter in Richtung des mit der Katze spielenden Kindes erzeugt. Auch Uhdes Pastell haftet etwas Rührendes an.

²³⁷ Schlapeit-Beck, 1985, S. 195.

Mütterlichkeit: „Die ohne jede Süße vermittelte Fürsorge von Daumiers Wäscherin zu ihrem Kind und die Kraft, die diese Frau beim Tragen des Wäschebündels vermittelt, zeigen vorurteilslos die verschiedenen Fähigkeiten einer Hausfrau und Mutter“.²³⁸

Mit mütterlichen Tätigkeiten aus dem Bereich der materiellen Hausarbeit²³⁹ beschäftigen sich auch Blixs „*Schlechte Zeiten*“ (16/43; Abb. 40) und „*Berlin N.*“ (17/37), Engels bereits angeführte „*Natur und Kultur*“ (1/18, Abb. 27) sowie Bings „*Veteranenfürsorge*“ (17/17, Abb. 37). Zwar erscheint die Arbeit der Mutter – mit eventueller Ausnahme von „*Natur und Kultur*“ – nicht im Sinne von Erwerbsarbeit, dennoch impliziert die künstlerische Umsetzung den Aspekt der Doppelbelastung und die darauf basierende Vernachlässigung des Kindes: Blixs stark überzeichnete und verhässlichte Mütter stehen vor dem Herd oder dem Waschtrog, führen einen Dialog mit den Kindern, sind diesen jedoch körperlich nicht eindeutig zugewandt; Kommunikation findet nur auf sprachlicher Ebene (subscriptio-Dialog) statt. Keinerlei Aufmerksamkeit wird dem Kind in „*Veteranenfürsorge*“ (17/17, Abb. 37) und „*Natur und Kultur*“ zu teil. Während Bings derb gestaltete Mutter Wäsche plättet, sich ihrem Ehemann zudreht und das Kind „ignoriert“, muss Engels über den Nähtisch gebeugte Mutter ihre Kinder sich selbst überlassen.

Neben Beeinflussungen durch die naturalistischen und realistischen Strömungen, die Frauenarbeit als zentrales Bildthema erkannten und im Rahmen von Einzelporträts oder Kollektiv-Bildern²⁴⁰ den Arbeitsvorgang per se in den Vordergrund stellten²⁴¹, sind Anklänge und Anleihen an die holländische Genremalerei besonders offensichtlich. Schließlich wurde hier Frauenarbeit um die mütterliche Erziehungsfunktion und Fürsorgepflicht erweitert. Bei Gerard Dous Gemälde „*Der Knabe mit der Mausefalle*“ (1645-50, Abb. 39) und Blixs „*Schlechte Zeiten*“²⁴² (16/43, Abb. 40) stört das Kind die Hausfrau bei der Essenszubereitung. In beiden Bildern animiert eine Maus die Knaben dazu, sich an die arbeitende Mutter zu wenden. Während der Junge des Genres die Maus keck als Beute präsentiert, weint das Kind in der Karikatur, da sei-

²³⁸ Schlapeit-Beck, 1989, S. 182. Einen weitaus tragischeren Moment zeichnete Daumier in einem anderen Wäscherinnenbild („Die Wäscherin“, 1850-53, St. Petersburg, Hermitage). Die Mutter trägt nun einen schweren Wäschekorb und kämpft gegen ein aufziehenden Sturm an; das Kind hält sich ängstlich an ihrem Rock fest.

²³⁹ Diese umfasse gemäß Schlapeit-Beck Arbeitsvorgänge wie Putzen, Waschen, Nähen, Nahrungsmittelzubereitung und Spülen, die sowohl im privaten Umfeld als auch in einer öffentlich organisierten Form ausgeführt werden können. Vgl. ebenda, S. 273.

²⁴⁰ Siehe z.B. Liebermanns „Die Gänserupferinnen“ (1871/1872, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie).

²⁴¹ Emil Raus pausierende und lächelnde „Näherin“ (1894) oder Millets „Näherin“ zeigen zwar Arbeiterinnen, beinhalten indes keine sozialkritischen Nuancen. Gerade das Plätterinnenmotiv war im 19. Jahrhundert sehr häufig vertreten. Degas, Pissaro und Sisley nahmen sich dieser Frauenarbeit als Motiv an, ohne jedoch dabei die zusätzliche Rolle als Mutter zu thematisieren.

²⁴² In der Körperhaltung bestehen auch Ähnlichkeiten zur sich bückenden Figur aus Münzers titelloser Karikatur.

ne Suppe im Gegensatz zu der seines Bruder keine Maus als Fleischeinlage beinhaltet. Es herrscht eine formale und inhaltliche Übereinstimmung hinsichtlich der dargestellten Szenerie, der Gesamtkontext und Bedeutungsinhalt ist aber völlig different; die unterhaltsame Anekdote des Genres mutiert in der Karikatur zur bissigen Sozialkritik.²⁴³

Ähnliches gilt für den Vergleich von Bings „*Veteranenfürsorge*“ (17/17, Abb. 37) und Jacob A. Ducks „*Die Büglerin*“ (2. Viertel des 17. Jahrhunderts, Abb. 38), Engls „*Natur und Kultur*“ (1/18, Abb. 27) und de Hoochs „*Die Mutter*“ (1658, Abb. 41). In den ersten beiden Bildern sitzen die Frauen am Bügeltisch, während sich die anwesenden Kinder offensichtlich langweilen. Betont Ducks Gemälde „*den moralischen Hinweis auf die Tugend des häuslichen Fleißes, im Gegensatz zu den närrischen Launen des Kindes*“²⁴⁴, ist Bings Mutter-Kind-Szenerie keineswegs der Moral verpflichtet, sondern präsentiert eine arbeitende Mutter, deren Aufmerksamkeit nicht auf das Kind gerichtet ist. Dieselbe Diskrepanz offenbart sich bei de Hooch und Engl. „*Ohne müßig die Hände ruhen zu lassen, geht sie (die Mutter in de Hoochs Gemälde; Anm. d. Verf.) ihrer Arbeit nach und achtet gleichzeitig auf den ungestörten Schlaf ihres Kindes*“²⁴⁵; veranschaulicht wird weiblicher Fleiß im Einklang mit mütterlicher Wachsamkeit. Geradezu antithetisch schildert Engl die weibliche Heimarbeit als eine die Mutter-Kind-Beziehung belastende Notwendigkeit.

Schillings „*Blumenmachen für die Blumentage*“ (16/12, Abb. 42) oder Arnolds „*Hausindustrie*“ (13/4, Abb. 43) sind dem Ressort der Heimindustrie zuzurechnen. Bestimmte Güter werden in der eigenen Behausung, mit eigenen oder gestellten Produktionsmitteln gefertigt. Als Arbeitskräfte fungieren die Mutter, die Kinder, bisweilen auch der Vater. Dementsprechend zeigt Arnolds in rot und grau gehaltene Karikatur „*Hausindustrie*“ (13/4, Abb. 43) eine achtköpfige Familie in äußerst engen Wohnverhältnissen. Mit Ausnahme des im Wagen schlafenden Säuglings und des im Bett liegenden kranken Mädchens bemalen alle Familienmitglieder kleine Holzpferde, die auf die aufblühende Spielzeugherstellung durch die Heimindustrie hinweisen. Die bildliche Wiedergabe der Motive „Familie“ und „Heimarbeit“ erfährt mittels der beigefügten Bildunterschrift eine bissige Erklärung: „*Mutter muß fleißig*

²⁴³ Siehe zur Ernährung in Notsituationen bei Sprankel, 1987, S. 157-164.

²⁴⁴ Schlapeit-Beck, 1989, S. 164. Laut Möbius weist die Spielzeugwindmühle auf die närrischen Launen des Kindes hin, da es sich wohl auf das holländische Sprichwort „Einen Schlag von der Mühle haben, das bedeutet, törichte Flausen im Kopf haben“ beziehe. Vgl. ebenda, S. 164.

Schlapeit-Beck erklärt überdies, dass die Darstellung der Magd keineswegs die Schwerstarbeit des Plättens erkennbar mache (vgl. ebenda, S. 164f). Eine diesbezügliche Beurteilung hinsichtlich Bings Karikatur erscheint schwierig; festzuhalten ist jedoch, dass die aufgehängte Wäsche sowie die „Nutzlosigkeit“ des Vaters auf den schweren Stand der Mutter hinweisen.

²⁴⁵ Jäkel-Scheglmann, 1994, S. 69.

Kinder kriegen, damit Vater billige Arbeitskräfte hat.“ Angeprangert wird die regenerative Beanspruchung der Mutter aufgrund des väterlichen Verlangens nach günstigen Arbeitskräften. Darüber hinaus erfährt das gesellschaftliche System, das von derlei Strukturen profitiert, Kritik.²⁴⁶ Während der Vater am rechten Bildrand platziert ist und sich „nur“ mit der Fassung der Holzpferde beschäftigt, ist die im Hintergrund positionierte Mutter mit mehreren Arbeitsvorgängen „betraut“. Neben ihrer Beteiligung an der Spielzeugfertigung ist sie für die Pflege ihrer kranken Tochter und, wie die aufgehängte Wäsche signalisiert, für die Hausarbeit zuständig. Ferner akzentuiert das Neugeborene ihre, in der Bildunterschrift thematisierte, Fortpflanzungsfunktion. Die der Mutter obliegende Mehrfachbelastung wird dem Betrachter abermals eindringlich vor Augen geführt. Stilistisch beinhaltet Arnolds Karikatur zeitgenössische Einflüsse aus der Ikonographie des „neuen Arbeitsbildes“, indem das dort angewandte Stilmittel der Kollektivität zum Einsatz kommt.

Eine ähnliche Szenerie schilderte Schilling.²⁴⁷ Seine Karikatur verurteilt die ausbeuterischen Verhältnissen der Heimarbeit an einem konkreten Ereignis, nämlich den seit 1910/11 im Deutschen Reich organisierten Blumentagen. Im Rahmen dieser „Blumentage“ verkauften meist junge Mädchen aus dem Bürgertum in weißen, mit Margeriten oder Kornblumen geschmückten Kleidern Kunstblumen gegen eine Spende. Diese sollten einem guten Zweck dienen und an arme Mütter, Säuglingsheime oder Kriegsveteranen gehen. Schillings Karikatur widmet sich nicht den sittlichen Debatten²⁴⁸ um die Blumentage sondern dem Paradoxon, dass der Erlös aus dem Verkauf der Blumen den notleidenden Schichten zugute kommen sollte, es jedoch zugleich die Kräfte jener Schichten waren, ins besondere Frauen und Kinder, welche die Kunstblumen auf Billiglohnbasis in mühevoller Heimarbeit fertigten. Diese neue bürgerliche Spielart der Nächstenliebe für die massenhafte und möglichst billige Herstellung der Kunstblumen drückte auch noch die Löhne derer, die eigentlich der Spende bedurften.²⁴⁹ Der wilhelminische Pseudo-Altruismus des Bürgertums wird persifliert. Derartig paradoxe Darstellungen waren nicht neu. Gerade in England konterkarierten George Claussens „*The Flower Seller, Trafalgar Square*“

²⁴⁶ Interessiert der Aspekt der hohen Geburtenrate erst im nachfolgenden Kapitel, sei hier jener der mütterlichen Doppelbelastung nochmals hervorgehoben.

²⁴⁷ Siehe weitere Mutterbilder von Schilling bei Johst, 1921.

²⁴⁸ Die sittliche Gefährdung der jungen Mädchen auf den Straßen (vor allem der Großstadt) und das in den Presseberichten kolportierte Genrebild, „Berliner W.-Backfisch steckt jungem Arbeiter die Blume ins Knopfloch“ wurde als sentimental, als Pose des „Hinabsteigens ins Volk“ kritisiert.

²⁴⁹ Nach zeitgenössischem (bürgerlichem) Urteil war es der Verdienst von Elisabeth Gnauck-Kühne, durch planmäßige Bearbeitung der Tagespresse die Aufmerksamkeit auf die niedrigen Löhne der in der Blumenindustrie beschäftigten Arbeiter/innen gelenkt zu haben.

(1879) oder Edward Wilkinsons „*Spring, Piccadilly*“ (1887)²⁵⁰ diese absurde Selbstlosigkeit des Bürgertums.²⁵¹

In der künstlerischen Verbildlichung beinhaltet Schillings Graphik Parallelen zu Arnolds „*Hausindustrie*“ (13/4, Abb. 43). Neben der kollektiven Arbeitsszene á la Liebermann verwendeten beide Künstler das Motiv des verloren am Bildrand liegenden Säuglings. Entsprechungen finden sich, vor allem die Bildkomposition betreffend, des Weiteren zu R. Barnes „*Making Artificial Flower*“ (Illustrated London, News, 6. Juli 1889)²⁵² sowie Uhdes „*Holländische Nähsschule*“ (um 1890, Abb. 44): Die Anordnung der um den Tisch versammelten Kinder, der mittigen Lehrerin, und die Körperhaltungen scheinen von Schilling geradezu exakt übernommen.

Eine weitere Verdienstmöglichkeit, die im Simplicissimus mit dem Motiv der Mutter verknüpft wurde, war die Prostitution.²⁵³ Die siebenteilige Graphik „*Umsonst*“ (1/32, Abb. 45) des Künstlers Wilhelm Schulz „erzählt“ vom Schicksal einer Prostituierten und ihres kranken Jungen.²⁵⁴ Ohne die Hinzunahme des Titels ginge der Betrachter von einer vergnügungssüchtigen, rücksichtslosen Mutter aus, die ihre Priorität zugunsten des Vergnügens und gegen ihr Kind gerichtet hat. In Verbindung mit dem Titel „Umsonst“ gewinnt die Darstellung allerdings eine andere Tragweite, „*die automatische Rezeption wird (...) getäuscht, die rasche Identifikation bewusst gehemmt*“²⁵⁵: Die Mutter hat die Wahl zu treffen, entweder beim kranken Kind zu bleiben, oder sich zu prostituieren, um neue Medizin kaufen zu können. Wie das Schlussbild mit dem am Kindsbett sitzenden personifizierten Tod vergegenwärtigt, fällt die Mutter eine vermeintlich falsche Entscheidung – der gewerbemäßige Liebesdienst war dem Titel folgend „umsonst“.

Das Problem der Doppelfunktion als Mutter und Geldverdienerin endet hier für das Kind nicht mehr wie in den vorigen Karikaturen in der Vernachlässigung, sondern im Tod. Außerdem ist der Beruf der Mutter nun doch ein ganz „anderer“; sie ist Prostituierte und damit kaum mit dem Mutterberuf und dem bürgerlich geprägten Mutterideal vereinbar. Schließlich teilte man damals die Frauen in jene, die der Be-

²⁵⁰ Siehe die Abb. bei Huneault, 2002, Abb. S. 65 und S. 92.

²⁵¹ Siehe zur Umsetzung des Motivs in der englischen Malerei weitere Ausführungen ebenda, S. 63-100.

²⁵² Abb. ebenda, S. 107.

²⁵³ Geht die Mutter in Schulzs Karikatur selbst der Prostitution nach, agiert sie in Heines „Durchs Dunkelste Deutschland, Nr. 15 – Berlin N.“ (9/41) als Zuhälterin der eigenen Tochter.

²⁵⁴ Das Blatt zeigt keine auffälligen Überzeichnungen, Verzerrungen oder Reduzierungen; lediglich der komplementäre Aufbau sowie die spezifische Anordnung der einzelnen Bildabschnitte pointieren die inhaltliche Aussage: So verhalten sich die ersten und letzten beiden Bilder wie Pendants zueinander. Während die Mutter sich anfangs von ihrem bettlägerigen Sohn verabschiedet und die Treppen eilig hinabstet, steigt sie schließlich die Stufen wieder hinauf und tritt entsetzt in ihr Zimmer. Diese Rahmenhandlung wird anhand der mittigen drei Bilder gefüllt, welche über die Zeit zwischen Ausgang und Ankunft der Mutter informieren. Sie schildern Begegnung, Annäherung und Zusammentreffen mit einem vornehmen Herren.

²⁵⁵ Grünewald, 1979, S. 73.

friedigung der außerehelichen Bedürfnisse dienten und damit als „Huren“ galten und jene, die zur Fortpflanzung innerhalb der Ehe und damit als Mütter geeignet waren, ein.²⁵⁶ Schulz addierte in seiner Bildergeschichte indes zwei damals unvereinbare Frauenbilder und sprach darüber hinaus das tabuisierte Thema der Prostitution an. Prostitution war im 19. Jahrhundert eine Art Massenphänomen, das öffentlich kaum thematisiert wurde. Allmählich erkannten Mediziner und SozialökonomInnen, wie hoch die Zahl der Prostituierten war und welchen elenden Lebens- und Arbeitsbedingungen sie ausgesetzt waren. Gesellschaftliche Ächtung, Vergewaltigung, uneheliche Kinder, eine hohe Säuglingssterblichkeit und Kindsmord wurden mit der Prostitution verknüpft. Besonders August Bebel wies schon früh auf Mütter hin, die der Prostitution nachgingen.²⁵⁷ Fast ein Jahrzehnt nach Entstehen dieser Karikatur sollte das Thema Prostitution auf eine andere Art und Weise Aufsehen erregen: 1906 stand die Bordellinhaberin Regine Riehl wegen gewalttätiger Einschränkung der persönlichen Freiheit und wucherischer Ausbeutung der Bordellinsassinnen vor Gericht und wurde schließlich zu dreieinhalb Jahren Gefängnis verurteilt. Der Prozess erregte über Österreich hinaus großes Aufsehen, zum einen wegen Riehls Verbrechen und ihrer sanitären Übelwirtschaft im Bordell, zum anderen, weil ein Missbrauch der Amtsgewalt seitens der Wiener Polizeiorgane vorlag. Der *Simplicissimus* publizierte zu „Madame Riehl“ eine Spezialnummer (11/36).

Schulzs Kombination von Mutterschaft und Prostitution verwendet bereits Hogarths „*A Harlot's Progress Plate VI, The Funeral of the Harlot*“ (1732, The Charles Deering McCormick Library of Special Collections, Northwestern University) oder Zilles „*Garderobe in einem Vorstadtvarieté*“ (1904; Abb. 237); bildliche Anleihen hierzu sind jedoch nicht festzustellen.²⁵⁸ Ikonographisch bezieht sich das erste Teilbild auf die im 19. Jahrhundert durchaus verbreiteten Krankendarstellungen und -szenen – wie Leo van Akens „*Der Kranke*“ (o. J., Antwerpen, Koninklijk Museum

²⁵⁶ Diese Kombination der elementaren Kräfte Eros und Tod, die nach Freud unablässig um die Herrschaft über die menschliche Seele ringen, zeigt beispielsweise auch Antoine Wiertz „*La Belle Rosina*“ (1847).

²⁵⁷ Siehe nähere Ausführungen bei Hartmann, 2006 sowie Konieczka, 1980.

²⁵⁸ Die Abbildung einer Prostituierten besitzt eine lange Bildtradition. Neben der religiösen Einbettung (Maria Magdalena) erscheint die Figur der Prostituierten vor allem im Rahmen des Kupplerinnenmotives sowie der Thematik „Das Ungleiche Liebespaar“, welches in der deutschen und niederländischen Graphik und Malerei sehr verbreitet war. Vor der Mitte des 18. Jahrhunderts waren solche Bilder Ausdruck ungezügelter Lebenskraft und Sinnlichkeit oder dienten der Moralisierung von Sexualität. Eine sozialkritische Zuspitzung erhalten sie erst in der vollen Entfaltung des Kapitalismus (u.a. bei Hogarth, „*Das Leben einer Dirne*“, „*Das Leben eines Wüstlings*“). Seitdem ist nicht nur eine vermehrte Aufmerksamkeit in der Karikatur zu konstatieren; ebenso wird die Verbildlichung der Prostitution im 19./20. Jahrhundert in den allgemeinen Bilderkanon aufgenommen. Entweder wird die Prostitution extrem sachlich, kritisch-realistisch umgesetzt oder gar romantisiert.

voor Schone Kunsten)²⁵⁹. Im Schlussbild ist hingegen eine „künstlerisch-bildliche Synthese“ der Ikonographien von Tod und Totenbettdarstellungen zu konstatieren. Schon Hans Sebald Behams *„Der Tod und das schlafende Weib“* (1548, Düsseldorf, Heinrich-Heine-Universität, Graphiksammlung) zeigt eine im Bett liegende Person, die vom personifizierten Tod heimgesucht wird, doch dominiert hier die Thematik „Sexualität und Tod“. Anstelle Behams Provokation in der lasziven Frauengestalt und der Drastik seines sich heranschleichenden Skeletts mutet Schulzs Schlussbild geradezu idyllisch an: Einem Besucher gleich sitzt der bemäntelte Tod beim schlafenden Kind, um es in sein Reich zu holen. Der Rückgriff auf das Motiv des personifizierten Todes folgt einer zeitgenössischen Tendenz, welche den Einzug des Makabren feierte und in den verschiedenen Kunstrichtungen und -gattungen forciert zum Tragen kam²⁶⁰. Neben seinem zunehmend häufigeren Erscheinen in Karikaturen und Druckgraphiken griff sowohl die symbolistische als auch die sozialkritische Kunst den Tod auf. So findet er sich in Honoré Daumiers *„Der Alptraum von Herrn Bismarck – Merci!“* (Charivari, 22. August 1870) oder Käthe Kollwitzs *„Sterben“* und *„Tod“* aus der Folge *„Ein Weberaufstand“* (1897.).

Die Darstellung eines vernachlässigten Kindes, das – von der Verantwortlichen unbemerkt – vom personifizierten Tod heimgesucht wird, weist schon Anton Falgers Totentanztafel aus der Pfarre St. Nikolaus in Elbigenalp auf: *„Weil die nachlässige Amme an der Wiege eingeschlafen ist, kann der Tod unbemerkt den Säugling aus der Wiege holen“*²⁶¹. Das Sujet des kranken oder sterbenden Kindes, das von der Mutter begleitet bzw. betrauert wird, war gegen Ende des 19. Jahrhundert überaus „beliebt“. Von dem Knesebeck spricht von einer *„epidemischen Ausbreitung des Themas“*²⁶² auf den Ausstellungen der Pariser Salons. Kollwitzs *„Not“* (Jahr, Abb.), Klingers *„Elend“* (aus dem sog. Skizzenbuch 1874/77, Blatt 45; Leipzig, Museum der Bildenden Künste) oder *„Frau an der leeren Wiege ihres Kindes“* (1870er, Abb. 46), Edvard Munchs *„Das kranke Mädchen“* (1885/6; 1. Fassung, Dresden, Staatliche Kunstsamlungen) oder Hans Heyerdahls *„Das sterbende Kind“* (1879-81; Oslo,

²⁵⁹ Sowohl van Akens als auch Schulzs Szenerie geben die gleiche Raumsicht wieder, welche den Betrachterblick auf den Kranken und die „Umsorgende“ lenken. Zudem werden gleiche Objekte, wie die Medizinfläschchen, verwendet, um den Bildzustand zu erklären. Abb., Kat. Ausst. *„Arbeit und Alltag“*, 1979, S. 80.

²⁶⁰ Dieses im 19. Jahrhundert neu erwachte Interesse an Skelett- und Todesdarstellungen begründet sich zum einen in den politischen Ereignissen, zum anderen in der sich u.a. in der Kunst ausdrückenden Endzeitstimmung. Vor allem die Symbolisten, welche sich mit Traum, Vision, Phantastik, Verfall und Tod auseinandersetzen, räumten der Todesfigur innerhalb ihres Motivschatzes einen gewichtigen Platz ein. Siehe z.B. A. Böcklins *„Selbstbildnis mit fiedelndem Tod“* (1872, Berlin, Alte Nationalgalerie) oder Max Klingers *„Amor, Tod und Jenseits“* (1881, Zürich, Kunsthaus Zürich).

²⁶¹ Wunderlich, 2001, S. 110. Siehe hier auch weitere Ausführungen zum Motiv des personifizierten Todes sowie zum Totentanz.

²⁶² Von dem Knesebeck, 1998, S. 143. Siehe hierzu auch hier, S. 159.

Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design) zeugen von der Verbreitung dieses Motivs, das stets auch die mütterlichen Qualen wiedergibt. Während Munch und Heyerdahl sich des Todes als Hauptthema annahmen, setzten sich Kollwitz und Klinger an erster Stelle mit den katastrophalen Lebensbedingungen auseinander, die zum Tod der Kinder führen.²⁶³ Damit beinhalten ihre Bilder inhaltliche Parallelen zu Schulzs „*Umsonst*“.

1.3. Die „Gebärmaschine“

Wie die bisher besprochenen Karikaturen bezeugen, impliziert das Bild der sozial niedergestellten Mutter im Durchschnitt eine höhere Kinderzahl: Obschon ihr in „*Umsonst*“, Münzers titelloser Karikatur, „*Nach der Löhnung*“, „*Veteranenfürsorge*“ und „*Natur und Kultur*“ zwei oder gar nur ein Kind zugeordnet werden, vervielfacht sich die Kinderzahl in „*Ein Märchen*“ (6), „*Prost Mahlzeit*“ (5), „*Berlin N.*“ (4), „*Blumenmachen für die Blumentage*“ (7), „*Schlechte Zeiten*“ (4), „*Sorge*“ (4), „*Im Jahre der Fleischnot*“ (4) und „*Hausindustrie*“ (6) erheblich. Die hohe Nachwuchsrate fungiert demnach in vielen Karikaturen als elementarer Bestandteil des schichtspezifischen Mutter- und Familienkonstrukts. Ferner existieren Karikaturen, die den Kinderreichtum nicht nur abbilden, sondern zugleich als „Sujet“ thematisieren. Diese inhaltliche Beschäftigung resultiert aus aktuellen gesellschaftlichen und politischen Diskussionen, in deren Rahmen einerseits der Kinderreichtum der unteren Schichten angeprangert, andererseits Lösungen für den stetig ansteigenden Geburtenrückgang gesucht wurden. Engels titellose Karikatur, Heines „*Hoflieferant*“, Arnolds „*Puppenindustrie*“ sowie Gulbranssons „*Geburtenrückgang und Hausbesitzerverein*“ spiegeln diese konträr-paradoxen Debatten wider.

Engels im ersten Jahrgang erschienene Karikatur (1/52, Abb. 47) zeigt eine ärmlich gekleidete, barfüßige Frau mit vier ebenfalls in lumpige Gewänder gehüllten Kindern. In einer Hausdiele stehend fleht die mehrfache Mutter eine ältere Dame im gegenüberliegenden Türeingang an: „*Ach gute Frau Nachbarin, gebens mir was, – der Mann krank und acht hungrige Kinder z’Haus!*“ Die in Hausrock und Rüschenhaube gekleidete Nachbarin entgegnet der Bittenden: „*Acht Kinder! Wie können Sie so über Ihre Verhältnisse leben! Wir haben nur drei!*“. Dieser als Bildunterschrift er-

²⁶³ Selbiges gilt für Eugène de Blocks „Was eine Mutter erliden kann“ (1842) – einem äußerst populären Bild, das eine Szene aus der gleichnamigen Novelle von Henri Conscience (1841 veröffentlicht in „Noordstar“, 1841) darstellt. Siehe Abb. bei Kat. Ausst. „Arbeit und Alltag“, 1979, S. 198.

scheinende Dialog verdeutlicht die von Engl künstlerisch umgesetzte Situation: Die kinderreiche Familie leidet aufgrund des kranken Ernährers, dessen Arbeitsausfall und der daraus resultierenden finanziellen Not Hunger. Letzteres vermittelt die beigefügte subscriptio, aber ebenso das eine Scheibe Brot haltende Mädchen, der sich den Mund leckende Sohn und die ausgezehrt Leiber von Mutter und Kindern. Der Nachbarin zu Folge sind die Probleme der Proletarierin „hausgemacht“, da die Vielzahl der Kinder über die proletarischen Verhältnissen hinausgehe; Kinderreichtum wird zum einen als Luxus, zum anderen als Klassenspezifikum deklariert – Ansichten, die zur Jahrhundertwende diskutiert wurden und gerade deshalb zur karikaturistischen Beschäftigung herausforderten.

Setzte sich in den gebildeteren Schichten trotz vehementer Gegenstimmen und Verwarnungen seitens Politik und Wissenschaft das französische Zwei-Kinder-System allmählich durch, zeichneten sich die Arbeiterfamilien nach wie vor durch eine hohe Fortpflanzungsquote aus. So belegt beispielsweise die statistische Erhebung der Münchner Bevölkerung aus dem Jahr 1895, dass „*die untersten Volksklassen, namentlich die Fabrikarbeiter, (...) die fruchtbarsten waren*“.²⁶⁴ Nach Meinung vieler Zeitgenossen förderte diese hohe Geburtenrate die Übelstände der Gesellschaft im allgemeinen sowie der betroffenen armen Familien im besonderen. Neben gesundheitlichen, staatlichen, demographischen und erbrechtlichen Nachteilen argumentierten vor allem sozialistisch denkende bzw. sozialpolitisch engagierte Wissenschaftler wie Gustav Schmoller oder Fritz Brupbacher²⁶⁵ mit der finanziellen Überforderung „*bei dem heutigen Verdienste viele Kinder gehörig zu ernähren und aufzuziehen*“²⁶⁶, gegen den Kinderreichtum. Selbige Ansicht äußert Engls „Nachbarin“; die Bewertung dieser Meinung und karikaturenimmanente Kritik wird erst durch die exakte Analyse der einzelnen Bildelemente ersichtlich.

Die Darstellung der proletarischen Mutter-Kind-Gruppe kohäriert weitgehend mit dem bereits beschriebenen Typus²⁶⁷: Wieder sind die Figuren defizitär gestaltet, unterliegen dem Prinzip der Verhässlichung und zeichnen sich durch eine gruppenhafte, gleichsam pyramidale Anordnung aus. Im Gegensatz zu den bisher besprochenen Karikaturen wird die Mutter als Flehende charakterisiert: In die Knie gehend und mit

²⁶⁴ Gemeinde-Verzeichniss für das Königreich Bayern, 1897.

²⁶⁵ Siehe nähere Ausführungen bei Buss, 2001 sowie Lang, 1975.

²⁶⁶ Borntraeger, 1912, S. 43.

²⁶⁷ Akzentuiert wird abermals die mütterliche Belastung sowie die stützende Funktion der Mutter. Neu ist lediglich das Motiv des auf den Rücken gebundenen Säuglings. Diese Trageform ermöglicht der Mutter einen unbehinderten Aktionsradius sowie Bewegungsraum und fand daher vorwiegend auf Bildern arbeitender bzw. aktiver Mütter, wie beispielsweise Stefano della Bellas „Fahrende Leute mit Kindern“ oder Käthe Kollwitzs „Weberzug“ Anwendung.

erhobenen, ineinandergelegten Händen – einem Bittgestus – wendet sie sich an die Nachbarin. Letztere wurde gleichsam attributiv mit Rüschenhaube, Klemmbrille und Freizeitrock ausgestattet. In Kleidung sowie Physiognomie erinnert sie an Honoré Daumiers Figur der „tratschenden alten Nachbarin“ (1842, Abb. 48 sowie 1852, Abb. 49)²⁶⁸.

Entgegen der an Handhaltung und herabgeneigtem Oberkörper augenscheinlichen Hilfsbereitschaft tritt die Nachbarin nicht über die Türschwelle hinaus; trotz der Lektüre eines wohl philanthropischen Buches handelt sie nicht aus Nächstenliebe, sondern richtet über den proletarischen Kinderreichtum. Die Karikatur demaskiert also nicht die kinderreiche Proletarierin, sondern greift die in vordergründige Mitmenschlichkeit verpackte Verurteilung des Kinderreichtums scharf an. So mutiert die Nachbarin mitsamt ihren Ansichten zur Hauptzielscheibe der Karikatur. In der Aufdeckung der spießbürgerlichen Doppelmoral, der Gegenüberstellung eines vermeintlich philanthropischen Geistes mit einer bittenden, bedürftigen Mutter existieren klare Parallelen zu Daumiers Lithographien „*Les Philantropes du Jour 3*“ (1844, Abb. 51) und „*Les Portiers de Paris*“ (1856, Abb. 50). In beiden Graphiken wird in Analogie zu Engels Karikatur das „*pseudohumanitäre Verhalten des Bürgertums gegenüber den Armen und Ärmsten des sich mehr und mehr ausweitenden Stadtproletariats*“²⁶⁹ angegriffen.

Thematisiert Engels Karikatur die Verurteilung des Kinderreichtums ärmerer Familien, widmete sich Heine in seinem acht Jahre später publizierten „*Hoflieferant(en)*“ (9/29/Titelblatt, Abb. 52) einem Gedankengut, das diese hohe Geburtenrate nicht mehr nur naserümpfend ablehnte, sondern tatkräftig zu verhindern intendierte. Heines Rahmenhandlung bildet eine Konfrontation. Erneut fleht die Mutter ihr Gegenüber an, welches hier in Gestalt eines Storches erscheint. Mutter wie auch Storch sind von mehreren Kindern respektive Säuglingen umgeben, so dass der ganzen Karikatur eine Zweiteilung zugrunde liegt. Die Proletarierin tritt mit sieben Kindern auf: Zwei Söhne klammern sich an ihre Beine, die ältere Tochter hebt den Jüngstgeborenen in die Luft, ein sich am Kinn kratzender weiterer Sohn hält einen Bollerwa-

²⁶⁸ Siehe beispielsweise die Charivari-Karikatur „Poids Et Mesures“ oder die titellose Lithographie aus der Serie „Actualités“ (Le Charivari, 11.02.1840 und 11.01.1858).

Die Satire-Zeitschrift „Le Charivari“ wurde 1832 von dem Verleger Charles Philipon als Kampfblatt gegen das Regime des Bürgerkönigs Louis-Philippe und gleichzeitig als Organ republikanischer Ideen gegründet. Das Wort „charivari“ bedeutet Katzenmusik und erinnerte an den Brauch, unangenehme Reden mittels Radaumik zu unterbrechen bzw. zu stören. Der Leser sollte folglich nicht nur erheitert werden, sondern durch die kritisch-satirischen Bilder zugleich seine eigene Unvollkommenheit reflektieren. Im Gegensatz zur Zeitschrift „La Caricature“, ebenfalls von Philipon ins Leben gerufen, waren die verschärften Pressegesetze (1835) für den Charivari nicht das Aus, da dieser rechtzeitig auf die gesellschaftliche Satire ausgewichen war. Vgl. weitere Ausführungen zu Daumier und Charivari bei Rossel, 1971 oder Koch, 1984.

²⁶⁹ Kat. Ausst. „Honoré Daumier“, 2002, S. 46.

gen. In jenem liegt ein krankes Kind, auf dessen Hüfte sich ein an einer Babyflasche trinkender Junge abstützt. Dem tierischen Gegenpart sind vier Säuglinge beige, die in einem Gewässer zu Füßen des Storches schwimmen. Tragen drei der männlichen Babys eine Krone, ist ein viertes, ohne jene Insignie, im Begriff ans Ufer zu klettern.

Die bildliche Darstellung allein lässt das Thema der Karikatur – Nachwuchsplanung in zwei unterschiedlichen Gesellschaftsschichten, nämlich Proletariat und Aristokratie – erahnen. Die subscriptio beinhaltet nähere Informationen: *„Bitte, lieber Storch, verschone mich doch mal dies eine Jahr!“* – *„Was fällt Ihnen ein, Sie dumme Person! Ich bringe überhaupt nur mehr Thronfolger.“* Der siebenfachen Mutter aus proletarischen Verhältnissen wird – so der Storch – keinerlei Nachwuchs mehr gewährt; lediglich Mütter aus Königshäusern erhielten derzeit und zukünftig ein derartiges Privileg. Diese Botschaft stößt bei der Proletarierin keineswegs auf Widerstand, sie deckt sich vielmehr mit ihrer Bitte. Hinsichtlich der auf Aristokratie reduzierten Geburtenpolitik herrscht also Einigkeit.

Schirmer interpretiert *„Der Hoflieferant“* als die aus einem rassenhygienischen Standpunkt resultierende Verhöhnung des kinderreichen Proletariats.²⁷⁰ Sicherlich behält die Autorin Recht, wenn sie Heines Karikatur mit den rassenhygienischen Tendenzen dieser Zeit in Beziehung setzt. Wie die folgenden Ausführungen derweil bezeugen werden, kritisierte Heine weniger die nachkommenschaftsreichen unteren Schichten, sondern zielte mit seiner Karikatur genau auf jenes rassenhygienische Gedankengut²⁷¹, das in der *„überproportionalen Vermehrung vermeintlich minderwertiger Bevölkerungsgruppe[n] (...) eine Degeneration der menschlichen Rasse“*²⁷² sah. Während sich gemäß dieser Anschauung die Unterschichten in den präindustriellen Gesellschaften auf natürliche Art und Weise minimierten, ver helfe nun ein Pseudo-Humanismus in Form von Verbesserungen der Hygiene, Medizin und Sozialpolitik jenen zu einer verstärkten Fortpflanzung.²⁷³ *„Viele der so entstehenden Kinder wären unnütze Mitglieder der Gesellschaft, eventuell Degenerierte und Verbrecher, füllten*

²⁷⁰ Vgl. Schirmer, 1998, S. 108.

²⁷¹ Streng genommen gilt es zwischen Eugenik und Rassenhygiene zu differenzieren, da die Termini unterschiedlich entstanden und verwendet worden sind. Während die Rassenhygiene als „selbständige Wissenschaft der biologischen Hebung der Rasse“ (zit. nach Schmuhl, 1992, S. 30) verstanden wurde und sich vor allem in Deutschland etablierte, verfolgte die früher aufkommende „national eugenics“ (Terminus von 1883; dt. = Eugenik) die neue „Lehre von allen Einflüssen, denen es möglich sei, die angeborenen Eigenschaften einer Rasse zu verbessern und zu höchster Vollkommenheit zu entwickeln“ (zit. nach Schmuhl, 1992, S. 33). Forderte beispielsweise die Galton'sche Eugenik als negative Elemente die Absonderung von Gewohnheitsverbechern, Einschränkung der Fortpflanzung von Geistesschwachen und Geisteskranken, gingen die Forderungen und Utopien des Rassenhygienikers Ploetz und Schallmayer weit darüber hinaus. Vgl. hierzu nähere Ausführungen sowie weitere Informationen zu den verschiedenen Forschungsmeinungen bzgl. Rassenhygiene und Euthanasie bei Schmuhl 1992, S. 31ff.

²⁷² Kühl, 1997, S. 21.

²⁷³ Vgl. ebenda, S. 21f.

so die Gefängnisse, belasteten die Armenetats, störten und schädigten die Gesunden; kurzum, es sei keineswegs unmoralisch, vielmehr natürlich und vernünftig und liege im Interesse des Staates, der Gemeinde, der Familien und der einzelnen, dass nur wenige Kinder in jeder Familie zur Welt kämen, um auf diese Weise wenige aber tüchtige Mitglieder der menschlichen Gesellschaft an die Stelle von vielen, aber häufig untüchtigen Mitgliedern zu setzen.²⁷⁴ So engagierten sich jene Strömungen anstelle der von Darwin vertretenen natürlichen Selektionsprinzipien für eine „Aufhebung der kontraselektiven Wirkungen durch eine nach rationalen Kriterien gesteuerte, staatliche Fortpflanzungspolitik“²⁷⁵. In Deutschland²⁷⁶ propagierte vornehmlich der vom Schweizer August Forel beeinflusste Alfred Ploetz jene „Ideologien“. In seinem Buch „Die Tüchtigkeit unserer Rasse und der Schutz der Schwachen. Grundlinien einer Rassenhygiene“ (1895) beschäftigte er sich mit „günstigen menschlichen Zuchtbedingungen“ und forderte die Tötung schwächerer und missratener Kinder. Zusätzlich motiviert durch Kulturpessimismus und Zivilisationskritik interpretierte er, wenngleich weniger aggressiv als sein Zeitgenosse Alfred Tille²⁷⁷, die Armut als Mittel der „ökonomischen Ausjäte“, wohingegen Kranken- und Arbeitslosenversicherungen aufgrund ihrer den Daseinskampf korrigierenden Wirkung abzulehnen seien. Anstatt eines Schutzes der Schwachen, der nur zur Abnahme der Rassenqualität und zur Herrschaft der Gebrechlichen führen würde, sprach sich Ploetz für den Einsatz spezifischer Selektionsmechanismen aus. Mittels dieser könnten „minderwertige Elemente“ und deren Entstehung von vornherein ausgeschaltet werden, während Paare mit dem besten Keimplasma die genetische Zukunft der Rasse optimieren sollten.²⁷⁸ Zur Fortpflanzung bedürfe es einer Lizenz, die nach biologischen Kriterien vergeben würde.²⁷⁹

²⁷⁴ Borntraeger, 1912, S. 668.

²⁷⁵ Kühl, 1997, S. 21.

²⁷⁶ Bezüglich der eugenischen Bewegungen gab es durchaus nationale Verschiedenheiten. Siehe hierzu Kühl, 1997, S. 19f. In Deutschland lief die rassenhygienische Bewegung mit dem Streben nach einer prinzipiellen Hochzucht der weißen Rasse sowie der Bekämpfung von Geisteskranken und Epileptikern einher. Vgl. ebenda, S.22.

²⁷⁷ Alfred Tille, ein Großindustrieller, erklärte in seinem Beitrag „Ostlondon als Nationalheilanstalt“, dass hier die Natur „mit unerbittlicher Strenge (...) die zum Tier und unter das Tier herabgesunkenen Menschen aus den Reihen der anderen“ ausscheide. (zit. nach Schmuhl, 1992, S. 42). Während Tille das Schwache dem Starken, das Hässliche dem Schönen, opfern wollte und für eine Ausrottung dieser schwachen, hässlichen „Objekte“ eintrat, sah Ploetz die Armut bisweilen auch als kontra-selektorisches Faktor. Vgl. ebenda, S. 42.

²⁷⁸ Vgl. Kühl, 1997, S. 22. Neben der Sterilisation sollten als weitere Instrumentarien zur Vervollkommnung der Rasse Euthanasie (jedoch eher als ultimo ratio), Marginalisierung und Asylisierung greifen.

²⁷⁹ Die von den Rassenhygienikern verwendete Rassendefinition differierte. So sah Ploetz in der Rasse eine durch Generationen lebende Gesamtheit von Menschen in Hinblick auf ihre körperlichen und geistigen Eigenschaften. Gerade mitunter aufgrund dieser vagen Bestimmungen verschwamm bei einer Vielzahl der deutschen Rassenhygieniker das Interesse an einer prinzipiellen „Aufartung“ der Menschheit mit einer Bevorzugung der weißen oder nordischen Rasse. Besonders Ploetz trat forciert für die nordische Rasse als Baugrund für seine rassenhygienischen Ideale ein. Vgl. hierzu nähere Ausführungen bei Kühl, 1997, S. 23.

Rümelin gab schon 1878 zu bedenken, „wenn die intellektuell und sittlich höher Stehenden, wenn diejenigen Klassen, welche überall die Grundlage und Stütze der bürgerlichen Ordnung bilden, sich schwächer und langsamer vermehren als die fluctuierenden und weniger gebildeten Elemente? Wäre das in gewissem Sinn das Umge-

Heines Motivation, diese Thematik in seiner Karikatur zu verarbeiten, ist auf einen direkten Aktualitätsbezug zurückzuführen, da just vor der Publikation der entsprechenden *Simplicissimus*-Ausgabe Ploetz das „Archiv für Rassen- und Gesellschaftsbiologie“ gründete, ein Organ „für die Erforschung des Wesens von Rasse und Gesellschaft und ihres gegenseitigen Verhältnisses für die biologischen Bedingungen ihrer Erhaltung und Entwicklung sowie für die grundlegenden Probleme der Entwicklungslehre“²⁸⁰. Die in der Karikatur beinhaltete Positionierung zu Ploetzs Thesen kann durch die detaillierte Untersuchung der bildlichen Umsetzung, der gewählten bildsprachlichen Elemente und ikonographischen Anleihen erschlossen werden – ein Vorhaben, das Schirmer unterließ. Heines Interpretation der Thronfolgernachkommenschaft als vermeintlich qualitativ wertvolles Erbgut hängt mit realen Ereignissen zusammen: Mit der Verlobung des Kronprinzen Wilhelm mit Herzogin Cecilie von Mecklenburg (1904) stand die Frage der Nachkommenschaft im Raum.

Die Darstellung der proletarischen Mutter folgt dem besprochenen Typus, unterliegt aber einer zusätzlichen Übersteigerung; bei ihren Kindern treten neben bloße Hässlichkeit körperliche und geistige Behinderungen, die durch Gesten und Mimik erkennbar werden. Aufgrund dieser defizitären Gestaltung und den darin implizierten Assoziationen zu Krankheit, Schwachsinn und Stumpfsinnigkeit stimmen Heines Figuren mit jenen „elenden Kreaturen“ überein, welche eugenischen Anschauungen entsprechend von weiterer Fortpflanzung auszuschließen sind.²⁸¹ Schirmers Interpretation ist also zunächst nachvollziehbar, sie bedarf jedoch der Überprüfung.

Die Proletarierin spricht sich wörtlich und gestisch gegen weiteren Kindersegen aus. Wie die Frauen der besitzenden Klassen lehnt sie es ab, bloße Gebärmaschine zu sein. Dies ist zwar keineswegs motiviert durch den Wunsch nach Gleichberechtigung und Selbstverwirklichung, sondern rührt von der körperlichen wie finanziellen Auslastung. Sie selbst stellt den Kinderreichtum in Frage; sie tritt gegen eine erneute „Expansion“ der Familie ein, womit das rassenhygienische Fortpflanzungsverbot ge-

kehrte der Darwinschen Zuchtwahl?“²⁸⁰. Rümelin zitiert nach Schirmer, 1998, S. 20.

²⁸⁰ Auf einer in der Mitte der 1880er Jahre einsetzenden Vorstufe des rassenhygienischen Institutionalisierungsprozesses entstand – während in einer nicht zuletzt auf Grund des Kruppschen Preisausschreibens im Jahre 1900 zunehmenden Zahl von Veröffentlichungen zur eugenischen Problematik das rassenhygienische Paradigma konzipiert wurde – ein Netzwerk freundschaftlicher Beziehungen zwischen potenziellen Interessenten an den Fragestellungen der Rassenhygiene (wie u.a. Haeckel, Forel, Ploetz, Schallmayer). Ein erster Schritt zur formellen Institutionalisierung der Rassenhygiene war die Gründung des „Archivs für Rassen- und Gesellschaftsbiologie“ (AfRGB) im Jahre 1904. Vgl. Schmuhl, 1992, S. 90f.

²⁸¹ Selbst bei gesunden Eltern, welche die Lizenz zum Gebären erhalten hatten, durfte die Kinderzahl nicht über sechs hinausreichen, da in diesen Fällen eine Verschlechterung des Erbmaterials gefürchtet wurde.

radewegs persifliert wird.²⁸² Das Storchenmotiv verstärkt diese Wirkung. Denn entgegen der im 19. Jahrhundert verbreiteten Bildtradition dient es Heine nicht als Allegorie für die Geburt eines Kindes²⁸³, stattdessen tauschte er in einer Art Paradigmenwechsel den fürsorglichen Kinderbringer²⁸⁴ gegen ein zweckgefärbtes, in den natürlichen Fortpflanzungsprozess eingreifendes Kontrollorgan ein. Adebars Aussage, dass er „*überhaupt nur mehr Thronfolger*“ bringe, den proletarischen Schichten indes den Nachwuchs verweigere, adaptiert – wenngleich deutlich zugespitzt – Ploetz's rassen- und gesellschaftsbiologische Ausführungen. Der Storch mutiert damit zur Personifikation des eugenischen Gedankenguts, zum erbpflegerisch besetzten Korrektiv, welches die Fortpflanzungsbefähigung beurteilte. Die Ausübung einer derart wichtigen Funktion erfüllt ihn mit Stolz²⁸⁵, wie Heine anhand bildsprachlicher Bezüge zur Superbia-Ikonographie offensichtlich machte.²⁸⁶ Mit geschwellter Brust und erhobennem Flügel weist der Vogel, deutlicher noch als Engels Nachbarin, die bittende Mutter ab; diese Konfrontation wurde durch Heines Strichführung und zeichnerische Gestaltung zusätzlich verschärft.

Die Charakterisierung des Storches als hochmütig führt zur Entlarvung der durch ihn personifizierten eugenischen Separierung in positive und negative Nachkommen. Forciert wird diese Demaskierung durch die Darstellung der zugelassenen Königskinder. Im Gegensatz zu den „degenerierten“ Proletarierkindern strotzen sie allesamt vor Gesundheit und Lebenskraft; ihre schweren Bekrönungen wie auch die ihnen „auferlegten“ Temperamente sind indessen gänzlich überzeichnet. Ferner scheint der insignienlose und damit nicht aristokratische, ans Ufer kletternde Säugling das rassenhygienische Fortpflanzungsverbot zu negieren.

²⁸² Dass Heine und auch der *Simplicissimus* die Eugenik „aufs Korn“ nahmen, belegen unter anderem Heines viergliedrige Karikatur „Eugenik“, (Abb. bei Hölscher, 1955, o. S.) oder der Text „Fürst und Bauer und anderes. Eine medizinische Plauderei“ mit Zeichnungen von Olaf Gulbransson (1906, Abb. in Schütze, 1976, S. 40).

²⁸³ In den vorigen Jahrhunderten wurde der Storch meist als Glückssymbol interpretiert. Ebenso galt er aufgrund seiner Unerschrockenheit bei Gewittern als Beschützer des Hauses. Siehe hierzu Harfolk, in: Kat. „Vater, Mutter, Kind“, 1987, S. 207.

²⁸⁴ So schrieb bereits Konrad von Megenberg (1350) in seinem Buch der Natur: „die storch habent großen vleiß und groß sorg und auch groß lieb zuo im kinden und läßent ir aigen federn reisen in ir nest, wenne sie prüetent dar umb, dass diu kindel sanft sitzen.“ (zit. nach Harfolk, in: Kat. Vater, Mutter, Kind“, 1987, S. 207). Harfolk geht davon aus, dass sich der Storch in seiner Funktion als Kinderbringer ins besonders im 19. Jahrhundert in den süddeutschen Regionen ausbreitete. Siehe beispielsweise die Geburtsanzeige für eine Tochter von Louis und Marie Braun (1875, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung). Weitaus frühere Zeugnisse sind z.B. der Abguss aus einer Pfefferkuchenform (1701/1800, Potsdam, Städtisches Museum) oder der Zinnteller auf die Geburt eines Kindes (1761). Zudem erscheint der Storch bereits auf Filippo Lippis „Maria das Kind verehrend/ Anbetung im Walde“ (um 1459, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie).

²⁸⁵ Obschon der Vogel in der Tiersymbolik positiv besetzt ist, existieren durchaus schriftliche und bildliche Objektivationen, welche seine Eitelkeit akzentuieren. Gefällt dem Storch gemäß einem altdeutschen Sprichwort sein Klappern wohl, stolziert er in Eichendorffs „Hochzeit“ von Bein zu Bein.

²⁸⁶ Sowohl der S-Schwung des Körpers sowie der nach oben gehaltene linke Flügel/Arm finden sich nahezu analog auf Jacob Mathams nach Hendrick Goltzius gestochenem Kupfer „Hochmut“ (Graphische Sammlung, Staatsgalerie Stuttgart) wieder.

Das Gewässer, in dem sich die Thronfolger aufhalten, folgt dem Motiv des Babyteiches, das einem bereits im 16. Jahrhundert gängigen Gedanken- und Bildgut entstammt, demzufolge sich Ungeborene in Brunnen oder natürlichen Gewässern aufhielten.²⁸⁷ Heine verbildlichte demnach die dem Proletariat entgegengesetzte Gruppe ausschließlich durch den Einsatz narrativer Elemente und verwies sowohl die Fortpflanzungskontrolle als auch die Geburt nur mehr Privilegierter ins Fiktive, Märchenhafte und Non-Reale und setzte diese zusätzlich durch den entweichenden Säugling sowie die gegen Nachwuchs eintretende Proletarierin außer Kraft.

Im Übrigen scheint es, als habe Heine in seiner Karikatur das traditionelle Bildthema „Leda und der Schwan“ (1505-1510, Abb. 53 und 1512-1515, Abb. 54) zitiert. Die Storch-Frau-Begegnung und die dem Vogel beigelegten vier Säuglinge weisen auf den griechischen Mythos und dessen Verbildlichungen hin. Diesem folgend verliebte sich Zeus in Leda, die mit dem spartanischen König Tyndareos vermählt war. Zeus näherte sich ihr in der Gestalt eines Schwanes und schwängerte sie. Doch auch Tyndareos schlief in jener Nacht mit ihr. Leda gebar alsdann zwei Eier mit vier Kindern, von Zeus die Helena und den Polydeukes, von Tyndareos die Klytaimnestra und den Kastor. Damit unterteilte sich auch hier die Nachkommenschaft in die göttlichen Kinder des Zeus und die irdischen des Königs. Während Künstler wie Leonardo da Vinci (zw. 1508 und 1515 entstanden, heute verschollen) bei der Umsetzung des Themas Ledas Schönheit und die Begierde des Schwanes betonten, wandelte Heine jene Vorbilder durch seine Modifizierungen, inhaltlichen Bezüge und Verhässlichungen ins Gegenteil ab.

Heines Wiedergabe einer Proletarierin, die von sich aus kaum gewillt ist, weitere Geburten auf sich zu nehmen, findet in Arnolds „*Hausindustrie*“ (13/4, Abb. 43) und „*Puppenindustrie*“ (17/40, Abb. 55) eine Art Fortsetzung. Wiederum erscheint die Mutter als die vom Gebären Belastete; die Verursacher dieser Bürde differieren. Während in „*Hausindustrie*“ die hohe Fortpflanzungsquote der Steigerung der Arbeitskraft und Optimierung der Produktivität dient, zielt Arnolds „*Puppenindustrie*“ auf die Gebärunfreudigkeit der höheren Gesellschaftsschichten. Indem jene sich weniger fortpflanzen, werde das „*Kinderkriegen*“ an die unteren Schichten abgetreten. In Abgrenzung zu den hier besprochenen Karikaturen verzichtete Arnold jedoch in beiden Graphiken auf die bildliche Entlarvung der angegriffenen Partei. Er setzte das bei Engls titelloser Karikatur und Heines „*Hoflieferant*“ (9/29/Titelblatt, Abb. 52)

²⁸⁷ In Lothringen und auch Nürnberg herrschte die populäre Vorstellung vom Kinderbrunnen, aus dem die zur Welt kommenden Säuglinge von der Hebamme oder der eigenen Mutter gezogen werden. Vgl. Labouvie, 1998, S. 40.

entscheidende Stilmittel der Kontrastierung sowie die Situation der Konfrontation bildlicher Gegensätze nur bedingt ein. Sicherlich ist in der unterschiedlichen Positionierung des sitzenden „pater familias“ im Bildvorder- und der stehenden Mutter im Bildhintergrund bereits eine bildliche Kritik ablesbar; das Insistieren auf dem ausbeuterischen Zweig der Hausindustrie wird erst durch die beigegefügte Texte evident. Ebenso schuf Arnold mit seiner schwangeren Dicken, auf der einen Seite das quengelnde Kind führend, auf der anderen mit Körben voller Spielzeug für die „besseren Kinder“ beladen, eine bildliche Ambivalenz; auch hier konzentrierte sich der Karikaturist mehr auf die künstlerische Umsetzung der belasteten Mutter selbst. Die Adressaten der Kritik erschließen sich primär durch die Wortelemente: *„Mutter muß fleißig Kinder kriegen, damit Vater billige Arbeitskräfte hat“* und *„Wir liefern ihnen ja gern das Spielzeug – wenn Sie uns nur nicht auch noch das Kinderkriegen überlassen wollten!“*.

Während Engl, Heine und Arnold in ihren Karikaturen die Geburtenrückläufigkeit in den Mittel- und Oberschichten lediglich anschneiden, dokumentiert Gulbranssons kurz vor dem ersten Weltkrieg publizierte Karikatur *„Geburtenrückgang und Hausbesitzerverein“* (19/3, Abb. 56) die Auswirkungen des Geburtenschwundes überaus eindringlich: Vor einem Wohnblock hat sich eine neunköpfige Familie inmitten ihres Hausrats versammelt. Mit ernst-ehrfürchtigen Mienen richten sich das Elternpaar und die sechs heranwachsenden Söhne zum am linken Bildrand erscheinenden Kaiser aus: mit einem begrüntem und beflaggtem Schild heißen sie ihn *„Willkommen“*; lediglich der im Arm der Mutter liegende Säugling hat sich abgewendet. Gerade diesem gilt der hohe Besuch, da, so die subscriptio, *„der Landesfürst beim siebenten Jungen des Arbeiters Krawutschke Pate stehn wollte (...)“*. Wie der Bildteil eindringlich belegt und die Bildunterschrift unterstreicht, *„konnte er nicht in der Wohnung empfangen werden. Die Familie war kurz vorher wegen übergroßen Kindersegens exmittiert worden.“*

Zwar verbildlicht Gulbranssons Karikatur eine kinderreiche Familie, die aufgrund ihrer hohen „männlichen“ Nachwuchsquote mit einer kaiserlichen Patenschaft honoriert werden soll, das Bildsujet steht jedoch – wie der Titel suggeriert – in eindeutigem Kontext zum Phänomen des Geburtenschwunds.²⁸⁸ Der Geburtenrückgang er-

²⁸⁸ Seit den 1890ern registrierte man einen Geburtenschwund, der mit der Erfindung von Verhütungsmitteln in Verbindung gebracht wurde. Gerade die höheren Schichten nutzten die neuen Verhütungsmethoden, da sich dort die Tendenz zum sogenannten „französischen Zweikindersystem“ (aus Frankreich stammend, dort schon in 1830ern Abnahme der Geburtenzahlen, aufgrund der Verhütungsmittel setzte sich dort eine neue erotische Kultur mit diversen Sexualpraktiken durch; vgl. Schirmer, 1998, S. 327, FN 37) verstärkte. War der Präventivverkehr zunächst also ein öffentliches Geheimnis der gebildeten Kreise, entwickelte er sich ab 1899 zur Volkssitte. Vgl. ebenda, S. 22.

regte bei Wissenschaftlern, Ärzten und Regierenden Besorgnis. So schrieb beispielsweise Medizinalrat Dr. Graßl: „*Ein unheimlicher Gast klopft an die Türe des deutschen Volkes, der ‚weiße Tod‘. Im Jahre 1911 hat Deutschland um 150 000 Geburten weniger Überschuß gezählt als im Vorjahre (...)*“.²⁸⁹ Seit der Jahrhundertwende warnten Politiker und Wissenschaftler wegen der bis zu 25 % sinkenden Geburtenzahlen²⁹⁰ vor dieser „*sozialen Krankheit*“. Sie würde das Verhältnis zwischen den Klassen und Geschlechtern modifizieren und ferner dazu beitragen, dass „*dem Staat das Kanonenfutter, den Industriellen und den Agrariern die Ausbeutungsobjekte für absehbare Zeit nicht mehr in genügender Anzahl zur Verfügung stehen würde*“²⁹¹. Hinzu kamen die seit 1910 andauernden Diskussionen und Androhungen eines Gebärstreiks, der als Klassenkampfmittel „*zur qualitativen und kulturellen Hebung des Proletariats*“²⁹² eingesetzt werden sollte.

Vor allem der Faktor der militärischen Kapazität forcierte in Zeiten eines sich zusammenbrauenden Weltkrieges die Brisanz solcher demographischer Mutationen und intensivierte die Forderung nach Gegenmaßnahmen. Neben der daraufhin einsetzenden verschärften Manipulation und Kontrolle weiblichen Gebärverhaltens durch Staat und Gesellschaft, beispielsweise mit dem Verbot von Präventivmitteln, sollten ideelle und zum Teil materielle Subventionen den Kindersegen im Reich ankurbeln. So versuchte man die „*vermehrte Übernahme von Patenschaften seitens höchster Personen eventuell auch seitens reicher Leute*“²⁹³ zu befördern. Ein Programm, das offensichtlich bei den unteren und mittleren Gesellschaftsschichten seine Wirkung tat, wie die Simplicissimus-Karikaturen „*Ehrgeiz*“ (6/14, Abb. 60) oder „*Hohes*

²⁸⁹ Graßl, 1914, S. 1.

²⁹⁰ Zwischen 1900 und 1912 fiel die Geburtenrate von 35,6 auf 27,5 (pro 1000 Einwohner). Trotzdem erklärte mitunter die Frauenrechtlerin Henriette Fürth, „dass bei einem allgemeinen Bevölkerungszuwachs von 45 Millionen 1872 auf 61,5 Millionen Menschen 1907 kaum von einem ‚Aussterben der Deutschen‘ die Rede sein könne“. Haas, 1998, S. 37.

²⁹¹ Brey, 1914, S. 6. Im Jahre 1911 befragte die Preußische Regierung die Königlich Preußische Deputation für das Medizinalwesen, ob der in Preußen und Deutschland herrschende Geburtenschwund durch eine Verminderung der Fortpflanzungsfähigkeit zu erklären sei, und falls ja, wie man dem entgegenwirken könne. Am 25. Oktober verabschiedete diese Deputation 6 Leitsätze, welche eine Verringerung der Fortpflanzungsfähigkeit negierten, stattdessen auf die bewusste, gewollte Beschränkung der Kinderzahl mittels des verstärkten Einsatzes von Präventivmitteln verwiesen und zu einer wissenschaftliche Abklärung und Erhebung zur Erforschung der Frage von Fortpflanzung und Rassenerhaltung anrieten. Schon im April 1912, nachdem der Innenminister das Gutachten der Deputation erhalten hatte, forderte er dazu auf, über Grad und Ursachen des Geburtenschwundes zu ermitteln. Die bevölkerungspolitische Frage war damit auf der politischen Agenda. Vgl. Weingart, 1992, S. 216f.

²⁹² Nadav, 1985, S. 135. Im „Vorwärts“, dem offiziellen sozialistischen Organ Artikel, wurde am 17. August 1912, erklärt, dass die Idee nicht von vornherein abzulehnen und viele Anhänger gefunden habe. Am 23. August 1913 fand eine öffentliche Versammlung von der Parteileitung „Gegen den Gebärstreik“ statt. Auch Klara Zetkin stand der Idee ablehnend gegenüber. Trotz so mancher Befürworter wie Julius Moses oder Alfred Bernstein Moses blieb die Kampagne für den Gebärstreik eine bloße Episode. Vgl. Ebenda, S. 136.

²⁹³ Borntraeger, 1912, S. 118. Borntraeger geht in seinen Ausführungen davon aus, dass der Kaiser bereits beim 6. Sohn Pate wurde: „In Belgien übernimmt die Patenschaft für jeden 7. Sohn einer Familie der König – wie bei uns beim 6. Sohn meines Wissens“. Ebenda, S. 118.

Ziel“ (15/9, Abb. 61) bezeugen.²⁹⁴ Alex Deutsches autobiographische Erzählung bestätigt diese Praxis ebenfalls: „*Mein Vater (geb. 07.04.1874) war kaisertreu. Kaiser Wilhelm II., selbst Vater von sechs Söhnen, hatte allen seinen Untertanen die Patenschaft für den siebten Sohn versprochen. Ich bin mir sicher, daß mein Vater sich um eine solche kaiserliche Patenschaft – ohne Rücksicht auf die Gesundheit seiner Ehefrau und die Lebensverhältnisse seiner Familie – bemüht hätte*“²⁹⁵.

Propagiert und honorierte der Staat einerseits Kinderreichtum, wollte gar eine Volksvermehrung erzwingen, räumte dessen Wirtschafts- und Sozialpolitik nachwuchsreichen Familien kaum Zugeständnisse ein²⁹⁶, eine Paradoxie, die der Sozialdemokrat Brey wie folgt kommentierte: „*Das Reich, das durch seine Wirtschaftspolitik dem einzelnen und den Familien den Unterhalt erschwert, durch seine Finanz- und Schutzzollpolitik ins Unerschwingliche gesteigert hat, will durch die Macht eines Gesetzes die Volksvermehrung erzwingen*“²⁹⁷. Zwar verabschiedete man 1909 Gesetze, die steuerliche Begünstigungen für kinderreiche Familien vorsahen²⁹⁸, Sozialhygieniker, Ärzte und Politiker forderten eine „*Unterstützung kinderreicher Familien durch Gewährung von Mietzuschüssen oder Anmieten von Zimmern, sei es aus Gemeindemitteln, sei es durch besondere, noch zu gründende oder andere, schon bestehende Wohltätigkeitsvereine*“²⁹⁹. Die „*Schwierigkeit der Erlangung und Kostspieligkeit von Wohnungen für kinderreiche Familien*“³⁰⁰, die im Übrigen schon Daumier in seiner Lithographie „*Les Portiers de Paris*“ (1856, Abb. 50) zum Ausdruck brachte, konnte aber ebenso wenig gelöst werden, wie der Wohnungsfeudalismus und die Miettyrannei. Auch die neuerdings eingesetzten Wohnungsaufsichten, die festgesetzte Normen über die technische oder hygienische Qualität und die

²⁹⁴ So spricht der Ehegatte in Heines Karikatur „Ehregeiz“, vor dem Wochenbett seiner Frau stehend: „Gestern erzähle ich meiner Frau, daß beim siebenten Jungen der Landesherr Pate steht; heute kriegt det Aas schon Drillinge.“ In Graefs Karikatur spricht der Arzt zum Ehemann seiner Patientin: „Mein lieber Herr Achzieher, jetzt dürften S’aber aufhören, beim nächsten Kind geht Ihre Frau drauf!“ – „Ja mei, Herr Dokta, beim siebten will halt unser Herr Kommerzienrat Pate stehen.“

²⁹⁵ Deutsch, o. J., URL: <http://www.lpm.uni-sb.de/lpb/DeutschAlex/auschwit.htm>.

²⁹⁶ Wie bereits in Kapitel II, S. 27f erwähnt, verlor Willhelm II. nach seinen schlechten Wahlergebnissen das Interesse an einer integrativen Sozialpolitik; die nach der Entlassung des liberal denkenden Caprivi und den nachfolgend eingesetzten Kanzler Chlodwig Fürst zu Hohenlohe-Schillingsfürst, Bernhard Fürst von Bülow sowie Theobald von Bethmann Hollweg engagierten sich nur wenig für die Belange der unteren Schichten.

²⁹⁷ Brey, 1914, S. 6.

²⁹⁸ So wurden im Rahmen des 1909 verabschiedeten Gesetzes Geringverdiener bei 2 und mehr Kinder weniger belastet. Des Weiteren sollten z.B. der dritte und/oder fünfte Sohn vom Militärdienst ausgeschlossen werden sowie kinderreiche Familien bei der Einweisung in Erholungsstätten, Ferienkolonien bevorzugt werden. Vgl. Weingart, 1992, S. 114ff.

²⁹⁹ Ebenda, S. 148f. Auch Medizinalrat Dr. Rieger forderte dazu auf, „preiswerte geeignete Wohnungen (...) zu schaffen“. Vgl. Rieger, 1912, S. 12.

³⁰⁰ Borntraeger, 1912, S. 669.

Benutzung der Wohnungen³⁰¹ kontrollierten, verschärften durch die Schließung gesundheitswidriger Wohnungen die Wohnungsnot.³⁰²

Diese Paradoxie zwischen staatlich subventionierter Geburtenpolitik und familien- und kinderunfreundlicher Sozial- und Wohnraumpolitik inszenierte Gulbransson in Analogie zu Heine und Engl stärker als aberwitzige Gegensätzlichkeit. Sind Krautschke und seine Frau von körperlicher Grobheit und Anstrengung „gezeichnet“, wirkt der nahende Kaiser mit Militärmantel und Pickelhelm stoisch-lethargisch. Trotz Obdachlosigkeit empfängt die Arbeiterfamilie den Paten in ihrer „Sonntagskleidung“ und blickt diesem ehrfürchtig und ernst entgegen. Der kaiserliche Pate ist bei der Wahrnehmung seiner Gastgeber verduzt. Die von Gulbransson inszenierte und gesteigerte Spannung wird augenscheinlich. Sie basiert auf der kontrastierenden Gegenüberstellung und bildimmanenten Widersprüchen: Willkommensschild und Patriotismus kohärieren ebenso wenig mit der familiären Obdachlosigkeit wie der Empfang eines Landesfürsten auf der Straße. Diese Widersprüchlichkeiten entladen sich, wie schon bei Engls Nachbarin und Heines Storch, in erster Linie in der Figur des Kaisers. Angesichts der für die Arbeiterfamilie existentiellen Bedrohung erscheint die kaiserliche Patenschaft als geburtsfördernde Maßnahme und Honorierung des Kinderreichtums deplaziert und lächerlich. Sie wird zur Farce und modernen Version der „verkehrten Welt“. Folglich richtet sich die in Gulbranssons Karikatur geäußerte Kritik parallel zu den oben besprochenen Karikaturen von Engl, Heine und Arnold weniger auf die kinderreiche Arbeiterfamilie, sondern die Absurdität der wilhelminischen Politik.

Während Engl 1897 „lediglich“ die mehrfache, minderbemittelte Mutter als Opfer der gesellschaftlichen Zustände präsentiert, indem er ihre „Verurteilung“ aufgriff, beschäftigt sich Heines sieben Jahre später erschienener *„Hoflieferant“* (9/29/Titelblatt, Abb. 52) mit einem bereits völlig radikalisierten, real verbreiteten Gedanken- gut. Die hohe Kinderzahl der Proletarier wird nicht mehr nur negativ bewertet, sondern soll mittels Rassenhygiene schlichtweg „verhindert“ werden. Bereits Arnolds

³⁰¹ Brander, 1984, S. 230f. Die Ausübung der Wohnungsaufsicht unterlag der Befugnis der Städte, Gemeinden oder Gemeindeverbände. Vgl. hierzu nähere Ausführungen ebenda, S. 154-249.

³⁰² Ebenda, S. 187. 1914 gewinnt diese Wohnraumdiskussion wieder an Brisanz. Mitte August (7./8. 8. 1914 und 18.8.1914) wurde schließlich eine Bundesrats-Verordnung zum Schutz der Mieter vor Kündigung und Mieterhöhung erlassen.

Dieses Problems nahm sich auch Käthe Kollwitz mit ihrem 1912 gefertigten Plakat an. Es kündigt eine Versammlung an, in der der Oberbürgermeister zu den Berlinern über schlechte Wohnverhältnisse und den Versuch einer Abänderung sprechen wollte. Kollwitz stellte ein blasses, kleines Mädchen dar, das, sein Schwesterchen auf dem Arm, vor einem Schild mit dem Aufdruck „Spielen auf dem Hof verboten!“ an der Hauswand steht. Vgl. Kleberger, 1980, S. 90.

„**Hausindustrie**“ (19/3, Abb. 43) und „**Puppenindustrie**“ (17/40, Abb. 55) bezeugen einen Wandel in den geburtspolitischen Diskussionen: Der Kinderreichtum wirkt nicht nur als probates Mittel zur Steigerung der Arbeitskraft, sondern scheint aufgrund eines Geburtenschwundes in den höheren Schichten geradezu notwendig. Folglich hat ein Paradigmenwechsel stattgefunden: „*Nun will man das Volk zu mehr Kindern zwingen, während man ‚bis in die neunziger Jahre hinein (...) ganz unge-
nert die frühen und kinderreichen Ehen‘ für das soziale Elend verantwortlich gemacht hat*“.³⁰³ Wie Gulbranssons „**Geburtenrückgang und Hausbesitzerverein**“ bezeugt, postulierte der Staat den Kinderreichtum höchst einseitig. So galten kinderreiche Familie zwar wegen der Erzeugung von „Kanonenfutter“ und Arbeitskräften als verdienstvoll und vaterlandstreu, die Sozialpolitik stellte sie aber ins „Abseits“.

Abschließend gilt es auf zweierlei hinzuweisen. Zum einen bezeugt der Fundus der Satirezeitschrift, dass sich das Bild der kinderreichen Familie keineswegs auf die unteren Schichten beschränkt, sondern sich zudem im Familienbild der Mittelschicht manifestiert. Widmen sich Pauls „**Verdienstvoll**“ (7/28, Abb. 57) und Graefs „**Fabrikarbeiter**“ (16/26, Abb. 58) den Ursachen für die Nachwuchsquote der mittelständischen Frau, diskutiert beispielsweise Schondorffs „**Im Abonnement**“ (16/33, Abb. 59) den Kinderreichtum als Kostenfaktor und enthält demnach inhaltliche Parallelen zu Engels oder Gulbranssons Karikaturen. Im Unterschied zu jenen fehlt eine stark kontrastierende Konfrontation. Eine derartige Abmilderung der Kritik findet sich auch bei Karikaturen des Mittelstandes zum Geburtenrückgang und dessen Bekämpfung. Heines „**Bilder aus dem Familienleben, Nr. 50: Ehrgeiz**“ (6/14, Abb. 60) und Graefs „**Hohes Ziel**“ (15/9, Abb. 61) greifen in Übereinstimmung zu Gulbransson die staatliche Maßnahme der Patenschaften als Motivation für die Zeugung eines siebten Kindes auf; im Gegensatz zu „**Geburtenrückgang und Hausbesitzerverein**“ wird weniger die Paradoxie dieser „Subvention“ als vielmehr der mütterliche oder väterliche Wunsch nach einer solchen „Zuwendung“ karikiert.

Zum anderen ist zu bemerken, dass die bildliche Diskussion um den Geburten-
schwund entsprechend der gesellschaftlichen Wirklichkeit in stärkerem Maße vor dem 1. Weltkrieg zum Tragen kam. Während Heine in „**Zum Kampf für die Konzeption**“ (18/51/Titelblatt, Abb. 62) einen Mönch und Amorknaben darstellte, die sich für eine bessere, durch Gott gewollte, also sittliche, und durch die Liebe begüns-

³⁰³ Brey, 1914, S. 7.

tigte „*conceptio*“ (mediz./lat. = Empfängnis) einsetzen, widmet sich eine Vielzahl von Zeichnungen dezidiert den Ursachen für die nachlassenden Geburten, nämlich zunehmender Kinderfeindlichkeit, Wohlhabenheit, vermehrtem Einsatz von Präventivmitteln und Emanzipationsbewegungen. Da all diese „Phänomene“ gemäß des Bildmaterials vorwiegend in den höheren, besitzenden Schichten zu Tage traten und debattiert wurden, gilt es diesbezügliche Karikaturen eingehender zu besprechen.

1.4. Das Problem der Unehelichkeit³⁰⁴

„*Der diskriminierende Umgang mit ledigen Müttern und nicht ehelichen Kindern ist kein modernes Phänomen*“³⁰⁵, räumte Buske in ihrer jüngst erschienenen Publikation „Fräulein Mutter und ihr Bastard“ ein. Wurde nichtehelichen Kindern in der Frühen Neuzeit der Zugang zu Handwerkszünften sowie kirchlichen Ämtern und Würden versagt, hielt die Kriminalisierung lediger Mütter mittels rigider Unzuchtsstrafen bis ins 18. Jahrhundert an. Selbst die Abschaffung ihrer strafrechtlichen Verfolgung tat der rechtlichen und sozialen Diskriminierung keinen Abbruch, vielmehr wurde die Minderstellung jener Mütter und Kinder durch das neue bürgerliche Familienrecht (1900) von Neuem kodifiziert. Zugleich war Unehelichkeit um 1900 ein viel beachtetes und häufig eintretendes Phänomen. Welch hohe Aktualität und Brisanz das Thema „Illegitimität“ um 1900 barg, dokumentieren nicht nur die vielen Studien zum Thema „Unehelichkeit“³⁰⁶ oder die Gründung des Bundes für Mutterschutz, der sich vor allem auch dem Problem der ledigen Mütter annehmen wollte³⁰⁷, sondern

³⁰⁴ Schon die Zeugung von Nachwuchs vor der Ehe galt als illegitim. Bereits Mitterauer wies darauf hin, dass dieser Normverstoß einen so hohen Stellenwert habe, dass im Sprachgebrauch vielfach Unehelichkeit und Illegitimität gleichgesetzt werden. Aufgrund der gegebenen zeitgenössischen Konnotationen werden hier in Analogie zu Buske die Begriffe „nichtehelich“, „unehelich“ und „illegitim“ jedoch synonym verwendet. Vgl. Buske, 2004, S. 21.

³⁰⁵ Ebenda, S. 9.

³⁰⁶ Siehe hierzu vor allem Neumanns (1900), Spanns (1905) und Müllers (1914) Studien. Die höchste Unehelichkeitsrate stellt Müller in München fest; von 100 Geborenen in den Jahren 1906/07 seien 27,8 illegitim gezeugt, Vgl. Müller, 1914, S. 13. Diese enorm hohe Quote führt Müller auf die frühere bayerische Gesetzgebung mit ihren vielen Ebehindernissen. Vgl. ebenda, S. 23. Über Schichtzugehörigkeit und soziale Stellung der Mutter macht Müller keine verlässlichen Aussagen, da in seiner Befragung die Gruppe der Sammelposten „ohne Beruf und Berufsangabe“ sowie „Sonstige“ über 59 % beträgt. „Dies sind Mütter der in Pflegeanstalten untergebrachten Kinder, deren Beruf nicht ermittelt werden konnte, ferner solche, die ihren Beruf nicht angeben wollten und zum Dritten Haustöchter“. Ebenda, S. 59. Neumanns Studie folgend gebären Dienstmädchen und Fabrikarbeiterinnen besonders häufig uneheliche Kinder. Vgl. Neumann, 1900, S. 60 sowie Spann, 1905, S. 171. Zudem ging Neumann davon aus, dass viele Prostituierte illegitim geboren seien und zudem selbst uneheliche Kinder hätten. Unter 100 Prostituierten in Berlin seien 15,7 unehelich und 14,31 hätten wiederum uneheliche Kinder. Vgl. Neumann, 1900, S. NN. Müller verwehrt sich gegen solche Vergleiche bzgl. des Geschlechtsverhaltens, da keine verlässlichen Vergleichszahlen vorlägen. Vgl. Müller, 1914, S. 72.

³⁰⁷ Der 1905 in Berlin gegründete Bund, dem z.B. Helene Stöcker, aber auch der Rassenhygieniker Ploetz angehörten, hatte es sich zur Aufgabe gemacht, die Stellung der Frau als Mutter in rechtlicher, wirtschaftlicher und sozialer Hinsicht zu verbessern und gerade ledige Mütter und deren Kinder vor wirtschaftlicher und sittlicher Gefährdung zu bewahren. Im Gegensatz zu anderen bürgerlichen Reformbewegungen dieser Zeit sah der Mutterschutzbund die Lösung sozialer Probleme nicht nur in der Einrichtung von Suppenküchen, Kinderkrippen oder Waisenhäusern. Er forderte darüber hinaus eine gesetzliche Mutterschaftsversicherung, Ruhezeiten und andere Schutz-

auch die *Simplicissimus*-Jahrgänge eindringlich. Bereits das erste Heft widmet sich in zwei Kurzgeschichten diesem Phänomen. Während Frank Wedekinds literarische Figur „Fürstin Russalka“ den Beweis erbringt, dass uneheliche Kinder nicht gottgewollt und damit nicht zum Leben legitimiert sind, schilderte der jüdische Schriftsteller Jakob Wassermann (1873-1934), wie sehr das vaterlose Kind „Ruth“ unter dem Fehlen des Erzeugers und damit der männlichen Bezugsperson leidet.³⁰⁸ Neben weiteren Textbeiträgen wie beispielsweise Wassermanns „Verzicht“ (3/24) oder Heinrich Manns „Sie schreibt“ (4/23) befasst sich eine Mehrheit der Karikaturen mit dem Problem der Illegitimität. Dieses Thema bleibt in der hier untersuchten Zeitspanne stets aktuell, was für seine reale Gegenwärtigkeit spricht.

Die unterschiedlichsten Perspektiven und Bewertungen von Illegitimität fördern ein sehr vielfältiges Bildmaterial zu Tage. Dieser Facettenreichtum gründet mitunter darin, dass Unehelichkeit per se kein Bildmotiv darstellt, die Umsetzung folglich nicht an spezifische bildsprachliche Elemente gebunden ist. Der Kreativität des Karikaturisten sind damit kaum Grenzen gesetzt, sie untersteht aber der Prämisse der Lesbarkeit. Dieses karikaturistische Ideal der emblemartigen Wort-Bild-Struktur ist indessen nur in wenigen Fällen geglückt und meist bedarf es zum kontextualen Verständnis einer Erläuterung durch einen beigegefügt Text.

Unehelichkeit stellt sicherlich kein schichtspezifisches, sondern ein schichtübergreifendes Phänomen dar. Die Analysen der ausgewählten Karikaturen³⁰⁹ verfolgen das Ziel, Unehelichkeit in den Unterschichten sowohl inhaltlich als auch künstlerisch näher zu fassen. Gerade unter dem hier schwerer wiegenden inhaltlichen Aspekt gilt es den Karikaturen folgende Informationen und Aussagen zu entnehmen: Welche Frauen der Unterschichten waren gewissermaßen für Illegitimität prädestiniert? Lag die Schuldigkeit bei der Empfangenden oder dem Erzeuger? Aus welchen Kreisen stammten Letztere und welche Konsequenzen zog Unehelichkeit für die betroffenen Mütter, Kinder wie auch für die Gesellschaft nach sich?

rechte für schwangere Arbeiterinnen.

1909 verfügte der Bund über circa 4000 Mitglieder; sein politisches Spektrum war überaus breit gefächert. 1910 kam es zu einem Streit zwischen den beiden Vorstandsangehörigen Helene Stöcker und Adele Schreiber, den Heine in seiner Karikatur „Der Berliner Verein für Mutterschutz“ (14/50) auf ironische Weise verbildlichte, indem er die beiden Kontrahentinnen einen Ringkampf austragen ließ. Siehe hierzu nähere Ausführungen bei Kiliš, 1988, S. 186f.

³⁰⁸ Wassermann war 1894 als Sekretär von Ernst v. Wolzogen tätig, welcher ihn dem Verleger Albert Langen empfohlen hatte. Dieser nahm ihn 1896 in die *Simplicissimus*-Redaktion als Lektor aber auch freien Schriftsteller auf und verlegte zudem dessen erstes Buch „Melusine“ (1896). Zu seinen Bekannten zählten Thomas Mann, Rainer Maria Rilke und Hugo von Hofmannsthal.

³⁰⁹ Aufgrund der hohen Quantität bedarf es in diesem Kapitel in Abgrenzung zu den bisherigen Karikaturenanalysen einer stärkeren Selektion. Auswahlkriterien bildeten zum einen künstlerische und bildliche Relevanz, Aussagekraft und Qualität, weswegen lediglich durch Texthinweise provozierende Karikaturen sowie Graefs und Bings kaum innovative Graphiken in den nachstehenden Untersuchungen weniger Raum einnehmen.

Um die im Anschluss zu analysierenden Karikaturen interpretieren zu können, ist es hier zunächst erforderlich, die kulturgeschichtliche Kontextualisierung im Zuge der Karikaturenanalysen vorwegzunehmen sowie einen Exkurs der rechtlichen Bestimmungen zu Unehelichkeit vorzuschalten.

Exkurs: Das Unehelichkeitsrecht bis zur Einführung des Neuen Bürgerlichen Gesetzbuches (1900)

„Das Nichtehelichenproblem war im 19. Jahrhundert nicht nur ein gravierendes soziales Problem, sondern auch ein kompliziertes Rechtsproblem mit einer sehr wechselhaften Geschichte“³¹⁰, die sich durch den vorherrschenden rechtlichen Partikularismus noch diffiziler gestaltete. So galt bis zum Inkrafttreten des Neuen Bürgerlichen Gesetzbuches das Gemeine Recht, das überall dort seine Anwendung fand, wo keine Einschränkungen durch regionales oder lokales Recht existierten.³¹¹ Mit jenem wurde laut Blasius eine „Tradition rechtlicher Diskriminierung“³¹² geschaffen, indem unehelicher Beischlaf oder uneheliche Geburt eine streng zu verfolgende Schande darstellten. Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts verabschiedeten größere Staaten eigene Kodifikationen, die unter anderem das Unehelichkeitsrecht entscheidend tangierten.³¹³ Eine Veränderung im positiven Sinne implizierte das neue Allgemeine Landrecht. Die Bestimmungen zu Unehelichkeit im zuvor gültigen Gemeinen Recht als zu grausam empfindend sowie eine Verbindung mit der Zunahme an Kindsmord herstellend, ersuchte man sowohl eine rechtliche Besserstellung der ledigen Mutter und des Kindes als auch eine Hebung von deren Sozialposition. Der oberste Grundsatz „*Wer eine Person außer der Ehe schwängert, muß die Geschwächte entschädigen und das Kind versorgen*“ (Allgemeines Landrecht, 1. Teil, 11, §1027) ging einher mit abgestuften Entschädigungsansprüchen³¹⁴ sowie prozessrechtlichen Regelungen, welche die Schwängerungsklage als eine Art Rück-

³¹⁰ Blasius, 1992, S. 98.

³¹¹ Vgl. ebenda, S. 99.

³¹² Ebenda, S. 99.

³¹³ Wurde in Bayern der Codex Maximilianeus Civilis (1756) verabschiedet, führte man in Preußen das Allgemeine Landrecht (1794), in Baden das Badische Landrecht (1810), im Rheingebiet den Code Civil sowie in Sachsen das Sächsische BGB ein.

³¹⁴ Hatte der Schwängerer beispielsweise der Mutter die Ehe versprochen, kam ihr das Recht einer Geschiedenen zu (vgl. ALR II, 1. T., 11, § 1058). Die Frau hatte somit Anspruch auf die gesetzlichen Ehescheidungsstrafen aus dem Vermögen oder den Einkünften des Mannes. Hatte der Erzeuger keine Ehe versprochen, wurde er zum standesgemäßen Unterhalt der Frau verpflichtet. Die Verpflegung und Erziehung der Kinder waren überdies als Anspruchsrechte gegenüber dem unehelichen Vater weitgehend abgesichert (vgl. ALR II, 2. T., 9, § 651 u. 652).

versicherung der Politik des Rechtsschutzes für die ledige Mutter gewährleistet.³¹⁵ Diese für die ledige Mutter durchaus günstigen Regelungen änderten sich indessen im nächsten Jahrhundert spürbar nachteilig. Mit dem Argument „*Unkeusche und unmoralische Frauenspersonen sähen in den Bestimmungen des Allgemeinen Landrechts eine „Assekuranz-Police ihrer Unkeuschheit“*“³¹⁶ wurde nach einem länger währenden Prozess am 24. April 1854 ein Gesetz verabschiedet, das für die Abänderungen des Abschnitts 11, Titel 1, Teil II. und des Abschnitts 9, Titel 2, Teil II. des Allgemeinen Landrechts sorgte.³¹⁷ Die rechtliche Stellung der ledigen Mutter wurde nun erheblich gemindert, die Absicherung ihres wirtschaftlichen und sozialen Status stark eingeschränkt. Vom Erzeuger wurden nur die Kosten für Niederkunft und Taufe sowie sechs Wochen Verpflegung getragen; ebenso karg bemessen waren die Ansprüche des unehelichen Kindes gegen den Schwängerer³¹⁸, wodurch sich die Position des Kindes entscheidend verschlechterte. Überdies erfuhr das juristische Prozedere eine Umkehrung: Musste sich vorher der Mann rechtfertigen, war nun die Eideszuschiebung als juristischer Rettungsanker nicht mehr zulässig; ab sofort wurde die Unbescholtenheit der Mutter überprüft. Fragen nach einem vermehrten Beischlaf mit anderen Männern während der Konzeptionszeit oder einem unzüchtigen Lebenswandel gerieten zum entscheidenden Instrumentarium der Rechtsprechung. Diese Änderungen erwiesen sich als durchaus problematisch, da stets das Argument der Mehrverkehrseinrede fiel. So dokumentierten bereits Gerichtsakten: „*Die tägliche Erfahrung bei den preußischen Gerichten lehrt, dass diese Untersuchung des Lebenswandels der Geschwächten zu den schmutzigsten Erörterungen führt*“³¹⁹. Trotz dieser solide belegten Einwände wurde das preußische Nichtehelechtsrecht zum Bezugspunkt der Neuregulierung dieser Rechtsmaterie im Bürgerlichen Gesetzbuch.³²⁰

³¹⁵ So konnte die Frau den Erfüllungseid, der Mann den Reinigungseid aussprechen. Da indessen die eindeutige Schuld meist nicht geklärt werden konnte, galt folgende Bestimmung: „Ist wegen der gegen beide Teile vorhandenen gesetzlichen Vermutungen das Erkenntnis zwischen dem Erfüllungseid und Reinigungseid zweifelhaft: so ist allemal eher auf ersteren, als auf letzteren zu erkennen.“ Zitiert nach Blasius, 1992, S. 101.

³¹⁶ Ebenda, S. 101 sowie S. 105.

³¹⁷ Bereits 1840 traten bestimmte Kreise für eine Änderung des Unehelichkeitsrechts ein. Man war der Ansicht, dass sich durch die liberalen Bestimmungen des ALG das Bewusstsein des Rechtsschutzes beim weiblichen Geschlecht der unteren Klassen „besorgniserregend“ breitgemacht habe. Eine Petition an den preußischen König, die der 7. Schlesische Provinziallandtag im Mai 1843 verfasste, verdeutlicht diese konservativ ausgerichtete Position. Vgl. Blasius, 1992, S. 104f.

³¹⁸ Anspruch hatten nur noch Frauen, die durch Notzucht, Vorspiegelung einer vollzogenen Trauung, in bewusstlosem oder willenslosem Zustand geschwängert wurden.

³¹⁹ Ebenda, S. 110.

³²⁰ Ebenda, S. 111. Verbesserungen der Stellung der unehelichen Kinder bzw. der ledigen Mütter traten nur in jenen Staaten zu Tage, in denen zuvor die Gesetze auf dem Code Napoléon beruhten und überhaupt keine Vaterschaftsprozesse zuließen. Allen, 2000, S. 199.

Bereits der erste Entwurf des Neuen Bürgerlichen Gesetzbuches, 1895 im Reichstag diskutiert und 1896 verabschiedet³²¹, löste heftigste Diskussionen zum Unehelichkeitsparagrafen aus.³²² Indem das Unehelichkeitsrecht die Fixierung der Rechtsbeziehungen zwischen dem nicht ehelichen Kind und seiner Mutter bzw. seinem Erzeuger erlangte, wurde es zum entscheidenden Medium, da es sowohl die Nichtehelichen auf eine gesellschaftliche Außenseiterposition verweisen als auch Schutz vor gesellschaftlichen Anfeindungen und materieller Not bieten konnte.³²³ Intendierte das Preußische Allgemeine Landrecht als wichtigstes Präzedenzrecht bis zu seiner radikalen Änderung 1854 noch die Angleichung ehelicher und nichtehelicher Kinder, die gesellschaftliche Integration lediger Mütter sowie die väterliche Verantwortungsübernahme³²⁴, sollte die Minderstellung dieser Mütter und Kinder durch das bürgerliche Recht am Ende des 19. Jahrhunderts erneut kodifiziert werden.³²⁵ „Die patriarchalisch strukturierte eheliche Gemeinschaft mit legitimen Kindern war für alle sozialen Schichten zum verbindlichen Leitbild geworden. Nichtehelichkeit verletzte die Norm“³²⁶, verstieß gegen die Vorstellungen von Sittlichkeit und fördere die nationale Degeneration. Demgemäß wurde in den „Motive[n] zu dem Entwurfe eines Bürgerlichen Gesetzbuches für das Deutsche Reich“ (1888) wie folgt argumentiert: *„Bei der Regelung des Rechtsverhältnisses der nichtehelichen Kinder ist der Entwurf davon ausgegangen, dass regelmäßig nur die durch eheliche Abstammung vermittelte Verbindung diejenige sittliche Grundlage gewährt, welche die Voraussetzung familienrechtlicher Pflichten und Rechte bildet, dass insbesondere nur das feste Band der Ehe und das dadurch begründete Familienleben eine ausreichende Garantie für die Erfüllung jener Pflichten und die zweckentsprechende Ausübung jener Rechte bietet“*³²⁷.

³²¹ 1874 wurde zur Ausarbeitung des neuen Gesetzbuches eine eigene Kommission eingesetzt, welche ihren ersten Entwurf 1888 vorlegte. Letzterer zog starke Kritik auf sich, weswegen eine zweite Kommission mit der Überarbeitung des ersten Entwurfs betraut wurde.

Von den anfänglichen Skizzen bis zur endgültigen Annahme des neuen Bürgerlichen Gesetzbuches vergingen mehr als 20 Jahre. Verursacht wurde dieser lange Prozess primär durch die Tatsache, dass bisher lediglich die Bundesstaaten des Reiches einzelne Gesetzeswerke besaßen, für die es nun einen Konsens zu finden galt. So war das am 01.01.1900 in Kraft tretende Bürgerliche Gesetzbuch auch keine Neuschöpfung, sondern „das Produkt einer Vereinheitlichung und Systematisierung der unterschiedlichen Rechtsordnungen der deutschen Staaten, die nach der Reichsgründung 1871 erforderlich wurde“. Buske, 2004, S.74.

Das hier relevante Familienrecht wurde unter maßgeblicher Beteiligung von Gottlieb Planck geregelt. Siehe hierzu nähere Informationen bei John, 1989.

³²² Neben dem Unehelichkeitsrecht wurde gegen die allgemeinen mütterlichen Rechte protestiert, da diese lediglich die persönliche Kinderfürsorge implizierten. Die Kontrolle finanzieller Angelegenheiten und Entscheidungen über Bildung und Berufswahl des Kindes unterlagen indes der Obhut des Vaters. Vgl. Allen, 2000, S. 192.

³²³ Blasius, 1992, S. 99.

³²⁴ Das uneheliche Kind wurde laut den neuen Rechten nur noch als Mitglied der mütterlichen Verwandtschaft betrachtet.

³²⁵ Buske, 2004, S. 10. Damit folgte der neue Gesetzesentwurf der 1854 verschärften Fassung des Preußischen Allgemeinen Landrechts.

³²⁶ Ebenda, S. 10.

³²⁷ Motive, 1896, S. 851.

Ehe und Familie bildeten also die „*sittliche Grundlage*“³²⁸ für die Bestimmung der Rechtsverhältnisse der Familienmitglieder untereinander und ihrer Rechte und Pflichten gegenüber dem Staat³²⁹ und waren gleichsam Institution und Ort legitimer Sexualität, die allein der Fortpflanzung dienen sollte.³³⁰ Gegen derartig kirchlich-konservative Leitbilder von Ehe- und Familienverband verstieß das unverheiratete Paar mit seinen nichtehelichen Kindern ebenso wie die ledige Mutter bzw. der ledige Vater, so dass jene als Familie nicht anerkannt wurden.³³¹ Gerade die Nicht-Akzeptanz der ledigen Mutter als Inhaberin familiärer Rechte und Erbensprüche wurde mit deren Unzulänglichkeit und Pflichtschuldigkeit begründet: *„Die Erfahrung lehre, dass nicht eheliche Kinder oft verwahrlosten. Zwar habe die nichteheliche Mutter an sich die Fähigkeit, die mit der elterlichen Gewalt verbundenen Pflichten und Rechte zu erfüllen, oft mangle es der unverheirateten Mutter aber ‚an gutem Willen und genügendem Ernst‘, sie habe nicht das gleiche Interesse und die gleiche ‚hingebende, das Beste für das Kind wollende Liebe wie die eheliche Mutter für ihr eheliches Kind‘ und betrachte es ‚als eine drückende Last*“³³².

Die Bürgerliche-Gesetzbuch-Kommission bezweifelte folglich, dass unverheiratete Mütter das gewünschte Erziehungsziel vermitteln könnten, demzufolge müsse das bürgerliche Recht durch die Bestimmung eines Vormundes eine Kontrollfunktion übernehmen, um zu garantieren, dass jene unehelichen Kinder trotz ihres „Stigmas“ zu nützlichen Gliedern der Gesellschaft werden. Dergleichen Meinungen und Ausführungen blieben keineswegs undiskutiert: *„Wie ein dunkler Schatten aus den dunkelsten Tagen des Mittelalters ragt das Familienrecht des bürgerlichen Gesetzbuches in die Gegenwart hinein...“*³³³, beginnt ein Flugblatt zum Familienrecht im Bür-

³²⁸ Ebenda, S. 851 sowie Buske, 2004, S. 75, FN 181.

³²⁹ Durch den staatlichen Akt der Eheschließung der Eltern wurde die Rechtsgestaltung der Familie konstituiert (die obligatorische Zivilehe wurde 1875 im Zuge des Kulturkampfes durchgesetzt). Vgl. Buske, 2004, S. 76.

³³⁰ Vgl. ebenda, S. 76.

³³¹ Lediglich in den Einzelregelungen wurde die biologische und soziale Beziehung zwischen Kindern und Müttern familienrechtlich anerkannt; so erhielt das Kind den Mädchennamen der Mutter und wechselseitige Unterhalts- und Erbensprüche. Schließlich sollte ja die Lage der unehelichen Kinder verbessert werden: „Da die Kinder, so die Redaktoren, oft der Verwahrlosung und dem Elend preisgegeben seien und auf die ‚Bahn des Lasters‘ gerieten, liege es sowohl im direkten Interesse der Kinder als auch im mittelbaren Interesse der Gesellschaft, sie in die mütterliche Familie zu integrieren.“ Motive, 1896, S. 11.

³³² Ebenda, S. 855ff. Ähnliches, wenngleich deutlich radikaleres Gedankengut hegte der Berliner Arzt Marcuse in seinem jedoch erst 1906 publizierten Werk „Uneheliche Mütter“, indem er in der Unehelichkeit nicht nur einen „Schaden der körperlichen Tüchtigkeit der Rasse“, sondern auch eine Vermehrung der „antisozialen Elemente“ sah. Nichteheliche Kinder stellten laut ihm ein hohes Kontingent der Verwahrlosten, Verbrecher, Landstreicher, Zuhälter und Geisteskranken. Vgl. Buske, 2004, S. 83.

³³³ Stritt, in: Frauenlandsturm, Flugblatt zum Familienrecht im bürgerlichen Gesetzbuch, Berlin 1896, S. 2. Marie Stritt war 1899-1910 Vorsitzende des Bundes Deutscher Frauenvereine. Sie war in ihren Ämtern eine führende Repräsentantin des gemäßigten Flügels der deutschen Frauenbewegung. Ihrer tatsächlichen politischen Haltung nach stand sie allerdings den radikalen Positionen näher als den gemäßigten. Sie arbeitete (z.B. 1904 im Bund für Mutterschutz) mit umstrittenen Vertreterinnen des radikalen Flügels zusammen und teilte in vielen Punkten (z.B. zu Frauenstimmrecht, Geburtenkontrolle, § 218 StGB) die Haltung der Radikalen. Zum Bruch mit den Gemäßigten kam es, als sie sich 1910 für die Verbindung von Ehe und Beruf einsetzte. Sie wurde daraufhin als Präsidentin des BDF abgesetzt und durch Gertrud Bäumer abgelöst.

gerlichen Gesetzbuch vom Frauen-Landsturm³³⁴. Gerade die Debatte um die Unehelichkeit und den diesbezüglichen Gesetzestext „erweiterte bei vielen Frauen das Bewusstsein über ihre Benachteiligung innerhalb des patriarchalen Systems“³³⁵. Die proletarische Frauenbewegung kritisierte vor allem die Nachteiligkeit der Gesetze für Arme und erkannte in dem ungerechten Unehelichkeitsrecht die Förderung des Ammenwesens.³³⁶ Auf dem Breslauer Parteitag der SPD (1895) perpetuierten Frauen für den zweiten Entwurf des Gesetzbuches gleiches Recht für unverheiratete Mütter und ihre Kinder.³³⁷ Auch die „gemäßigten“ und „radikalen“ Frauenbewegungen³³⁸ der bürgerlichen Kreise drängten mit einer Kampagne gegen das Neue Bürgerliche Gesetzbuch darauf, der ledigen Mutter die vollen elterlichen Rechte einzuräumen, die unehelichen Kinder finanziell besser zu schützen, d.h. primär den „Exceptio Plurimum“ abzuschaffen, die Zahlungen des Vaters auf das 21. Lebensjahr zu erweitern und seinem Lebensstandard anzugleichen.³³⁹ Jene Forderungen flossen in die 1896 beim Reichstag eingereichte Petition zur Revision des Bürgerlichen Gesetzbuches, die durch die Rechtskommission des „Bund Deutscher Frauenvereine“ (BDF) erstellt und von 25 000 Unterschriften gestützt wurde. Nach deren Abweisung leitete die Kommission die mächtigste Protestbewegung ein, die bis dahin jemals von einer feministischen Vereinigung organisiert worden ist. Trotz inhaltlich uneiniger Lager formulierten die Aktivistinnen den einhellige Appell, den ehelichen wie auch unehelichen Müttern die volle Handlungsfreiheit und Gleichstellung einzuräumen, „da die individuellen Rechte von Müttern von ihren Pflichten gegenüber den Kindern und der Gesellschaft als ganzer nicht zu trennen sei“³⁴⁰. Zudem müsse der

³³⁴ „Um die Forderungen der Mütter nach Gewalt über ihre Kinder zu bekräftigen, griffen die Feministinnen das Familienkonzept des Bürgerlichen Gesetzbuches als ein Privatreich, das aus der bürgerlichen Gesellschaft ausgeklammert wurde, an, und verlangten, dass die bürgerlichen Rechte, die im Bereich der Öffentlichkeit galten, auch auf das Haus angewandt, werden sollten“. Allen, 2000, S. 195. Feministinnen pochten auf eine Ausübung gleicher elterlicher Gewalt, bei Uneinigkeit sollten u. a. geschlechtsspezifische Entscheidungen, der Mann für den Sohn, die Frau für die Tochter greifen oder der Staat intervenieren (vgl. §§ 1354-1355, §§ 1395 und § 1443). Siehe hierzu Heydenreuter, in: Eschenburg 1995, S. 304.

³³⁵ Allen, 2000, S. 199.

³³⁶ Vor allem Mädchen unterer Volksschichten würden durch das neue Recht in Not gestürzt und gezwungen, als Ammen zu dienen. Vgl. Klemm, 1999, S. 196.

³³⁷ Vgl. ebenda, S. 196.

³³⁸ Während das Gros des lose strukturierten Dachverbands Bund Deutscher Frauenvereine, dem u.a. Persönlichkeiten wie Henriette Goldschmidt oder Auguste Schmidt angehörten, den traditionellen Formen des Aktivismus verpflichtet war und sich selbst als gemäßigt empfand, strebte eine Minderheit die Anwendung aggressiverer Taktiken und Anbringung radikalerer Forderungen an. 1899 kam es zu einer Abspaltung dieses radikaleren Flügels in den Verband fortschrittlicher Frauenvereine, dem der von Minna Cauer gegründete Verein Frauenwohl (als Frauensektion der Deutschen Akademischen Vereinigung) angehörte. Historischen Darstellungen folgend wird oftmals von einer theoretischen Dichotomie zwischen feministischen Ideologien ausgegangen, die einerseits an Beziehung und Mütterlichkeit (Gemäßigte) und andererseits am Individuum (Radikale) orientiert sei. Wie indessen gerade die Kampagne um das Bürgerliche Gesetzbuch zeigte, die von den Radikalen geleitet wurde, waren auch bei den Radikalen die Rechte der Mütter am wichtigsten. Auch beruhte deren Verteidigung „sehr viel häufiger auf der Untastbarkeit der Mutter-Kind-Bindung als auf den individuellen Freiheiten von Müttern“. Vgl. hierzu nähere Informationen bei Allen, 2000, S. 190f.

³³⁹ Ebenda, S. 200f. Siehe hierzu auch Klemm, 1999, S. 175ff.

³⁴⁰ Allen, 2000, S. 201.

Staat Mutter und Kinder schätzen, da Mutterschaft und Kindererziehung nicht nur private, sondern auch öffentliche Belange seien.³⁴¹

Trotz der Gegenreden der Frauenbewegungen und vieler anderer Zeitgenossen setzte sich das konservativ ausgerichtete Unehelichkeitsrecht durch. Unehelichkeit mutierte zum Synonym für nationale Degeneration. In den unehelichen Kindern schienen sich alle Auswüchse der Moderne – Armut, Verwahrlosung, Kriminalität und Krankheit – zu vereinigen: *„In einem politischen Klima, das von sozialdarwinistischen Vorstellungen vom Überleben der Tüchtigsten geprägt war, standen Erscheinungen, die als Symptome der ‚Degeneration‘ gedeutet wurden, den politischen und nationalen Interessen diametral entgegen“*³⁴².

Nach dem Exkurs über die Entwicklung des Unehelichkeitsrechts richten wir das Augenmerk auf Heines Karikatur *„Mutterglück“* (1/27, Abb. 63), die die oben geschilderten Debatten um das Unehelichkeitsrecht des neuen Gesetzbuches thematisiert. Gezeigt wird eine ärmlich ausgestattete Dachkammer, die Wohn-, Schlaf- und Waschraum vereint. Inmitten dieses Allzweckzimmers befindet sich eine schlicht, jedoch adrett, mit einem roten Rock bekleidete junge Frau. Sie trägt ein gewickeltes Neugeborenes in ihren Armen und ist diesem sichtlich zugeneigt. Umringt wird die Mutter von drei weiteren Kindern, die mütterliche Aufmerksamkeit zu erzwingen suchen. Unterlegt ist die Szenerie mit dem Text: *„Jetzt fehlt mir bloß noch ein Mann und dann bin ich eine Familie“*. Die junge Frau, die sich ihrem neuen Mutterglück hingibt, bedarf eines Mannes, um eine „richtige“ Familie zu sein.

Bild- und Wortelemente der Karikatur machen die Themenkette der Karikatur offensichtlich, nämlich Unehelichkeit, Familie und Emanzipation bzw. die Frage nach deren Vereinbarkeit. Gerade eine derartige Sujetkombination steht in engem Zusammenhang mit realen Auseinandersetzungen um das zeitgleich im Reichstag verabschiedete zukünftige Unehelichkeitsrecht und das bald gesetzesmäßig vorgeschriebene Familienmodell.³⁴³ Die im Zentrum positionierte Mutter mit ihrem Säugling scheint zunächst dem Idealbild von Mutterschaft zu entsprechen. Aufrecht und gerade stehend hält die junge Frau das Neugeborene in ihren Armen. Die Schönheit und Weiblichkeit, die Heine durch die Anwendung eines luftig-kurvigen Striches zusätzlich betonte, sowie die „körperliche“ Einheit der Mutter-Kind-Gruppe vermitteln ein

³⁴¹ Vgl. ebenda, S. 205.

³⁴² Buske, 2004, S. 84. Die nationale Degeneration wurde ferner in Zusammenhang mit Geburtenrückgang und Säuglingssterblichkeit betrachtet. Vgl. ebenda, S. 84.

³⁴³ Heines Beschäftigung mit diesem Neuen Gesetz beginnt bereits mit seiner ein paar Wochen zuvor publizierten Karikatur *„Das Brautkind“* (1/18). Siehe dazu auch hier, S. 181, FN 724.

idyllisch-harmonisches Miteinander. So mutet die Szenerie geradezu als weltliches Pendant zur ikonenhaft-christlichen Maria mit Kind an. Über das Bildnis profaner Mutterliebe hinaus pronuncierte Heine die Vereinbarkeit des Mutter-Seins mit hausfraulichen Aufgaben und weiblichem Auftreten. Trotz ihres neugewonnenen „**Mutterglücks**“ und einer augenscheinlich finanziellen Einschränkung ist die Kammer aufgeräumt, der Boden geschrubbt, die Wäsche gewaschen, das Essen auf dem Herd bereitgestellt. Das Ideal der Mutterschaft und Mütterlichkeit wird um jenes der tüchtigen Hausfrau ergänzt.

Sowohl hinsichtlich des Titels als auch des Mutter-Kind-Motivs erinnert Heines Karikatur an Konrad Ferdinand Waldmüllers Gemälde „**Mutterglück**“ (1857, Abb. 64), das dem Münchner Zeichner bekannt gewesen sein dürfte. Ferdinand Georg Waldmüllers (1793-1865) Bild aus dem Jahr 1852 ist eines von neun bekannten Fassungen dieses Themas, mit denen der Künstler eine Art „Ikone“ biedermeierlicher Familienidylle schuf. In Analogie zu Heine bildet die strahlende Mutter mit dem Säugling das Zentrum der Komposition, um das weitere Kinder angeordnet sind. Ferner spielt in beiden Fällen zweifellos der Gegensatz zwischen der Dürftigkeit der Behausung einerseits und dem strahlend Lebensvollen der Mutter-Kind-Gruppe andererseits eine entscheidende Rolle. Dennoch differieren die Stimmungsgehalte erheblich, was primär auf der Darstellung der übrigen Kinder beruht. Während Waldmüller die Geschwister am Mutterglück teilnehmen und mittels „Blumengaben“ in Kontakt zur Mutter-Kind-Gruppe treten ließ, schilderte sie Heine als Störfaktoren. An Stelle biedermeierlicher Harmonie und idyllischen Wir-Gefühls tritt innerfamiliäre, von Neid und Eifersucht beherrschte Disharmonie.

Die zunächst augenscheinliche Glorifizierung der Mutter-Kind-Gruppe löste Heine also durch eine „zweite Bildebene“ auf. So sind die beiden Mädchen nicht nur unvollständig angezogen, sondern verhalten sich – wie auch der Bruder – besonders auffällig: Durch Zerren, Schreien oder pure Passivität verlangen sie nach mütterlichem Interesse, das aufgrund des neuen Familienzuwachses nicht mehr ausreichend gegeben ist. Ferner „gestaltete“ Heine die Kinder mittels attributiver Beigaben als „anormal“ und signalisierte eine Umkehrung der Geschlechterpolaritäten: Die Trompete, ein mit Krieg assoziiertes, männliches Spielzeug wird vom Mädchen geblasen, während dem Jungen die Milchflasche, stellvertretend für die häusliche Kinderfürsorge und Verköstigung, zugeordnet ist. Die geschlechtlichen Wirkungsdomänen und die daraus resultierenden Rollen sind auf den Kopf gestellt, was sich den medizi-

nischen Forschungen jener Zeit entsprechend charakterlich bemerkbar macht: So tritt das Mädchen aggressiv und dominant, der Junge hingegen passiv und verwehlicht auf. Die von den zeitgenössischen Medizinerinnen wie beispielsweise Paul Julius Möbius befürchtete „*Vermännlichung des Weibes*“³⁴⁴ und die „*Verweiblichung der Männer*“³⁴⁵ als Symptom des Kulturzerfalls und des nationalen Niedergangs³⁴⁶, der wiederum durch Illegitimität gefördert würde, scheint sich im Bild bewahrheitet zu haben.

Dem Bildteil der Karikatur folgend trägt die Mutter die Schuld an dieser geschlechtlichen „Verwahrlosung“ und „Verrohung“ der Kinder. Indem sie sich auf den Säugling konzentriert, vernachlässigt sie den übrigen Nachwuchs. Glück stellt sich gemäß der Bildüberschrift tatsächlich nur bei der Mutter ein, während die Kinder unter den gegebenen Umständen leiden. Zudem wird sie als schlechte Erzieherin präsentiert, da sie die herrschende geschlechtsspezifische Erziehungsmethode umkehrt. Die konkreten Ursachen für ein solches mütterliches Fehlverhalten benennt die Bildunterschrift: Wenn die subscriptio vom Fehlen eines Mannes „spricht“, damit sie (also die Mutter) dann eine Familie sei, wird der unverheiratete Zustand der Mutter und damit die Unehelichkeit der drei Kinder ebenso evident wie die emanzipatorisch-selbstbewusste Haltung der Frau. Ledige Mutterschaft bei gleichzeitiger Emanzipation liefert demnach die Begründung allen Übels. Diese bildimmanente „Verurteilung“ der ledigen und emanzipierten Mutter offeriert indessen bei genauerer Betrachtung zwei jeweils unterschiedliche Adressaten der Kritik. Am naheliegendsten scheint die Deutung, dass Hauptfigur der Karikatur und Adressatin der Kritik übereinstimmen. Die ledige Mutter, die den traditionellen Vorstellungen von Mutterschaft abgeschworen hat, wird bildsprachlich als schlechte Erzieherin und egoistisches Frauenzimmer desavouiert. Den Motiven für das neue Familienrecht nach sind die Kinder „*der Verwahrlosung und dem Elend preisgegeben*“.³⁴⁷

³⁴⁴ Möbius, 1903, URL: <http://ngiyaw-ebooks.de/ngiyaw/moebius/schwachsinn/schwachsinn.htm>.

³⁴⁵ Ebenda.

³⁴⁶ So formulierte Möbius später: „Ein wesentliches Kennzeichen dieser Form der Entartung ist die Verwischung der Geschlechtscharaktere: weibische Männer und männliche Weiber“. Vgl. Möbius, 1902, S. 25.

Die Existenz von Geschlechterrollen bzw. die Einteilung in spezifisch männlich oder spezifisch weiblich wurde bereits zu Zeiten der Aufklärung bekräftigt, als „Bürgerliche Meisterdenker“ ein neues Modell der Geschlechtsbeziehungen entwickelten: Dabei wurden komplementär angelegte Eigenschaften, welche die bürgerliche Trennung in „privat“ und „öffentlich“ widerspiegeln, auf die Geschlechter zugeordnet. Vgl. nähere Ausführungen bei Schmersahl, in: Eschenburg, 1995, S. 316.

³⁴⁷ Motive, 1896, S. 11. Auch Marcuses Befürchtungen scheinen hier bereits vorweggenommen. Für eine derartige Auslegung spricht auch das Motiv des am Boden liegenden erstochenen Kaspers. Heine könnte auf den guten Kasperl des im 19. Jahrhundert wieder aufblühenden Puppentheaters anspielen, der in traditionellen Stücken wie „Doktor Faustus“ oder „Prinz Rosenrot und Prinzessin Lilienweiß“ die moralische Instanz verkörperte. Seine Ermordung in der heine'schen Karikatur entspräche demnach dem Ende der Moral sowie der Abkehr vom Guten,

Die Karikatur ist aber auch gegenteilig interpretierbar, da sie die traditionell „spießbürgerlichen“ Ansichten, Ängste und Argumentationslinien der BGB-Kommission überzeichnet. Schließlich waren es jene Rechtsvertreter, welche die abgebildeten Zustände befürchteten, da die ledige Mutter einfach „nicht dasselbe Interesse und dieselbe „hingebende, das Beste für das Kind wollende Liebe wie die eheliche Mutter für ihr eheliches Kind“³⁴⁸ habe. Die Effizienz des mitunter auf diesen Ängsten basierenden Familienrechts, das die Rolle des Vaters stärkte, zweifelt die vorliegende Karikatur jedoch an; schließlich fungiert der Mann lediglich als rechtlich notwendige Formalität; Unehelichkeit wird dabei ebenso wenig eingedämmt wie die Emanzipation der Frau.³⁴⁹ Für eine solche Deutung spräche ferner die Tatsache, dass Heine selbst Vater eines unehelichen Kindes war und sich trotz des Kindes lange Zeit gegen die rechtliche Legitimation durch eine Heirat sträubte.³⁵⁰ Die Notwendigkeit einer Ehe schien für Heine nicht gegeben, bedeutete sie doch für ihn getreu seines symbolistischen Gemäldes die männliche „*Exekution*“.³⁵¹

1.4.1. „Verführte Unschuld“ oder „liederliches Frauenzimmer“? Die Opfer- und Täterkonstrukte

Heines Karikatur „*Mutterglück*“ (1/29, Abb. 63) zeigt eine ledige Mutter, die sich trotz der rechtlichen Einbussen ihrer Mutterschaft erfreut. Sie leidet keineswegs unter den illegitimen Umständen, vielmehr genießt sie selbstbewusst ihr „Mutterglück“. Derartig charakterisiert entspricht sie kaum den damals diskutierten Stereotypen, die für Illegitimität prädestiniert schienen.³⁵² Man unterschied zwischen der „verführten“ Unschuld – „*ein Typus, der sich aus sozialromantischen Vorstellungen speiste, sich*

welche durch die illegitimen, unsittlichen Familienverhältnisse ebenso gefördert wurden wie durch die Erstarbung eines neuen selbstbewussten Frauentypus.

³⁴⁸ Motive, 1896, S. 861.

³⁴⁹ Heydenreuter, in: Eschenburg, 1995, S. 298-314, hier S. 299. In den Motiven des Entwurfes zum neuen Gesetz wurde schließlich deutlich betont, dass dem Entwurf nichts ferner läge „als der Gedanke der sogenannten Emanzipation der Frauen“. Motive, 1896, S. 11.

³⁵⁰ Am 26. April 1896 wurde Heines uneheliche Tochter Johanna Magdalena Theodora in München geboren. Die Mutter hieß Magdalena (Leni) Kirsch, die Heine jedoch erst 1906 heiratete. Heine sperrte sich wohl lange Zeit gegen die Ehe, da er – wie Peschken-Eilsberger annimmt – glaubte, er könne das Künstlertum nicht mit der Ehe vereinen. Vgl. Peschken-Eilsberger, 2000, S. 35. Rita Kläusgen, eine Figur in Heines Roman „Ich warte auf Wunder“ meinte ebenfalls, dass Ehe das Aus für die Kunst sei. Vgl. ebenda, S. 35.

³⁵¹ Abb. siehe bei von Dücker, 1978, S. 243. Die Forderung bzw. das Eingehen einer Ehe, um einer rechtmäßigen und damit ehrenhaften Familie gerecht zu werden, wird demnach verneint. Der Wunsch nach nachträglicher Legitimation entspricht einer falschen Ehrenhaftigkeit, welche abermals in der Figur des ermordeten Kaspers verkörpert sein könnte. Schließlich zeichnet sich Kasper aus Clemens Brentanos „Geschichte vom braven Kasper und dem schönen Annen“ (ca. 1815-1817) durch diese falsche Ehrenhaftigkeit aus. Sie gereicht sowohl ihm als auch der schönen Annen, die ihr uneheliches Kind erstickt und daher hingerichtet wird, zum Tode. Wenn Heine ihn als „literarisches Zitat“ in seiner Karikatur eingebaut haben sollte, dann hätte er damit auf die Änderungen im Umgang mit Unehelichkeit verweisen wollen.

³⁵² Buske, 2004, S. 64.

zumeist auf bürgerliche Frauen bezog (...) und den aggressiven männlichen Verführer voraussetzte³⁵³ – und dem liederlichen Frauenzimmer, dem „ein aktives, oft promisk und daher als pathologisch eingestuftes Sexualverhalten“³⁵⁴ nachgesagt wurde. Solche Frauen waren gemäß der herrschenden Meinungen vorwiegend in den Unterschichten zu finden und galten als psychopatisch, intellektuell minderbemittelt und moralisch minderwertig.³⁵⁵ Die Karikaturen des *Simplicissimus* beschäftigen sich mit der oben aufgeworfenen Typenfrage und griffen auf jene Stereotypen, wenngleich bisweilen modifiziert, zurück.

Jean Louis Forains³⁵⁶ Karikatur „*Das Verhältnis*“ (2/19, Abb. 65) zeigt einen karg ausgestatteten Raum, in dem eine schlicht gekleidete junge Mutter auf dem Bett sitzt. Während die Frau das Kleine auf ihrem Schoß anblickt, wendet sich dieses mit gestrecktem Arm einer gegenüberstehenden korpulenten, herrschaftlich gekleideten Dame zu. Letztere fixiert die Mutter-Kind-Gruppe und richtet die in der subscriptio festgehaltenen Worte an sie: „*Mein Sohn heiratet jetzt. Hören Sie mit Ihren Briefen an ihn auf. Sie bekommen vierzig Mark monatlich für das Kind. Und dann noch eins: Lassen Sie es endlich taufen*“.

Den aktuellen Hintergrund der Karikatur bildeten die langwährenden Debatten um die „Unehelichkeitsparagrafen“ des Neuen Bürgerlichen Gesetzbuches. Bezieht sich Heines „*Mutterglück*“ allgemein auf die von der Rechtskommission angestrebte Minderstellung von ledigen Müttern, da es letzteren an Mütterlichkeit und Erziehungsgabe mangle, befasst sich Forains „*Das Verhältnis*“ (2/19, Abb. 65) mit den unterschiedlichen Bewertungen von ledigen Müttern und ledigen Vätern respektive mit deren voneinander abweichenden Rechten und Pflichten im Rahmen des alten und neuen Gesetzestextes.³⁵⁷ Als bildliche Ausgangssituation wählte Forain die Konfrontation zweier Mütter, die sich in ihrer gesellschaftlichen Stellung und Haltung zum unehelichen Nachwuchs drastisch unterscheiden. Die junge Mutter sucht mittels Briefen das Interesse des Kindsvaters, mit dem sie, so der Titel, ein „Verhältnis“

³⁵³ Ebenda, S. 64.

³⁵⁴ Ebenda, S. 64f.

³⁵⁵ Vgl. ebenda, S. 66. Auch Neumann schrieb: „Hingegen steht die Frau aus dem Volk dem ausserehelichen Verkehr und seinen Folgen wenigstens unter bestimmten Bedingungen, die wir später kennen lernen werden, weniger schroff gegenüber.“ Neumann, 1900, S. 1.

³⁵⁶ Forain (1852-1931) fertigte mehrere Karikaturen für den *Simplicissimus*, gehörte aber nicht zum festen Mitarbeiterstamm. Seine Karikaturen erschienen u.a. auch in den französischen Zeitschriften „*Le Monde Parisien*“ und „*Le rire satirique*“.

³⁵⁷ Forain hat sich des öfteren mit dieser Thematik beschäftigt, wie beispielsweise in den verschiedenen Ausführungen von „*Unwed Mother*“ (1909, Wiggin Collection, Boston Public Library) – „one of Forain’s strongest and most dramatic statements on French justice“. Kat. Ausst. „Jean-Louis Forain“, 1982-83. S. 39. „In both painting and etching the boredom of the lawyers is movingly contrasted with the distress of the weeping girl. (...) Forain has placed the half-length figures close to the picture plane, bringing the viewer quickly into the scene. The figures are monumental, with the tragic protagonist contrasting in several representations with the indifferent, bored figures of the lawyers in the foreground“. Vgl. ebenda, S. 39.

pflegte, zu wecken. Als Geliebte begibt sie sich außerhalb der gesellschaftlichen Norm, handelt dem damaligen Sittlichkeitskodex entsprechend schuldhaft. Diesem Rechnung tragend, signalisieren Körpersprache und Mimik der jungen Mutter Schuldbewusstsein und Unterlegenheit: Zusammengekauert weicht sie dem Blick der sie überragenden Dame aus, konzentriert sich stattdessen auf das illegitime Kind. In dieser Wiedergabe der Mutter-Kind-Gruppe sind Parallelen zu Théophile Steinlens Lithographie „*La Misère*“ (1896, Abb. 66) erkennbar: Besonders auffällig ist die nahezu identische Darstellung der niedergeschlagenen Mutter.

Das Kind setzte Forain als Schnittstelle der beiden Mutterfiguren ein, schließlich ist es die Ursache für die Konfrontation: Während der Säugling der dunkel schattierten und als finster und grimmig charakterisierten Dame unbekümmert entgegenstrahlt, blickt jene mit versteinerner Miene auf den unwürdigen Enkel herab. Statt den Begrüßungsgestus des Kleinkindes zu erwidern und dem ausgestreckten kindlichen Arm „die Hand zu reichen“, hält sie dem Kleinkind die Handtasche, gleichsam als Metapher für die monatlichen Alimentenzahlungen, entgegen. Die kindliche Forderung nach körperlicher Zuwendung wird mit finanzieller Zuwendung „beantwortet“; die in der subscriptio beschriebenen unterschiedlichen Ansprüche bekommen ihr bildliches Pendant.

Der Typus der ledigen Mutter ist hier eindeutig definiert. Das äußere Erscheinungsbild der jungen Frau verweist weniger auf das für die Unterschichten prädestinierte „liederliche Frauenzimmer“ als vielmehr auf den Typus der „verführten und gefallenen Unschuld“. Daher erscheint das Fräulein in einem hochgeschlossenen, langen Gewand. Das Weiß der Kleidung, Unschuld und Reinheit symbolisierend, die mit Blümchen bedruckte Tapete³⁵⁸ sowie das an die Nazarener erinnernde zärtliche Zueinander von Mutter und Kind akzentuieren die Schuldlosigkeit der jungen Frau. Ist diese bildsprachlich als Opfer ausgewiesen, wird der nicht abgebildete Vater als Verführer stigmatisiert.

Er strebe laut Aussage seiner Mutter eine standesgemäße Heirat an. Die vorige Liaison ist demnach für ihn beendet. Nur ein finanzielles Verhältnis zu Mutter und Kind bleibt bestehen, da er aufgrund des alten wie neuen Familienrechts zu monatlichen Zahlungen je nach der mütterlichen Lebensstellung verpflichtet ist. Über diese finanziellen Verpflichtung hinaus scheint der ledige Vater trotz seiner Mitverschuldung keine weiteren Leistungen erbringen zu wollen. Auch der Besuch bei der Kindsmutter

³⁵⁸ Blumen wurden schon im bürgerlichen Bildnis als Symbol der Unschuld und Ichlosigkeit eingesetzt. Vgl. Kat. Ausst. „Als die Frauen noch sanft und engelsgleich waren“, 1995, S. 12.

ter wird nicht von ihm, sondern seiner Mutter übernommen, die ihn „bildlich“ vertritt. Derartig „beschrieben“ entspricht er dem Stereotyp des „*gewissenlosen, bürgerlichen Verführer[s] von Frauen aus niedrigen sozialen Schichten*“³⁵⁹, der von Kommunisten und Sozialdemokraten „*zum Repräsentanten bourgeoiser Doppelmoral und Ausbeuter der Arbeiterklasse*“³⁶⁰ verurteilt wurde.³⁶¹ August Bebel argumentierte im Zuge der zweiten Beratung des Entwurfs des Neuen Gesetzbuches: „*Der Vater eines unehelichen Kindes dagegen schreitet nicht selten stolz mit Rang und Würden beladen einher, vielleicht die Brust mit Orden geschmückt, als Verteidiger der Ordnung, der Sitte und der Religion (...)*“³⁶².

Forains Opfer-Täter-Konstrukt korrespondiert mit diesen Äußerungen. In Analogie zu den sozialdemokratischen Argumentationslinien karikierte Forain die Doppelmoral dieser Männer und der ihnen zugehörigen bürgerlichen Kreise. Offenbart sich nach Bebel so mancher ledige Vater als „*Vorsteher eines Vereins zur Unterdrückung der Prostitution*“³⁶³, so „kollidiert“ in Forains Karikatur die außer- bzw. voreheliche Kindszeugung und Vernachlässigung der Fürsorgepflicht mit dem von der Mutter geäußerten Befehl der Taufe.

Eine Typisierung, die den Erzeuger des unehelichen Nachwuchses als gesellschaftlich besser gestellten Verführer eines Mädchens der unteren Schichten diskreditiert, findet sich in Engels wenige Wochen zuvor publizierter „*Die Rache der Verlassenen*“ (1/43, Abb. 67). Die dreiteilige Karikatur, die im Aufbau an Felix Vallottons Bilderfolgen wie beispielsweise „*Intimités*“ (1898, Zürich, ETH, Graphische Sammlung) erinnert, schildert die Hochzeit eines Paares der besseren Gesellschaft. In dem Moment als die frisch Vermählten aus der Kirche treten, wird der Bräutigam von einer früheren Geliebten böse überrascht. Die Verlassene präsentiert ihm als vermeintlichem Vater ein neugeborenes Zwillingspärchen. Angesichts dieser „schändlichen“ Offenbarungen fällt die Braut in Ohnmacht; der illegitime Vater reagiert mit Entsetzen. „Die Rache der Verlassenen“ hat ihren Zweck erfüllt. Wie bei Forain wird die Mutter als junges, zartes Mädchen aus ländlich-ärmlichem Milieu beschrieben, der Schwängerer entstammt bürgerlichen Kreisen. Das Opfer-Täter-Konstrukt entspricht

³⁵⁹ Buske, 2004, S. 66.

³⁶⁰ Ebenda, S. 66.

³⁶¹ Neumanns Studie widerspricht diesen Einschätzungen gewissermaßen. Gemäß Neumann stamme die Mehrheit der unehelichen Väter aus dem 4. Stande, d.h. aus der dienenden und abhängig arbeitenden Bevölkerung. Wohlhabende Väter seien laut Neumanns Untersuchung in der Minderheit. Vgl. Neumann, 1900, S. 23. Müller verweist darauf, dass kaum Informationen über Stand und Beruf der Väter existieren; auch in Taubes Untersuchungen fehlen brauchbare Aussagen zum Erzeuger.

³⁶² Zweite Beratung des Entwurfs eines Bürgerlichen Gesetzbuches, 1896, S. 653. Selbst der eher konservativen Kreisen zugehörige Hofprediger Adolf Stöcker teilte die Meinung, dass nach seiner Erfahrung in den meisten Fällen der Mann der Verführer sei.

³⁶³ Zweite Beratung des Entwurfs eines Bürgerlichen Gesetzbuches, 1896, S. 653.

folglich jenem aus „*Das Verhältnis*“. Im Unterschied zu Forains Graphik wird bei Engl der Vater der unehelichen Kinder nicht finanziell, sondern persönlich und gesellschaftlich zur Rechenschaft gezogen. Überdies schuf Engl mittels der dreiteiligen Bildinszenierung einen dramatischen Spannungsbogen, der die inhaltliche Brisanz der Thematik, weit über Forain hinausgehend, verdeutlicht: Im ersten Bildabschnitt betonte Engl durch den Einsatz der mittig positionierten, kastenförmigen, schwarzen Kutsche die Kluft zwischen lediger Mutter und dem Hochzeitspaar. Die frühere Geliebte und ihre Kinder stehen außerhalb der Gesellschaft und nehmen eine soziale Randposition ein, während der ledige Vater trotz unrechtmäßiger Vaterschaft ungehindert seine angesehene Stellung behält.

Diese erste Szene beruht auf rechtlich festgesetzten Verhältnissen. Schließlich lautet Titel 1, Abschnitt 1 oder 2, § 15: „*Zwischen einem unehelichen Kind und dessen Vater besteht keine Verwandtschaft*“, während indessen „*das uneheliche Kind im Verhältnis zu seiner Mutter und zu den Verwandten seiner Mutter die Stellung eines ehelichen Kindes [hat]*“³⁶⁴. Diese für den Erzeuger bequeme Lage wird hier nur zunächst gewährt. Im Schlussbild spürt der rechtlich kaum zu belagende Vater die Konsequenzen seiner früheren Liaison: Die ledige Mutter, nun auf der rechten Bildseite und damit in die höhere Gesellschaft eindringend, zeigt, von Rachegefühlen motiviert, ihre Zwillinge. Sie bereitet den Hochzeitsfeierlichkeiten durch ihr „unangemessenes“ Erscheinen und ihre Offenbarung ein jähes Ende. Die Anonymität des illegitimen Vaters ist aufgehoben³⁶⁵; die Braut sinkt zu Boden. Der Strauß, Symbol für Liebe und gute Wünsche, fällt auf die ledige Mutter zu, wodurch Engl auf ein vergangenes Eheversprechen gegenüber der Geliebten oder ihren „Heiratsanspruch“ anspielte. Letzterer wurde gesellschaftlich diskutiert. So forderte die 1895 eingereichte Petition des Bundes Deutscher Frauenvereine für einen unverheirateten Mann oder Witwer, der mit „*einem ungescholtenen Mädchen intimen Umgang gepflogen (habe), dem ein Kind sein Dasein verdankt*“³⁶⁶, wenn möglich die Verpflichtung zur Heirat.³⁶⁷

³⁶⁴ Zitiert nach der Petition und Begleitschrift betr. das „Familienrecht“, 1895, S. 27. Diese ideologisch begründete Trennung von Familien und nicht-ehelichen Kindern spiegelte sich selbst in der Systematik des Familienrechts wider, indem das Recht der unehelichen Kinder in einem eigenen Abschnitt behandelt wurde. Auf der anderen Seite unterschied das neue BGB den unehelichen Nachwuchs nicht in Brautkinder, Kinder aus Ehebruch, Inzest oder von Unverheirateten. Buske, 2004, S. 76.

³⁶⁵ Mit der Aufgabe der Anonymität argumentierten auch die Autoren der betreffenden Petition an den Reichstag. Sie forderten, dass der Name des unehelichen Vaters standesamtlich festgehalten werden solle, da dies abschreckend auf die Männer wirken und Verführung außerhalb der Ehe verhindern könne. Vgl. Petition und Begleitschrift betr. das „Familienrecht“, 1895, S. 27f.

³⁶⁶ Ebenda, S. 28.

³⁶⁷ Ebenda, S. 28. Gerade im ländlichen Milieu war die voreheliche Kindszeugung oftmals bewusst mit einer nachfolgenden Hochzeit verbunden. So konstatierte Konieczka: „Verhängnisvoll wirkte sich für viele Frauen und Mädchen, die vom Land in die Stadt gezogen waren, die Beibehaltung ländlicher Sexualnormen aus. War unehel-

Das Opfer-Täter-Konstrukt, das den Mann eindeutig als schuldigen Verführer kennzeichnet, findet sich in weiteren, künstlerisch weniger originellen Karikaturen des *Simplicissimus*. Das Bild des ledigen Vaters wird dabei nominell spezifiziert. Der illegitime Erzeuger in Engls „*Auf dem Pflschaftsamt*“ (10/35) oder Bings „*Familienforschung*“ (17/25) entstammt dem Kreis der Postbeamten und Packerlträger.³⁶⁸ In Schulzs „*Semesterbeginn*“ (9/7) oder Bings „*Das Modell*“ (15/43, Abb. 68) werden Studenten und Künstler der unehelichen Vaterschaft bezichtigt. Diese „Anklage“ basiert auf realen Verhältnissen. Ersteren dienten Frauen der niedrigeren Schichten als Sexualpartnerinnen³⁶⁹; gleichzeitig war die Quote unehelicher Geburten in Universitätsstädten immens hoch.³⁷⁰ Mit ähnlichen (Vor)urteilen war der Künstler behaftet, da seine ungebundene Lebensweise mit freien Neigungen und Unmoral assoziiert wurde.³⁷¹ Engls „*Flüchtige Bekanntschaft*“ (3/19, Abb. 69) oder „*Ein Misstrauischer*“ (8/50/BB)³⁷², Schulzs „*Doppelt reißt nicht*“ (4/16) bezeichnen den Militärvertreter als Verführer, während Thönys „*Der Herr Vater*“ (8/41), Schulzs „*Geistlicher Trost*“ (12/17) und Graefs „*Mediance*“ (16/38) oder „*Nach dem Motu Proprio*“ (16/38) die Geistlichkeit der illegitimen Vaterschaft anklagen.³⁷³ Damit wurden Vertreter gesellschaftlich hoch angesehener Berufe, denen eine Hochzeit und Kindszeugung untersagt oder zumindest erschwert wurde³⁷⁴, der illegitimen Vaterschaft bezichtigt. In Abgrenzung zu Engls und Forains Beiträgen charakterisieren die Karikaturen die ledigen Mütter nicht als unschuldig, sondern als dumm-naiv, wodurch ihnen eine gewisse Mitschuld eingeräumt wird. So kennt Engls grobgliedrige und stumpfsinnig blickende Mutter trotz des intimen Umgangs mit einem von ihr als „*a hübsch Großer*“ beschriebenen Soldaten, der bei der Familie

liche Schwangerschaft in manchen ländlichen Regionen als bestandener Test für Fruchtbarkeit durchaus üblich und bereits auf Heirat angelegt, so beruhte uneheliche Schwangerschaft in der Stadt häufig auf Täuschung zum Zweck der sexuellen Ausbeutung der Frau“. Vgl. Konieczka, 1980, S. 15.

³⁶⁸ Eine Herleitung des „Briefträgers als Vater“ muss zum einen in Zusammenhang mit dessen Überbringung der monatlichen Geldzuweisungen der ledigen Väter betrachtet werden. Zum anderen offerierte der regelmäßige Besuch des Briefboten die potenzielle Gelegenheit der Verführung, waren doch durch die seit der Industrialisierung existente Trennung der Arbeits- und Wohnwelt die Frauen meist allein zu Haus und unterstanden damit keiner Beobachtung.

Wie sehr diese Figur zum Inbegriff des Verführers respektive Geliebten wurde zeigt auch James M. Cains Buch „Die Rechnung ohne den Wirt“ („The Postman Always Rings Twice“), welches 1934 erschien.

³⁶⁹ Die späteren Ehefrauen hingegen kamen aus bürgerlichen Kreisen. Vgl. Möller, 2001, S. 183.

³⁷⁰ Vgl. ebenda, S. 184 sowie Jarasch, 1982, S. 285-304.

³⁷¹ Vgl. Uphoff-Hagen, in: Das freie Wort, 1910, S. 611-615.

³⁷² Gerade mit der ledigen Mutter aus dem bäuerlich-ländlichen Milieu befasst sich eine Vielzahl von Karikaturen. Neben Langhammers „Die Unschuld vom Lande“ (1/35) oder Thönys „Erwartung“ (6/19) beschäftigen sich in erster Linie Engls Karikaturen mit diesem Thema, wie seine Karikaturen „Hoffnung“ (2/31), „Ein naives Gemüt“ (2/42), „Milderung“ (4/42/BB), „Trost“ (5/3/BB), „In der Sommerfrische“ (4/10), „Sicheres Zeichen“ (6/23), „Ueberzeichnet“ (7/22), „Bange machen“ (9/31), „Aenderung“ (8/45) oder „Sittlichkeit auf dem Lande“ (12/13) bezeugen. Die Verführer und ledigen Väter sind Soldaten, Geistliche, aber auch Sommerfrischler bzw. Städter.

³⁷³ Hier waren wiederum vorwiegend Mädchen aus städtischen oder bäuerlich-ländlichen Unterschichten betroffen.

³⁷⁴ Vgl. Buske, 2004, S. 35.

vorübergehend quartierte und „*da Vater*“ von ihrem Kind ist, nur dessen Vornamen „Hans“. Ganz dem Titel folgend sei es eben nur eine „*flüchtige Bekanntschaft*“. Diese an die leichtfertige Frau gerichtete Kritik, die Schreiber in ihrer Untersuchung zu unehelichen Müttern zum Teil bestätigt sieht³⁷⁵, dringt ebenso bei „*Das Modell*“ durch, wenn sich die junge Mutter beim Künstler nach einer potenziellen Vaterschaft ihres Kindes erkundigt. Allein ihre Frage impliziert eine diesbezügliche Unsicherheit und deutet – wie auch bei der Karikatur „*Doppelt reißt nicht*“ – auf den vielfach diskutierten „*conceptio plurium*“ hin.

Laut des neuen BGBs galt derjenige als Vater des unehelichen Kindes, der mit dessen Mutter während der Empfängniszeit³⁷⁶ intimen Kontakt hatte. Musste die Mutter gemäß des römischen Leitsatzes „*mater semper certa est*“ keinerlei Nachweis für ihre Mutterschaft erbringen, erkannte der Vater sein Kind in einer öffentlichen Urkunde an; kamen aufgrund eines Mehrverkehrs mehrere Männer als Väter in Frage und war die Vaterschaft damit bestreitbar, trat die Regelung der „*exceptio plurium concubentium*“ in Kraft.³⁷⁷ Nach Letzterer war es dem im Vaterschaftsprozess angeklagten Mann möglich, sich von Unerhaltszahlungen zu befreien, wenn er mittels Zeugen den Beischlaf der Mutter mit weiteren Männern innerhalb der Konzeptionszeit belegen konnte. War dies der Fall, haftete keiner der potenziellen Erzeuger. Von Preußen und Württemberg abgesehen, zog die Mehrverkehrseinrede eine Verschärfung der bisherigen Regelungen nach sich und die Übernahme in das BGB blieb durchaus umstritten.³⁷⁸ Die Befürworter der Mehrverkehrseinrede argumentierten mit ihrer sexuell disziplinierenden Funktion. Beim Ausschluss dieser Regelung warnten sie vor der Berechenbarkeit der liederlichen Frauenzimmer. Diese würden indirekt ermutigt, „*sich anderen Männern hinzugeben, um ihre und des zu erwartenden Kindes Lage zu verbessern*“³⁷⁹, wodurch wiederum das Dirnenwesen

³⁷⁵ „Dort, wo der Vater des Kindes der Mutter gar nicht bekannt war, hat man es nicht selten mit geistig Minderwertigen zu tun, deren Dummheit ausgenützt wurde (...). Die Gruppe, deren Fragebogen den Vermerk trägt: ‚Mutter kannte den Kindesvater nicht, weiß auch seinen Namen nicht‘, dürfte etwa fünf Prozent der Hilfesuchenden ausmachen.“ Schreiber, in: Schreiber 1912, S. 272.

³⁷⁶ Als Empfängniszeit galt die Zeit vom 180. bis zum 302. Tag vor dem Geburtstag des Kindes.

³⁷⁷ Vgl. Buske, 2004, S. 80.

³⁷⁸ Vgl. ebenda, S. 80. So erklärten Proelß und Raschke zum Mehrverkehr (§ 1717 BGB): „Aber auch dieser [der Unterhalts-] Pflicht kann er sich entziehen, wenn er beweisen kann, daß die Mutter in der gesetzlich festgesetzten Zeit auch noch anderen angehört hat. In diesem Falle wird also von einer meist den ungebildeten Kreisen entstammenden Frau eine Treue verlangt, welche sie von dem Manne nie erwarten kann und welche er ihr in den meisten Fällen auch nicht zu bieten beabsichtigt, und das unschuldige Kind wird mit der schuldigen Mutter dem Elend preisgegeben, während der ebenso schuldige Vater frei ausgeht“. Proelß, 1895, S. 43. Schon bei Savigny bedeutete „der juristische Rückgriff auf den persönlichen Wandel der unehelichen Mutter“ eine einschneidende Abänderung der Beweisführung in Schwängerungsklagen. Für Adolf Heinrich Graf v. Arnim (Innenministerium) gingen Savignys Entwürfe indes zu weit: Rechtliches Bestehen der gedachten Verbindlichkeit sollte nicht vom persönlichen Wandel der Mutter abhängig gemacht werden. Vgl. Blasius, 1992, S. 107, S. 110f.

³⁷⁹ Motive, S. 886. Diese Meinung vertrat u.a. der konservative Reichstagsabgeordnete Stumm-Hallberg.

sowie die Prostitution gefördert würden. Die Bekämpfer der Mehrverkehrseinrede, die sich vornehmlich in den sozialdemokratischen Reihen fanden, sahen in dieser Regelung die Möglichkeit „ein Odium, das auf dem Vater eines nichtehelichen Kindes lastet, von sich abzuwälzen“³⁸⁰. Demgemäss kritisierte der Abgeordnete Stadthagen die Position des Mannes, „der eheliche Treue für den außerehelichen Geschlechtsverkehr fordere und damit den Sittlichkeitsbegriff ‚zu Ungunsten des schwachen Geschlechts zu Gunsten des starken‘ interpretiere“³⁸¹.

Vor dem Hintergrund dieser realen Debatten sind Schulzs und Bings Karikaturen zu betrachten. Die darin offensichtlich werdende Position entspricht indessen weniger den auf Fortschritt und Liberalität drängenden Sozialdemokraten und Reformern, sondern eher dem Gedankengut der Konservativen. Schließlich bekamen deren Befürchtungen, die in der „*exceptio plurium concubentium*“ ein Instrument gegen unmoralische und spekulierende Frauen sahen, in den Karikaturen ihr bildliches Pendant: Sowohl das Künstlermodell als auch die Sergeantenbraut können aufgrund des Mehrverkehrs die Vaterschaft nicht eindeutig bezeugen und erhalten den Anstrich des Liederlich-Leichtfertigen.

Die ambivalenten Opfer-Täter-Konstrukte und Stereotypen vernachlässigend resultieren die unehelichen Geburten bei den bisher besprochenen Karikaturen aus der männlichen Verführungsgabe bzw. einem leichtfertig eingegangenen Verhältnis zwischen einem gesellschaftlich besser gestellten Mann und einer Frau aus den sozialen Unterschichten. Eine gänzlich andere Ausgangslage schildern Blixs „*Gemütsmenschen*“ (12/42), Engls „*Genaue Auskunft*“ (12/23, Abb. 70) und Bings „*Das Schwein als Erzieher*“ (15/21, Abb. 71). In den ersten beiden Karikaturen entstammt der illegitime Nachwuchs einer bezahlten Dienstleistung, also dem Verkehr mit einer Prostituierten.³⁸² Die Verknüpfung von Prostitution und Unehelichkeit wurde in der

³⁸⁰ Buske, 2004, S. 81. Diese Befürchtung vertrat August Bebel bei einer Beratung des Entwurfs im Reichstag.

³⁸¹ Ebenda, S. 81. Auch die Zulassung der Vaterschaftsklage wurde im Zuge des neuen BGB debattiert. Im Gemeinen Recht sowie im Allgemeinen Landrecht von 1854 waren Vaterschaftsklagen zulässig, nicht jedoch im französischen Code civil, der in den Rheinprovinzen die Rechtsgrundlage bildete. Dort hieß es: „La recherche de la paternité est interdite“ – die Bestimmung der Vaterschaft hing damit allein vom Vater und dessen Anerkennung ab. Abstammungs- und Anerkennungsprinzip konkurrierten folglich miteinander. Auch in der BGB-Kommission wurde die Vaterschaftsklage stark diskutiert. Gemäß den Gegnern der Klage „fördere die Zulassung der Vaterschaftsklage die Unsittlichkeit des weiblichen Geschlechts und gefährde die innterfamiliäre Harmonie ehelicher Familien“. Der Gegenseite folgend steigere ein Verbot der Vaterschaftsklage die Angriffslust des männlichen Geschlechts. Die Kommission beschloss schließlich die Vaterschaftsklage aus folgenden Gründen: Natürliche und sittliche Pflicht des nichtehelichen Vaters, für den Unterhalt des Kindes zu sorgen, das sittliche Gefühl des Volkes und soziale Gründe. Vgl. hierzu nähere Ausführungen bei Buske, 2004, S. 79.

³⁸² Die Prostitution entwickelte sich im 19. Jahrhundert zu einem Massenphänomen. Das hing vor allem damit zusammen, dass durch die Einführung der allgemeinen Wehrpflicht (1813 in Preußen) die bürgerliche Gesellschaft im 19. Jahrhundert durchmilitarisiert wurde. Wehrpflichtige junge Männer wurden aus ihren Lebens- und Arbeitskontexten herausgelöst, in fremde Regionen geschickt und dort kaserniert untergebracht. Im Zuge dessen wurde ihre Sexualität von Beziehungen getrennt und kommerzialisiert bzw. Zwangsprostituierte als sogenannte Sexualpartnerinnen angeboten. Ferner förderte die besondere Lebensweise bürgerlicher Männer im 19. Jahrhundert die Prostitution, weil eine lange Berufsausbildung und ein damit verbundenes hohes Heiratsalter zur

„vorgegebenen Wirklichkeit“ aus unterschiedlichsten Perspektiven diskutiert. So trug beispielsweise die uneheliche Schwangerschaft angesichts der Rechtlosigkeit und Diskriminierung der ledigen Mutter vielfach erst zu deren Prostituiierung bei.³⁸³ Andererseits führten die geschäftlich eingegangenen Sexualbeziehungen häufig zu illegitimem Nachwuchs. Eine „ideologische Verbindung“ sah der evangelische Pastor Stursberg. Gemäß diesem besäßen unehelich Geborene eine erbliche Anlage zur Liederlichkeit, die sie wiederum zur Prostitution prädisponierte.³⁸⁴ Generell galten Prostituierte als Angriff auf bürgerliche Normen und Ideale; des Weiteren kritisierte man trotz der hohen Unehelichkeitsrate paradoxer Weise die angebliche Nichterfüllung ihrer Gebärfunktion.³⁸⁵ Obschon die Frauenbewegung sich für die Prostituierten, jedoch nicht für die Prostitution einsetzte³⁸⁶, blieb die gesellschaftliche Aburteilung jener Frauen bestehen.³⁸⁷ In den oben genannten Karikaturen ist indes – der zeitgenössischen Meinung widersprechend – weniger die Prostituierte als Schuldige gekennzeichnet, sondern vielmehr deren Freier, da er sich weitgehend seiner Väterlichkeit und Fürsorgepflicht entzieht. Blix und Engl bezogen damit eine überaus fortschrittliche Position.

Weit mehr Brisanz beinhaltet Bings „*Das Schwein als Erzieher*“, da hier der illegitime Nachwuchs bei der mehrfachen Vergewaltigung einer wohl minderjährigen Schülerin gezeugt wurde. Die daraus hervorgegangenen unehelichen Kinder setzte die Simplicissimus-Redaktion sarkastisch mit einer Schulprämie gleich, die vom

bürgerlich-männlichen Norm wurde. In der Regel heirateten die männlichen Bürger nicht vor dem dreißigsten Lebensjahr. In der Zwischenzeit sollten sie heimlich zu Prostituierten und Mätressen gehen. Dieser Verbürgerlichung und Militarisierung der Männer entsprach auch die patriarchale, geradezu militärische Kontrolle der Prostituierten. Sie wurden strafrechtlich verfolgt, unter demütigenden Bedingungen medizinisch untersucht und gewalttätig behandelt, während die Freier dagegen unbehelligt blieben und unter dem wohlwollenden Auge der Polizei auch als Geschlechtskranke ihrem Laster nachgehen durften. Die Prostituierte galt demnach als Ansteckungsrisiko, der Freier hingegen nicht. Vgl. Borst, in: Beiträge zur feministischen Theorie und Praxis, 2001.

³⁸³ Vgl. Konieczka, 1980, S. 14.

³⁸⁴ Vgl. ebenda, S. 20.

³⁸⁵ Prostituierte wurden nicht nur sozial diskriminiert, sondern auch strafrechtlich unterdrückt. So verlangte das Gesetz die polizeiliche Überwachung und Einschreibung der Prostituierten, um ein ordnungsgemäßes Nachgehen ihrer Tätigkeit festzulegen. Die Prostituierten mussten dementsprechend bestimmte Regeln und Vorschriften einhalten, u.a. gesundheitliche Kontrollen, die es ihnen dann aber ermöglichten, legal ihrem Gewerbe nachzugehen. Besonders problematisch war, dass zusätzlich zur vergleichsweise milden in § 361 StGB genannten Haftstrafe die Einweisung in ein Arbeitshaus verfügt werden konnte, die als eine alles in allem besonders empfindliche Sanktion angesehen wurde. Dabei dienten die Arbeitshäuser der Theorie nach der Gewöhnung arbeitsscheuer Täter an Arbeit, der Praxis nach eher der zusätzlichen Bestrafung dieser Täter. Vgl. Quellentexte zur rechtlichen Stellung der Frau um 1900 – Dokumentation und Zugänglichmachung von Quellentexten im World Wide Web, <http://www.jura.uni-hannover.de/meder/?c=projekte.php> (Stand: 05.06.06).

³⁸⁶ Die Position, welche die Frauenbewegung zur Prostitution einnahm, war gespalten. Während die kirchlich gebundenen und konservativen Feministinnen die Prostituierten kritisierten und deren Verhalten geißelten, differenziierten die radikalen Feministinnen auch schon damals zwischen dem gesellschaftlichen Phänomen Prostitution und den Prostituierten. Sie akzeptierten die gedemütigten, durch die Prostitution ausgebeuteten Frauen, lehnten die Prostitution selbst aber ab. Sie griffen vor allem die Freier an, die sie für die eigentlichen Verursacher von Geschlechtskrankheiten hielten. Vgl. Borst, in: Beiträge zur feministischen Theorie und Praxis, 2001.

³⁸⁷ „Charakteristische Merkmale, äußerliche und innerliche, zeichnen die unzüchtige Frau aus (...); sie ist faul, verlogen, vergnügungssüchtig (...) moralisch gewöhnlich ohne Halt. Geistiger Defekt ist zweifellos in manchen Fällen die Ursache, namentlich in Familien, bei denen psychopathische Elemente immer wieder vorkommen.“ Zitiert nach Konieczka, 1980, S. 20.

Rektor mit dem bezeichnenden Namen Bock „verliehen“ wurde.³⁸⁸ Bings Karikatur könnte durchaus auf einen realen Vorfall Bezug nehmen. Sie ist aber auch als Befürwortung von Camilla Jellineks 1909 im Auftrag des Bundes Deutscher Frauenvereine eingereichten Petition zum StGB zu sehen. Diese ging insbesondere auf die Verführung und Vergewaltigung Minderjähriger ein. So forderte die Autorin folgende Neuformulierung des § 174 StGB: „*Mit Zuchthaus bis zu 5 Jahren werden bestraft: Ziff. 1. Vormünder und Pfleger, welche mit ihren Pflegebefohlenen, Eltern, Groß-, Stief-, Adoptiv- und Pflegeeltern, welche mit ihren Kindern, bzw. Enkeln, Geistliche, Lehrer und Erzieher, welche unter Mißbrauch eines Autoritätsverhältnisses mit ihren minderjährigen Schülern oder Zöglingen unzüchtige Handlungen vornehmen.*“ Der Zusatz „*unter Missbrauch eines Autoritätsverhältnisses*“ erhöhe gemäß Jellinek die abschreckende Wirkung der Strafandrohung.³⁸⁹

1.4.2. Der finanzielle Aspekt

Bereits Forains „*Das Verhältnis*“, Engls „*Mißtrauischer*“, Graefs „*Nach dem Motu Proprio*“ und Blixs „*Gemütsmenschen*“ beinhalten Aussagen über die väterliche Versorgung der unehelich geborenen Kinder. Tatsächlich befasst sich ein Gros der hier relevanten Karikaturen mit dieser „finanziellen“ Facette von Unehelichkeit. Engls „*Ein Verschwender*“ (5/45, Abb. 72) und „*Auskunft*“ (6/10, Abb. 73) oder Bings „*Ein nobler Papa*“ (15/23) korrespondieren hinsichtlich der Vaterfigur mit dem oben beschriebenen Typus des reichen Verführers. Dieser hegt keinerlei väterliche Zuneigung für sein Kind; vielmehr stellt es ein lästiges Zahlungsobjekt dar. Der „Herr Graf“ kann nicht einmal „*Auskunft*“ über die Anzahl seiner unehelichen Kinder geben, stattdessen verweist er auf den „Alimentenbuchführer“, den Herrn Sekretär³⁹⁰. Der „*Verschwender*“ zahlt zum Ärger des Vaters immerhin Alimente an die Mütter seiner unehelichen Kinder³⁹¹, während „*Ein nobler Papa*“ die schwangere

³⁸⁸ Da gerade am 22. April 1909 ein erster Entwurf zu einem künftigen deutschen Strafgesetzbuch veröffentlicht wurde, der auch eine Reform der „Verbrechen und Vergehen gegen die Sittlichkeit“ (§§ 243 bis 258) beinhaltete, wäre eine Bezugnahme darauf durchaus möglich. §§ 244, Abs. 3: „Mit Zuchthaus bis zu zehn Jahren, bei mildernden Umständen mit Gefängnis nicht unter sechs Monaten wird bestraft, wer mit einem Kinde unter vierzehn Jahren unzüchtige Handlungen vornimmt oder es zur Verübung oder Duldung unzüchtiger Handlungen verleitet“.

³⁸⁹ Jellinek, 1909, S. 10f.

Bereits Ende der 1890er forderten die Frauen das erstmals härtere Strafen für Vergewaltigung und sexuellen Missbrauch an Kindern. Vgl. hierzu „Parlamentarische Angelegenheiten und Gesetzgebung“, 11/1899, S. 57f sowie 9/1899, S. 53 f.

³⁹⁰ Der subscriptio folgend: „Nu, wie viel Kinder haben Se jetzt, Herr Graf?“ – „Kinder!/? Da müssen Sie sich an meinen Sekretär wenden, der hat die Alimentenbuchführung!“

³⁹¹ Die subscriptio bei der Karikatur „Der Verschwender“ lautet: „Dös is jetzt schon die dritte! Woaßt, i war a jung und hab was draueh' lass'n; aber was dümmers kann i mir net denka, als wenn oaner sei Vermög'n mit lauter Alimenten verputzt!“

Geliebte mit gefälschten Banknoten abfindet und damit nicht einmal seiner finanziellen Verantwortung nachkommt.

Trotz der minderen künstlerischen Qualität der Karikaturen beziehen sie deutlich Position in der damaligen Kontroverse um den Status und die Pflichten des ledigen Vaters. Nach den §§ 1708 und 1709 des Neuen Bürgerlichen Gesetzes bestand nur ein schuldrechtliches Verhältnis zwischen Vater und unehelichem Kind, d. h., der Erzeuger hatte keine Rechte an seinem Nachwuchs und es existierte keinerlei Verwandtschaft. Jedoch war der Vater bis zum 16. Lebensjahr seines Kindes unterhaltspflichtig. Die Höhe der vierteljährlichen Zahlung richtete sich nach Lebensstandard, Beruf, Verdienst und Vermögen der Mutter. Die „Alimente“ sollten den Lebensbedarf, die Erziehung und die Ausbildung des Kindes decken. Im Falle des frühzeitigen Todes des Vaters³⁹² hatte das uneheliche Kind zwar weiteren Anspruch auf die Unterhaltzahlungen, nicht aber auf das väterliche Erbe.³⁹³ Alles in allem herrschte eine rein monetäre Beziehung zwischen Vater und illegitimem Kind.

Diese „Zahlväter“ oder „Groschenväter“ werden von den Karikaturen kritisiert³⁹⁴: Ganz auf den Motiven für das neue Familienrecht basierend ist dem Vater *„sein Kind gleichgültig; er hat keinerlei Interesse an seinem Wohlergehen, seiner körperlichen und geistigen Ausbildung. Das Kind habe weder Anteil am Familienleben des Vaters noch an seinem Vermögen. Es mangle daher sowohl an den sittlichen als auch den faktischen Voraussetzungen für die Begründung familienrechtlicher Beziehungen“*³⁹⁵; zudem werde durch die Nicht-Existenz einer Verwandtschaft zwischen Vater und illegitimem Kind der Heiligkeit der Ehe Rechnung getragen.³⁹⁶ Die Doppelmoral dieser Argumentation scheint in den Karikaturen ebenso durch, wie die Konsequenzen der väterlichen „Unbescholtenheit“. Die materielle Sorge um den unehelichen Nachwuchs schränkt dessen illegitimen Mehrverkehr keineswegs ein. In Anbetracht der rigorosen Verurteilung des weiblichen Mehrverkehrs, der den Mann schließlich von der Unterhaltspflicht befreien konnte, wird der geschlechtsspezifische Ungleichheitsaspekt pointiert.

Die genannten Karikaturen folgen damit der zumeist von weiblicher Seite vorgetragenen Argumentationslinie. So erörterte Stritt: *„bürdet die bei weitem schwereren Folgen eines begangenen Fehltritts dem schwächern und minder schuldigen Theil, der Frau, auf, während der stärkere und schuldigere Theil, der*

³⁹² Vor Ablauf des 16. Lebensjahres des Kindes.

³⁹³ Die Erben konnten das uneheliche Kind des Verstorbenen abfinden. Vgl. Buske, 2004, S. 78.

³⁹⁴ Vgl. ebenda, S. 78.

³⁹⁵ Zitiert nach Buske, 2004, S. 78.

³⁹⁶ Vgl. Blasius, 1992, S. 106.

*Mann, so gut wie frei ausgeht. Ausser der – merkwürdigerweise hier wieder der Lebensstellung der Mutter, nicht seiner Lebensstellung entsprechenden Unterhaltspflicht bis zum 16. Jahre dem Kinde gegenüber, und der Kostentragung für Entbindung und Wochenbett der Mutter – sind dem Verführer seinem Kinde und der Mutter seines Kindes gegenüber keinerlei Pflichten auferlegt*³⁹⁷. Für die Frauenrechtsbewegung stellten die Unterhaltspflichten des unehelichen Vaters den Beleg dafür dar, dass der Gesetzgeber die Mütter und Kinder benachteilige, während der Mann vor den Folgen seines Fehltritts geschützt werde.³⁹⁸

Eine derartige den Erzeuger anprangernde Sichtweise wird in Graefs Karikatur „**Der Vater**“ (12/25, Abb. 74) übersteigert, indem der Tod des Kindes als väterliche Entlastung interpretiert wird. „**Der Vater**“ ist sichtlich erfreut, dass sein „Bub“ nur „*dreiundfünfzig Mark alt worn*“ ist. Das Kind besitzt demnach lediglich materielle Wertigkeit.³⁹⁹

Es existieren indessen auch Karikaturen, welche die Mutter als Nutznießerin der Alimente bloßstellen. Besonders deutlich charakterisiert wird dieser Typus in Heines „**In der Redouten-Zeit**“ (4/48, Abb. 75) aus seiner Serie „Bilder aus dem Familienleben“: In einer ärmlichen Dachkammer, die mehreren Personen zum Wohnen dient, wendet sich eine in Mieder und Rock gekleidete Frau an ihren eintretenden Vater mit den Worten: „*Daß d’as woafst, Vata; a Bazi bist, a ganz an ausg’schamter, a miserabliher. Jetzt hast wieda’s Kostgeld von meim Kind versoffen – von was soll i mir jetzt an Domino kaaf’n?*“ Die Szene wird von einer älteren Frau, m.E. wohl die Mutter der Streitenden, einem jüngeren auf dem Bett sitzenden Mann und einem kleinen, sich am Kinderwagen festhaltenden Mädchen beobachtet, während ein Neugeborenes aus dem umgestürzten Waschzuber zu Boden fällt. Die zentralen Figuren der Karikatur sind die Streitende, der Angeklagte und der stürzende Säugling. Bei Ersterer handelt es sich um die Mutter des Säuglings, da sie – so in der subscriptio – von „*meim Kind*“ spricht. Es handelt sich also nicht um ein an Pflegeeltern zu entrichtendes „*Kostgeld*“, sondern um Alimente, die der Vater als Unterhalt für den illegitimen Nachwuchs an die ledige Mutter entrichtet. Dem neuen Bürgerlichen Recht nach erhielt die ledige Mutter zwar die Fürsorgepflicht für das Kind; im Gegensatz

³⁹⁷ Stritt, in: Frauenlandsturm, 1896, S. 5.

³⁹⁸ Siehe hierzu weitere Quellentexte bei URL: <http://www.jura.uni-hannover.de/meder/?c=projekte/forschungsprojekt%20I/Uneheliche%20Kinder.php#Unterhaltsregelungen>.

³⁹⁹ Die lediglich materielle Wertigkeit des illegitimen Nachwuchses findet sich auch in großmütterlichem Gedanken-gut wieder. Siehe dazu Schulzs „Abfindung“ (15/3) und Bings „Alimente“ (17/12).

zur verwitweten Frau wurden ihr aber nicht die vollen elterlichen Rechte eingeräumt.⁴⁰⁰ Stattdessen vertrat ein gesetzlich bestellter Vormund die rechtlichen und finanziellen Belange des Mündels.⁴⁰¹ Der Vormund fungierte als Kontroll- sowie Rechtsorgan und war auch mit der Einforderung und Verwaltung der väterlichen Unterhaltungszahlung betraut. Die Motive für die Einführung von Vormundschaften *„entsprangen einerseits einem Kontrollbedürfnis gegenüber der vermeintlichen Unverantwortlichkeit unehelicher Mütter, und gingen andererseits auf eher praktische Erwägungen zurück“*⁴⁰². Sogar einige feministische Reformerrinnen wie beispielsweise Marianne Weber bejahten diese rechtlichen Einschränkungen der ledigen Mutter, da es *„den unehelichen Müttern häufig an finanziellen Ressourcen und an der nötigen Bildung fehle, um bei den Gerichten Unterhaltszahlungen von sich verweigern- den Vätern durchsetzen zu können“*⁴⁰³. Als Vormünder wurden primär die Großväter mütterlicherseits benannt.⁴⁰⁴

In Heines Karikatur ist der Großvater Vormund, da er Zugriff auf das Kostgeld hatte, dieses der subscriptio folgend aber für den eigenen Alkoholkonsum verschwendete. Neben der Bildunterschrift, die ihn als *„ausg'schamten, miserabligen Bazi“* bezeichnet, akzentuiert die künstlerische Wiedergabe sein Fehlverhalten. Die massige, nach vorne kippende Gestalt des Großvaters, der trübe Blick und die verlangsamte Gestik bezeugen seinen „Pegel“.⁴⁰⁵ Der Rolle des vorbildlichen, verantwortungsbewussten Vormundes kommt er keineswegs nach. Die vordergründige Verurteilung des Großvaters wird durch jene der eigenen Mutter „übertrumpft“: Zwar reagiert die Mutter auf die großväterliche Entgleisung erbost, wie die in die Hüften gestemmtten Arme und zur Faust geballten Hände belegen. Dass ihre Aggression, die in dem im Brotleib steckenden Messer ihren Ausdruck findet, nicht in der Sorge um das Kindeswohl begründet ist, zeigt schon der Bildteil: Der nackte Säugling im Wasser des umgekippten Waschubers schreit, ohne die mütterliche Aufmerksamkeit zu erregen. Ein nahezu identisches Motiv des von der Mutter unbeachteten, stürzenden Kindes findet sich in Hogarths Kupferstich *„Gin Lane“* (1750-1751, Abb. 76) sowie in Daumiers *„Les*

⁴⁰⁰ Vgl. Allen, 2000, S. 198.

⁴⁰¹ Die Bestellung eines Vormundes bei unehelichen Kindern verlangte bereits das Gemeine Recht.

⁴⁰² Allen, 2000, S. 202.

⁴⁰³ Vgl. ebenda, S. 202.

⁴⁰⁴ Vgl. ebenda, 198. Dem Gesetz nach sollten die Vormünder in nachfolgender Reihenfolge benannt werden: 1. wer von dem Vater des Mündels als Vormund benannt ist; 2. wer von der ehelichen Mutter des Mündels als Vormund benannt ist; 3. der Großvater des Mündels väterlicherseits; 4. der Großvater des Mündels mütterlicherseits. Da der Vater und dessen Vater meist keinerlei Interesse am unehelichen Nachwuchs hatten, trat meist der 4. Fall ein. Zwar konnten nun auch Frauen Vormundschaften übernehmen (alleinstehende oder verheiratete), jedoch nur wenn es nicht ihre eigenen Kinder oder Enkel betraf. *„Dieses neue gesetzliche Recht gab Frauen die Gelegenheit, ihre Sorge für die Kinder unehelicher Mütter in die Tat umzusetzen“*. Ebenda, S. 202.

⁴⁰⁵ Seine Genusssucht wird überdies durch die Zigarre in seiner Hand betont.

*Bas-Bleus, Nr. 7*⁴⁰⁶ (1844, Abb. 146). In Analogie zu Heine diente Hogarth, der laut Schremmer als erster die sozial tiefstehende Mutter vorführte⁴⁰⁶, aber auch Daumier, der sich in vielen seiner Karikaturen den vernachlässigten Kindern emanzipierter oder sozialistischer Mütter widmete, dieses Bildelement als bildsprachliches Attribut der Rabenmutter.⁴⁰⁷

Beruhet das Fehlverhalten von Hogarths Rabenmutter auf maßlosem Ginkonsum, scheint Heines Mutter – dem Bildteil entsprechend – das Kind wegen ihrer Rage gegen den betrunkenen Vater zu vergessen. Bildunterschrift und Titel lehren uns anderes: Der mütterliche Zorn entfacht in erster Linie darüber, dass sie sich nun keinen „*Domino kaaf'n*“ könne.⁴⁰⁸ Anstatt den Unterhalt des Kindes zu verteidigen, beklagt sie den Verlust des Dominos.⁴⁰⁹ Die Kritik an der Mutter ist augenscheinlich und übertrifft jene am Großvater des Mündels bei weitem. Bildsprachlich forciert wird die negative Beschreibung der Mutter durch Metaphern des Vergnügens und Liederlichen wie z.B. das geschnürte Mieder oder den aufwändig-protzigen Federhut. Heine charakterisierte die Mutter als vergnügungssüchtiges und berechnendes Frauenzimmer, das aus egoistischen Motiven das eigene Kind schwer vernachlässigt.

Eine solche Desavouierung taucht auch in zeitgenössischen Positionen auf. Die Bestellung der Vormundschaften resultierte aus der Befürchtung, dass „*liederliche und leichtsinnige Mütter' die vom Vater gezahlten Alimente nicht im Interesse des Kindes, sondern im eigenen Interesse verwenden und so ,aus ihrer Unsittlichkeit irgend einen, wenn auch indirekten Vorteil ziehen' könnten*“⁴¹⁰. Diese Argumentation enthält in Heines Karikatur seine Entsprechung, was an der Sujet-Kombination Redouten-Zeit und ledige Mutter sowie deren negativer Konnotation als vergnügungssüchtige Rabenmutter ersichtlich wird.

⁴⁰⁶ Schremmer, in: Schreiber, 1912, S. 769.

⁴⁰⁷ Jenes negative Mutterbild wurzelt in biblischen Versen Hiobs, die Rabeneltern als grausame Eltern bezeichnen, da sie sich nicht um ihre Jungen kümmern: „Wer bereitet dem Raben seine Nahrung, wenn seine Jungen schreien zu Gott und umherirren ohne Futter?“ (Hi 38,41).

Schremmer betonte, dass diese Drucke von Hogarth zu Tausenden in Frankreich und Deutschland verbreitet wurden, daher ist annehmbar, dass Heine diese Karikatur kannte, mit welcher Hogarth laut Muther den „derben Knüttel der Moral“ über die betroffenen Proleten schwang. Vgl. Schremmer, in: Schreiber, 1912, S. 49. Siehe weitere Ausführungen zu Hogarths „Bildsatiren als künstlerische Form der Sozialkritik“ bei Ball, 2000.

Zu Daumier Rabenmüttern siehe seine Lithographien „*Les femmes socialistes 4*“ oder „*Les femmes socialistes 10*“, Abb. siehe in Kat. Ausst. „Honoré Daumier“, 1979, Abb. 175 und 179.

⁴⁰⁸ Ursprünglich waren die Redouten keine Tanz- sondern Spielgesellschaften, Ridotto nannte man in Venedig zur Karnevalszeit das Zusammenkommen en masque, um Faro zu spielen. Seitdem in Deutschland die Venezianischen Maskenbälle nachgeahmt worden sind, hat man das Ridotto mit dem Ball en masque vereinigt; d.h. es wurde zugleich eine öffentliche Faro-Bank veranstaltet, wie auch en masque getanzt. So wurde die eigentlichen Redoute respektive Maskerade schließlich mit dem kollektiven Namen Redoute benannt.

⁴⁰⁹ Der Domino war bisweilen als unanständig verschrien, da sich Frauen und Männer, ohne erkannt zu werden, so manche Frechheit erlauben konnten.

⁴¹⁰ Buske, 2004, S. 77.

Heines Verurteilung beider für das Kindeswohl Verantwortlichen korrespondiert durchaus realen Verhältnissen, weshalb man zur Jahrhundertwende neue Vormundschaftsmodelle konzipierte. Die Motivation für die Karikatur ist sicherlich auch im Rahmen dieser Debatten zu suchen. Berief man bis zur Einführung des Bürgerlichen Gesetzbuches stets einen männlichen Verwandten als Vormund, meist den Vater der ledigen Mutter, setzten sich ab 1900 neue Verfahren durch. Die Annahme, dass der Vater der Mutter ein guter Vormund wäre, erwies sich häufig als falsch. Zum einen herrschte das Problem der unterschiedlichen Wohnorte von lediger Mutter und Vormund, zum anderen wurden vermehrt Vorwürfe gegen die Vormünder bezüglich Kindsausbeutung und Fremdnutzung des Kostgeldes laut.⁴¹¹ Zur Optimierung der oftmals schlechten Betreuung der Vormünder und Verbesserung der miserablen Zustände im allgemeinen Pflegekinderwesen⁴¹² wurden vielerorts Versuche unternommen, das Vormundschaftswesen neu zu ordnen. So entwickelte Max Taube, Arzt der Leipziger „Ziehkinderanstalt“, einer Einrichtung zur Betreuung von Pflegestellen, die Berufsvormundschaften. Auf Taubes Antrag wurde die Anstalt, die mit Hilfe bezahlter Pflegerinnen Säuglingsfürsorge und Pflegemüterschulungen betrieb, Vormund. Zunächst alle gegen Entgelt bei fremden Familien untergebrachten Kinder umfassend, wurde diese Vormundschaft 1891 auf die bei Verwandten gegen Entgelt untergebrachten und 1900 auf alle unehelichen Kinder, gleich wo sie wohnten, ausgedehnt. Das Entscheidende an dieser neuen Form der Vormundschaft war, dass sie eine engere Verbindung von Vormundschaft und Erziehung sichern sollte und dass eine Person eine Vielzahl von Vormundschaften auf sich vereinigen konnte. Dies ermöglichte zudem eine berufsmäßige Ausübung dieses Amtes.⁴¹³ Heines Karikatur bestätigt die schlechten Verhältnisse der herrschenden Vormundschaftsregelung und kann auch als Bejahung dieser Optimierungsversuche interpretiert werden.

⁴¹¹ Eine zwei Jahre später eingereichte Petition der Kommission, welche eine von den Sozialisten ausgehende Gesetzesvorlage unterstützte, zeugt von solcher Kritik. Gefordert wurde nicht nur eine Reglementierung gegen die Ausbeutung von Kindern durch ihre Eltern und Vormünder, sondern die Gewährleistung der zweckbestimmten Nutzung der Alimente und Kostgelder. Vgl. Allen, 2000, S. 204.

⁴¹² Hatte sich die Lage der Kinder im 19. Jahrhundert durch ihre Einbeziehung in den Bereich der industriellen und gewerblichen Produktion erheblich verschlechtert, wirkte sich diese allgemeine Situation vor allem bei den nicht-ehelichen, zumeist in Pflegestellen untergebrachten „Zieh-, Halte- oder Kostkindern“ besonders gravierend aus. Die Lage der Pflegekinder war, von wenigen Ausnahmen abgesehen, katastrophal. Die Kinder wurden häufig in ungeeignete, zum Teil gewerblich betriebene Pflegestellen gegeben. Mangelhafte hygienische Verhältnisse, Unterernährung und räumliche Enge führten während der ersten Lebensstage und -wochen zu außergewöhnlich hohen Sterbeziffern. Die älteren Pflegekinder sahen sich zudem einer frühen und extensiven Ausbeutung ihres Arbeitsvermögens ausgesetzt. Vgl. Buske, 2004, S. 38ff.

⁴¹³ Mit der Einführung der Jugendämter durch das Reichsjugendwohlfahrtsgesetz 1922 wurde die Amtsübernahme durch den Großvater mütterlicherseits verstaatlicht.

Heines „*In der Redouten-Zeit*“ liefert künstlerisch und inhaltlich das drastischste Zeugnis einer die Alimente missbrauchenden Mutter. Es existieren indes noch weitere Karikaturen, die diesem inhaltlichen Entwurf folgen. Verspricht Graefs Mutter ihren Kindern illegitime Geschwister, um so eine „*Erhöhung des Budgets*“ (13/47, Abb. 77) zu realisieren, sorgt das Fräulein Tochter in Bings „*Der Schrei nach dem Kinde*“ (14/41) für ein uneheliches Kind, „*nacha langen ihr d’Alimenten scho zum Privatisier’n*“.⁴¹⁴ Aus beiden Karikaturen spricht zwar die Kritik an der Mutter. Bildlich kommt sie hingegen lediglich in „*Erhöhung des Budgets*“ zum Tragen: Die Alimentenempfängerin ist nicht nur besonders dick, sondern wird durch die unvorteilhafte bayerischer Lederhosentracht zusätzlich verlächerlicht.

Während im vorigen Kapitel die ledige Mutter eindeutig als unschuldig Verführte oder naive Unschuld typisiert wurde, herrscht bezüglich der finanziellen Aspekte von Illegitimität ein durchaus mehrdeutiges Bild. So wird zum einen der lediglich Unterhalt zahlende Vater diffamiert, zum anderen aber die nur an den Alimenten interessierte Mutter. Die Bewertungen der ledigen Mutter variieren folglich von der armen Verführten bis zur kaltblütig Berechnenden und stimmen sowohl mit emanzipatorisch-liberalem, als auch konservativem Gedankengut zur illegitimen Mutter überein.

1.4.3. Unehelichkeit der Unterschichten als Thema der Sittlichkeitsbewegung

Heines Karikatur „*Der eheliche und der uneheliche Klapperstorch*“ (Abb. 78), die als Titelblatt des 30. Hefts des 10. Jahrgangs erschien, schildert die Konfrontation zweier Störche. Der Linke ist mit einer Rüschenhaube und einem knielangen, beerüschten, weißen Untergewand bekleidet. Wird der dickliche Hals des Vogels von einem Kreuz geziert, umfängt ein Nimbus dessen Haupt. Über Brust und Rücken trägt der Storch vier mit Rüschen und Schleifen verzierte Tragetaschen, in denen sich je ein Säugling befindet. Die Nachkommen – nur die beiden vorderen sind sichtbar – blicken mit gefalteten Händen in den Himmel. In absolutem Gegensatz erscheint der rechte Vogel, von dem sich der Nachbar mit erhobenem Haupt abwendet. Sein Gefieder ist ausgefranst, die Haare zerzaust, das Auge schwarz umrandet. „Bekleidet“ ist er mit halterlosen „Strümpfen“. An den dünnen Hals klammert sich ein halbnackter verwahrloster Junge, dem anderen Storch eine Grimasse schneidend. Die beige-

⁴¹⁴ 1902 publizierte Inge Maria das gleichnamige Buch „Der Schrei nach dem Kinde“ – ein Werk, das auch der Simplicissimus in seinen vielen Anzeigen bewarb.

fügte Bildunterschrift lautet: *„Auf dem Magdeburger Sittlichkeitskongress hat sich herausgestellt, wie schwere Gefahren es mit sich bringen muss, wenn man die außerehelich geborenen den auf gesetzmäßigem Wege erzeugten Kindern gleich stellt. Fräulein Paula Müller, die zuerst auf diese Gefahr aufmerksam gemacht hat, sei dieses Bild verehrungsvoll gewidmet.“*

Heine schuf die Karikatur anlässlich des Sittlichkeitskongresses, der als „XVII. Allgemeine Konferenz der deutschen Sittlichkeitsvereine“ vom 01. bis 03. Oktober 1905 in Magdeburg abgehalten wurde. Die Versammlung stand im Kontext einer Bewegung, die sich seit den 1880ern dem Kampf gegen die Unsittlichkeit widmete. Konservative und christliche Kräfte vereinten sich darin, um gegen Schmutz und Schund jener Zeiten anzugehen: Seriell produzierte Trivalliteratur, pornographische Filme und Darstellungen oder Aufklärungsliteratur, aber eben auch Prostitution, Homosexualität, Nacktkultur und Unehelichkeit.⁴¹⁵ Höchstes Ziel war es, Sittlichkeit zu bewahren: *„Sittlichkeit avancierte im ausgehenden 19. Jahrhundert zu einem komplexen Begriff, mit dem nationale Stereotypen ebenso aufgebaut wurden wie weibliche Lebensentwürfe und medizinische Grundwerte. (...) Sittlichkeit wurde mit den Begriffen deutsch, ehrenhaft, pflichtbewusst und tapfer verknüpft und geriet zu einem Zentralbegriff bürgerlicher Sexualmoral“*⁴¹⁶. Sowohl in die Frauenbewegung als auch in kirchliche Vereinigungen und Politik zog der Sittlichkeitsbegriff ein⁴¹⁷ und wurde mit der sexuellen Frage verknüpft.⁴¹⁸ Der Beitrag der Kirchen an der Sittlichkeitsdiskussion fokussierte sich auf die vehemente Verhinderung des *„entsittlichten Chaos“*⁴¹⁹. Während die katholische Kirche an ihren konservativen sexualethischen Vorstellungen festhielt, ihre Dogmen verteidigte und bei Verstößen Bußmaßnahmen verordnete, versuchte die evangelische Sittlichkeitsbewegung⁴²⁰

⁴¹⁵ Vgl. Buske, 2004, S. 62.

⁴¹⁶ Lisberg-Haag, 2002, S. 9. So galten beispielsweise Franzosen als unsittlich und verweichlicht, vor allem da sie den deutsch-französischen Krieg verloren hatten. Vgl. ebenda, S. 9.

⁴¹⁷ Bei der Frauenbewegung richtete sich der Sittlichkeitsbegriff zwar vornehmlich gegen die Männerwelt, „bewegte sich jedoch gleichzeitig auf einem gesellschaftlich akzeptierten Terrain“. Ebenda, S. 10.

⁴¹⁸ Sexualität, zuvor noch als „Unaussprechlich“ tabuisiert, mutierte mehr und mehr zum öffentlichen Diskussions-thema. Waren es zuvor fast ausnahmslos die Kirchen, die das Deutungsmonopol des normalen und anormalen Sexualverhaltens innehatten, wuchs die diesbezügliche Bedeutung der Medizin, wie nicht zuletzt die zahlreichen auflagestarken Publikationen jener Zeit bezeugen. So wurde Richard Krafft-Ebings „Psychopathia sexualis“ 1907 bereits in der 13. Auflage herausgegeben; ebenso habe sich in der Zeit von 1896 bis 1907 die Anzahl der publizierten Zeitschriftenartikel zum Thema Sexualität verdoppelt. Die neu entdeckte Psychoanalyse widmete sich ebenfalls dem unbewussten Teil der Sexualität; die Sexualwissenschaft sann über die sexuellen Probleme beider Geschlechter nach und auch Literaten wie Franz Wedekind und Arthur Schnitzler räumten dem Sexuellen in ihren Werken einen Stellenwert ein. Vgl. ebenda, S. 10.

⁴¹⁹ Ebenda, S. 11.

⁴²⁰ Anteil an der Sittlichkeitsbewegung hatte eine Vielzahl von Vereinen, die sich mit dem Ziel „Bekämpfung der Unsittlichkeit“ zusammengeschlossen hatten. Die Sittlichkeitsbewegung gehörte dem „Verbandsprotestantismus“ an, einem Spektrum unterschiedlichster evangelischer Vereine, die jedoch das Bild vom deutschen Protestantismus gänzlich anders prägten als die verfassten Landeskirchen. Vgl. ebenda, S. 11. Genauere Ausführungen und Informationen zum Verbandsprotestantismus, siehe ebenda, S. 11f.

Unsittlichkeit systematisch zu bekämpfen, d.h., die Diskrepanz zwischen flexiblem Reagieren auf den Zeitgeist und der Verkündigung des „göttlichen Willens“ zu überwinden. Die protestantischen Sittlichkeitsvereine, in erster Linie dem Spektrum der Inneren Mission zugehörig, agierten gegen sexuelle Unmoral, *„indem sie (...) über Prostituierte, Homosexualität, Geburtenrückgang, Geburtenregelung, Geschlechtskrankheiten öffentlich redeten und [zugleich] die ‚Unsittlichkeit‘ zum Grundübel aller gesellschaftlichen Probleme deklarierten“*⁴²¹.

Wichtigstes Organ im Eintreten für die Sittlichkeit war die 1889 gegründete Allgemeine Konferenz der deutschen Sittlichkeitsvereine⁴²² – ein nationaler Zusammenschluss von Sittlichkeitsvereinen aus ganz Deutschland, dem neben Einzelpersonen kooperativ Kirchenvorstände, Gemeindeglieder und Landesvereine für Innere Mission angehörten.⁴²³ Auf dem 17. Sittlichkeitskongress leistete Paula Müller⁴²⁴, eine zentrale Figur der organisierten evangelischen Frauenbewegung und Vorsitzende des 1899 gegründeten, bürgerlich-akademisch orientierten Deutsch-Evangelischen Frauenbundes (1901-1934)⁴²⁵, folgenden Redebeitrag: *„Wir wollen der Mutter helfen, aber nicht lediglich deshalb, weil sie unverehelicht und Mutter ist, sondern trotzdem sie unverehelicht ist, aus christlicher Barmherzigkeit. Wir werden sie nie sittlich auf dieselbe Stufe mit der rechtlich ehelichen Mutter stellen können. (...) Das uneheliche Kind soll so wenig, wie möglich, unter der Schuld der Mutter leiden.“*⁴²⁶

⁴²¹ Ebenda, S. 12.

⁴²² 1867 wurde laut Statistik der Inneren Mission der erste Verein in Anhalt gegründet, der sich ausschließlich der Hebung der Sittlichkeit verschrieben hatte. Bis 1899 traten ca. 20 Mitglieder dem Verein bei. Vgl. ebenda, S. 89. In Baden wurde 1881 die erste Fachzeitschrift zur Hebung der Sittlichkeit, der „Correspondent für das Rettungswerk der Gefallenen und für die Arbeit zur Hebung der Sittlichkeit“ publiziert.

Am 22. April 1885 rief eine überwiegend von Geistlichen besuchte Versammlung in Mönchen-Gladbach den Westdeutschen Verein zur Hebung der Sittlichkeit ins Leben, der die Badische Zeitschrift als Vereinorgan übernahm. Frauen waren als Vollmitglieder indessen bis 1922 ausgeschlossen. Vgl. ebenda, S. 89. Zur weiteren Fortentwicklung der Vereine und Organisationen, siehe ebenda, S. 90ff.

⁴²³ Vgl. ebenda, S. 93, FN 16. Zum Werdegang und zum genauen inhaltlichen Programm der Konferenz, siehe ebenda, S. 93ff.

⁴²⁴ Müller, Herausgeberin der Evangelischen Frauenzeitschrift und ab 1918 stellvertretende Vorsitzende der Vereinigten Evangelischen Frauenverbände, bemühte sich neben ihrem Engagement für soziale Probleme vor allem um den Ausbau der Verantwortung der Frauen innerhalb der Kirche und setzte sich für das kirchliche und kommunale Frauen-Stimmrecht ein. Nach dem Ersten Weltkrieg wirkte Müller in weiteren Gremien mit: 1919 war sie Mitglied des ersten Deutschen Evangelischen Kirchentags in Dresden; 1920 wurde sie als nationalkonservative Abgeordnete in den Reichstag gewählt, und seit 1926 arbeitete sie im Deutschen Evangelischen Kirchenausschuss.

⁴²⁵ Der unter der Initiative von Pastor Weber gegründete Deutsche Evangelische Frauenbund (DEF) war der erste Zusammenschluss protestantischer Frauen. Diese verpflichteten sich zur Mitarbeit an der religiös-sittlichen Erneuerung sowie zum wirtschaftlichen und nationalen Wiederaufbau des Volkswesens. Vgl. Hartwich, 1929, S. 79. Auch im DEF wurde im Jahre 1907 Sittlichkeit zum Verbandsthema der Ortsgruppen gewählt. Vgl. Lisberg-Haag, 2002, S. 158.

⁴²⁶ Hohn, 1905, S. 30. Trotz ihrer sehr konservativen Haltung tritt Müller jedoch für die Unterstützung von Anstalten ein und betont auch den Ungerechtigkeitsaspekt bezüglich ledigem Vater und lediger Mutter: „Dann haben wir die Auffassung zu bekämpfen, als ob auf die Mutterschaft allein alles Gewicht zu legen sei, als ob nicht auch auf die recht erfüllten Pflichten der Vaterschaft größerer Wert zu legen sei. (...) Unsere ganze Arbeit wird zunichte gemacht, wenn wir mit den Anschauungen paktieren, dass der gefallene Mann gesellschaftsfähig bleibt, das Weib dagegen für die gleiche Schuld in den Abgrund der Schande gestoßen wird.“ Ebenda, S. 30f. Zugleich übte sie scharfe Kritik an der neuen Ethik der sexualen Freizügigkeit, die vom 1905 gegründeten Bund für Mutterschutz und dem Verband fortschrittlicher Frauenvereine postuliert wurde. Vgl. ebenda, S. 31.

Wie bereits in „*Der Hoflieferant*“ (9/29/Titelblatt, Abb. 52) setzt Heine den Storch als Kinderbringer ein. Seine Verwendung könnte als Persiflage auf Fräulein v. Bennigsens Wortbeitrag verstanden werden, da sie darauf hinwies, „*das Märchen vom Storch sei in der Kindererziehung überwunden, man müsse auch in diesem Punkte durch unbedingte Wahrhaftigkeit eine Vertrauensstellung zu den Kindern zu gewinnen suchen*“⁴²⁷. Die Gestaltung der Störche richtet sich nach dem ehelichen oder unehelichen Status: Der eheliche Klapperstorch wird bildsprachlich zunächst mit den Tugenden Reinheit, Sittlichkeit und Frömmigkeit ausgestattet: Symbolisieren das Kreuz und der Heiligenschein die religiöse Gesinnung des Storches, verdeutlicht das züchtige Rüschengewand christliche Sexualmoral und sittlichen Lebenswandel. Dass sich dies positiv auf die Kinder auswirkt, demonstrieren die betenden, zum Himmel aufblickenden Säuglinge. Im Umkehrschluss unterliegt der uneheliche Klapperstorch einer negativen, lasterhaften Charakterisierung. Das fehlende Untergewand, das unordentliche Federkleid, die halterlosen Strümpfe sowie die schattierten Augen kontrastieren mit den „ehelichen Attributen“ und verweisen auf Unsittlichkeit, Unmoral, Liederlichkeit und Vernachlässigung. Wie sehr der Nachwuchs diesen unsittlichen Zuständen Rechnung trägt, exemplifiziert das rotznäsige, halbnackte Kleinkind. Ungepflegt und schlecht erzogen wendet es sich an seine sittlichen Nachbarn.

Paula Müllers Befürchtung, dass die sittliche Gleichstellung ehelicher und nichtehelicher Kinder eine Gefahr bedeute, wird in Heines Karikatur Realität. Zugleich ironisierte Heine diese Bedrohung aber, indem er den doppel-moralischen Charakter und die vorurteilsbehaftete Einstellung des ehelichen Klapperstorches und damit der Sittlichkeitsbewegung akzentuiert. Trotz der religiös-christlichen Erziehung distanzieren sich der Storch und seine Nachkommen von dem sündhaften Gegenüber. Dies widerspricht eindeutig der von Müller zitierten „christlichen Barmherzigkeit“. Zudem griff Heine den ehelichen und vermeintlich moralisch integren Storch an, indem er ihn mit Zwillingen darstellte; galten doch Mehrlingsgeburten „*nicht als wunderbares Ereignis, sondern als Schande und ,tierische Erniedrigung*“⁴²⁸.

⁴²⁷ Ebenda, S. 20.

⁴²⁸ Schremmer, in: Schreiber 1912, S. 768. Siehe beispielsweise „Die Darstellung einer Geburt von Siebenlingen aus André de la Vigne und S. Selais Vergier d’honneur“, um 1510, ebenda, Abb. 290, S. 758. Zu weiteren Ausführungen zu Mehrlingsgeburten vgl. Bartels, in: Schreiber, 1912, S. 8.

Neben Müllers Doppelmoral persiflierte Heine mit seiner bildsprachlich und strich-technisch⁴²⁹ antithetischen Darstellung das in der Sittlichkeitsbewegung⁴³⁰ verbreitete Gedankengut zu Unehelichkeit im Allgemeinen. Samuel Keller⁴³¹, Generalsekretär der evangelischen Sittlichkeitsvereine, konstatierte in den von ihm herausgegebenen Frauen-Blättern „Zur Hebung der Sittlichkeit“: *„Es ist für die künftige Entwicklung des Kindes durchaus nicht gleichgültig, ob es mit reinem hohem Sinn oder in fleischlicher Lüsterheit empfangen ist, und ob die Mutter mit Enthaltbarkeit und unter Gebet oder mit Unmäßigkeit und Genuß ihrer Stunde entgegengeht.“*⁴³² Dementsprechend müsse die Frau und Mutter gut erzogen sein und sollte *„ihre Gedanken und Gefühle ständig kontrollieren und unterdrücken“*⁴³³. Schließlich könne nur diejenige erziehen, die selbst dazu erzogen sei, sich fortwährend selbst zu erziehen.⁴³⁴ Die Realisierung dieser Forderung sah man gerade in den Unterschichten⁴³⁵ nicht gegeben; die sittliche Frage wurde folglich mit der sozialen Frage verknüpft.⁴³⁶ Unehelichkeit mutierte zum Gradmesser ungezügelter Sexualität und großen Leichtsinns – wiederum gängige Zuschreibungen an Frauen aus den Unterschichten.⁴³⁷ Abschließend sei erwähnt, dass in dem Jahr, als die Karikatur *„Der eheliche und der uneheliche Klapperstorch“* publiziert wurde, Othmar Spanns Untersuchungen zur unehelichen Bevölkerung in Frankfurt erschienen, in denen er Nichtehehlichkeit als soziale Abnor-

⁴²⁹ Allein die fransige Strichführung unterscheidet sich von den glatten, geschlossenen Umrisslinien des ehelichen Storches.

⁴³⁰ Innerhalb der Frauenbewegungen existierten verschiedene Ansichten. Besonders konträr diskutierten der konservative Deutsche Evangelische Frauenbund und der Bund für Mutterschutz das Thema Sittlichkeit. Letzterer setzte sich für eine freizügigere Sexualität und für uneheliche Mütter ein. Generell zu diesem Thema vgl. Lisberg-Haag, 2002, S. 143-161.

⁴³¹ Samuel Keller (1856-1924) war als Pfarrer bei den deutschen Bauern in der russischen Steppe und flüchtete 1890 als politisch Verdächtiger nach Deutschland. Dort wurde er Generalsekretär der deutschen Sittlichkeitsvereine, betätigte sich dann ab 1898 als freier Evangelist.

⁴³² Keller, in: Frauenblätter 1894, Heft 1, S. 4.

⁴³³ Lisberg-Haag, 2002, S. 147.

⁴³⁴ Vgl. ebenda, S. 147.

⁴³⁵ Zwar wurde bisweilen betont, dass die Unsittlichkeit nicht nur in den Unterschichten zu finden sei; die Tatsache, dass Männer der Oberschichten ihre Lust oftmals an armen Mädchen und Frauen ausübten, wurde indessen selten weiterverfolgt. Vgl. ebenda, S. 127.

Bereits in der Debatte um das Bürgerliche Gesetzbuch machte sich hinsichtlich der Bewertung ehelicher und unehelicher Mütter eine Kluft bemerkbar. So schreckten gemäßigte Feministinnen wie Marianne Weber oder Frieda Duensing davor zurück, die Rechtsstellung der in und außerhalb der Ehe geborenen Kinder anzugleichen, aus Angst, den Rechtsstatus der Ehe und damit den verheirateter Frauen und ihrer Kinder in Frage zu stellen. Radikale Feministinnen wie Marie Stritt postulierten hingegen das gleiche Recht unehelicher Kinder auf das väterliche Erbe wie bei ehelichen Kindern. Zudem empfahl sie, der unehelichen Mutter die gleichen Rechte einzuräumen wie der verwitweten. Die Spaltung der Frauen in die Fraktion der Ausgestoßenen, die außerhalb der patriarchalischen Familie lebten, und die ehrbaren Frauen, die in ihr lebten, lehnte sie entschieden ab. Vgl. Allen, 2000, S. 201.

⁴³⁶ 1891 einte sich der zum dritten Mal tagende Sittlichkeitskongress in der Feststellung: „Die soziale Frage ist nicht nur eine wirtschaftliche, sondern in noch viel höherem Sinne eine religiöse und sittliche Frage“. Ebenso ergab die von der Sittlichkeitsbewegung initiierte Fragebogenauswertung: „Immer und immer wieder ist es der Arbeiterstand, bei dem die Sittlichkeitssünden zu Tage treten“. Die geschlechtlich-sittlichen Verhältnisse der evangelischen Landbewohner im Deutschen Reiche, 1895, S. 72.

⁴³⁷ Vgl. Buske, 2004, S. 72. Zudem wurde Unehelichkeit mit Degeneration in Verbindung gebracht. Spanns Studie folgend zeichneten sich die Unehelichen, deren Mütter weder verstarben noch heirateten, in körperlicher Hinsicht wie auch bezüglich ihrer Berufsausbildung durch ein beträchtliches Maß an Degeneration aus. Vgl. Spann, 1905, S. 118. Zur Diskussion um die Degeneration vgl. Buske, 2004, S. 83.

mität interpretierte. Ehelichkeit und Nichteelichkeit stünden sich, so Spann, wie normale und abnormale Bevölkerungsentwicklung gegenüber.⁴³⁸ Unehelichkeit sei eine Degenerationserscheinung der Ehelichkeit, was sich auf die unehelichen Nachkommen auswirke. Anhand seltsamer Berechnungen suchte Spann nachzuweisen, dass die Kriminalität und damit die Anzahl der Straftaten bei unehelich Gezeugten um ein vielfaches höher sei als bei den Ehelichen.⁴³⁹

Der Hintergrund von Heines Karikatur geht demnach weit über die Sittlichkeitskonferenz hinaus und muss im Kontext dieses sich zunehmend verbreitenden Gedankenguts betrachtet werden. Die schichtspezifische Separierung und Bewertung nach Ehelichkeit respektive Unehelichkeit, die Heine mit seiner Darstellung desavouierte, beantwortet jene Tendenzen mit Verlächerlichung. Mit der Verhöhnung jener Sittlichkeitsbewegung blieb Heine im *Simplicissimus* nicht alleine, wie unter der *Simplicissimus*-Rubrik „Vom Tage“ zu lesen war⁴⁴⁰. Ebenso wenig konnte sich Ludwig Thoma eines Kommentars enthalten. Sein Gedicht „An die Sittlichkeitskonferenz zu Magdeburg“ endet mit den provozierenden Strophen: *„Und nun verleih' der Herr euch allen Stärke! / Den Nutzen seh' ich nicht von eurem Werke. / Ihr könnt euch jedes Jahr aufs neu' versammeln, / Die Menschen lieben, und die Hasen rammeln. Und auch ihr Frommen – ja, was wollt' ich sagen? – Ihr solltet euch nicht allzusehr beklagen, Halläh! und Lujah! Bäh! und Muh! Die Kälber, Sie kommen auf die Welt nicht ganz von selber.“*⁴⁴¹

Neben Heines Karikatur, die aufgrund ihrer innovativen Bildsprache eine Ausnahme darstellt, thematisiert Münzers „*Entrüstung*“ (1/41/Titelblatt, Abb. 79) die gesellschaftliche Beurteilung von Unehelichkeit unter dem Aspekt der Sittlichkeit. Gezeigt werden zwei aus besseren Kreisen stammende Damen, die in einer Kutsche sitzend

⁴³⁸ Vgl. Spann, 1905. In seiner Studie prüfte Spann die Frankfurter Militär-Stammrolle. Er lieferte medizinische Berichte über militärpflichtige Nichteeliche der Musterungsjahrgänge 1870-1881.

⁴³⁹ Vgl. ebenda, S. 8. Die Gesamtmasse der Bestraften zeige, dass 10,88 % unehelich seien, während der Anteil der Ehelichen nur 7,69 % betrage. Siehe hierzu weitere Ausführungen ebenda, S. 92f.

⁴⁴⁰ „(...) eine schöne Rede. Nachdem sie zuerst gegen die fortschrittlichen Frauen geeifert und in echt christlicher Weise dagegen protestiert hatte, dass man das Wort „Gefallene“ für die Mutter eines unehelichen Kindes abschaffen wolle, erging sie sich in weiteren Ausführungen über die Mutterschaftsfrage. Sie schloss ihre Rede mit den Worten: „Die uneheliche Mutter muss geschützt werden. aber nicht, weil das Kind unehelich ist, sondern trotzdem es unehelich ist. Wir möchten uns hierauf nur die Frage erlauben. Hat Fräulein Müller diese schönen Worte gesprochen, trotzdem sie nicht verheiratet ist, oder weil sie nicht verheiratet ist?“ (10/29, S. 11).

⁴⁴¹ Einem Bericht über die Allgemeine Sittlichkeitskonferenz im Korrespondenzblatt folgend, kritisierte auch die „Berliner Zeitung am Mittag“ (07.10.05) Paula Müllers Aussage: „So eiferte ein Fräulein Paula Müller darüber, daß man uneheliche Mütter nicht ‚gefallene‘ nennen wolle; sie war aber sonst lieb und gut, indem sie für Mutter und Kind sorgen wollte, nicht etwa weil, sondern trotzdem sie unehelich seien, in welcher Unterscheidung praktisch die ganze Herzenshärte sich kennzeichnet, von der eine uneheliche Mutter lieber ins Elend flieht, ehe sie ihre Wochensuppe mit Vorwürfen über ihren ‚Fall‘ hinunterwürgt.“ „Tugendparade“, in: Korrespondenzblatt zur Bekämpfung der öffentlichen Sittenlosigkeit, 19. Jahrgang (1905), Nr. 11, S. 82. Paula Müller wehrte sich im Korrespondenzblatt gegen diese Anschuldigungen im Artikel „Wahres Mitleid“, vgl. Müller, in: Korrespondenzblatt, 20. Jahrgang (1906), Nr. 2, S. 13f.

folgenden Dialog führen: „Was ist das für ein großes Gebäude, Melanie?“ / „Das ist ein Asyl für arme, unverheiratete Wöchnerinnen.“ – „Schrecklich, wie von allen Seiten der Unsittlichkeit Vorschub geleistet wird“. Die Karikatur befasst sich mit der bürgerliche Verurteilung der Wöchnerinnen-Asyle bzw. Gebärenanstalten. Letztere waren seit Mitte des 18. Jahrhunderts in den deutschen Territorialstaaten vorwiegend an Universitäten eingerichtet worden⁴⁴²: Zwar ermöglichten sie, sozusagen im Dienste der Humanität, Armen und ledigen Schwangeren eine heimliche, kostenlose Geburt. Im Vordergrund stand jedoch nicht der Wohlfahrtsgedanke sondern der Bildungsapekt. Denn im Gegenzug dienten jene ledigen Mütter als Anschauungs- und Übungsmaterial für angehende Hebammen und „Accoucheure“⁴⁴³, um die medizinische Geburtshilfe weiter zu entwickeln und die Gebärenanstalt als optimalen Niederkunftsort für Frauen gesellschaftsfähig zu machen.⁴⁴⁴ „Die in der Anstalt aufgenommenen Frauen, zumeist ledige, mittellose Schwangere, boten als ‚lebendige Phantome‘ ein breites Feld an Untersuchungs-, Übungs- und Experimentiermöglichkeiten für die aufstrebende geburtshilfliche Wissenschaft“.⁴⁴⁵ Wie Preußler betont, waren es wirklich nur die Ärmsten der Armen und meist ledigen oder geschlechtskranken Wöchnerinnen, die in eine solche Behandlung als Demonstrationsobjekt einwilligten. Die Anstalt war außerdem oftmals der einzig legitimierte Niederkunftsort für unverheiratete Schwangere, weshalb diese meist keine andere Wahl hatten, als sich dem Experimentiergeist der Geburtshelfer und Hebammen auszuliefern.⁴⁴⁶ Die vorliegende Karikatur kritisiert weniger das zweifelhafte Profil dieser Einrichtungen, sondern die „*Entrüstung*“ der sich unterhaltenden Damen. Zwar beinhaltet der illustrativ gestaltete Bildteil keine karikaturistische Stilmittel; gerade die Kombination der gefälligen, modisch gekleideten Damen im Bildteil mit dem als „niedrig“ empfundenen Gesprächssujet in der subscriptio schafft aber einen eigenwilligen

⁴⁴² Vorbild war die von Johann Fried 1737 in Straßburg gegründete Geburtshelferschule, die erstmals auch männliche Geburtshelfer ausbildete und das Primat der weiblichen Hebamme damit anfocht. Vgl. Preußler, 1985, S. 15. München besaß schon im 16. Jahrhundert im Heilig-Geist-Spital eine Niederkunftsstube für ledige Frauen. Letztere fungierten aber primär als Ammen für das zugehörige Findelhaus. 1783 entstand dann das erste staatliche Gebärrhaus, das der Geburtshilfe für mittellose, ledige Schwangere diente und den Müttern vor und nach der Geburt Obdach gab.

⁴⁴³ Vgl. Preußler, 1985, S. 15. Weiter wurde armen Müttern bei der Versorgung der Kinder geholfen sowie gar die Aufzucht dieser Kinder übernommen. Die Häuser dienten auch dazu, den Einzug der männlich besetzten ärztlichen Wissenschaft in die Geburtshilfe zu beschleunigen. Den Hebammen indessen gab man die Schuld für die hohe Frauen- und Kindersterblichkeit, „durch welche wiederum ‚den Familien gute Mütter und dem Lande nützliche Untertanen entrissen‘ wurden“. Preußler, in: Kat. Ausst. „Vater, Mutter, Kind“, 1987, S. 145.

⁴⁴⁴ Vgl. Preußler, 1985, S. 16.

⁴⁴⁵ Ebenda, S. 16. „Denn hinter ‚verschlossenen Türen‘ konnten die Ärzte und Lernenden nach Herzenslust ausprobieren, was ihnen in ihren Privatpraxen verwehrt blieb“. Ebenda, S. 16.

⁴⁴⁶ Die ehrbaren Frauen gebären zu Hause oder bei der eigenen Hebamme. Vgl. ebenda, S. 16. Zur Geburt bzw. zum Niederkunftsort besser gestellter lediger Frauen, siehe hier S. 180ff. Selbst 1921 gebären lediglich 6 % der Schwangeren in einer öffentlichen Gebärenanstalt; dies zeigt, dass das Spital als Niederkunftsort noch keine große Resonanz erfahren hatte. Vgl. ebenda, S. 16.

Kontrast, der die Diskrepanz zweier Welten augenscheinlich macht: Von der Decke, die wie der Kopfschmuck der einen Dame in auffällig kräftigem rot gezeichnet ist, gewärmt, bequem in der Kutsche sitzend, beurteilen die Damen „von oben herab“ Frauen, die gesellschaftshierarchisch weit unter ihnen rangieren. Aus ihrer bürgerlichen Perspektive heraus erlauben sie sich eine negative Bewertung dieser Einrichtung, da mittels jener der Unsittlichkeit Vorschub geleistet werde. Das Schicksal der armen, ledigen Frauen steht weit hinter dem Sittlichkeitsaspekt zurück. Damit wird abermals die Sittlichkeitsbewegung und deren doppelmoralischer Ansatz entlarvt.⁴⁴⁷ Die gesellschaftliche Verurteilung von Unehelichkeit wird ferner durch die Bewertung der hohen Sterblichkeitsrate bei illegitimen Kindern offensichtlich. Während die Sterbequote zwar von bevölkerungspolitischer Warte aus bedauert wurde, erreichte sie unter sittlichen und später auch eugenischen Gesichtspunkten keineswegs zur Beunruhigung. Dementsprechend resümiert der Prediger in Thönys Karikatur *„Zentrum und Mutterschutz“* (16/10), die anlässlich des III. Internationalen Kongresses für Säuglingsschutz 1911 entstand: *„Ja, meine andächtigen Zuhörer, gegen die Säuglingsfürsorge müass'n mir scho dessweg'n sein, weil der Herr g'sagt hat: ‚Lasset die Kinderlein zu mir kommen‘, und da derf'n mir s'nicht aufhalt'n, von der himmlisch'n Reis.“*⁴⁴⁸

1.4.4. Engelmacherei, Kindsmord, Kindsaussetzung – Konsequenzen der Illegitimität

Die gesetzlich vorgeschriebene finanzielle Absicherung illegitimer Kinder bot nicht immer eine ausreichende Lösung für die schwierige Situation lediger Mütter. Letztere sahen sich vielmehr zu anderen Schritten gezwungen. Eine Handlungsmöglichkeit offeriert Rezniceks *„Die Engelmacherin“* (4/32, Abb. 80). Auf einer Straße unterhalten sich zwei dicke, eingemummte ältere Frauen, ihrem äußeren Erscheinungsbild nach der unteren Schicht zugehörig: *„Da ham S'aba a nett's Buaberl, Frau Schlegelmeier!“* Die gegenüberstehende Frau, ein Kleinkind auf dem Armen tragend, antwortet daraufhin: *„Ja, dös is fei so g'sund, dass 's mi freua that, wann's nöt a Kostkind war.“*

⁴⁴⁷ Ebenso mit der Unterstützung von Unsittlichkeit beschäftigt sich Engels „Belehrung“ (6/8). „Warum giebst denn dera mit ihran Bams'n glei' a Mark; do unterstützt d'Lüaderlichkeit!“ – „A was! D'Lüaderlichkeit muaß a geb'n, sunst wars gar fad auf der Welt!“.

⁴⁴⁸ Bings „Wider das vierte Gebot“ (18/15) kombiniert auf ähnliche Weise die Kindersterblichkeit unter den Unehelichen mit der christlichen Lehre: „Sag'n S'amol, Hochwürden, warum sterben ketz grad vo dene Findelkinder gar a so vüi?“ – „De armen Hascherln können halt Vater und Mutter net ehren.“

Der Titel benennt die Engelmacherin als Sujet der Karikatur. Sie war eine schillernde Figur in den aktuellen Diskussionen um Abtreibung und der bei unehelichen Geburten enorm hohen Säuglingssterblichkeit⁴⁴⁹. Die Bezeichnung „Engelmacherin“ fasste zum einen Frauen, darunter auch Hebammen, die illegal Abtreibungen durchführten; aufgrund der häufig unhygienischen Umstände sowie fehlenden Fachwissens endeten solche Eingriffe oftmals mit schlimmen Verletzungen oder gar dem Tod der Schwangeren. Zum anderen traf der Begriff, wie bei dieser Karikatur, auf Frauen zu, die meist uneheliche Kinder aus armen Verhältnissen als sogenannte Kostkinder⁴⁵⁰ zur Pflege aufnahmen. Dabei wurden sie der absichtlichen, bis zum Tod führenden Vernachlässigung der Kostkinder bezichtigt, um sich selbst am Pflegegeld zu bereichern. So konstatierte der Zeitgenosse Levinstein: *„Nur merkwürdig ist, dass die fast immer im blühendsten Zustande aus den Kliniken kommenden Kinder so bald dahinsterben.“*⁴⁵¹ Obschon Max Taube die generelle Verurteilung der Engelmacherin ablehnte, da jene *„gutmütige[n], unbescholtene[n] Frauen (...) oft ihr letztes mit dem unbekanntem Kinde teilten und in der größten Anzahl kein Ziehgeld erhielten“*⁴⁵², ließ ihre Negativbesetzung nicht nach, was von einem generell verstärkten gesellschaftlichen Interesse am Kindeswohl zeugt. Gerade die Diskussion um das Neue Bürgerliche Gesetzbuch bewirkte, dass Mutterschaft und Kindererziehung als öffentliche, unter dem Schutz und der Aufsicht des Staates stehende Aufgaben angesehen wurden. Diesem Denken diametral entgegen lief die hohe Zahl der Abtreibungen⁴⁵³ und Kindstötungen. Laut August Bebel verurteilte man in den Jahren 1882 bis 1886 839 Personen wegen dieser Delikte, 1897 bis 1901 stieg die Zahl derer auf 1.565 an⁴⁵⁴ –

⁴⁴⁹ Ohnehin bedeutete es für die illegitimen Kinder der unteren Schichten einen gesundheitlichen Nachteil, dass die Kinder nicht gestillt werden konnten, weil die Mütter arbeiten und die Kinder daher zur Pflege abgeben mussten. Doch auch Letzteres gestaltete sich mitunter schwer, da häufig weder das Pflegegeld, noch die Alimente aufgebracht werden konnten, so dass andere Unterbringungsmöglichkeiten zu suchen waren.

⁴⁵⁰ Immer wieder suchten Mütter in Anzeigen Pflegeeltern für ihre unehelichen Kinder, und Ehepaare boten sich in Inseraten an, solche Kinder gegen Kostgeld aufzunehmen.

⁴⁵¹ Levinstein, 1888, S. 13. Levinstein begründet diese hohe Sterberate der Kostkinder ebenfalls mit der ungeeigneten Pflege. Vgl. ebenda, S. 13.

⁴⁵² Taube richtete nicht zuletzt aufgrund dieser Umstände das Ziehkinderwesen ein. Letzteres war eine Amtsstelle, die gegenüber allen Kindern, die in Obhut einer Anstalt oder Pflegefamilie lebten, das Vormundschaftsrecht wahrnahm. Vgl. Allen, 2000, S. 203.

⁴⁵³ Vgl. Duden, 1994, S. 77. Bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts bestand ein großer Unterschied darin, ob ein lebendiges Kind oder eine „unbelebte Frucht“ getötet wurde. Erst die Beseitigung des Kindes, das ‚Leben und Gliedmass empfangen hett‘, unterlag gemäß der „Carolina“ strengen Sanktionen. Vgl. ebenda, S. 77.

⁴⁵⁴ Die neuen Strafrechtsbestimmungen wurden seitens der Gesetzgeber als Ordnungsmaßnahmen und Teil der Reformen beim Delikt der Kindstötung gerechtfertigt. Vgl. Fraisse. 1994, S. 435. Aufgrund bevölkerungspolitischer und eugenischer Überlegungen intendierte man, in die Reproduktionsstrategien von Frauen einzugreifen. Vgl. ebenda, S. 434.

Wurde die Fruchtabtreibung durch die Hebamme/Engelmacherin sanktioniert, setzte sich allerdings in der Schulmedizin die Berechtigung des Arztes zum „therapeutischen Abortus“ durch. Vgl. Duden, 1994, S. 77. Auch im viktorianischen England bemühten sich Ärzte seit den 1830ern, im Namen von Symptomen, die eben ausschließlich durch den Arzt festgestellt werden konnten, ‚fötale Vitalität‘ zu diagnostizieren. Vgl. ebenda, S. 77. Duden fasst die paradoxe Wertung wie folgt zusammen: *„Der Abbruch durch Frauen und Hebammen auch vor der ersten Regung wird jetzt kriminalisiert, während ein medizinischer Indikationskatalog regelt, was der Mediziner hinfort legal in dieser kriminalisierten Sache vornehmen darf“*. Ebenda, S. 77.

ein Faktum, das als Beweggrund für Rezniceks Karikatur interpretiert werden muss.⁴⁵⁵ Flügges noch vorsichtige Behauptung, Reznicek habe bei weitem nicht nur Galanterien und erotische Pikanterie oder die Mondänität und Doppelmoral des Bürgertums aufs Korn genommen, sondern weitaus sozialkritischere Ansätze verfolgt, erhält hier ihre Bestätigung.

Allein die äußere Gestaltung der Engelmacherin ist negativ besetzt. Die überzeichneten Gesichtszüge und der derbe Körperbau charakterisieren sie als abstoßend. Derart verbildlicht entspricht sie ansatzweise früheren Darstellungsmodi der Hebamme in der Karikatur.⁴⁵⁶ So zeigt Thomas Rowlandsons „*A midwife going to a Labour*“ (1811, Abb. 81) die Hebamme als übergroße, monströse, kugelrunde Frau, die sich nachts auf den Weg zur Arbeit macht. Rezniceks Wiedergabe der Engelmacherin folgt diesem bildsprachlich verlächerlichten Entwurf, identifizierte die Dargestellte aber durch den Textbezug als grausame Engelmacherin.⁴⁵⁷ Indem die Engelmacherin den guten Gesundheitszustand des Kindes bedauert, belegt sie ihre Absichten, die sich nicht auf die Aufzucht des Kostkindes, sondern vielmehr auf dessen Tötung konzentrieren.⁴⁵⁸

Rezniceks offensichtliche Verurteilung der Engelmacherin kommt in Wilkes fünf Jahre später publizierten „*Engelmacherinnen*“ (10/44, Abb. 82) gestalterisch noch eindringlicher zum Ausdruck. In einem dunklen Kellergewölbe berichtet eine Vertreterin dieses „Berufs“ der anderen: „*Ja denken S' Ihnen nur, Frau Nachbarin, jetzt haben S' mich zum Ehrenmitglied vom Sittlichkeitsverein g'macht, weil i so viel ledige Kinder aus der Welt schaff*“. Wilke orientierte sich am tradierten Typus der verhässlichten und grobschlächtigen Engelmacherin, steigerte dessen negative Physis bildsprachlich. Schremmer konstatierte bei der Besprechung jener Karikatur: „*Der ganze Abscheu und alle Verachtung eines Menschen und Künstlers stecken darin*“⁴⁵⁹.

Die an Tierphysiognomien erinnernden, fratzenhaften Gesichter kontrastieren mit

Bebel berief sich dabei auf die Statistik des Deutschen Reiches, den 85. Band „Kriminalstatistik“ für das Jahr 1906. Die Chronique scandaleuse der letzten Jahre hatte sich mehrfach mit Fällen von Abortus zu befassen, die großes Aufsehen erregten, weil angesehene Ärzte und Frauen aus der vornehmen Gesellschaft eine Rolle spielten. Auch mehren sich, der steigenden Zahl der diesbezüglichen Offerten in den Zeitungen zu Folge, die Anstalten und Orte, in welchen verheiratete und unverheiratete Frauen Gelegenheit geboten wurde, die Folgen von Fehlritten in aller Heimlichkeit zu vertuschen.

⁴⁵⁵ Berühmte Engelmacherinnen waren Madame Restell aus New York und La Cacheuse aus Paris. Vgl. hierzu Fraisse, 1994, S. 434. Siehe hierzu nähere Informationen, vgl. ebenda, S. 434ff. Zur Einstellung der Frauenbewegung gegenüber Abtreibungen, vgl. Allen, 2000, S. 269.

⁴⁵⁶ Vgl. hierzu auch Buske, 2004, S. 40.

⁴⁵⁷ Wie Flügge für Reznicek bereits feststellte, bedarf es auch bei der vorliegenden Karikatur des Textes als integrierenden Bestandteils, um den Sinn zu erfassen. Vgl. Flügge, 1972, S. 96.

⁴⁵⁸ Zwar wird hier nicht ausdrücklich die ledige arme Mutter benannt, die ihr uneheliches Kind der Engelmacherin gibt. Aufgrund der realen Verhältnisse ist jedoch davon auszugehen.

⁴⁵⁹ Schremmer, in: Schreiber, 1912, S. 787.

vollbusigen, fülligen, breiten Leibern. Die derben, klobigen Hände betonen ihre schändlichen Taten. Diese augenscheinlich kriminelle Atmosphäre wird durch das dunkle Kellerloch forciert. Im Unterschied zu Reznicek lässt schon der Bildteil die „Dienstleistungen“ jener Frauen erkennen: Medizinische Instrumente und Alkohol- oder Giftfläschchen künden von ihrer Tätigkeit. Ferner lehnt am Tischfuß ein Kleinkind. Seine Nacktheit, leblose Körperhaltung und der apathische Blick legen Zeugnis über den erbärmlichen, todesähnlichen Zustand ab. Hier werden Parallelen zu Charles Léandres in der Serie „*Les Monstres des Monstres*“ erschienene Karikatur⁴⁶⁰ (1902, Abb. 83) offensichtlich. Neben dem abstoßenden Äußeren hob Léandre die grausame Dienstleistung der Engelmacherin durch die in Gläsern aufbewahrten geflügelten Föten⁴⁶¹ und den auf den schwangeren Bauch fixierenden Blick hervor. Auch Wilke fügte den Engelmacherinnen gleichsam attributiv das sterbende Kind bei.

Wilkes bildimmanente Diffamierung der Engelmacherin entspricht in Analogie zu Rezniceks Karikatur der damals zunehmenden gesellschaftlichen Diskussion um Abtreibung und Säuglingssterblichkeit. „Sensationen“ wie die Hinrichtung Elisabeth Wieses, die am 02. Februar 1905 aufgrund fünffachen Mordes von Kostkindern zum Tode verurteilt wurde, heizten die öffentliche Debatte um Engelmacherei an.⁴⁶² Wil-

⁴⁶⁰ Die Karikatur erschien im „L'Assiette au beurre“. Die Einleitung der Serie lautete: „Good people, perhaps you believe that Barnum has taken with him all the living phenomena that entertain the public. Good people, you are mistaken: monsters are still there, crawling up and down the social ladder, parading their physical or moral deformities. These monsters are the deranged, the neurasthenics, the damaged beings that we meet in our homes, on the street, in public squares. Deformed, misshapen, repugnant monsters whose hideous defects reveal a putrid social state“. Bei Léandre erscheint die Engelmacherin jedoch als Abtreiberin, die von der besseren Gesellschaft in Anspruch genommen wurde.

⁴⁶¹ Diese Aufbewahrung der Embryonen in Spiritus thematisiert auch Arnolds „Alkohol im Jenseits“ (10/25). Diese Praxis diente vor allem Forschungszwecken; so arbeitete die Missbildungsforschung von 1880 bis 1914 verstärkt mit toten, präparierten Embryonen. Laut Zürcher handelte es sich dabei um eine wissenschaftliche Arbeitsweise, die aufgrund religiöser Sanktionen erst seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert in verstärktem Maße praktiziert werden konnte, ihren Höhepunkt im massenhaften Anwachsen bzw. Verbrauch von Präparaten im 19. Jahrhundert erfuhr und zu Beginn des 20. Jahrhunderts von anderen, experimentellen Verfahren verdrängt wurde. Vgl. Zürcher, 2004, S. 13ff.

Das Sammeln und die Darstellung der Embryonen diente aber auch der Visualisierung von Forschungszwecken. So zeigt der Medizin- und Wissenschaftshistoriker Nick Hopwood anhand einer Übersicht der im 19. Jahrhundert geleisteten anatomischen Sichtbarmachungen menschlicher Embryonen, dass die Vorstellung einer Embryonalentwicklung von Wissenschaftlern und Künstlern erst produziert worden ist. Der Aufbau dieser Wissenschaft erforderte die Visualisierung standardisierter Reihen, die wiederum das Sammeln von Embryonen zur Voraussetzung hatten. Hopwood zufolge wurden die Objekte des Sammelns aufgewertet, während die Bedeutungen der Frauen, von denen sie stammten, abgewertet wurden. Im 20. Jahrhundert wurde die Embryonalreihe im Dienste von Anti-Abtreibungskampagnen verwendet. Siehe hierzu nähere Informationen bei Duden, 2002.

⁴⁶² Nach einem wegen Abtreibung ausgesprochenen Berufsverbot betätigte sich die frühere Hebamme Elisabeth Wiese als Vermittlerin von Privatkostkindern an Pflegefamilien. Die Pflegekosten behielt sie indessen ein, die daraufhin zurückgeschickten Kinder brachte sie mit Gift um und verbrannte die Leichen im Herd. Vgl. Bahnsen, in: „Welt am Sonntag“, 23.01.05, URL: http://www.welt.de/print-wams/article120605/Tod_unterm_Fallbeil_die_Engelmacherin_von_St._Pauli.html.

Neben der Diskussion bezüglich Engelmacherei und Kindstötung debattierte man im Rahmen dieser Fälle über die Todesstrafe. Es waren vor allem die Frauen, die kategorisch jede Milde ablehnten und sich sogar bei den Justizbehörden meldeten, um Elisabeth Wiese hinzurichten, falls sich kein männlicher Scharfrichter bereit finden würde.

kes Karikatur ist aber nicht nur als Reaktion auf jene aktuellen Zeittendenzen zu betrachten. Der Bildunterschrift zufolge sei eine der Kindsmörderinnen wegen der Tötung illegitimer Kinder als Ehrenmitglied des Sittlichkeitsvereins ausgezeichnet worden. Eine Würde, die wie die gefalteten Hände der vorderen Engelmacherin bezeugen, gerne angenommen wurde. Während die bildliche Kritik sich auf die Engelmacherinnen konzentriert, enthält die Bildunterschrift einen klaren Angriff auf die Magdeburger Jahreskonferenz der Sittlichkeitsvereine. Wie im Zuge der Analyse von „*Der eheliche und der uneheliche Klapperstorch*“ (30/10/Titelblatt, Abb.) erwähnt, stigmatisierten diese die Unsittlichkeit verkörpernden ledigen Mütter und unehelichen Kinder und belegten sie mit negativen Konnotationen. Insbesondere Paula Müller oder Adolf Stöcker, Vorsteher der Berliner Stadtmission und Begründer des Berliner Männerbundes zur Bekämpfung der Unsittlichkeit⁴⁶³, plädierten einerseits für eine Rettung der gefallenen Mütter und Kinder, auf der anderen Seite aber verurteilten sie die Betroffenen. Diese Diskrepanz pointiert die Karikatur mittels einer drastischen Übersteigerung: Die Rettung der Gefallenen, die Befreiung von der Unsittlichkeit besteht in der Tötung der illegitimen Kinder. Infolgedessen mutiert die Engelmacherin zum Ehrenmitglied. Die von Stöcker in seiner Zeitschrift „Frauenbund“ formulierten Aufgaben der sich im Dienste der Sittlichkeit engagierenden Frau wurden bei Wilke aufs Deutlichste persifliert: „*Wir wenden uns an (...) teutsche Frauen, die Hüterinnen teutscher Sitte sein sollen, an christliche Frauen, die um Christi willen die Sünderinnen retten wollen*“⁴⁶⁴.

Die bisherigen Karikaturen charakterisieren die Engelmacherin durchgehend als äußerlich abstoßende Frau aus den Unterschichten. Engels „*Ein naives Gemüt*“ (2/42, Abb. 84) offeriert eine andere Variante: Ein gut bürgerliches Ehepaar erklärt sich gegen Zahlung einer Entschädigungssumme zur Aufnahme eines illegitimen Kindes bereit.⁴⁶⁵ Die ignorante Haltung der Eheleute, die in ihrer bildsprachlichen Wiederga-

⁴⁶³ Der 1887 gegründete Berliner Männerbund, der in der Folgezeit mehrfach seinen Namen änderte (Allgemeiner Deutscher Verein zur Hebung der Sittlichkeit, Deutsch-Evangelischer Verein zur Förderung der Sittlichkeit und Rettungsarbeit, Deutscher Sittlichkeitsverein, Deutscher Sittlichkeits- und Rettungsverein) stellte zusammen mit dem Westdeutschen Verein die Hauptstütze der deutschen Sittlichkeitsbewegung dar. Vgl. Lisberg-Haag, 2002, S. 91, FN 11.

⁴⁶⁴ „Vereinsthätigkeit“, in: Frauenbund 1 (1884), Nr. 3, S. 16. Siehe auch hierzu die Simplicissimus-Karikatur von Schulz „Ein Stöckerianer“ (5/3).

⁴⁶⁵ Die Karikatur zeigt folgende Szene: Ein junges, aus ländlich-ärmlichen Verhältnissen stammendes Mädchen wendet sich mit der Frage: „Entschuldigungs, ich hab in der Zeitung gelesen, dass Sie ein Kind adoptieren woll'n?“ an ein gut situiertes bürgerliches Ehepaar. Dieses ist trotz augenscheinlicher Wohlhabenheit lediglich gegen eine Entschädigungssumme von zwölfhundert Mark bereit, das Kind aufzunehmen. Die junge Mutter, die fälschlicher Weise sich selbst als Adressatin der Entschädigungssumme annimmt, „wär mit weniger a z'fried'n“. Die finanzielle Not einer ledigen Mutter wird der Geldgier eines kinderlosen Ehepaares gegenübergestellt. Zwei völlig unterschiedliche Milieus und Personen treffen aufeinander. Während das Mädchen schüchtern und verloren in der Tür steht, sitzt das dicklich gezeichnete Ehepaar, sie Kaffee trinkend, er Zeitung lesend, phlegmatisch

be an Heines Figuren aus „*Eine unverschämte Person*“ (1/21, Abb. 4) erinnern, verdeutlicht, dass die Adoption weniger auf einem Kinderwunsch, sondern vielmehr auf finanziellen Motiven basiert. Der Verdacht der unter dem bürgerlichen Deckmantel verborgenen Engelmacherei scheint in Engels Karikatur durch. Schließlich gab Schreiber schon zu Bedenken: „*Weit gefährlicher sind jene Menschenfreunde, zu meist sind es Ehepaare, die sich erbieten, Kinder diskreter Geburt gegen eine einmalige Abfindungssumme als eigen anzunehmen, die aber dann, nachdem sie das Geld empfangen haben, den möglichst raschen ‚natürlichen‘ Tod des Kindes herbeiführen, um das grausame Spiel von vorne zu beginnen*“⁴⁶⁶.

Auch der selbst vollzogene Mord am eigenen Kind stellte gemäß Heines Karikatur „*Die Kindesmörderin*“, die als Titelblatt des 8. Heftes des 8. Jahrgangs (Abb. 85) am 19. Mai 1903 publiziert wurde, einen Ausweg aus der Misere dar. Unterlegt ist der Bildteil mit folgendem Text: „*Siehst du, Gretchen, wenn dein Vater ein Baron wär’, würde die Sache besser abgelaufen sein.*“ Heine nahm, wie die Bildunterschrift belegt, Bezug auf das tradierte, oftmals künstlerisch und literarisch verarbeitete Gretchenmotiv. Der aktuelle Anlass dürfte indessen die Verurteilung Hedwig Ottos gewesen sein. In dem vom 15. bis 17. April 1903 in Hirschberg abgehaltenen Prozess, an dem Gerhard Hauptmann⁴⁶⁷ als Geschworener teilnahm, wurde der 25-jährigen Landarbeiterin und Kellnerin vorgeworfen, ihr uneheliches Kind in einem Gasthof getötet und dann einen Meineid geleistet zu haben. In der Ausarbeitung verlegte Heine die Hinrichtung in die Renaissance, vielleicht um letztlich auch die Rückständigkeit der gesellschaftlichen Verurteilung von Unehelichkeit zu veranschaulichen. In der Historisierung des Geschehens und der Unterwürfigkeit Gretchens vor der „Geistlichkeit“ existieren Parallelen zu Peter von Cornelius’ Zeichnung „*Gretchen kniend vor der Mater dolorosa*“ (1811, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Graphische Sammlung).⁴⁶⁸ Dort kniet Gretchen vor der Mater Do-

am Stubentisch.

⁴⁶⁶ Schreiber, in: Schreiber, 1912, S. 669. Auch Bings „Familiensinn“ (16/3) birgt eine Anspielung der oftmals todbringenden Tätigkeit der Hebamme.

⁴⁶⁷ Hauptmann setzte sich zunächst erfolgreich für ihren Freispruch ein. Er wurde durch diesen Fall zur Niederschrift eines Kindsmörderinnen-Dramas angeregt, welches er bereits im September des gleichen Jahres unter dem Titel „Rose Bernd“ veröffentlichte. Die Figur Rose stimmt jedoch nicht völlig mit ihrer realen Vorlage überein. Hedwig Otto stammte zwar aus derselben Gesellschaftsschicht wie Hauptmanns Rose, arbeitete aber hauptsächlich als Kellnerin und brachte ihr Kind schließlich auch im Gasthof um. Vgl. Roh, o. J., URL: <http://kkg.german.or.kr/kr/kzg/kzgtxt/95-15.pdf>.

⁴⁶⁸ Jellinek kritisierte die im § 217 StGB für den Tatbestand der Kindstötung festgeschriebene Bestrafung: „Scheinbar ist die Kindsmörderin dem gemeinen Mörder gegenüber bevorzugt, denn während auf Mord Todesstrafe steht, steht auf Kindsmord (wenn keine mildernden Umstände vorliegen) nur (!) Zuchthaus nicht unter drei Jahren. In Wahrheit liegt aber keine ‚Bevorzugung‘, sondern eine ungeheure Benachteiligung hier vor, denn die Frauentat des Kindsmordes wird in spezifischer Verzweiflung verübt, deren Ursache der Mann ist, der die Frau verlassen hat. Wir verlangen Herabsetzung der Strafe und strafrechtliche Heranziehung des unehelichen Vaters, als des mittelbaren Täters.“ Jellinek, in: Die Stellung der Frau im Recht der Kulturstaaten, 1912, S. 25f.

lorosa, der ein Schwert durch ihr Herz und ihre Seele gestoßen worden ist. Sowohl Gretchen als auch die Mutter Gottes sind voller Schmerz. Bei Heines Karikatur ist der Pastor ebenfalls untröstlich, als der „weltliche Stab“ über dem Mädchen gebrochen wird, voller Trauer ist hier indessen der Henker – jedoch nicht über die Tat der Kindsmörderin und das ihr drohende Schicksal, sondern über ihre bescheidene Herkunft, die ihr zum Verhängnis wurde.

Im 19. Jahrhundert wurde die Diskussion um die Kindstötung mehr und mehr zum Schauplatz allgemeinerer und grundlegenderer kulturtheoretischer und gesellschaftspolitischer Positionsbestimmungen. In diesen ging es – und nur dies vermag die Heftigkeit und Emotionalität der Auseinandersetzung zu erklären – um eine Neudefinition der Geschlechterrollen sowie eine Neujustierung der Vater- und Mutterrollen im Recht.⁴⁶⁹ Im Verlauf dieser Prozesse und Umwertungen änderte sich allmählich das Bild der Kindsmörderin: „Die unschuldig Verführte tötet aus der im Wesen des weiblichen Geschlechts tief verwurzelten Furcht vor Schande, wie sie mit dem Verlust der psychischen Jungfernschaft unauslöschlich verbunden ist. In einem Zustand zwischen leidenschaftlicher Erregung und Besinnungslosigkeit wird sie vom Opfer zur Täterin und verlässt das auch im Recht für die Besetzung klassischer Frauenrollen vorgesehene Handlungsrepertoire“.⁴⁷⁰ Die Kindsmörderin habe also die Wahl zwischen Kindstötung und Schande; sie töte nicht aus niederen Beweggründen, sondern aus einer „angeborenen Schamhaftigkeit“⁴⁷¹, die wiederum in ihrem Geschlechtscharakter begründet liegt.

Eine weitere Alternative der Kindesentledigung zeigen die Karikaturen „**Der Findling**“ (7/35, Abb. 86), „**Morgenstimmung**“ (4/34, Abb. 87) und „**Weihnachtsbescherung**“ (16/39): Die Kindsaussetzung. Keine der Karikaturen benennt den illegitimen Status der ausgesetzten Säuglinge, aufgrund der für ledige Mütter problematischen Umstände ist jedoch davon auszugehen. Schließlich musste mehr oder minder jede uneheliche Mutter, die ihr Kind am Leben ließ, zwischen zwei gleichermaßen schlimmen Alternativen wählen: das Kind aussetzen oder versuchen, es alleine großzuziehen. Dass sich die Karikaturen dieser Thematik annahmen hängt unmittelbar

Rezniceks „Gemütsmenschen“ (8/22) thematisiert ebenfalls Kindsmord bzw. Selbstmord der Schwangeren, der letztlich auf der schlechten Stellung der ledigen Mutter, der gesellschaftlichen Verurteilung und der Verantwortungslosigkeit des Erzeugers beruht. Die Karikatur zeigt zwei Herren. Auf die Frage „Aber wenn Ihr Verhältnis mit Klärchen Folgen gehabt hätte?“ antwortet der vermeintliche Vater: „Ich hatte nichts zu fürchten. Sie versicherte mir wiederholt, dass sie in diesem Falle ins Wasser ginge.“

⁴⁶⁹ Lucke, in: Mutterbilder – Ansichtssache, 1997, S. 171.

⁴⁷⁰ Ebenda, S. 171.

⁴⁷¹ Vgl. ebenda, S. 171.

mit der wachsenden Diskussion um die Errichtung von Findelhäusern zusammen, die unehelichen Müttern in ihrer misslichen Lage helfen sollten. Die Forderung nach Findelhäusern wurde 1902 in Berlin durch eine Pressekampagne unterstützt, welche die Öffentlichkeit dazu zwingen sollte, sich mit der Not der Unehelichen zu beschäftigen und den Aufbau von Mütter- und Kinderheimen forderte.⁴⁷² Zwar gab es bereits Heime, die ledige Mütter aufnahmen, letztere jedoch als „Gefallene“ aburteilten.

Kindsaussetzung war demnach durchaus ein aktuelles, verbreitetes „Phänomen“. Vor allem ledigen Frauen blieb oft nur dieser Ausweg, da sie selbst nicht im Stande waren, für ihre Kinder zu sorgen. Durch die Aussetzung des illegitimen Kindes waren sie vom sozialen Makel, den ein uneheliches Kind mit sich brachte, und der Last der Versorgung befreit.⁴⁷³

Engls Karikaturen „*Der Findling*“ und „*Morgenstimmung*“ schildern nicht, wie beispielsweise die unbekannte französische Lithographie „*Enfant Trouves*“⁴⁷⁴ (1835), die Aussetzung vor dem Findelhaus respektive der Drehlade.⁴⁷⁵ Ebenso wenig verbildlichen sie den direkten Moment der „Entledigung“; die „Täterin“ bleibt stets anonym. Stattdessen wählte Engl den Augenblick, in dem der jeweilige Finder mit dem Säugling konfrontiert wird. Der gutgenährte Soldat und der füllige Mönch kontrastieren in ihrer opulenten Erscheinung mit dem verloren am Boden liegenden, eingewickelten Säugling. Trotz ihrer starken und selbstbewussten Präsenz sind sie beim Anblick des Kleinkindes überrascht, wie ihre Gesten verdeutlichen.⁴⁷⁶ Im Sinne des oben beschriebenen Verführer-Typus ist durchaus denkbar, dass es sich bei den Findern um die Erzeuger handelt, die in ihrer Unwissenheit hinsichtlich ihrer Vaterschaft zusätzlich persifliert werden.

Wilkes „*Weihnachtsbescherung*“ zeigt ein altes Mütterlein, dem ein Paket anvertraut wurde, das ein Kleinkind enthält. Die im Titel genannte „Bescherung“ wird bildlich doppeldeutig umgesetzt. Während der dargestellte Akt des Auspackens mit

⁴⁷² Schreiber, in: Schreiber, 1912, S. 174f.

⁴⁷³ Schon 1888 betonte Theodor Levinstein die Notwendigkeit solcher Anstalten, da diese Kindsmord und Abtreibung vorbeugen und zugleich die hohe Säuglingssterblichkeit und Verrohung des oftmals illegitimen Nachwuchses vermeiden sollten. So argumentierte Levinstein: „Das Findelhaus rettet manches Kind, das sonst langsam oder schnell von einer lieblosen Mutter aus der Welt geschafft oder verkrüppelt worden, der Prostitution oder dem Gefängnis anheimgefallen wäre“. Levinstein, 1888, S. 8. Gleichzeitig wurzelte die Errichtung von Findelhäusern wiederum auf einem System, das die illegitimen Geburten ablehnte. Das Haus ermöglichte den Frauen, die gegen die Moralvorstellungen verstoßen hatten, sich von den Folgen zu befreien. Dieser Ansicht waren auch die Kritiker dieser Einrichtungen: „Findelhäuser machen Findelkinder“ lautete der Vorwurf, was, so belegt Pawlowsky, auf der phänomenologischen Ebene durchaus zutrif. Siehe weitere Informationen zur fundamentalen Ambivalenz der Einrichtung Findelhaus bei Pawlowsky, 2001.

⁴⁷⁴ Abb. bei Schremmer, in: Schreiber, 1912, S. 768.

⁴⁷⁵ Siehe zur Einrichtung der Drehklappe im 19. Jahrhundert bei Pawlowsky, 2001 sowie Kopp, 2001.

⁴⁷⁶ Während sich die Mönche über die Naturalabgabe freuen, sorgt sich der Soldat höchst bürokratisch um die fehlenden Papiere und „Subsistenzmittel“.

der Geschenkbescherung korrespondiert, interpretiert der in der subscriptio immanente Wortlaut die Bescherung im Sinne einer ungewollten, unangenehmen Überraschung.

Obschon die genannten Simplicissimus-Karikaturen die tragischen Konsequenzen der illegitimen Mutterschaft beleuchten, diffamieren sie nicht die ledige Mutter, sondern vielmehr die Umstände, die sie zu derartigem Handeln zwingen – die gesellschaftliche Ausgrenzung vor allem durch die Sittlichkeitsbewegung oder die verantwortungslosen Erzeuger. Ferner gerät die Engelmacherin ins Kreuzfeuer der Kritik, da sie vom Missstand der Hilfsbedürftigen profitiert.

2. *Die Mutter aus den besseren Kreisen*

Die finanziell und sozial besser gestellte Mutter findet sich in den Simplicissimus-Karikaturen viel häufiger als die Mutter aus den Unterschichten. Diese Dominanz lässt sich leicht erklären: Zum einen stammte das Lesepublikum der Satirezeitschrift vornehmlich aus dem Bürgertum, so dass konsequenter Weise alles karikiert wurde, was dort zur Diskussion stand. Ein Thema war die Mutter – gerade aufgrund ihrer enormen Bedeutungsaufladung, schließlich galt sie trotz ihrer rechtlichen Inferiorität als bestimmendes Glied im bürgerlichen Familienkonstrukt. Zum anderen bot diese Aufwertung und Mustergültigkeit der Mutter dem satirischen Wochenblatt eine breite Angriffsfläche⁴⁷⁷.

2.1. Die Mutter und ihr familiärer Status

Die bürgerliche Familie, die sich seit der Aufklärung zur führenden Sozialform entwickelt hatte, war in der wilhelminischen Gesellschaft die Keimzelle des Staates.⁴⁷⁸ Durch die zunächst in die städtischen Beamten- und Bürgerfamilien einkehrende „*Emotionalisierung und Intimisierung der familialen Binnenstruktur*“⁴⁷⁹, die auf Individualisierungsprozessen, veränderten moralischen Zielvorstellungen und einer neuen Wohn- und Arbeitssituation basierte, mutierte die Familie zur „*geschlossenen Gemeinschaft mit Exklusivcharakter*“⁴⁸⁰. Der bürgerliche Familientyp trat an die Stelle des ganzen Hauses. Während der Mann als Ernährer außer Haus arbeitete, bedeutete diese Umstrukturierung für die Frau – zumindest scheinbar – die Aufgabe der Erwerbstätigkeit. Sie sollte sich auf die Erziehung der Kinder, den Haushalt und die Beaufsichtigung der Dienstboten konzentrieren. Wie gingen nun die Karikaturisten mit jenen Schichten um, die dieses Musterbild der Familie und Mutterideal kreiert und zum Inbegriff ihrer Lebensphilosophie gemacht hatten?

⁴⁷⁷ Christ, 1972, S. 5.

⁴⁷⁸ „Mit der Existenz der Ehe als einem bis ins Kleinste geregelten Rechtsinstitut sind nicht die individuellen Bedürfnisse der Betroffenen, wie es etwa Marianne Weber mit ihrem Eheideal propagiert, sondern ein durch staatliche Gesetzgebung formuliertes Interesse – man könnte es wohl etwas ‚flapsig‘ mit der Floskel von der Familie als der Keimzelle des Staates umschreiben – ausschlaggebend“. Koch, 1985, S. 123.

⁴⁷⁹ Nave-Herz, 2004, S. 49. Neben dieser Zuordnung in den weiblichen Innenraum und männlichen Außenraum bestand eine weitere Innovation: Die Kernfamilie distanzierte sich sowohl räumlich als auch sozial vom Personal, wodurch die Gefühlsbeziehungen zwischen Mann und Frau, Eltern und Kindern eine neue Qualität erlangen sollten. Vgl. ebenda, S. 49.

⁴⁸⁰ Nave-Herz, 2004, S. 49.

2.1.1. Tugendhaft und vorbildlich?

Das Gros von Heines Serie „Bilder aus dem Familienleben“ karikiert auf bissigste Manier vermeintliches Familienglück und Familiensorgen in den bürgerlichen Schichten. Der bisherigen Forschungsmeinung widersprechend sei darauf hingewiesen, dass Heine diese Serie nicht speziell für den *Simplicissimus* schuf, sondern 1898 im Rahmen einer Albert Langen-Produktion gefertigt hatte.⁴⁸¹ Eine zweite Auflage, die Teilveröffentlichung dieses graphischen Mappenwerkes in der Satirezeitschrift und dessen Vertrieb in Frankreich und England zeugen von der Beliebtheit der Karikaturen sowie dem gesellschaftlichen Interesse am Thema „Familie“.

Auf „*Fritzchens Geburtstag*“, dem ersten Blatt der „Bilder aus dem Familienleben“ (1/28, Abb. 88), sehen wir eine gemütlich eingerichtete Stube voll mit allerlei Nippes und Zierrat. Neben einem mit Kuchen, Zinnsoldaten und Spielzeugkanonen gedeckten Tisch steht ein bürgerliches Ehepaar, dessen Aufmerksamkeit sich auf den Geburtstag feiernden Sohn konzentriert. Dieser, namens Fritzchen, paradiert in seiner neuen Uniform und hält den eben gezogenen Degen schnittig nach oben. Interieur und die augenscheinliche „*Entfaltung von Gemütlichkeit*“⁴⁸² verorten die Geburtstagsfeier in das (klein)bürgerliche Milieu. Die Feierszene diene Heine dazu, die übertriebene Hochachtung des Militärs im Kaiserreich und die bürgerliche Verherrlichung alles Militärischen schlechthin zu persiflieren – eine Intention, die der marschierende „Kindsoldat“ und die in Positur aufgestellten, stolzen Eltern gleichermaßen bestätigen. Selbst der im Bürgertum verbreitete Name Fritz bzw. Friedrich ist bewusst als *omen* gewählt, spielt er doch auf den Preußenkönig Friedrich II, den „Alten Fritzchen“, an. Dieser wurde vom Bürgertum, das den Kult des Militarismus in demokratisierter Form vom Adel übernommen hatte, aufgrund seiner eisernen militärischen Disziplin, Pflichttreue und Autorität bewundert. Daran anknüpfend versetzte Heine die Einmann-Parade in die kleinbürgerliche Stube und inszenierte auf ironische Weise ein „militärisch-bürgerliches Arrangement“, das sich durch die Nebeneinanderstellung von Spielzeug-Infanterie, Kanonen und Marmorkuchen *en miniature* im Tischgedeck wiederfindet.

⁴⁸¹ So berichtet Schütze, die Bilder aus dem Familienleben seien wie andere Serien „dann später zu einer Sammelbroschüre vereinigt und innerhalb der Buchproduktion des Simpl-Verlages ediert“ worden. Vgl. Schütze, 1976, S. 21, Anm. 48. Dies kann jedoch aufgrund der oben genannten, gesicherten Datierung von 1898 nicht zutreffen, wie ferner die nicht chronologische Publikation der durchnummerierten Blätter belegt.

⁴⁸² Weber-Kellermann, in: Kat. Ausst. „Vater, Mutter, Kind“, 1987, S. 14.

Zimdars zu Folge klinge in Heines „*Fritzchens Geburtstag*“ noch vieles mehr an: „*die Anschauungen und das Lebensgefühl des Bürgertums, die Erziehung der Kinder zu kaisergläubigen, subalternen Naturen/ die Neigung des Kaisers zu prunkvollen Paraden/ die besondere Hochachtung vor den berittenen Militärs, der Kavallerie/ des Kaisers Geburtstag als Glanztag des Staates, den die Familien vorbildlich nachahmen/ die Politik des Reiches, der militärischen Stärke zu vertrauen und in ihr die wesentliche, außenpolitische Sicherung des Reiches zu sehen*“⁴⁸³. Darüber hinaus bietet uns die Karikatur Einblicke in die damaligen Rollenverständnisse: Der Vater steht breitbeinig mit vor Stolz geschwellter Brust im spießbürgerlich überladenen Wohnzimmer. Seine Funktion als „pater familias“ ist durch seine körperliche Präsenz und seine Beschützerrolle, die Frau und Tochter vermeintlich in Anspruch nehmen, bestätigt. Auf einer anderen Bildebene setzte der Künstler diesen putativ patriarchalischen Führungsanspruch außer Kraft: Der vorquellende Bauch, die an Kragen und Pantöffelchen angebrachten Schleifchen und die süßlich-sentimentalisierte Miene ziehen die Vaterfigur ins Lächerliche. Außerdem untergräbt die zwischen den väterlichen Beinen hindurchguckende Tochter seine Autorität. Die von Campe propagierten männlichen Eigenschaften und Attribute wie „*die stärkere Muskelkraft, die straffen Nerven, die unbiegsamen Fasern, das grobe Knochengebäude (...) Anlagen zu einem größeren, weiterblickenden und mehr umfassenden Verstande*“⁴⁸⁴ sind nicht erkennbar; die dem männlichen Geschlechtscharakter im Laufe des 19. Jahrhunderts inkorporierten soldatischen Elemente und militärischen Werte und Ordnungsvorstellungen fehlen ebenfalls.⁴⁸⁵ Vielmehr widerspricht Heines Vaterfigur dem herrschenden, militärisch geprägten, männlichen Tugendkatalog aufs Schärfste. Der kaisertreue, militärbegeisterte Staatsdiener tritt in persona eines dickbäuchigen, verweichelichten Pantoffelhelden auf. Absolut gegenteilig zeigt sich der Sohn mit seinem „Hurratriotismus“. Wie viele bürgerliche Jungen in der wilhelminischen Ära ist der Protagonist vom militärischen Schauspiel, den Soldaten, Uniformen und Paraden begeistert.⁴⁸⁶ Der Umgang mit der Waffe, die ihm die Eltern wohl zum Geburtstag geschenkt haben, bereitet ihm großen Spaß. „*Die Vorliebe für militärische Waffen*

⁴⁸³ Zimdars, 1972, S. 28.

⁴⁸⁴ Zitiert nach Fertig, 1984, 174f.

⁴⁸⁵ Erst die Reorganisation des Armeesystems führte dazu, dass es schandhaft war, nicht gedient zu haben, es sei denn, körperliche Gebrechen waren die Ursache. Somit entstand ein neuer patriotisch-militärischer Männlichkeitsentwurf, der Schlüsselbegriffe wie Ehre, Freiheitssinn, Frömmigkeit, Kraft, Kameradschaft, Mannszucht, Mut, Ruhm, Treue und vor allem Patriotismus und Wehrhaftigkeit implizierte. Dieser vorrangig von patriotisch gesinnten Bildungsbürgern und reformierten Militärs diskursiv entwickelte Entwurf verband alte Werte preußischer Soldatenehre, adeliger Offizierstugend und christlich-bürgerlicher Ethik mit neuen Vorstellungen von männlich-staatsbürgerlicher Partizipation.

⁴⁸⁶ Klika, 1990, S. 419. Siehe weitere Informationen bei Schellack, „Sedanfeiern und Kaisergeburtstage“, in: Dünding, 1988, S. 278-298.

*auf Seiten der bürgerlichen Söhne und deren Eltern, die diese in den Kinderhänden duldeten, ging sogar soweit, dass das preußische Ministerium einen Schußwaffenerlaß beschloß, nachdem an zwei Orten Schüler durch Pistolenschüsse (!) von Klassenkameraden getötet worden waren*⁴⁸⁷.

Der bürgerlichen Fokussierung auf das Kind Rechnung tragend, wurde dem Stammhalter eine zentrale Stellung im Bild eingeräumt. Im Unterschied zum verweichlichten Vater stolziert der Sprössling aufrecht und stramm, den Krummsäbel schwingend, vor seinem Schaukelpferd. Damit genügt er den gesellschaftlichen Anforderungen an den männlichen Nachwuchs. Der Vergleich mit seiner Schwester bestätigt das für die Erziehung eminent wichtige Aktiv-Passiv-Verhältnis der Geschlechter.

Die Mutter verbildlichte Heine, dem bürgerlichen Sitten- und Verhaltenskodex folgend, in einer gewissen Abhängigkeit zum Manne. Die an die Schulter lehrende Geste unterstreicht dies. Zugleich verwies Heine auf die verschiedenen weiblichen Rollen als Gestalterin, Für- und Versorgerin des familiären Innenbereichs sowie Repräsentantin der patriarchalisch geprägten Familie.⁴⁸⁸ Schillers für die Glocke gedichtete Zeilen *„Und drinnen waltet/ Die züchtige Hausfrau,/ Die Mutter der Kinder,/ Und herrschet weise/ Im häuslichen Kreise...“*⁴⁸⁹ haben sich hier ebenso bewahrheitet wie die von Rousseau und bürgerlichen Philanthropen geforderten weiblichen Tugenden Gehorsam, Sanftmut, Tüchtigkeit, Fleiß, Ordnung, Sauberkeit und Sparsamkeit. Die berüschte und mit Schleifchen verzierte, hochgeschlossene Kleidung und die anschmiegsame Gestik betonen ihre Funktion als sittsame, den Mann als Leitfigur akzeptierende Ehefrau. Die Schürze wird, wie auch beispielsweise bei Buschs Frauengestalten, zum Attribut ihrer hausfraulichen Rolle. Das Kleidungsstück bedeutete keineswegs ihre Minderstellung, sondern sei laut Isa von der Lütts (1892) mit dem Seidenkleid, also der Lebensweise der eleganten Frau vereinbar. Allerdings müsse es im Rahmen repräsentativer Aufgaben abgelegt werden, um den Auftritt als Dame nicht zu schmälern.⁴⁹⁰

Ihren hausfraulichen Perfektionismus bezeugt das häuslich-idyllische Ambiente der Stube: Die Zeitung ist verstaut, der Geburtstagskuchen gebacken, die Gardinen strahlen in frisch gewaschenem Weiß. Das Interieur verspricht Gemütlichkeit und Intimität. Darüber hinaus sind die mütterlichen Aufgaben aufs Beste erfüllt: Die Kinder genießen eine kaisertreue, nationalistische und militärbegeisterte Erziehung. Die ge-

⁴⁸⁷ Ebenda, S. 420.

⁴⁸⁸ Vgl. Otto, 1990, S. 89.

⁴⁸⁹ Schiller zitiert nach Schenk, 1995, S. 86f.

⁴⁹⁰ Vgl. Otto, 1990, S. 88.

schlechtsspezifisch ausgerichteten erzieherischen Ideale, männliches Überlegenheitsgehalte respektive weibliche Schutzbedürftigkeit, haben gefruchtet, wie Sohn und Tochter emphatisch aufzeigen. In Analogie zur Vaterfigur brach Heine diese vermeintlich optimale Realisierung der weiblichen Rollen – jedoch nicht mittels bildsprachlicher Antagonismen, sondern mittels Übersteigerungen: Der weibliche Wirkungsbereich mutiert zur gefälligen Kulisse eines bürgerlichen Schauspiels. Zudem kündigt die äußere Gestaltung der Frau als dickes Mütterchen von Spott: Der dicke Bauch, früher zur Veranschaulichung der Todsünde Völlerei eingesetzt, besitzt in der Karikatur schon fast eine Art Symbolwert, was besonders mit der Figur des 1525 geschaffenen Weinschlauchs⁴⁹¹ zusammenhängt. Deren häufige Darstellung im Gefolge großer gesellschaftlicher und religiöser Auseinandersetzungen bekräftigte die steigende Bedeutungsfunktion des dicken Bauches. Gemein sei all jenen Bildern eine Bedeutungsaufladung, die in der üppigen Leibesfülle stets das Sinnliche, Faule, Lasterhafte, Barockhafte und/oder Katholische verkörpere.⁴⁹² Obgleich sich in der vorliegenden Karikatur die Fettleibigkeit bei Mann und Frau findet, wiegt sie beim weiblichen Geschlecht buchstäblich schwerer. Schon Thoms gab zu bedenken, dass „*zuerst immer Frauen mit Schönheit in Verbindung gebracht werden*“⁴⁹³, was auf gesellschaftlichen Konventionen und Zuschreibungen von fest definierten Geschlechterrollen gründe. Denn Schönheit sei eine gesellschaftliche Anforderung an das schöne Geschlecht und werde daher zu einer dominierenden Größe bei der Selbstwahrnehmung und -verortung innerhalb der Gesellschaft.⁴⁹⁴ Im Bürgertum bestimmte die Verpflichtung zur Repräsentation den Zeitplan der Gattin; „*das Bemühen um Mode und Schönheit war Pflichtübung, (.) hatte Beschäftigungsfunktion, und es verstärkte eine ‚imaginierte Weiblichkeit‘*“⁴⁹⁵. Eine Abweichung vom Schönheitsideal diffamierte die Frau. Über die körperliche „Verhöhnung“ hinaus wird die Mutter anhand der mit Schleifchen, weißen Rüschen- und Spitzenbesätzen beladenen Kleidung, die sich im oberen Abschnitt kaum von den Vorhängen abgrenzt, entsexualisiert. Der rundliche, gar konturlose, züchtig verpackte Körper persifliert

⁴⁹¹ Der süddeutsche Holzschneider Hans Weiditz erfand die Figur des Weinschlauchs, der einer Schreibtruhe bedarf, um seinen Bauch vor sich herzutragen. Vgl. hierzu Heinisch, 2002, S. 10. Siehe z.B. das Spottblatt: Der aus America und Schlaraffenland neu angekommene General von Fressdorf und Wansthausen, aus einer Serie, 1651/1700, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung.

⁴⁹² Während Reformatoren aufgrund ihrer gepredigten Askese dem Dünnen verhaftet blieben. „Dick und Dünn mutierte bereits zum symbolisch beladenen Begriffspaar, in dem die üppige Leibesfülle für das Sinnliche, Faule, Lasterhafte, Barocke, Katholische und das Magere für die asketische, abstrakte, fleißige, vernunftbetonte, calvinistische Auffassung steht“, ebenda, S. 10.

⁴⁹³ Thoms, in: *Bilderwelt des Alltags*, 1995, S. 245.

⁴⁹⁴ Vgl. ebenda, S. 245.

⁴⁹⁵ Otto, 1990, S. 89. Siehe nähere Ausführungen zur geschlechtsspezifischen Kleidung bei Laqueur, 1992.

die Sittlichkeitsvorstellungen jener Zeit, welche die Mutter als Frau bar jeglicher sinnlicher Gelüste preisten.

Nahezu dasselbe Familienkonstrukt erscheint in Heines Karikatur „*Schmücke dein Heim*“ (3/8, Abb. 89). Den Vorschlag der Heimverschönerung, der von Hausfrauenratgebern und -blättern an die bürgerlichen Frauen herangetragen wurde, dient im Bild zugleich der Sittlichkeit im Sinne des Lex Heinze, das damals gerade in seiner ersten Lesung diskutiert wurde und unter anderem die Darstellung unsittlicher Handlungen in Kunstwerken, Literatur und Theateraufführungen verbot – eine Zensur, die Heine mit seiner sinnlosen Verschönerungsmaßnahme ironisierte. Die geschlechtsspezifischen Rollenzuordnungen und künstlerisch-karikaturistischen Umsetzungen decken sich mit den zuvor Genannten: Der Vater entbehrt jeder Männlichkeit und wird durch das Handeln seiner Tochter entautorisiert: Gemäß Auftrag, all jene Objekte „*durch Bepinselung mit flüssiger Goldbronze*“ zu verschönern, die „*den Schönheitssinn der deutschen Frau oder Jungfrau verletzen könnte[n]*“, bemalt das kleine Mädchen ihren schlafenden Erzeuger. Auf diese Weise solle er sich – wie der goldene Leuchter oder der Nachtpf – in „*eine wahre Augenweide*“ verwandeln. Bildsprachlich erinnert die Vater-Tochter-Szene an Lucas Cranachs Gemälde „*Herkules unter den Dienerinnen der Königin Omphale*“ (um 1537, Abb. 90). In der Figur des machtlosen Herkules und der an seinem Hals nestelnden jungen Lydierin werden zwar Parallelen offensichtlich; Heines Vaterfigur hat jedoch jegliche Autorität und Anerkennung verloren.

Während das Familienoberhaupt, von der innerhäuslichen Passivität abgesehen, dem bürgerlichen Männerideal widerspricht, passen sich die weiblichen Familienmitglieder den Rollenzuordnungen an: Im Rahmen der Heimverschönerung betätigen sie sich hausfraulich-gestaltend im Inneren und folgen damit der hoch bewerteten ästhetisch-sittlichen Auffassung des Bürgertums. „*Ostentation, die Repräsentativität von Haus, Familie und Besitz bildete nun das Zentrum bürgerlichen Denkens und Handelns*“.⁴⁹⁶ Die hierfür Hauptverantwortliche – die Mutter – ist nahezu mittig positioniert. Ihre dickliche Statur, die hochgeschlossene und sittsame Bekleidung wie auch ihre Übereifrigkeit bei den Verschönerungsmaßnahmen entlarven sie und das ihr zugrunde liegende Frauenbild; schließlich ging den Frauen dadurch wichtige Zeit für „*kognitiv ausgerichtetes Tun*“⁴⁹⁷ verloren.

⁴⁹⁶ Koch, 1985, S. 282.

⁴⁹⁷ Otto, 1990, S. 89.

Beide Karikaturen gleichen einem Schauspiel, das die bürgerliche Familie mit ihren wohlherzogenen Kindern, der glücklichen Ehe und den ökonomisch gesicherten Verhältnissen als mustergültig wiedergibt. Die Wohnung ist nicht mehr Ort der Kommunikation, sondern die Kulisse eines jederzeit „abspielbaren“ Familienlebens. Letzteres karikierte Heine, indem er die vordergründige Idealisierung persiflierte: Die oberflächlich starke Leitfigur entpuppt sich als entmännlichte, sentimentale oder schläfrige Witzfigur, die von den Kindern kaum mehr wahrgenommen wird. Die Mutter erfüllt ihre Aufgaben musterhaft; diese Exaktheit wirkt statisch, unnatürlich und bisweilen sinnlos. Damit stellt sie das wilhelminischen Frauen- und Mutterbild, das natürlich nur im Kontext der spezifischen Familienstruktur bestehen konnte, in Frage.

2.1.2. Phlegmatisch und dick

Eine gänzlich andere Facette bürgerlichen Familienlebens präsentiert Heines zweite, als Titelblatt gestaltete Karikatur der Serie „*Bilder aus dem Familienleben*“ (1/36/Titelblatt, Abb. 91). In einem nobel ausgestatteten Wohnraum ist ein Diener gerade im Begriff seinen Herrschaften zu servieren. Letztere verkörpern Eheleute, die im Bildvordergrund gemütlich in ihren Sesseln sitzen. Während die Dame des Hauses herzhaft gähnt, dreht sich ihr Gatte, eine Zigarre im Mund und eine Zeitung in der Hand haltend, zu seinem Jungen. Dieser richtet folgende Worte an seinen Erzeuger: „*Papa, was willst du eigentlich mal werden?*“. Der Aktionismus der oben analysierten Karikaturen ist gewichen, die Behäbigkeit und Bescheidenheit des Biedermeiers werden von Luxus und Müßiggang verdrängt: Der monströse Vater, zentral positioniert und damit seine Funktion als „*pater familias*“ behauptend, thront in seinem gut gepolsterten Fauteuille. Das „Leipziger Tageblatt“ in der Linken betont sein Interesse am Tagesgeschehen und einen gewissen Bildungsstand. Auf seine Rolle als Ernährer respektive Erwerbstätiger weist aber nichts hin. Stattdessen erscheint der Patriarch als dicklicher, genussüchtiger Phlegmatiker. In seiner Schlawheit und Leibesfülle finden sich Übereinstimmungen zu den Lasterpersonifikationen „*Gula*“ bzw. „*Pigritia/ Aecidia*“. Zu einer Vereinigung dieser beiden Todsünden kommt es häufig in Darstellungen des „Schlaraffenlandes“, so auch in Pieter Bruegels gleichnamigem Gemälde von 1568 (Abb. 93). Hier wie dort sind die Bäuche reichlich gefüllt, die Leiber regungslos, die Glieder gestreckt. Die übereinandergeschlagenen

Beine deuten auf das Motiv des Phlegmatikers und sind schon bei Raphael Sadeler I nach de Vos gestochener Graphik *„Phlegmatisches Temperament aus einer Serie der vier Temperamente“* und Ripas Vorlage Ausdruck des Ruhens.⁴⁹⁸ Im „Attribut“ der Zeitung und der auffälligen Betonung der Fußsohle existieren Parallelen zu Carl Hohfelders 1849 publizierter Karikatur *„Ein Landtagsabgeordneter wie er sein soll?“* aus der Serie *„Carricaturen Cabinet“*, Blatt Nr. 1 (Abb. 94).

Der als Faulpelz wiedergegebene Vater steht dem damaligen Bild des Ernährers diametral entgegen. Männlichkeit und männliches Aussehen definierte sich über die berufliche Tätigkeit und den beruflichen Erfolg, die Mitwirkung in Vereinen, politischen Einfluss, Reputation und Aufmerksamkeit im öffentlichen Leben. Die Entfremdung des Mannes vom Familien- und Kindesalltag sowie seine Beanspruchung durch den Beruf ließen für eine Neubestimmung der Vaterrolle analog zur Mutterrolle wenig Raum. Deshalb wurde die Bedeutung des Vaters für die Familie primär auf die Rolle des Ernährers und auf die Vorstellungen vom berufstätigen Mann als dem lebenserfahreneren und durchsetzungsfähigeren Elternteil gestützt.⁴⁹⁹ Die daraus resultierende bürgerliche Forderung an den Mann nach Leistung und Arbeit erreicht Heines Vater nicht. Vielmehr lebt er *„von der angekurbelten Macht des Geldes, zieht seine Zinsen aus dem Geschäft der Väter und verbringt seine Tage mit einer Stippvisite in der Börse, irgendeiner ‚Verpflichtung‘ und einer geruhsamen Siesta innerhalb der eigenen Wände“*⁵⁰⁰. Dadurch verneint er letztlich ein Erziehungsideal, das der männlichen Jugend den Arbeitsethos zu vermitteln suchte: *„Arbeit macht das Leben süß, macht es nie zur Last, der nur hat Bekümmernis, der die Arbeit haßt“*⁵⁰¹.

Die bildliche Diskrepanz zwischen dem massigen, sich ausruhenden Vater und dem im Matrosenanzug stramm stehenden Sohn erinnert an Heines Karikatur *„Fritzchens Geburtstag“* (1/28, Abb. 88), wengleich sich hier im fülligen Gesicht des Kindes und den in den Hosentaschen vergrabenen Händen die vererbte Veranlagung zum Nichtstun schon abzeichnet. Das üppig-gelockte Haar des Sprösslings gleicht jenem der Mutter. Diese, ebenfalls von dicklicher Statur, ist allein von der Lektüre ermüdet. In ihrer Trägheit und Überdrüssigkeit kollidiert sie mit dem Ideal der fleißigen Hausfrau. Wie der Ehepartner besitzt sie einen phlegmatischen Charakter. Hinsichtlich der schlaffen Körperhaltungen und der starken Ermüdung erinnert Heines Karikatur

⁴⁹⁸ Abb. bei Lütke Notarp, 1998, S. 253, Abb. 149 und S. 259, Abb. 156.

⁴⁹⁹ Biermann, 2002, S. 26f.

⁵⁰⁰ Hamann, 1959, S. 47.

⁵⁰¹ Burmann, 1777, URL: <http://www.gkjf.de/download/rub-kj11/rub-kj11-lyrik.pdf>.

an Daumiers Lithographie „*Moers conjugales* 7“ (1839, Abb. 92). Darüber hinaus folgte Heine auch traditionellen Vorlagen.⁵⁰² Das Kissen der Mutter wurde – wie z.B. Pieter Jalheas Furnius oder Frans Mentons Graphiken „*Die Trägheit aus einer Serie der sieben Todsünden*“ bezeugen – schon früh in Beziehung zu Faulheit gesetzt oder deren Personifikation attributiv beigefügt.⁵⁰³ Ebenso findet sich die Gestik der Mutter, die mit schweren Gliedmaßen ihrem übersteigerten Schlafbedürfnis frönen will, in ähnlicher Weise in Ripas Vorlagenfundus.⁵⁰⁴ Von den Sünden „Völlerei“ und „Unmäßigkeit“ zeugen, wie schon beim Vater, Fettleibigkeit, damit einhergehende körperliche Passivität und das just hereingetragene Gedeck. Wenngleich die in der Lasterikonographie obligatorischen Attribute Schwein oder Hund hier fehlen, lassen sich durchaus Parallelen zu traditionellen Gula-Darstellungen wie Jodocus van Winghes „*Die Schlemmerin*“ (1593, Abb. 95) ermitteln.

Der Zustand der Faulheit stand im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts bis zum 1. Weltkrieg immer wieder im Zentrum philosophisch-politischer Diskussionen. Paul Lafargue, Karl Marxs Schwiegersohn, forderte in seiner satirischen Studie „*Le droit à la paresse*“ (Das Recht auf Faulheit), die 1880 in der Zeitschrift „*L'Egalité*“ und 1883 als eigene, in viele Sprachen übersetzte Broschüre erschien, die Faulheit für die Arbeiterschaft und kritisierte deren Eigenwunsch nach einem „Recht auf Arbeit“.⁵⁰⁵ Vielmehr sei in einer kapitalistischen Gesellschaft die Arbeit die Ursache geistigen Verkommens und körperlicher Verunstaltung. So müsse dem protestantischen Arbeitsethos, der sich den genussüchtigen und sinnenfreudigen Zumutungen verweigere und stattdessen das Recht der Arbeit einklage⁵⁰⁶, der Kampf angesagt werden. Des Weiteren gab Lafargue zu bedenken, dass die Kapitalisten und die Bourgeoisie „*gestopft mit Gütern und Genüssen (...)*“⁵⁰⁷ schließlich auch faul und genussfixiert seien, was seiner Meinung nach aus dem Fehlverhalten der Arbeiterschaft resultiere. Letz-

⁵⁰² Bereits im 13. Jahrhundert wurde die Todsünde Gula mit einem phlegmatischen Temperament des Menschen in Verbindung gebracht. Dies beruhte nicht zuletzt auf der Vorstellung, „daß Trägheit, Untätigkeit und Lethargie (...) zwangsläufig zu unmäßiger Völlerei und exzessivem Trank führen müssen“. Lütke Notarp, 1998, S. 269. In Fürsts Stufenmodell „Die sieben Todsünden“ (1601/1650) sind die bei Gregor dem Großen noch unbenachbarten Laster Gula und Pigritia schon hintereinandergereiht und in Jacob Jordaens „Der Breiesser“ (um 1640/1650) bereits unmittelbar miteinander verknüpft. Ferner beinhaltet Hertels Vorlage zum „Phlegmaticus“ bildsprachliche Bezüge zu beiden Lastern.

⁵⁰³ Abbildungen siehe bei Lütke Notarp, 1998, S. 213, Abb. 125 und Abb. 126. Schon im „*Hortus Deliciarum*“ wird das Kissen im Zuge der Faulheit verwendet. Vgl. Blöcker, 1993, S. 88.

⁵⁰⁴ „Ein Weib so ihr Haupt mit der lincken Hand unterstützet“ lautet beispielsweise die Beschreibung des Lasters „Faulheit“ in der deutschen „*Iconologia*“ von 1704. Vgl. Ripa, 1704, S. 211. Eine derartige Darstellung der Faulheit findet sich auch in Hertels *Iconologie*. Die Planetengöttin Luna lehnt sich antriebslos auf der Wolkenbank zurück, stützt ihren Kopf in die Hand und schaut mit müdem Blick in Richtung des Betrachters. Durch ihre Körpersprache wirkt sie faul, bequem, also beherrscht von einem phlegmatischen Temperament.

⁵⁰⁵ 1891 wurde die deutsche Übersetzung ediert.

⁵⁰⁶ 1848 forderten die aufständischen Pariser Arbeiter das „Recht auf Arbeit“ und die „Organisation der Arbeit“.

⁵⁰⁷ Lafargue, 1988, URL: http://www.krisis.org/p-lafargue_das-recht-auf-faulheit.html.

tere habe durch Enthaltbarkeit und Arbeitsdrang die Kapitalistenklasse zur Trägheit und Üppigkeit, zu Unproduktivität und Überkonsum der Produkte verurteilt. Während zu Beginn der kapitalistischen Produktion der Bourgeois noch ein genügsamer, „*ordentlicher Mann mit vernünftigen und friedlichen Sitten*“⁵⁰⁸ gewesen sei, die Ausschweifung vielmehr den Höflingen und Hofdamen überließ, gäbe es heute „*keinen Bourgeois, der sich nicht mit Trüffelkapaunen und mit herangeschafftem edlen Wein vollstopft, um die Geflügelzüchter von La Flèche und die Winzer des Bordelais zu fördern. Bei diesem Geschäft geht der Körper schnell zugrunde, die Haare fallen aus, das Zahnfleisch geht zurück, der Rumpf deformiert, der Bauch schwillt an, die Brust wird asthmatisch, die Bewegungen werden schwerfällig, die Gelenke steif, die Glieder gichtig*“⁵⁰⁹. Lafargues Worte wirken wie eine Beschreibung von Heines Figuren: Mann und Frau sind fettleibige, nichtstuende Überkonsumenten. Die kindliche Frage nach dem väterlichen Berufswunsch verweist darauf, dass der Erzeuger keiner Erwerbstätigkeit nachgeht, demnach nicht produziert, sondern eben nur konsumiert. Die Kritik an den kapitalistischen Machtverhältnissen und an jenem Besitzbürgertum ist offensichtlich. Schließlich galt gerade das Bürgertum als Inbegriff der Rechtschaffenheit und hielt trotz allmählich und punktuell einsetzender Werteververschiebungen an dieser Tugend fest. Gerade die Kinderliteratur wie beispielsweise Heinrich Hoffmanns oft verlegtes Kinderbuch „Bastian, der Faulpelz“ (1854) belegt dies eindringlich.

Blicken wir nochmals auf Heines Mutterfigur: Faul, dick und uninteressiert steht sie den vom Bürgertum ausgerufenen, weiblichen Tugenden und dem damaligen Schönheitsideal entgegen.⁵¹⁰ Aus der fleißigen Hausfrau ist eine korpulente Dame geworden, welche die anfallenden Hausarbeiten nur noch abdelegiert und beaufsichtigt.⁵¹¹ Diese Änderung ist keine Erfindung des Karikaturisten, sondern basiert auf realen Verhältnissen. Durch die Vielzahl technischer Erfindungen sowie die Möglichkeit, sich Dienstleistungen zu erkaufen, wurde in den höheren, besitzenden bürgerlichen Kreisen Nicht-Arbeit zur obersten Devise des Damenlebens. Eine Dame durfte sich

⁵⁰⁸ Ebenda.

⁵⁰⁹ Ebenda.

⁵¹⁰ Schließlich wurde das Arbeitspensum der Hausfrau durch Fertigprodukte, Frischwaren, veränderte Einkaufssituationen deutlich eingeschränkt. Hinzu kamen technische Erfindungen wie die Eiskühlung sowie die Möglichkeit, sich professionelle Dienstleistungen zu erkaufen. Die Entwicklung und der Ausbau kommunaler Einrichtungen wie z.B. die Versorgung der Städte mit Gaslicht, Wasserleitungs- und Kanalisationssysteme, Erweiterung und Modernisierung des Straßennetzes, Einrichtung öffentlicher und privater Nah- und Fernverkehrsmittel beeinflussten die Ausgestaltung der Hausfrauenrolle ebenfalls. Vgl. Koch, 1985, S. 279.

Wie wichtig es war, ästhetisch den damaligen Idealen zu entsprechen, belegen auch die vielen Werbeanzeigen im *Simplicissimus* und anderen Zeitschriften, die Schlankheit und Gewichtsverlust versprechen. Die hohe Bedeutung der Figur wird ebenfalls in Dudovichs „Blüten und Knospen“ (18/18) deutlich.

⁵¹¹ Vgl. Koch, 1985, S. 310.

keinesfalls an niederen Hausarbeiten beteiligen, vielmehr war die einst vielgelobte körperliche Hausarbeit nun verpönt.⁵¹² „Was sie als ihre tagtägliche Aufgabe und Pflicht zu betrachten hatte, war ein gepflegter und vorzuführender Müßiggang.“⁵¹³ Schließlich sah man in der Frau nun ein ästhetisches, gebrechliches, schutzbedürftiges Wesen – eine Vorstellung, welche die Simplicissimus-Karikaturen mit ihren stämmigen, dicken Matronen immer wieder persiflierten. Heines „**Liebes-Frühling und -Sommer**“ (3/5, Abb. 96) und Pauls „**Anschaunungsunterricht**“ (3/7, Abb. 97) machen dies besonders deutlich.⁵¹⁴ Die erste Karikatur besteht aus zwei Bildteilen. Auf beiden ist eine Wiese zu sehen, auf der zwischen zwei Bäumen Frauenwäsche aufgespannt ist. Im oberen Abschnitt ist der Akzent auf Spiel, Frühling, Lust und Liebe gesetzt: Ein Jüngling spielt, leger am Baustamm lehrend, Klarinette und betrachtet sehnsüchtig-träumerisch die vor ihm tollende, triebhafte Hundeschar. In seinem Blickfeld hängen zierliche und unschuldige Wäschestücke seiner Angebeteten. Von der Atmosphäre des „Liebesfrühlings“ ist im zweiten Abschnitt nichts mehr übrig: Gras und Baumdurchmesser sind ebenso gewachsen bzw. in die Breite gegangen wie die Körpermaße der Liebsten. Wuchtig präsentiert sich ihr fülliges, gerüschtes Untergewand und spielt ähnlich wie Busch in „Ehelicke Ergötzlichkeiten“ (1876)⁵¹⁵ auf die „Unerotik“ des älteren weiblichen Hinterteils an. Der einst flotte Jüngling hat das romantisch-verführerische Musizieren aufgegeben; stattdessen saugt der nun dicklich und rüstig gewordene Mann genüsslich an seiner Pfeife; das Objekt der Begierde hat sich demnach geändert. „Schuld“ an all den Veränderungen ist der Nachwuchs, der im Kinderwagen vor sich hinschlummert. Gerade mit dieser „Schulduweisung“ werden Erinnerungen an die eingangs beschriebene Sphinx-Karikatur wach – hier wie dort liegt in der Mutterschaft das Ende der erotischen Weiblichkeit.

Heines zuvor lustvolle Kulisse mutierte zum entsexualisierten Familienidyll. Dementsprechend tauschte Heine die tierischen Attribute aus; eine Entenmama mit ihren Küken säumt den Weg und hat die liebestollen Hunde vertrieben. Heines „bedeutungsschwangere Karikatur“ bleibt mit ihrem subtilen und detailreichen Bildwitz einzigartig. Zwar wird die dickliche Statur der Mutter zum zentralen Bildthema, dennoch verzichtete Heine auf die direkte körperliche Wiedergabe. In Arnolds nur kurze Zeit später publizierter Karikatur „**Anschaunungsunterricht**“ bildet sie den Mittel-

⁵¹² Vgl. ebenda, S. 310.

⁵¹³ Ebenda, S. 311.

⁵¹⁴ Die Mutter aus „Bilder aus dem Familienleben, Nr.31 Glänzendes Elend“ (6/22) weicht in ihrer Schlankheit von diesem dicklichen Muttertypus ab.

⁵¹⁵ Abb. siehe Ries, 2002, Bd. 2, Sp. 694ff.

punkt. Eine dreiköpfige Familie sitzt zu Tisch und löffelt Suppe. Bildlich dominierend ist die Mutter, die Arnold mittels großer, umrisshaft gezeichneter Flächen als besonders fettleibig zeichnete. Sie richtet ihren aufgrund der Fleischlichkeit unbewegten Blick auf ihre Tochter, die statt zu essen mit dem kleinen Hund spielt. Diese Unart motiviert die Mutter zu folgenden Worten: „*Wenn Elschen ihre Suppe nicht essen will, wird sie niemals so dick, wie ihre liebe Mama.*“ Allein der Sprachduktus macht die Ironie in diesen Worten bemerkbar und wird durch die bildliche Darstellung zusätzlich unterstrichen.

2.1.3. Matronin und Emanze

Kehren wir zum obigen Entwurf der gelangweilten, überdrüssigen Familie zurück. Auffällig ist, dass sich das Kind trotz des gesellschaftlich propagierten mütterlichen Bedeutungszuwachses nicht mehr an die eigene Mutter wendet, sondern den Vater als Gesprächspartner präferiert. In Heines Karikatur hat die Mutter ihre Mütterlichkeit verloren, obwohl sie gerade jener Schicht angehört, die das Bild der Vorzeigemutter kreierte. Von einer solchen Ambivalenz zeugt auch Heines „*Bilder aus dem Familienleben, Nr. 5 Aschermittwoch*“ (1/49/Titelblatt, Abb. 98). Im Bildvordergrund sitzt in Schlafrock und Pantoffeln der Vater, den bandagierten Kopf in die Hand stützend. Den jammervollen Anblick des Gatten nimmt die auf dem Sofa thronende, Kaffee trinkende Ehefrau mürrisch zur Kenntnis. Die kleine Tochter hingegen zupft den Vater liebevoll am Ärmel und spricht tröstende Worte: „*Papa, ich will auch recht schön beten, dass der liebe Gott dich bald wieder gesund macht.*“ Den Kontext der Karikatur erfährt der Betrachter schon durch den Bildtitel: Am „*Aschermittwoch*“ leidet das Familienoberhaupt an den Folgen seiner vorabendlichen Fäschingsexzesse. Die Katerstimmung verbildlichte Heine durch den aufgetischten Hering, die Wasserflasche und den rabenschwarzen, mit den Augen funkelnden Kater.⁵¹⁶ Außerdem verwendete der Karikaturist bildliche Anleihen zu traditionellen Leidensmotiven, um den elenden Zustand des Vaters hervorzuheben: Die zusammengesackte Haltung und das in die Hand gestützte Haupt erinnert an „*Hiob im Elend*“ und den „*Melancholiker*“. Einen Bezug zwischen Melancholie und Trunken-

⁵¹⁶ Alle von Heine verwendeten Symbole lassen sich auch der Lasterikonographie zuordnen. Sowohl Fisch als auch Katze erscheinen als Attribute des Phlegmatikers. Während der Fisch auf das Fischen als Ausdruck der Passivität verweist, vermittelt die Katze Begierde und Wollust. Siehe z.B. Crispijn de Passe I, Phlegmatisches Temperament aus einer Serie der vier Temperamente, Lütke Notarp, 1998, S. 256, Abb. 154.

heit finden wir bereits in den antiken Problemata XXX,I. Dort wird erläutert, „*daß exzessiver Weingenuß den Menschen erschöpfe, stumpfsinnig mache und einen Zustand extremer Melancholie bewirken könne*“⁵¹⁷. Dementsprechend stellte Raphael Sadeliers I nach de Vos gestochene Graphik „**Melancholisches Temperament**“ den Melancholiker, dem gerade der Krug aus der Hand entglitten ist, als zum Trinken geneigte Person dar.⁵¹⁸ Durch solche bildsprachlich übersteigerten Entlehnungen verliert der Vater seine Autorität. Sein Führungsanspruch geht an seine Gemahlin über. Diese thront aufrecht, herrisch und gänzlich unmütterlich im Hintergrund. Die Geschlechtercharaktere, wie sie Müller beschreibt, sind gänzlich negiert: „*Der Mann ist überwiegend aktiv, die Frau im allgemeinen mehr passiv, der Mann schöpferisch, die Frau empfänglich, der Mann untersuchend und überlegend, die Frau aus unmittelbarem Gefühl lebend, der Mann sich ziehend, die Frau hingebend, der Mann einspurig, die Frau vielgewandt, der Mann weitsichtig, die Frau kurzsichtig, der Mann von spröder Härte, die Frau von elastischer Biegsamkeit, der Mann voll Initiative, die Frau anstoßbedürftig, der Mann bedächtig, die Frau klug, der Mann folgerichtig, logisch, die Frau sprunghaft, unlogisch, viel mehr zugänglich für Eindrücke als für Gründe, der Mann Verstand, die Frau Empfindung, der Mann Wille, die Frau Gemüt (...)*“⁵¹⁹

Ummütterliche Matronen verbildlichte nicht nur Heine. Karl Arnolds „**Stimmung bei Hubers**“ (17/12, Abb. 99) zeigt ein Stubeninterieur, in dem eine bürgerliche Familie voller Aufmerksamkeit dem aus dem Grammophon ertönenden Lohengrin lauscht. Die Mutter kommentiert die Szene wie folgt: „*Grad woana kunnt i, wann i'n Lohengrin hör' – schad, dass unser guata König Ludwig an Phonographen net kennt hat.*“ Sie ist die präsenteste Figur. Ihre nahezu mittige Platzierung und ihre sitzende Position heben sie von den anderen Mitgliedern ab und machen sie zur bildlichen Antithese von Heines Proletariermutter aus „**Ein Märchen**“ (3/23/Titelblatt, Abb. 8). Der stämmige Maßkrug betont ihre bestimmende Rolle und demonstriert einen Hang zur Trunksucht und Völlerei. Schon in Jan van Stalburchs oder Hendrick Goltzius' „**Die Völlerei und Trunksucht aus einer Serie der sieben Todsünden**“ wies die Übergröße der Trink- und Essgefäße auf lasterhafte Maßlosigkeit hin.⁵²⁰ Ihre Verbundenheit mit dem Lohengrin betonte Arnold besonders ironisch, indem er die

⁵¹⁷ Lütke Notarp, 1998, S. 187.

⁵¹⁸ Vgl. hierzu noch nähere Ausführungen bei Lütke Notarp, 1998, S. 187.

⁵¹⁹ Müller, 1908, S. 34f.

⁵²⁰ Vgl. Abb. bei Lütke Notarp, 1998, S. 270, Abb. 164 und S. 272, Abb. 165.

runde Form des Schallkörpers im Busen der Mutter fortsetzt. Arnolds Wiedergabe verdeutlicht: Aus der unterwürfigen, fleißigen Vorzeigehausfrau und -mutter des Bürgertums ist eine thronende, musikalische und alkoholischen Genüssen zugeneigte, aber immerhin königstreue Matrone geworden. In den Genuss der mütterlichen Zuneigung kommt lediglich das Schoßhündchen – ein Verhalten, das wir bereits aus Tschuppiks „*Das Lieblingskind*“ (1/23, Abb. 5) oder Heines „*Eine unverschämte Person*“ (1/21, Abb. 4) kennen. Arnolds Kombination der dominanten Mutter mit Wagners Lohengrin scheint nicht zufällig. In der Wagner-Literatur finden sich psychoanalytische Ansätze, die sich auf die Geschlechtercharaktere von Lohengrin und Ortrud beziehen. Dettmering erläutert in „*Dichtung und Psychoanalyse*“, dass die Konstellation Ortrud-Lohengrin den Kampf zwischen der mächtigen Weiblichkeit und einer geschwächten Männlichkeit beschreibe.⁵²¹ Ortruds Stärke stehe die geschwächte Männlichkeit Lohengrins gegenüber.⁵²²

Basierte die Nichterfüllung mütterlicher Mustergültigkeit bisher auf weiblicher Phlegmatik und Ich-Bezogenheit, begründet sie sich in Heines Karikatur „*Bilder aus dem Familienleben, Nr. 27: Haushaltssorgen*“ (5/23, Abb.100) im bürgerlichen Familien- und Lebensideal selbst. In einer Küche rückt eine bürgerliche Dame ihrem Ehemann mit den Worten „*Wir müssen uns ein zweites Mädchen nehmen, die Köchin hat mir bereits ihre letzten Spargroschen gepumpt*“ echauffiert zu Leibe. Das nebenstehende Dienstmädchen wendet sich weinend ab. Aufgrund von Repräsentationszwecken lebt man über die Verhältnisse. Opfer eines solchen Anspruches ist das Personal. Ohnehin körperlich und psychisch ausgenutzt, soll es darüber hinaus als finanzielle Quelle fungieren. Motiviert wurde die Karikatur durch die Aktualität der Dienstbotenfrage.⁵²³ Trotz der Ausbeutung beklagte sich die bürgerliche Herrschaft häufig über das „unnütze Personal“. So kritisierte Ernst Eckstein in seinem in der Zeitschrift „Über Land und Meer“ publizierten Aufsatz „Betrachtungen eines Erfahrenen über unsere Weiblichen Dienstboten“ (1882) die mangelhaften Fähigkeiten und Verhaltensformen der Angestellten.⁵²⁴ Zugleich verzeichnete man einen

⁵²¹ Vgl. Dettmering, 1969, S. 164-165.

⁵²² Siehe hierzu auch die Ausführungen von Quide, in: Musik im Spektrum von Kultur und Gesellschaft, 2001, S. 97ff.

⁵²³ Unter dem Terminus „Dienstbotenfrage“ wurde auf bürgerlicher Seite der Mangel an Dienstboten und das Fehlen moralischer und beruflicher Fähigkeiten, unter denen, die tatsächlich zur Verfügung standen, diskutiert. Die Sozialdemokratie und andere der Arbeiterbewegung nahestehende Diskussionsteilnehmer verstanden darunter die Frage nach den oftmals miserablen Lebensbedingungen und der rechtlichen Stellung von Dienstboten. Die Lösungswege zur Dienstbotenfrage variierten je nach Ansatz.

Gerhard kommentiert, dass die Dienstbotenfrage zum Prüfstein weiblicher Solidarität zu dieser Zeit geworden war, „über den die Mehrheit bürgerlicher Frauen bis zuletzt gestolpert ist“, Gerhard, 1990, S. 16.

⁵²⁴ Vgl. Otto, 1990, S. 88.

Rückgang der Diensthöten.⁵²⁵ Dies lag zum einen daran, dass viele Dienstmädchen in die Fabrikarbeit wechselten. Zum anderen reduzierten viele bürgerliche Familien ihr Personal unter dem Vorwand, ihren Haushalt lieber ohne Personal zu führen. Dieser Verzicht auf erkaufte Dienstleistungen hing jedoch vielmehr mit einem Anstieg der Personalkosten zusammen, so dass es für viele unerschwinglich wurde, Diensthöten zu beschäftigen.⁵²⁶

Heines Karikatur verbildlicht die Mutter als für die Beaufsichtigung der Bediensteten und die Einteilung der zu Verfügung stehenden Gelder Verantwortliche. Die letztendlichen Entscheidungen lagen beim Mann, schließlich gab sein Ermessen in „*allen das gemeinschaftliche eheliche Leben betreffenden Angelegenheiten*“ den Ausschlag (§1354). Diese qua Gesetz eingeräumte Position verkörpernd begegnet das Familienoberhaupt, leger ein Zigarillo rauchend, seiner Frau. Die damaligen geschlechtsspezifischen Rollenaufteilungen scheinen zunächst bildlich umgesetzt; subtile Brechungen decken aber Widersprüchlichkeiten auf: Die mürrisch aggressive Gestik der Ehefrau, die sich drohend an ihr Gegenüber wendet, stellt die bürgerlich-liebliche Ehegemeinschaft in Frage; die unterwürfige Hausfrau, die den Mann fürsorglich zu empfangen habe, mutiert zum fordernden „Hausdrachen“. Auch fehlt jegliches Anzeichen für die doch normative Mütterlichkeit. Das kleine, am blanken Boden krabbelnde Mädchen knabbert unbemerkt an einer Scheibe Brot und erinnert in seinem unbeaufsichtigten Zustand an das gefährdete Kind aus Heines „*Mutterglück*“ (1/27, Abb. 63).⁵²⁷ Die ältere Tochter trägt, dem bürgerlichen Repräsentationsdrang gerecht werdend, ein modisches Matrosenkostüm, ihr Spielzeugpferd ist hingegen kaputt. Die mangelnde Aufmerksamkeit für die kindlichen Bedürfnisse paart sich mit einer Vernachlässigung der Fürsorgepflicht: Das freiliegende Wiegemesser oder der unbeaufsichtigte Ofen werden als Gefahrenherde nicht erkannt.

In den Karikaturen „*Bilder aus dem Familienleben, Nr. 5 und Nr. 27*“ (1/49, Abb. 98 und 5/23, Abb. 100) hat sich die vermeintlich vorbildliche Mutter und anschniegsame Gattin aus „*Fritzchens Geburtstag*“ in eine resolute, gefühllose Frau verwandelt. Diese Tendenz setzt sich in Heines „*An der Wiege des Zarewitsch*“ (9/48), Kir-

⁵²⁵ Zwischen 1882 und 1907 sank die Zahl der Diensthöten von 2,9 % auf 2,0 % der Bevölkerung.

⁵²⁶ Heines „*Bilder aus dem Familienleben*“, Nr. 31, Glänzendes Elend“ (6/22), thematisiert dieses bürgerliche „über die Verhältnisse leben“ ebenfalls. Die Dienstmagd kündigt mit den Worten: „Nee, bei so ‚ne Offiziersfamilje bringen mir keene zehn Ferde wieder hin – Diensthöten wollen se halten un haben selber nischt zu fressen! Alle Leute werde ich’s erzählen ...“ – „Dann kommen Sie ins Zuchthaus wegen Verrat militärischer Geheimnisse.“ Heines Wiedergabe der Herrschaften als abgemagerte Personen unterstreicht deren finanzielle Misere.

⁵²⁷ Siehe hier, S. 79ff.

schners „*Training*“ (3/10, Abb. 101) sowie Engls „*Viel verlangt*“ (7/9/BB, Abb. 102) gewissermaßen fort. Letztere Karikatur beinhaltet bezüglich der Bildidee Parallelen zu Daumiers „*Types parisiens, Nr. 41*“ (1843, Abb. 103); sowohl bei Engl als auch bei Daumier übernimmt der Vater im Schlafzimmer die Mutterrolle, was ihn sozusagen doppelt verweichlicht, da gerade jener Raum mitunter die männliche Tatkraft erfordert.

Die Emanzipation, vom dem Franzosen bereits ausgiebig künstlerisch aufgegriffen, wird im *Simplicissimus* zum beliebten Thema: Nun schiebt der Mann den Kinderwagen behäbig vor sich her, führt die Kinderschar fürsorglich nach Hause, kümmert sich des nächstens um den schreienden Nachwuchs oder wiegt den Kleinen sanft. Die Mütter schlafen, üben Fahrrad fahren⁵²⁸ oder betrachten die Ereignisse der Welt. Die geschlechtliche Aufteilung in ein männliches Außen und weibliches Innen hat sich gewandelt, die Frau ist über die heimische, innerhäusliche Schwelle getreten und hat in diesem Moment – wie von vielen befürchtet – die mütterlichen Pflichten vergessen. Schon allein in ihrer Gestik und Körperlichkeit macht sich diese Veränderung bemerkbar. Während **sie** sich sportlich, weltmännisch interessiert oder unbekümmert präsentiert, mutiert **er** zur verweichlichten Witzfigur in Rüschnachthemd und Pantoffeln⁵²⁹. Sind die Mütter auf ihr Eigenwohl bedacht, reagieren die Väter im Dienste der Familie. Das Schreckgespenst der Emanzipation scheint angekommen zu sein. Durch den zunehmend technisierten Haushalt, die Einführung von Fertigwaren, die allmählich sich verbreitende Grundversorgung mit Wasser, Gas und Elektrizität sowie den Einsatz von Personal waren viele bürgerliche Frauen fast nur mehr auf die Kindererziehung beschränkt.⁵³⁰ „Nun werden auch die Hausbedarfsgüter allmählich *Marktware* und damit der *privatwirtschaftlichen Herstellung durch Frauenhand entzogen*. (...) *An die Stelle der im Hause selbst gewonnenen Güter tritt in wachsendem Umfange die gekaufte Fabrikware. Wir tragen nicht nur gekaufte Wäsche und Kleidung, wir essen gekauftes Brot, wir trinken gekauftes Bier, wir kaufen Lichter und Seife.*“⁵³¹ In Folge dieses Funktionsverlustes und Zeitgewinnes kam ein Sozialisierungsprozess in Gang, der die Frauen mit neuen Interessen konfrontierte und neben das Kindeswohl die Entdeckung des Eigenwohls stellte. Viele Frauen griffen „*die*

⁵²⁸ Radfahren wurde als emanzipatorischer Sport angesehen. Die Vorteile des Radfahrens, Mobilität und Geschwindigkeit, erkannte man schnell als Gefahren für das traditionelle Frauenbild. Schließlich begannen die Frauen ihren Horizont zu erweitern, erreichten ferne Ziele und bereicherten ihre Lebenswelt. Zudem förderte die Wahrnehmung neuer Eindrücke ihr Wissen mit Rücksicht auf das emotionale und soziale Lernen. Schon der Sport allgemein trug wesentlich zur Emanzipation der Frau bei, wenngleich er anfangs vordergründig an ästhetischen Komponenten aufgehängt war. Vgl. Otto, 1990, S. 240f. Zum Fahrradsport siehe auch hier, S. 139.

⁵²⁹ Dies trifft besonders auf die Karikaturen „An der Wiege des Zarewitsch“ und „Viel verlangt“ zu.

⁵³⁰ Siehe hierzu auch nähere Ausführungen bei Otto, 1990, S. 84ff.

⁵³¹ Gnauck-Kühne, 1907, S. 21.

*traditionelle Ideologie geistiger Mütterlichkeit mit all ihren Konnotationen einer selbstaufopfernden und dienenden Tätigkeit*⁵³² an und verlangten nach selbstbewussteren Taktiken und ehrgeizigeren Zielen als der „*Perfektionierung ihrer Rolle als Hauswirtschafterin, Repräsentantin der Familienkultur und als qualifizierte Erzieherin des Nachwuchses*“⁵³³. Das Konzept der geistigen Mütterlichkeit, das zuvor für emanzipatorisch befunden wurde, hielten sie für rückschrittlich und unterdrückerisch.⁵³⁴

Innerhalb der Frauenbewegung differierten die Meinungen natürlich. Während radikale Feministinnen wie Anita Augspurg oder Minna Cauer die heiligen Pflichten der Frau, Mutter und Gattin in Frage stellten⁵³⁵, warnte Ellen Keys 1898 in Deutschland erscheinener Aufsatz „Missbrauchte Frauen“ vor den Konsequenzen, welche die feministischen Forderungen nach sich zögen: „*Die weibliche Energie (...) werde am besten für die Mutterschaft eingesetzt; würden die Frauen dagegen in ihren Bestrebungen nach höherer Bildung, Beruf und außerhäuslicher Erwerbsarbeit unterstützt, so führe dies nur dazu, dass sie Männer nachahmten und auf diese Weise die jüngere Generation und die Gesamtgesellschaft ihres heilsamen Einflusses beraubten.*“⁵³⁶

Obschon Key für eine Verbesserung des weiblichen Status in Familie, Gesellschaft und Politik eintrat, sollte die außerhäusliche Berufstätigkeit der Frau auf jene Arbeitsbereiche reduziert werden, die spezifisch mütterliche Begabungen erforderten.⁵³⁷

Ein Grund für das Festhalten an alten Mustern und Strukturen war die Angst vor dem Zusammenbruch des bisherigen Systems. Weibliche Erwerbsarbeit und Selbstverwirklichung seien Gefahren für die Stabilität der Familie und damit des Staates; Individualisierungsbestrebungen der Frau zögen die Auflösung der Familie nach sich.⁵³⁸

Schließlich partizipierte die Gattin bisher am beruflichen Habitus des Herrn Gemahl, was aber im Allgemeinen zur Bedingung hatte, dass sie selbst keine berufliche Kar-

⁵³² Allen, 2000, S. 189.

⁵³³ Otto, 1990, S. 81.

⁵³⁴ Der Diskurs der neuen Generation über Mütterlichkeit habe nun häufig von der geistigen zur biologischen Mutterschaft einschließlich Sexualität, Reproduktionsverhalten, Ehe und alternative Familienformen gewechselt. Vgl. ebenda, S. 189.

⁵³⁵ Auch Louise Otto übte 1869 Kritik an der Überbewertung der Mutterrolle, indem sie den geistigen Stillstand gewisser Mütter anprangerte: „*Einer solchen Mutter, die von dem Augenblicke an, wo sie es geworden, geistig still steht, wachsen die Kinder nur zu bald über den Kopf, und wie sie sich dadurch dem Gatten entfremdet hat, dass sie ihm und seinen Angelegenheiten kein Interesse mehr zeigte, wird sie sich auch die Kinder entfremden (...)*“. Otto zitiert nach Häntzschel, 1986, S. 154ff.

⁵³⁶ Ebenda, S. 225.

⁵³⁷ Vgl. Key, in: Schreiber, 1912, S. 587-600.

⁵³⁸ Die Emanzipation wurde aber auch dafür genutzt, den Mutterschutz zu verbessern: Auf der Münchner Frauenkonferenz 1902 entwickelte Lily Braun ihren Plan von einer staatlichen Mutterschaftsversicherung. Sie hielt eine Geldunterstützung für nötig, mindestens vier Wochen vor und acht Wochen nach der Geburt, und zwar in Höhe des durchschnittlichen Lohnes; dazu sollte noch die Behandlung durch den Arzt, die Arzneimittel und die Wochenpflege bezahlt werden. Clara Zetkin lehnte diesen Vorschlag ab, da er in der bestehenden Gesellschaftsordnung utopisch sei.

riere anstreben durfte. Vielmehr sollte ihre äußere Erscheinung den Titeln und Positionen des Ehemanns entsprechen. Dieses Gedankengut wurde in den Karikaturen des Simplicissimus aufgegriffen, indem die Argumentationslinie Emanzipation versus Mütterlichkeit – wenngleich überspitzt – angewandt wurde.

2.2. Erzieherin, Aufklärerin und Kupplerin

In Ernst Neumanns „*Schreckliche Drohung*“ (1/45, Abb. 104) sitzt eine äußerst mondän gekleidete Dame mit ihrer Tochter im Café. Während sie mit der rechten Hand grazil in der Koppe rührt, umfasst sie mit der anderen das kindliche Kinn und richtet folgende Worte an ihr Gegenüber: „*Aber Kind, im Cafe darf man doch nicht weinen.*“ Das kleine Mädchen erwidert daraufhin: „*Ja, wenn ich aber nach Haus komm, dann wein' ich mir grad gnu!*“.

Die Karikatur beschäftigt sich mit Verhaltensregeln, die inner- und außerhäuslich unterschiedlich sind. Im „Draußen“ gilt es Contenance zu halten; geweint werden darf erst im intimisierten Heim – eine Regel, die Bildunterschrift aber auch Bildteil anprangern. So ist die künstlerische Aufmachung von Mutter und Kind in ihrer übertriebenen Formen- und Schwunghaftigkeit sowie Ornamentik unnatürlich. Indem die Figuren aufgrund ihrer Gestaltung mit dem jugendstilhaften Dekor des Raumes korrespondieren, verlieren sie an „menschlichem Status“, wirken als Objekte der Ausstattung und Repräsentation. Die Kritik an einer derart ostentativ ausgerichteten Lebensweise und -philosophie wird also durch die zeichnerischen Mittel intensiviert. Die Karikatur thematisiert außerdem die mütterliche Erziehungsinstanz. Die Mutter ist das Vorbild, indem sie trotz der quengelnden Tochter ihre Haltung wahrt und dem Primat der Repräsentation damit Folge leistet. Bildliche Parallelen zwischen Mutter und Kind – wie beispielsweise überladene Kleidung, ähnliche Kopfbedeckung und Beinstellung – weisen auf deren „symbiotisches“ Dasein hin, was letztlich in derselben geschlechts- und schichtspezifischen Sozialisation gründet.

Dieses Schema, das sich auf die Wiedergabe einer moralisch-erzieherischen Mutter-Kind-Konversation konzentriert, findet sich zudem in Thönys „*In der Kirche*“ (2/6) und „*Die kleine Chauvinistin*“ (2/21, Abb. 105), Schulzs „*Im zoologischen Garten*“ (4/1, Abb. 106), Neumanns „*Riviera*“ (2/42) und „*Schlechtes Wetter*“ (2/41, Abb. 107). Alle Graphiken zeigen dieselben künstlerischen Elemente: Bildsprachliche Analogien bei Mutter und Kind, auffälliger Blickkontakt und eine generationsspezi-

fische Schwarz-Weiß-Zuordnung. Stets lebt die Mutter vor, während die Tochter nachahmt. Vom Stilarsenal der Karikaturisten ist in den aufgeführten Graphiken wenig spürbar; vielmehr scheint oftmals die Grenze zur reinen Witzillustration bereits überschritten. Schließlich weist vorrangig der in der subscriptio geführte Mutter-Kind-Dialog kritisches Potenzial auf.⁵³⁹ Dieser variiert inhaltlich und thematisiert sämtliche Fragen von Religion über Standesdünkel bis hin zu Liebesdingen. Dabei tritt ein überaus eindimensionales, horizontloses Weltbild zu Tage, das von den Müttern vertreten wird. Die Mutter-Kind-Gruppe mutiert zur hüllenhaften Formel. Eine solche schematische Nutzung kündigt zum einen von der Wichtigkeit und Präsenz dieser Figuren im wilhelminischen Zeitalter⁵⁴⁰, zum anderen von deren Fremdbestimmung und Zeichenhaftigkeit.

Diese Mutter-Tochter-Formel, die verstärkt in den ersten beiden *Simplicissimus*-Jahrgängen angewandt wurde, übernahmen auch Reznicek und Heilemann ansatzweise.⁵⁴¹ Die Themen drehen sich abermals um den Verhaltenskodex, die Etikette und die Weisheiten der „*haute volé*“. So ist beispielsweise Fluchen ordinär (Rezniceks „*Erziehung*“, 6/29, Abb. 108), Liebeskummer ruiniert den Teint (Rezniceks „*Mütterlicher Rat*“, 10/44, Abb. 109), eine standesgemäße Hochzeit ist ein Muss (Heilemanns „*Die kleine Hoheit*“, 13/20) und mit hässlichen Menschen beschäftigen sich nur Sozialdemokraten (Rezniceks „*Erklärung*“, 7/30, Abb. 110).⁵⁴² In der Großformatigkeit, der auffälligen Reduktion auf Mutter und Tochter, der plakativen und ornamentalen Schönheit, die an Toulouse-Lautrec erinnert, heben sich vor allem Rezniceks Karikaturen künstlerisch jedoch von den oben genannten Beispielen ab.

Hinweise auf weibliche Erziehungsziele erhalten wir in Heines „*Bilder aus dem Familienleben, Nr. 11: Ein Opfer der Kunst*“ (2/15, Abb. 111) und Rezniceks „*Mütterlicher Rat*“ (4/7, Abb. 117). In der ersten Karikatur spielt ein junges Mädchen in einem gutbürgerlich eingerichteten Salon Klavier. Die musikalische Vorführung wird vom Klavierlehrer mit erhobenem Zeigefinger, der gleichsam als Taktstock dient, kommentiert. Hinter den beiden Figuren steht eine Dreiergruppe, die sich aus den Eltern und dem Arzt zusammensetzt. Letzterer stellt im Rahmen der Bildunterschrift fest: „*Den ganzen Tag Musikstunde, da muß' Ihre Tochter ja krank werden.*“ Darauf

⁵³⁹ So benötigt die subscriptio in Rezniceks „*Der Fratz*“ (9/12) „Gelt, Mama, du hast dich mit Papa verlobt, wie er die Automobilmaske vorhatte?“ keine Verbildlichung.

⁵⁴⁰ Zu erwähnen ist hier, dass in Abgrenzung zu „*Drohung*“ keinerlei bildliche Kritik geübt wird. Lediglich in den oftmals unkindlichen Maskeraden und Modeauswüchsen erkennt man einen ironischen Unterton.

⁵⁴¹ Ferner ist aus dem Kind bisweilen schon ein Backfisch geworden.

⁵⁴² Weitere in diese Gruppe gehörige Karikaturen sind Heilemanns „*Zweierlei*“ (4/22) sowie Kainers und Gosés (?) erst viel später publizierte „*Moderne Errungenschaft*“ (16/7) und „*Fräulein Kommerzenrat*“ (16/7).

wird ihm erwidert: „Gewiß, Herr Doktor. Aber denken Sie nur, das arme Kind hat ein Talent.“ Heines Karikatur widmet sich einem damaligen Trend: dem weiblichen Klavierspiel, das im wilhelminischen Zeitalter einem gesellschaftlichen „Muss“ für die höheren Töchter gleichkam.⁵⁴³ „Aus dem klassischen Curriculum bürgerlicher Mädchenerziehung im 19. Jahrhundert (...) sind gewisse pianistische Fertigkeiten nicht wegzudenken. Es gehörte zum guten Ton der ‚höheren Töchter‘, bei Gelegenheit dem Klavier Töne zu entlocken, und viele Bürgereltern waren bereit zu investieren, damit Mißtöne möglichst selten waren.“⁵⁴⁴ Die enormen Anschaffungskosten des Klaviers korrelierten mit einem gehobenen Sozialprestige.⁵⁴⁵ Gleichzeitig gewährleistete das Tasteninstrument für die Mädchen die „Gebundenheit an die Häuslichkeit“⁵⁴⁶ und förderte laut Krebs eine sittliche Haltung, indem „mindestens während der Stunden eines solchen Genusses (...) das Gemüt niederen Regungen entzogen [bleibt], und insofern kann auch die Musik als Läuterungsmittel des Menschen gelten“⁵⁴⁷, „Straßauf straßab hört man nur Musik. In jedem Bürgerhaus ist denn auch das Klavier das erste, was man erblickt. Kaum hat der Gast Platz genommen und sich an gewässertem Wein und Preßburger Zwieback erquickt, so wird das Fräulein Karoline oder wie sie sonst heißen mag, von den Eltern aufgefordert, dem Gast etwas vorzuspielen“⁵⁴⁸.

Die Motivkombination Frau und Klavier⁵⁴⁹ tauchte schon im 16. Jahrhundert und bei den holländischen Meistern des 17. Jahrhunderts auf.⁵⁵⁰ In der internationalen zeitgenössischen Malerei des 19. Jahrhunderts (vor allem der 2. Hälfte) mutierte das Klavier zum weiblichen Attribut schlechthin; die Szenerien, in welchen die „Frau am Klavier“ eingebettet ist, variieren. Renoirs „**Frau am Klavier**“ (1875, Chicago, Art Institute) beschränkt sich auf die Wiedergabe einer Frau vor dem Tasteninstrument, James Whistlers „**Am Klavier**“ (1858/59, Cincinnati, Taft Museum) zeigt eine musizierende Mutter, deren Tochter aufmerksam zuhört. Oswald Stiegers Gemälde „**Ein Zukunftsmusiker**“ (1885, Abb. 112) führt den Betrachtern ein kleines

⁵⁴³ Vgl. Otto, 1985, S. 104. Während die weiblichen Mitglieder das Klavier zum Tönen brachten, spielten die Söhne Geige, Klarinette und Cello. Vgl. Budde, 1994, S. 136.

⁵⁴⁴ Vgl. ebenda, S. 139. 92 % der Bürgerhaushalte besaßen ein Klavier. Gründe für die Beliebtheit des Instruments waren dessen Vielseitigkeit (auf einem Klavier ließen sich ganze Symphonien und Opern spielen), dessen Wesen, das dem Ordnungssinn und dem Rationalitätsstreben der Bürger entgegenkam, aber auch seine Doppelfunktion als Musikinstrument und Möbelstück. Vgl. Ebenda, S. 137.

⁵⁴⁵ Ebenda, S. 104.

⁵⁴⁶ Ebenda, S. 104.

⁵⁴⁷ Krebs, 1895, S. 202.

⁵⁴⁸ Zitiert nach Bertz, 2004, S. 24.

⁵⁴⁹ Bzw. Virginal oder Clavichord.

⁵⁵⁰ Siehe beispielsweise Katharina van Hemessens „Mädchen am Virginal“ (1548, Köln, Wallraf-Richartz-Museum). Oftmals wird auch die Mutter am Klavier abgebildet. Mutter und Tochter vermitteln dann eine Atmosphäre von Zusammengehörigkeit und Geborgenheit, die wohlhabende Familienoberhäupter dargestellt sehen wollten. Vgl. Sabin, 1998, S. 47.

Mädchen auf dem mütterlichen Schoß vor Augen, das sich am Klavierspielen übt; während auf Cézannes „*Mädchen am Klavier*“ (1864/1868, Abb. 113) das töchterliche Klavierspiel von der Mutter „überwacht“ wird. Im Gegensatz zu solchen repräsentativen, beschaulichen Schilderungen führt das übermäßige Musizieren in Heines Karikatur zur Verrücktheit. Dies bestätigt die Aussage des Mediziners in der subscriptio und die bildliche Gestaltung der Tochter: Ihr dünner, ausgezehrer Körper, die auf die Tasten hämmernden, verkrüppelt anmutenden Finger, der geöffnete Mund und der auf die Noten stierende Blick künden vom Zustand des Wahnsinns. In den groteskt herausgestellten Körperteilen offenbaren sich Parallelen zu Wilhelm Buschs in den Fliegenden Blättern publizierte Zeichnung „*Der Virtuos*“ (1865, Abb. 223). Ebenso erinnert Heines Karikatur an frühere Spottblätter auf das weibliche Klavierspiel, wie z.B. „*Matrimonial-Harmonics*“ (1805, Abb. 114) oder Henri Demares „*Serie von Spottblättern auf die Verhältnisse im Paris der Jahre 1871 und 1872*“ (1871-1872, Abb. 115). Schuld an dem bis ins Krankhafte gesteigerten Musizieren ist die Mutter. Heine zeichnete sie als „mater dolorosa“. Mit gefalteten Händen und vor Schmerz und Gram verzerrter Miene blickt sie zu ihrem Kind. Ihr Leiden ist weniger in der Sorge um die Gesundheit der Tochter begründet. Vielmehr fürchtet sie um die Ausübung und Entfaltung des gesellschaftlich doch so wertvollen Talents. Kompositorische Anklänge zu Josef Danhausers „*Franz Liszt am Flügel phantasierend/ Liszt am Flügel*“ (1840, Abb. 116) deuten auf eine Persiflierung des mütterlichen Glaubens an das „liszt’sche Talent“ der Tochter. Heines bildimmanente Kritik am mütterlichen Ehrgeiz und der Förderung nicht vorhandener Talente war kein Einzelfall. Auch Krebs verurteilt diesen „*Strom von Talenten und Halbtalenten*“⁵⁵¹, die unbedingt konzertieren und Musik lehren wollen.⁵⁵² Ebenso äußerte sich Louise Otto 1869 eher negativ: „*Weil es mit zum guten Ton gehört, Musikstunden zu haben, erhalten sie die Mädchen, und so wie sich nur eine Spur von Talent zeigt – manchmal auch ohne dasselbe – muß die Anfängerin ihre Stimme und Finger üben, um sobald als möglich damit – in der Gesellschaft glänzen zu können. Ihre Tochter im Salon, am Pianoforte ein Bravourstück spielen zu sehen, und sollte es auch noch so geistlos geschehen (...), ist der höchste Stolz der Mutter; nur darauf läuft alles Studium hinaus und Endzweck ist kein anderer, als dadurch mit der Tochter in der Gesellschaft Aufsehen zu machen – und dies wieder nur, um*

⁵⁵¹ Krebs, 1895, S. 198.

⁵⁵² Vgl. ebenda, S. 198ff. Konservative Blätter wie „Die Gartenlaube“ sahen ebenfalls Nachteile im weiblichen Klavierspiel.

*ih*r dadurch Anbeter – und womöglich einen Mann zu verschaffen.“⁵⁵³ Das Klavierspiel diente letztendlich dem Heiratszweck, weshalb die durchaus hohen Investitionen für gerechtfertigt angesehen wurden. Die musikalische Meisterschaft der bürgerlichen Tochter gehörte zur angemessenen Ausbildung und Aussteuer der zukünftigen Ehefrau und Mutter⁵⁵⁴. Karriereabsichten waren mit dem weiblichen Klavierspiel, von finanziellen Notlagen abgesehen, selten verknüpft; weibliches Virtuosenentum war stattdessen eine große Gefahr. So beschwor ein Musikprofessor in den 1880er Jahren sein bürgerliches Publikum: „*Der massenhafte Andrang des weiblichen Geschlechts zum Virtuosenentum (...) ist eine böse Krankheitserscheinung der Zeit. Alle Väter und Mütter sollten sich zwei- oder dreimal besinnen, bevor sie den höchst verantwortlichen Entschluss fassen, ihre Töchter zu Künstlerinnen oder auch nur zu Musiklehrerinnen zu erziehen*“⁵⁵⁵. Krebs nahm die Krankheitserscheinung wörtlich und verwies auf die nervenzerrüttenden Folgen der Musikübung. Schon mancher Studierende habe zu seinem Schaden erfahren müssen, dass er den körperlichen Strapazen des Instrumentenspiels nicht gewachsen sei und den hohen Anforderungen an die Muskel- und Nervenkraft nicht Genüge leisten könne.⁵⁵⁶ Der „Fingerdeut“ auf das „schwache Geschlecht“ ist offensichtlich. Zwar nahm Heine die von den Kritikern betonte Gefahr der gesundheitlichen Schädigung bildlich übersteigert auf, ging jedoch noch weiter. In Anlehnung an Zolas „*Ein feines Haus*“ (1882) wird das Klavier als Instrument des sozialen Aufstiegs entmythisiert. Die Aura der Bildung und genuinen Kulturbeflissenheit fehlt, stattdessen zeigten es Heine und Zola als „*Symbol der doppelten Selbsttäuschung*“⁵⁵⁷ und sozialen Verlogenheit.

Neben dem Musizieren war literarisches Geschick ein von den Eltern gern gesehener Zeitvertreib für die höheren Töchter. In Rezniceks bildsprachlich weniger interessanten Karikatur „*Mütterlicher Rat*“ (4/7, Abb. 117) spricht die stickende ältere Dame zu ihrer gelangweilten Tochter: „*Thu’ doch was. Du bist ja groß genug; warum dchtest du eigentlich nicht! Deine Freundin Ella dichtet ja auch.*“ Dichten war eine Maßnahme gegen bürgerliche Ennui und forderte einen wachen Geist. Literatur und Musik waren zudem Verbindungsmedien, da sie die familiäre und gesellschaftliche Kommunikation erleichterten und Gleichgesinnte identifizieren halfen.⁵⁵⁸ Sie kamen

⁵⁵³ Budde, 1994, S. 139.

⁵⁵⁴ Ebenda, S. 139.

⁵⁵⁵ Gumbrecht, in: Die Gartenlaube 35 (1884), S. 575.

⁵⁵⁶ Vgl. Krebs, 1895, S. 203f.

⁵⁵⁷ Bei Zola veranschaulicht das Klavier die herrschenden sozialen Unterschiede, die aber gerade mittels des Instruments überwunden werden sollte. Schließlich mutiere es zum reinen Statussymbol, das seine eigentliche Bedeutung eingebüßt habe. Vgl. Sabin, 1998, S. 75.

⁵⁵⁸ Vgl. Budde, 1994, S. 127. Siehe weitere Informationen zur Bedeutung von Musik, Literatur und Theater im Bürgertum ebenda, S. 124-148.

gerade jungen Frauen mit Vermählungsabsichten zu Gute. Schließlich schmückte sich jeder Mann gerne mit einer Dame, die in der Lage war Gesellschaften angenehm zu unterhalten. Diese Eindimensionalität der weiblichen Erziehung, die vorrangig auf die spätere Eheschließung und das Eheleben ausgerichtet war, kritisiert Heines „*Bilder aus dem Familienleben, Nr. 26: Die Erziehung zur Ehe*“ (5/9, Abb. 118). In einem Biergarten sitzt eine vierköpfige Familie. Die Mutter, eine Weißwurst essend, umfasst das neben ihr stehende Mädchen, das aus einem Bierkrug trinkt. Der Vater, einen Maßkrug und ein Zigarillo in den Händen, und der seinen Hund umarmende Sohn blicken zu einem beitretenen Herren. Letzterer wendet sich an das Familienoberhaupt: „*Wissen Sie denn nicht, welche Folgen der vorzeitige Genuß geistiger Getränke für Ihr Kind haben muß?*“, worauf dieser entgegnet: „*Freilich weiß ich's, – das Gehirn muß total verkümmern – und deshalb lassen wir das Mädchel trinken, soviel es mag – sie soll nämlich mal eine gute Hausfrau werden.*“ Dummheit wird zur besten Voraussetzung, um später eine gute Hausfrau abzugeben. Heine bezog sich hier auf Paul Julius Möbius' Thesen, die dieser in seinem 1900 publizierten Aufsatz „Über den psychologischen Schwachsinn des Weibes“ propagierte. Möbius ging davon aus, dass die Natur den zwei Geschlechtern unterschiedliche Aufgaben zugeordnet hatte. Während der Mann mit dem äußerlich besser entwickelten Scheitellappen das Potenzial zum Gelehrten oder Künstler hatte, sei die Frau zur Hausfrau, Mutter und Erzieherin der Kinder bestimmt. Gelehrte und künstlerische Frauen seien anormal und „*Ergebnisse der Entartung*“⁵⁵⁹. Übermäßige Gehirntätigkeit macht das Weib krank. Heine persiflierte diese Aussage, indem er durch frühzeitigen Alkoholkonsum den weiblichen Schwachsinn gewissermaßen sicherstellt.

⁵⁵⁹ Möbius bezog sich an dieser Stelle auf die Untersuchungen von Adele Gerhard und Helene Simon zur Mutter als Schauspielerin, als Musikerin, als Malerin, als Dichterin, als Gelehrte, als Agitatorin und Journalistin. Von 420 Frauen waren 156 unverheiratet, 264 verheiratet, 213 kinderlos (das sind die Unverheirateten, die Frauen ohne Kinder und die, die nur tote Kinder geboren hatten) und 207 waren Mutter. Mehr als ein lebensfähiges Kind hatten 147 geboren. „Als Gesamtergebnis ihrer Untersuchungen stellt sich den Vff. Folgendes dar. (...): da die Hinausschiebung geistiger Arbeit in ein späteres Lebensalter zuweilen Schädigung, oft directes Verkümmern des Könnens bedeutete, so ist in der Mehrzahl der Berufe zwischen geistigem und künstlerischem Schaffen und dem erfüllten Frauenleben ein Conflict unvermeidlich. Eine Lösung dieses Conflicts scheint uns ausgeschlossen, weil sowohl die Unterdrückung der Frau als Geschlechtswesen, als auch die Unterdrückung des Schaffenstriebes Gefahren für den Einzelnen wie die Allgemeinheit in sich birgt«. Wenn, wie die Vff. anerkennen, ein Widerspruch besteht zwischen dem natürlichen Berufe des Weibes und dem künstlerischen oder gelehrten Berufe, so versteht es sich von selbst, dass dieser wider die weibliche Natur ist, und dass die Weiber, die ihre Anlagen doch dazu treiben, von der weiblichen Natur abgewichen oder entartet sind. (...) Die ungewöhnlich begabten Mädchen werden geboren, wir mögen wollen oder nicht, und es wäre eine unnütze Grausamkeit, wenn man dem wirklichen weiblichen Talente Schwierigkeiten machen wollte. Die weiblichen Talent-Träger sind Opfer, sei es, dass sie um ihres Talentes willen auf den natürlichen Beruf verzichten, sei es, dass sie als Mütter versuchen müssen, zweien Herren zu dienen.“ Möbius, 1903, URL: <http://ngiyaw-ebooks.de/ngiyaw/moebius/schwachsinn/schwachsinn.htm>.

Die Verheiratung der Tochter und „Erziehung zur Ehe“ waren die primären Erziehungsziele, denen alle Prinzipien und pädagogischen Maßnahmen verpflichtet waren. Die Ehe bildete das Fundament der Familie, die als Keimzelle des Staates proklamiert wurde. Mit der im Zuge des Kulturkampfes eingeführten Zivilehe wurde das religiöse Sakrament abgelöst und in ein zivilrechtliches Vertragsverhältnis zweier Personen, die sich freiwillig auf diesen Vertrag einigten, umgewandelt.⁵⁶⁰ Das Ideal der Liebe gewann um die Jahrhundertwende an Gewicht, musste jedoch erst „vorbereitet“ werden. So bezeichnete Budde die bürgerliche Ehe *„als Konstrukt des Übergangs auf der Schwelle zwischen der traditionellen, ökonomisch begründeten Sachehe und der modernen Liebesehe“*⁵⁶¹, die aufgrund ihrer Interimsstellung zwischen Tradition und Innovation Spannungen erzeugte und problembehaftet war. Neben der neuerdings vielfach beschworenen Liebe waren immer noch finanzielles Kalkül und ökonomisches Interesse die entscheidenden Ratgeber für die Partnerwahl. In den hier untersuchten Simplicissimus-Jahrgängen beschäftigen sich über 50 Karikaturen mit der Verheiratung und Partnerwahl in bürgerlichen Kreisen, was von Stellenwert und Brisanz der „Verheiratungspolitik“ zeugt und die realen Verhältnisse bestätigt: *„Eine gute Partie! – Das ist das Ziel all meiner Jugendgefährtinnen gewesen. Für die gute Partie schnürten sie sich und putzten sie sich, sangen und tanzten sie, wenn ihnen sterbenselend zu Mute wart. Um der guten Partie willen logen und heuchelten sie, schlugen sie die Augen zu Boden und erröteten züchtig, während ihnen das rasende Jugendverlangen im Blute lohte.(...) Auf die gute Partie wurden sie abgerichtet wie junge Hühnerhunde auf die Jagd. Und auf die Jagd gingen sie vom ersten Augenblick an, in dem sie das Kinderkleidchen mit dem Schlepstock vertauschten.“*⁵⁶² Die Mütter der zukünftigen Bräute spielen hierbei eine entscheidende Rolle.

In Forains *„Feine Gegend“* (2/39, Abb. 119) zeigt das Fräulein Tochter der Mutter eine Visitenkarte, die nun von beiden eindringlich betrachtet wird. Die Bildunterschrift gibt weitere Auskünfte: *„Du Mama, da hat mir eben ein Herr seine Karte zugesteckt.“* – *„Laß mal sehn. Tiergartenstraße!? Feine Jejend!“*. Während die Tochter überrascht auf die zugesteckte Karte reagiert, interessiert sich die Mutter für die Wohngegend des Herren, welche dessen guten Status verrät. Dieser in der subscriptio offensichtliche Kontrast zwischen kindlich-naiver Unschuld und mütterlichem Kalkül findet im Bildteil ebenfalls seinen Ausdruck: Forain gestaltete

⁵⁶⁰ Vgl. Budde, 1994, S. 26.

⁵⁶¹ Ebenda, S. 26.

⁵⁶² Müller-Jahncke, 1921, S. 44.

die Tochter zartgliedrig, mit einem geblühten Rock und mit Blumen geschmückten Hut bekleidet. Sie strahlt eine reine, unschuldige und gleichsam verspielte Jugendlichkeit aus. Die Mutter, die äußerlich mit jener aus Forains „*Das Verhältnis*“⁵⁶³ (2/19, Abb. 65) nahezu kongruent ist, erscheint voluminös und breitschultrig; ihre Dominanz gegenüber der Tochter wird augenfällig. Ihre Kleidung entbehrt spielerischen Mustern und Applikationen, wodurch der Eindruck von Strenge und Nüchternheit entsteht. Der mit den zwei auffälligen Federn versehene Hut erinnert an den Flügelhelm des Götterboten Merkur, die geschnürte Tasche an seinen Beutel. Tatsächlich lassen sich außerdem inhaltliche Übereinstimmungen eruieren: Merkur gilt aufgrund seines Geschicks als Gott der Diebe und Kaufleute. Weiterhin zeugt der ihm attributativ beigefügte geschlossene Geldsack von dem der Planetengottheit zugeschriebenen Laster „Avaritia“.⁵⁶⁴ Diese (Be)Deutung trifft ebenso auf die Mutter zu: Ihre „Inspektion“ der Karte kündigt von Habsucht und Geschäftemacherei, die sie sich aus einer künftigen Liaison zwischen dem Herren und ihrer Tochter verspricht. Forain charakterisierte die Mutter mittels der gewählten bildsprachlichen Anleihen negativ und „beschrieb“ gleichzeitig ihren Einfluss auf die töchterlichen Bindungen.

Auch Rezniceks „*Wegweiser für Liebende*“ (10/51, Abb. 120) thematisiert mütterliche Berechnung. In einem vornehm eingerichteten Innenraum hilft Frau Mama der Tochter bei der Toilette. Das Fräulein sitzt vor einem Spiegel und streckt ihren Kopf nach hinten, während die Mutter im Begriff ist, deren Haarmähne mit Haarwasser zu befeuchten bzw. zu parfümieren. Die Szene ist mit folgendem Text unterlegt: „*Hat sich der Herr Assessor immer noch nicht erklärt, Lina? Laß doch heut' mal dein Korsett weg*“.

Um eine lukrative Verheiratung der Tochter zu forcieren, ist der Mutter jedes Mittel willkommen. So rät sie, das Korsett wegzulassen. Zwar ermöglichte dieses durch Schnürung und Versteifung eine ideale Formung des Körpers nach den erotischen und ästhetischen Vorstellungen der Zeit⁵⁶⁵, zugleich aber hinderte das mühsame Korsettaufschnüren am Austausch von Zärtlichkeiten. Schon frühere Karikaturisten be-

⁵⁶³ Siehe hier, S. 83.

⁵⁶⁴ Als Zeichen des Geizes fungierte allgemein auch der zugeschnürte Geldbeutel. So trage die Personifikation der Avaritia laut den Angaben der Augsburger Ikonologie (1704) „noch einen Beutel, (den sie) fest zuziehet“. Ripa, 1704, S. 17. Der Geldsack erscheint in geschlossenem Zustand also in zweifacher Bedeutung: Zum einen ist er aussagekräftiger Gegenstand für den Geiz an sich, zum anderen Merkurs „mythographisches“ Attribut.

⁵⁶⁵ Somit war es ein pädagogisches Werkzeug in Sachen Anstand und Haltung. Eine schlanke Taille erhöhte bei einem jungen Mädchen die Chancen auf dem Heiratsmarkt. So wurde eine künstliche Frau geschaffen, deren Zartheit und Zerbrechlichkeit die Abhängigkeit vom Mann noch unterstreichen sollte. Etwa einhundert Jahre lang hielt sich diese deformierende Mode. Erst ab 1917 wurde es allgemein üblich, dass sich die Frau für die losere körperunbetonte Kleidlinie entschied, was bei den von den Männern übernommenen Aufgaben zur Kriegszeit auch einen praktischen Beweggrund hatte.

schäftigten sich mit diesem Nachteil des „Mieders“ wie beispielsweise Grandvilles *„Torturen des Schnürens“* (1844, Abb. 121). Mit dem Vorschlag, auf dieses Wäschestück zu verzichten, fungiert die Mutter dem Titel nach als *„Wegweiser für Liebende“*. Die Aussicht auf einen Assessor als Schwiegersohn lässt sie jegliche Moralvorstellung vergessen. Stattdessen fordert sie ihre Tochter indirekt zu „unsittlichem Handeln“ auf. Motivation für einen derartigen Ratschlag ist wohl die Aussicht auf eine gute Partie, die ein Beamter des höheren Dienstes durchaus war.

Trotzdem der kritische Gehalt der Graphik vorrangig durch den Text offensichtlich wird, enthält die bildliche Gestaltung weitere Aussagekraft. In Analogie zu Forains Zeichnung sind Mutter und Tochter gegensätzlich gestaltet. Die Tochter erscheint in unschuldigem Weiß, ist aber gleichzeitig sexualisiert, wie anhand der geschwungenen Körperlinie, der Betonung des Beckens, der Brust und dem nackten, langen Hals erkennbar ist. Die Mutter wirkt streng, dominant und berechnend. Die dargestellte Szene weist bildsprachliche Parallelen zum traditionellen, in der venezianischen Malerei des 16. Jahrhunderts beliebten Thema *„Venus bei der Toilette“*⁵⁶⁶ auf: Nahezu unbekleidet pflegt sie ihr Äußeres und betrachtet sich dabei im Spiegel, allein oder von Assistenzfiguren wie Amor, Amoretten, Dienerinnen umgeben. Rezniceks Karikatur zeigt wie Peter Paul Rubens' *„Die Toilette der Venus“* (um 1613/1614, Abb. 122)⁵⁶⁷, Rembrandts *„Rembrandts Schwester Lisbeth bei der Toilette“* (1637, Abb. 123) oder Bouchers *„Toilette der Venus“* (1751, New York, Metropolitan Museum of Art) eine sitzende Frau vor dem Spiegel, die von einer weiteren weiblichen Person frisiert wurde⁵⁶⁸. Die sinnliche Anziehungskraft der Frau in einer intimen Situation schafft ein deutliches Verführungs-Moment, das bei der mythologischen Bildidee und ihren „Ablegern“ stets mitschwingt. Rezniceks junge Schönheit ist als profanisierte Venus, Göttin der Liebe, als Ausdruck des Ewig-Weiblichen und Inbegriff der Sinnlichkeit und Verlockung interpretierbar.

Setzt die Mutter bei *„Wegweiser für Liebende“* auf den „zugänglicheren“ Leib der Tochter, sieht sie in Bruno Pauls *„Zweifel“* (6/17, Abb. 124) die Chance im sportlich durchtrainierten Körper. Zwei vom Fahrradfahren völlig erschöpfte Fräuleins treffen

⁵⁶⁶ Das Thema war besonders beliebt in der italienischen und venezianischen Malerei des 16. Jahrhunderts, deren Leitfiguren wie z.B. Bellini, Tizian, Tintoretto und Veronese wegweisende Formulierungen gefunden haben.

⁵⁶⁷ Rubens vereinte in seiner Darstellung das biblische Thema der „Susanne im Bade“ mit der mythologischen Göttin. „Indem er Susanna die Pose der Venus des Diodors annehmen lässt, vereint Rubens die biblische Personifikation der Tugend und Keuschheit mit dem Schönheitsideal der Venus – der Personifikation des körperlichen Verlangens, welche die Sinne betört und, wie im Falle der beiden Alten, unzüchtige Leidenschaften weckt“. Kat. Ausst. „Venus“, 2001, S. 52. Das Sujet der Toilette der Venus wurde schon bald profanisiert: „Die Toilette nach dem lever und dem Bade erlaubte den Brückenschlag von der Welt der Venus in die der Dame des Salons“. Ebenda, S. 33. Weitere Ausführungen zur Entmythologisierung der Venus in der Kunst, siehe ebenda, S. 120ff.

⁵⁶⁸ An dieser Karikatur ist außerdem ablesbar, dass der Mann bereits direkt bei der Frau um die Hand anhält und nicht mehr erst den Brautvater um Erlaubnis fragen muss.

auf ihre wartende Mutter und meinen: „*Mama, glaubst du wirklich, dass wir auf diese Weise einen Mann kriegen?*“. Der erhoffte Erfolg, über das Fahrradfahren „an den Mann zu kommen“, blieb aus. Die Gründe liefert der Bildteil: Zwar präsentieren sich beide Töchter in modischer Reformkleidung, aufgrund ihrer fülligen Staturen vermitteln sie aber keinerlei Sportlichkeit und Dynamik. Ihre körperliche Erschöpfung forciert die Komik ihres Anblickes. Selbst die Mutter sieht das Scheitern ihrer Idee ein. Mit stutzig-dümmlichem Gesichtsausdruck betrachtet sie den Nachwuchs. Ihre eigene Vollbusigkeit und Leibesfülle kontrastiert mit dem mütterlichen Ratschlag zu körperlicher Tätigkeit. Rein äußerlich vertritt die Mutter das abzulösende Zeitalter; lediglich die Streifenbluse nimmt den neuen Trend auf, wirkt aber am massigen Leib lächerlich. Die Aufforderung zum Fahrradsport entstammt allerdings einem neuen, modernen Zeitgeist, der von der Lebensreformbewegung durchdrungen ist. Die Lebensreform strebte in all ihren Einzelbewegungen nach einem Wandel der Existenzweisen im Bereich der Lebensführung, der Ernährung, des Wohnens und der Gesundheitspflege. Zentrales Dogma war die Rückkehr zur Natur oder die natürliche Lebensweise, die sich dem Sport gegenüber überaus positiv positionierte. So entwickelte sich auch das Fahrradfahren Ende des 19. Jahrhunderts – nachdem das Sicherheitsrad seinen Siegeszug angetreten hatte – zu einem wahren Volkssport für beide Geschlechter, eine Entwicklung, die auch von der Karikatur immer wieder kommentiert wurde.⁵⁶⁹ Auch Zeitschriften wie „Die Jugend“ nahmen sich der emanzipierten, Rad fahrenden Frau an, wie Bruno Pauls Blatt „*Das Weib vor, hinter und auf dem Rad*“ (1896, Abb. 125) bekräftigt; ebenso trat das neue Motiv nun vermehrt auf Postkarten (Abb. 126) auf.

Den Frauen verhalf das Fahrrad zu größerer Unabhängigkeit und Bewegungsfreiheit. Ferner trug es dazu bei, die Reformmode gesellschaftsfähiger zu machen und das Korsett als „*Hurenentdeckung*“⁵⁷⁰ zu verbannen.⁵⁷¹ Dennoch oder gerade deshalb gab

⁵⁶⁹ Das Fahrrad wurde zu einer Art Symbol für die neue, emanzipierte Frau, die sich erst ihren Status und ihre Anerkennung „erkämpfen“ musste.

⁵⁷⁰ Pudor, zitiert nach Welsch, in: Die Lebensreform, Bd. 2, 2001, S. 427. Pudor vertrat in seiner 1903 erschienenen Schrift „Die Frauenreform-Kleidung. Ein Beitrag zur Philosophie und Aesthetik des Kleides“ die Ansicht, das Korsett schädige die Gebärfähigkeit der deutschen Frau und fördere durch eine Betonung der erogenen Zonen Wollust und Unkeuschheit. Pudors Förderung der Nacktkultur und Reformmode mutierte jedoch zu einem rasenhygienischen Programm, der Kampf gegen das Korsett diene als Maßnahme zur „Aufartung“. Um das Wohl der Frau ging es den Ärzten Heinrich Lahmann oder Carl Heinrich Stratz. Sie wiesen in ihren Schriften auf die verheerenden gesundheitlichen Schäden der Schnürmode hin. Modische Alternativen boten u.a. Henry van der Velde, Alfred Mohrbutter oder Gustav Klimt. Sie alle entwarfen lose fallende Kleider für Frauen und Kinder, die auch ästhetisch-künstlerischen Ansprüchen gerecht werden sollten. Diese Künstlerkleider, die auf vielen Ausstellungen wie z.B. „Kunstgewerbliche Ausstellung für Bekleidung“ (Leipzig, 1901) oder „Ausstellung für neue Frauentracht“ (Berlin 1902) gezeigt wurden, konnten sich aufgrund der hohen Herstellungskosten nicht durchsetzen und scheiterten gewissermaßen ebenso wie das landläufige, schmucklose „Gesundheitskleid“. Vgl. hierzu näheres ebenda, S. 427 bis 430.

⁵⁷¹ Die Verbindung von Korsettbefreiung und Fahrradsport findet sich auch in Karikaturen wie „Satire auf die Frau Napoleons III, Eugenie“ (1870/1871, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung).

es Gegner des neuen Sports. Traktate, Berichte und Reportagen beschäftigten sich mit der potenziellen Gefährdung der Frau durch das Fahrradfahren. Ärzte hielten das Rad für sexuell bedenklich und führten das häufige Argument – nämlich die Beeinträchtigung der Gebärfähigkeit der Frau – ins Feld.⁵⁷² Die „Deutsche Medizinische Wochenschrift“ aus dem Jahr 1896 behauptete sogar, dass *„kaum eine Gelegenheit zu vielfacher und unauffälliger Masturbation so geeignet ist, wie sie beim Radfahren sich darbietet“*⁵⁷³. Um solchen gefährlichen Neigungen vorzubeugen, entwickelte man einen extra flachen Sattel. Die Anhänger und Befürworter hingegen lobten die Fahrradbewegung, da sie im Sinne der Lebensreform den Körper-, Fitness- und Schlankheitskult in das praktische Alltagsleben integrierte. *„Vor dem Hintergrund größtmöglicher Naturnähe und antiker philosophischer Ideale, die auf die neue Industriegesellschaft übertragen wurden, entstanden ganz neue Gesundheits- und Schönheitswerte“*⁵⁷⁴. Diesen versuchen die Töchter in Pauls Karikatur um einer guten Partnerwahl Willen gerecht zu werden. Ein Unterfangen, das der Karikaturist in seiner Wirksamkeit bezweifelt und dessen „geistige Urheberin“, die Mutter, der Lächerlichkeit preisgibt.

Weitaus schärfer verurteilt Rezniceks *„Sylvesterverlobung“* (7/40, Abb. 127) das mütterliche Verhalten. Eine am Boden kniende junge Dame lehnt sich an einen ältere

Pro und Contra der Reformkleidung wurde mehrmals im *Simplicissimus* thematisiert. Während in Heines „Frauenrechte auf der Polizeiwache“ Polizisten den unattraktiven älteren Frauen gewaltsam die gerade abgelegten Korsetts wieder aufzwingen wollen, liefern sich in Bruno Pauls „Streit der Moden“ (9/36) zwei Damen – die eine im Schnürkleid, die andere im Reformkleid – ein hitziges Wortgefecht. Betont letztere die Vorzüge der neuen Mode in punkto Hygiene und Gebärfähigkeit, entgegnet erstere: „So lange Sie den Fetzen anhaben, werden Sie nie in diese Verlegenheit kommen.“ Sie argumentiert folglich mit dem noch herrschenden Schönheitsideal, dem durch die neue Mode nicht mehr entsprochen wird und dadurch das Abdriften ins gesellschaftliche Aus vorantreibt.

Die Meinung des *Simplicissimus* ist hier durchaus differenziert. Zwar werden die Korsett-Gegnerinnen bei Heine als männliche, mitunter Hemdhosen tragende und kurzgeschorene Emanzen diffamiert, zum anderen sind auch die Polizisten und ihre Aufgabe der „Zwangskorsettierung“ persifliert. Ebenso spottete Paul auf die Reformmoden-Anhängerin und Korsett- und Reifrock-Befürworterin und verlächerlicht beide Personen durch das Stilmittel der Übersteigerung. Statt eine klare Position zu vertreten, scheint der *Simplicissimus* den Modenstreit prinzipiell zu kritisieren, indem er die Engstirnigkeit auf beiden Seiten angriff.

Trotz der vielen Vereine und Bewegungen, die sich für eine veränderte, freiere Mode einsetzten, hatten nur wenige Emanzipierte den Mut, reformierte Bekleidung zu tragen. Laut Welsch sei – wie Pauls Karikatur bereits andeutet – die Angst zu groß gewesen, nicht mehr dem herrschenden Schönheitsideal und seinen Maßen zu entsprechen. Erst mit der Zeit und vor allem durch die sich ausbreitende Sportbewegung setzte sich eine bequemere, luftigere und funktionellere Bekleidung für Frauen durch. Vgl. ebenda, S. 429.

⁵⁷² Ferner ängstigten sich Friseure und Fabrikanten von Klavieren vor einem Umsatzrückgang, weil man unfrisiert radelte, den jungen Damen nicht mehr Klaviere, sondern Räder schenkte.

⁵⁷³ Zit. nach Franke, 1987.

⁵⁷⁴ Die Naturheiler praktizierten im Grunde nichts anderes als die Fortführung der von der Antike bis ins frühe 19. Jahrhundert betriebenen Diätetik im Rahmen der alten *ars medica* im neuen Gewand. Im Medikalierungs-, Professionalisierungs- und Verwissenschaftlichungsprozess des späten 19. Jahrhunderts glaubten viele staatlich ausgebildete „Schulmediziner“, von dieser alten Diätetik als unwissenschaftliche Therapie Abschied nehmen zu müssen, so dass sie nun eigene, ihrem neuen wissenschaftlichen Erkenntnisstand entsprechende Arzneitherapien und ernährungsphysiologische Entfettungsmethoden entwarfen. Dies rief Kritik der Naturheiler hervor. Ihrer ganzheitlichen Krankheitsauffassung widersprach der äußerlich aus dem harmonischen Gleichgewicht geratene zu üppige Körper, weshalb sie erste umfassende Schlankheitsdiätetik zur wirksamen Bekämpfung der Zivilisationsseuche „Übergewicht“ entwickelten. Sie forderten die Einführung des Faches Diätetik in den medizinischen Universitätsunterricht sowie in die ärztliche Praxis.

ren Herren. Deren Mutter erfreut sich über diesen Anblick und bemerkt fröhlich: *„Nach dem zehnten Glase Punsch hat er sich erklärt, und nun wird er ja unser Kind glücklich machen.“* Dieses Mal „manipuliert“ sie im Unterschied zu allen vorigen Karikaturen nicht die Tochter, sondern den Zukünftigen, indem sie ihn am Sylvesterabend betrunken macht und ihm eine Verlobung abringt. In Abgrenzung zu Rezniceks sonst schönen, galanten Figuren, sind alle drei Personen bildlich verlächerlicht: Der alkoholisierte, in seiner Mimik völlig dümmlich gestaltete Verlobte, die geradezu teuflisch anmutende, sich an den Zukünftigen schmiegende Tochter und die buchstäblich über allem und allen stehende und wachende Mutter, die sich über die gelungene Liaison entzückt. Ihre exponierte Platzierung akzentuiert ihre bedeutende Rolle als Kupplerin; die vor Freude zusammengeklatschten Hände bilden das Dach, unter dem der zweifelhafte „Vertrag“ geschlossen wurde. Reznicek orientierte sich hier am alten Motiv der Kupplerin, das schon im *„Braunschweiger Skizzenbuch“* (um 1380/1420, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett) erscheint.⁵⁷⁵ Die für die Kupplerin wichtige Rolle des Geldes betonen außerdem Danae-Darstellungen, wie beispielsweise Tizians *„Danae und die Kupplerin“* (1553/1554, Madrid, Museo del Prado) oder Slevogts zeitgenössisches Gemälde *„Danae“* (1895, Abb. 128). Auch Arnolds *„Entgegenkommen“* (14/50, Abb. 129), Blixs *„Aussprache“* (15/47, Abb. 130) oder Pascins *„Mädchenhandel“* (10/31, Abb. 131) dokumentieren die finanziellen Komponenten einer Verheiratung. In der ersten Karikatur meint die Mutter zum Herrn Sekretär: *„Ich gebe Ihnen meine ältere Tochter, Herr Sekretär, weil sie ein kleines Magenleiden und also sehr wenig Appetit hat – denn für meine Paula würden Ihre zweihundertfünfzig Mark monatlich wohl kaum ausreichen.“* Die dickliche, deformierte Mutter mit dem Mops zu ihren Füßen nimmt den Mittelpunkt der Karikatur ein. Vor diesem voluminösen Gegenüber wirkt der „Herr Sekretär“, ein schmalbrüstiger, bebrillter Mann, verloren und bedroht. Die zu verheiratende Tochter ist bezeichnender Weise abseits platziert; ihre Meinung ist nebensächlich. Schüchtern blickt die überaus dünne Person, der das erwähnte Magenleiden anzusehen ist, zu ihrem Zukünftigen. Sie kontrastiert mit der fülligen Mutter, aber auch der elastisch-sportlichen, Früchte tragenden Dekorfigur. Mittels Arnolds großartigem künstlerischen Geschick wurden alle drei Figuren eingehend in ihren spezifischen Rollen charakterisiert; das Interieur unterstreicht die jeweiligen Eigenschaften. Während Brautwerber und Braut passiv erscheinen, bildet die Mutter räumlich und inhalt-

⁵⁷⁵ Ein weiteres berühmtes Bild einer Kupplerin ist Vermeers *„Die Kupplerin“* (1656, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister).

lich die zentrale Figur, was wiederum ihrer Entscheidungsdominanz in Ehesachen entspricht. In Blixs „*Aussprache*“ wendet sich eine junge Frau Rat suchend an die Mutter. Letztere fasst mit ihrer groben, fleischlich-wulstigen Hand an das zarte Gesicht der Tochter und spricht: „*Nimm ihn nur, mein Kind, er ist ja so den ganzen Tag in seinem Bureau*“. Erneut liegt die Entscheidung bei der Mutter, die matronenhaft und mit hexenartigen Gesichtszügen dargestellt, phlegmatisch auf ihrem rustikalen Sessel thront. Arnold und Blix diffamierten diesen Typus der mächtigen Mutter als geldgierige Kupplerin. Pascin ging mit seiner Karikatur „*Mädchenhandel*“ noch einen Schritt weiter. Gezeigt wird die Begegnung einer bürgerlichen Mutter mit einer Mädchenhändlerin. Die jeweilige äußere Erscheinung vergegenwärtigt die unterschiedlichen gesellschaftlichen Milieus, die Bildunterschrift benennt aber Parallelen zwischen den beiden Frauen: „*Warum schimpft ihr? Ich verkaufe fremde Mädchen, ihr verhandelt eure eigenen Töchter an*“. Die im Rahmen des neuen Strafgesetzbuches aufkeimende Diskussion um die Bestrafung von Kuppelei (§ 181) bestätigt die Brisanz des Themas. Schon 1899 reichte die Frauenrechtlerin Pappritz eine Petition ein, welche die familiäre Kuppelei strengstens anprangert, hierfür keinesfalls mildernde Umstände sieht, sondern härtere Strafen fordert.⁵⁷⁶

Zum einen beruht die harsche Kritik an den kuppelnden Müttern auf der Tatsache, dass sich die Verheiratung der Tochter als wichtiges weibliches Erziehungsziel zunehmend problematischer gestaltete. Allgemeine gesellschaftliche Wandlungsprozesse, demographische Veränderungen wie Frauenüberschuss, Emigration der Männer, Verluste durch Kriege oder späteres Heiratsalter waren für Frauen ungünstig und erschwerten eine Verhehlung oder stellten diese generell in Frage.⁵⁷⁷ Die wachsende Ehescheu der Männer verschärfte diese Problematik. 1905 stellte „Die Gartenlaube“ an ihre Leser die Preisfrage: „**Wie verheirate ich meine Tochter?**“⁵⁷⁸. „*Wenn wir die Frage: Wie verheirate ich meine Tochter? als erste Preisaufgabe stellen, so sind wir uns wohl bewusst, dass ihre Lösung keineswegs leicht ist, denn nichts ist schwieriger, als die richtige Grenze zu finden innerhalb deren sich die mütterliche Fürsorge um das künftige Eheglück des Kindes bei voller Wahrung von Takt und guter Sitte betätigen soll.*“⁵⁷⁹ Die Preisfrage bestätigte das Problem der

⁵⁷⁶ ULR: <http://www.jura.uni-hannover.de/meder/?c=duncker/StrafrechtI.php>. Siehe auch Parlamentarische Angelegenheiten und Gesetzgebung, September 1899, S. 53 f. Kuppelei war in mehreren Simplicissimus-Karikaturen (z. B. in Bruno Pauls „Frau Riehl in zehn Jahren“, 11/ 36) Thema, siehe hierzu auch das Sonderheft zu „Madame Riehl“ (11/36) sowie hier, S. 57.

⁵⁷⁷ Vgl. Otto, 1990, S. 62.

⁵⁷⁸ Solche Preisfragen wurden öfter und stets zu aktuellen Themen gestellt; die Ergebnisse wurden später meist der Presseöffentlichkeit präsentiert.

⁵⁷⁹ Gartenlaube zitiert nach Otto, 1990, S. 60.

Verheiratungen und definierte zugleich die Verehelichung der Tochter als mütterliche Aufgabe.⁵⁸⁰ Der Druck, der infolgedessen auf die bürgerlichen Mütter ausgeübt wurde, war groß. Es gab einen erheblichen Überschuss an ledigen Frauen. Da Alter und Attraktivität Regulative für die Frau bildeten, war die junge und schöne Tochter noch der Stolz der Eltern, nach Überschreitung des besten Heiratsalters und dadurch sinkenden Heiratschancen wurde sie zum lästigen Kostenfaktor. *„Weibliches Dasein vollzog sich daher in einem Spannungsverhältnis von Prestigeobjekt und ökonomischer Belastung“*⁵⁸¹. Um Letzteres zu vermeiden, musste die Priorität der Emotionen bei der Eheschließung, die gerade das Bürgertum vertrat, weichen; die gute finanzielle Absicherung war entscheidend. So dokumentiert eine Studie aus dem Jahr 1907, welche die Hochzeitsinserate aus 12 deutschsprachigen Tageszeitungen ausgewertet hatte, eine Auffälligkeit in der Angabe von finanziellen Situationen und Mitgiftforderungen.

Zum anderen sind die Karikaturen als künstlerische Formen von Ehekritik zu verstehen. Das Leitbild der bürgerlichen Ehe und Familie entstand in einer Zeit grundlegenden gesellschaftlichen Wandels, gewissermaßen auf der Schwelle zwischen der traditionellen, ökonomisch begründeten Sachehe und der modernen Liebesehe.⁵⁸² Als Konstrukt des Übergangs vereinte die Bürgerehe Elemente der neuen und alten Eheauffassung, was zu Konflikten zwischen Eheideal und Ehwirklichkeit führen musste.⁵⁸³ Zwar brachten die bürgerlichen Familien das Ideal der Liebesehen hervor, gleichzeitig waren aber die dort geschlossenen Ehen wiederum weitgehend Konventionsehen, denen ökonomisches Kalkül zugrunde lag. *„An diesem Widerspruch entzündete sich die Ehekritik des 19. Jahrhunderts; diesen Widerspruch machten zum Teil auch die ‚wilden Ehen‘ sichtbar, die im Schatten der bürgerlichen Gesellschaft existierten“*⁵⁸⁴.

⁵⁸⁰ Der Vater ist in den Karikaturen bei Eheanbahnungen und Verlobungen kaum von Relevanz. Als traditioneller „Empfänger des Handanhaltens“ spielt er lediglich in Heines „Der Großkaufmann“ (15/49) eine Rolle. Dahingegen fungiert er in „Das Heim des Abgeordneten“ (2/32) sogar als Ehehindernis, indem er als Abgeordneter das Militär und damit potenzielle Heiratskandidaten seiner vier erwachsenen Töchter angriff. Zwar äußern seine Töchter allesamt Wut und Bestürzung, Hauptanklägerin ist aber bezeichnender Weise die Mutter. Ihre Rolle verbildlichte Heine dementsprechend: Mit einer voluminösen, fast schon vermännlichten Statur steht sie im Zentrum der Karikatur, von ihrem Nachwuchs umringt. Die Zeitung als Zeugnis der väterlichen Missetat vor sich haltend, blickt sie verächtlich auf den Schuldigen unter ihr. Dort sitzt der Abgeordnete in Büßerstellung: Seine eingezogenen Schultern, sein gesenktes Haupt sowie seine übereinander gelegten Hände bezeugen dies.

⁵⁸¹ Otto, 1990, S. 59. Otto unterstreicht richtiger Weise, dass sich die Bedeutung der Ehe auch in der (Minder)Bewertung der Ehelosen zeigt. Vgl. ebenda, S. 72.

⁵⁸² Vgl. Schenk, 1995, S. 84.

⁵⁸³ Vgl. ebenda, S. 84.

⁵⁸⁴ Ebenda, S. 84. In den Karikaturen wird die Ehe als Lebensziel und Versorgungsinstanz prinzipiell angegriffen. Ehekritik übten auch viele Zeitgenossen, oftmals wird dabei der Niedergang der Ehen auf die sich verändernden Rollen zurückgeführt. So meinte Müller: „Ein wirkliches gemeinschaftliches Leben zwischen Mann und Frau ist in den heutigen Ehen sehr selten. (...) Das Interesse füreinander erschläft (...). Man gewöhnt sich, nebeneinander herzulaufen. (...) So entsteht das Nebeneinanderherleben, das innerlich Getrenntleben. Aus diesem Selbstwidersprüche der Ehe entspringt dann notwendig der Kampf der Geschlechter, der egoistische Kampf ums Dasein der

Die bürgerliche Mutter spielt im Karikaturenfundus nicht nur als Kupplerin und Heiratsvermittlerin eine entscheidende Rolle; ebenso erscheint sie als Ansprechpartnerin in speziell weiblichen Angelegenheiten. In Gulbranssons *„Wie sag ich's meinem Kinde?“* (9/37, Abb. 132) stehen sich Mutter und Tochter mit gefalteten Händen in einem biedermeierlich eingerichteten Zimmer gegenüber. Das Bild wird von folgendem Text unterfangen: *„Die bange Stunde naht, in welcher Herzblättchen sich von der Brust der Mutter losreißen soll, um dem geliebten Manne zu folgen. Da tritt eine schwere Aufgabe an die Mutter heran. Noch sind die Vorgänge der Natur ein ängstlich behütetes Geheimnis für das unschuldige Mädchen geblieben. Es geht nicht länger. Herzblättchen muß erfahren, daß das Märchen vom Klapperstörche sich in bittersüße Wirklichkeit verwandelt. Und ein Seufzer entringt sich der gepreßten Mutterbrust: „Wie sag' ich's meinem Kinde?“*.

Die Karikatur widmet sich dem Thema „sexuelle Aufklärung in der bürgerlichen Gesellschaft“. Sexualität wurde um die Jahrhundertwende in der Öffentlichkeit noch weitgehend tabuisiert. Sie verschwand hinter den Kulissen des gesellschaftlichen Lebens, wurde von einer *„Aura der Peinlichkeit und Schamhaftigkeit“*⁵⁸⁵ umgeben⁵⁸⁶ und mit Ängsten belegt. So meinte der Zeitgenosse Stefan Zweig: *„Diese Angst vor allem Körperlichen und Natürlichen war tatsächlich von den obersten Ständen bis tief in das ganze Volk mit der Vehemenz einer wirklichen Neurose eingedrungen.“*⁵⁸⁷ Eine derartige neurotische und negative Konnotation von Sexualität, welche die damaligen Erziehungsratgeber schon dem Kinde „eintrichterten“⁵⁸⁸, zielte darauf ab, die *„innere Reinlichkeit, die Lauterkeit des Herzens, die Schamhaftigkeit des Gemütes und die Keuschheit der Seele“*⁵⁸⁹ zu gewährleisten. Vor allem von den jungen, unverheirateten Damen erwartete man die Unkenntnis des Lasters. Sexuelle Unerfahrenheit bedeutete schließlich voreheliche Keuschheit.

Erst in den 1890ern geriet die bisherige Praxis des Verhehlens, Verschweigens und Beschwindelns ins Wanken. Innovative Bewegungen wie Reformpädagogik und Psychoanalyse leisteten hier sicherlich ihren Beitrag. Zunehmend wurde deutlicher, wel-

beiden unvereinigen und doch aneinander gebundenen Menschen (...)“. Müller, 1908, S. 69. Hinzu komme dann noch eine wachsende Abneigung gegen den Mutterberuf. Reichen Kindersegen achte man nicht mehr als Glück, sondern Unglück. Vgl. ebenda, S. 70.

⁵⁸⁵ Fuchs, 1997, S. 131.

⁵⁸⁶ Ein Mädchenkalender schlug 1884 vor: „Wenn du ein Bad nimmst, so streue etwas Sägemehl auf das Wasser, damit dir der peinliche Anblick deiner Scham erspart bleibe.“ Guha, 1990, S. 130. Siehe weitere Ausführungen zur damaligen Prüderie und Einstellung zur Sexualität in Kisch, 1917.

⁵⁸⁷ Zweig, 1989, S. 95.

⁵⁸⁸ Vgl. Ackermann, 1898 und Knortz, 1900.

⁵⁸⁹ Matthias, 1898, S. 237.

che fatalen Folgen diese Unwissenheit nach sich ziehen konnte.⁵⁹⁰ So klagte George Sand: *„Wir erziehen die Mädchen so gut es geht zu Heiligen und dann übergeben wir sie wie junge Stuten“*⁵⁹¹. Die Theosophin Annie Besant (1893) konzentrierte ihre Kritik bereits auf die Mutter: *„Für die Männer und ihre bessere erotischen Erziehung durch Schule und Leben mag es unvorstellbar sein, dass solche kindliche Unwissenheit, wie sie vielen Mädchen eignet, überhaupt möglich ist. (...) Solche Unwissenheit ist nun einmal, zumindest bei manchen Mädchen, Tatsache, und keine Mutter der Welt sollte zulassen, daß ihre Tochter blindlings den Hals unter das Joch der Ehe beugt.“*⁵⁹² Besant hatte also erkannt, dass primär die Mütter aufgefordert werden müssen, ihre Töchter aufzuklären, um ihnen dadurch schockierende und traumatische Erlebnisse zu ersparen.⁵⁹³ Auch Müller sieht die Mutter als Verantwortliche: *„Man schweigt sich darüber aus und lässt die Töchter lieber Opfer gefährlicher Neugierde und verführerischer Pikanterien werden. Aber auch wenn diese Gefahr vermieden wird, ist es zu verantworten, dass so viele Mädchen heute noch – besonders in den höheren Ständen – in die Ehe treten, ohne eine Ahnung zu haben, worum es sich damit handelt?(...) Das ist ein Verbrechen der Mütter und meist ein Unglück der Töchter“*⁵⁹⁴.

Solche Stimmen fanden auch Gehör. Sexuelle Aufklärungsliteratur erlebte nun eine Blüte wie nie zuvor. Neben wissenschaftlichen Publikationen, z.B. August Forels *„Die sexuelle Frage“* (1905)⁵⁹⁵, kam eine Fülle von volkstümlichen Traktaten und Erziehungsratgebern auf den Markt, die den Eltern verschiedene Modelle und Leitfäden für Aufklärungsgespräche an die Hand gaben oder bereits an die Kinder selbst adressiert waren.⁵⁹⁶ Vom Umdenken zeugt auch das Dürerbund-Buch *„Am Lebens-*

⁵⁹⁰ Auch in der Kunst beschäftigte man sich mit den Folgen der Prüderie. Besonders drastisch zeigte Wedekinds *„Frühlings Erwachen“*, das bis zur Uraufführung am 20. November 1906 durch Max Reinhardt als reine Pornographie galt, die Konsequenzen fehlender Aufklärung auf.

⁵⁹¹ Zitiert nach Gay, 1999, S. 296.

⁵⁹² Ebenda, S. 294.

⁵⁹³ Ebenso betonte Hedwig Bleuler-Waser: *„Die Tochter sollte wissen, dass sie über all' ihre Anliegen mit der Mutter reden kann; das Plauderstündchen nach dem Zubettgehen (...) ist in dieser Zeit notwendiger als je: ein Sicherheitsventil gegen alle möglichen Explosionen“*. Bleuler-Waser, in: Schreiber, 1912, S. 85.

⁵⁹⁴ Müller, 1908, S. 80.

⁵⁹⁵ Forel gibt darin nicht nur einen Überblick über die medizinischen Fakten der Sexualität, sondern spricht sich beispielsweise im Kapitel *„Die sexuelle Frage in der Politik und National-Oekonomie“* für eine *„Zuchtwahl“* aus, damit nicht die gebildeten Schichten immer weniger Kinder zeugen und die unteren Schichten der eigenen Bevölkerung sowie *„Neger und Chinesen“* sich immer stärker vermehren. Seine Schlussfolgerung: *„Es ist zwar sehr schön und spricht laut von Aufklärung und Menschenliebe, wenn man Spitäler, Irrenanstalten, Idiotenanstalten, Versorgungshäuser und dergleichen mehr in wachsender Zahl baut (...) aber bei einseitiger Fürsorge für menschliche Ruinen, für diese Produkte unserer sozialen Unsitten, (vernichtet) man die Kräfte der noch gesunden und arbeitsfähigen Bevölkerung... Es ist humaner (...), der Erzeugung der geistigen und körperlichen Krüppel ein Ende zu bereiten“*. Vgl. Forel, 1905, S. 457. Forel, der auch dem Mutterschutzbund angehörte, führte in seiner Klinik Sterilisationen und Kastrationen durch, obwohl dieses Vorgehen einer gesetzlichen Grundlage entbehrte. Vgl. Huonker, 2003, S. 92f.

⁵⁹⁶ Siehe z.B. Franz Walters *„Die sexuelle Aufklärung der Jugend“* (1908) oder Julian Marcuses Ausführungen über *„Die sexuelle Erziehung unserer männlichen Jugend im Hinblick auf die Fortpflanzung“* (1912). Weitere Aufklä-

quell“ (1909), das auf der Grundlage eines Preisausschreibens Ratschläge zur geschlechtlichen Erziehung gab.⁵⁹⁷ Dem „*Kampf gegen die Unwissenheit im Namen von Sitte und Anstand*“⁵⁹⁸ verschrieben sich außerdem mehrere neu gegründete Gesellschaften, die sich genau jene Aufklärung über Sexualität auf die Fahnen schrieben. Die Flucht vor der Unwissenheit kehrte sich in eine Flucht ins Wissen. Dennoch war der Ruf nach Ungeniertheit verklemmt; das Gros der diesbezüglichen Literatur vermied peinliche und heikle Themen auf denkbar geschickte Weise, indem sie vorgab, sie anzusprechen. Vergleiche zu Blumen, Vögeln und Haustieren sollten die Aufklärung über die Geheimnisse der menschlichen Fortpflanzung ebenso erleichtern wie unmittelbar für den Gebrauch der Eltern geschriebene pointierte, kleine Geschichten oder „Muster-Dialoge“.⁵⁹⁹ Sexualität verschwand trotz der Bemühungen abermals unter dem Mantel der Zeichenhaftigkeit, unter der Nebeldecke der „delicatesses“: „*Ist unser Töchterlein nun endlich angelangt an der Grenze der Kindheit, jenes Gefildes, das sich erst so unendlich in den Morgenduft hinausdehnte, bleibt es wohl ganz erstaunt ein Weilchen stehen und wirft über den Zaun weg fragende Blicke hinüber, wo es auf den Mittagshöhen des Lebens das vollerblühte Weib schaffen sieht, an der Seite des Gatten, die Krone der Mütterlichkeit auf dem Haupte.*“⁶⁰⁰ Die aufkeimende und vom Reformgeist angetriebene Sexualpädagogik stand weiterhin einem konservativen Gedankengut hinsichtlich Sexualität gegenüber. Eine Verbannung der menschlichen Geschlechtlichkeit aus dem Alltag habe zu Gefühlen der Scham und Unsicherheit geführt, selbst wenn man nur an den Bereich dachte, geschweige denn, wenn man ihn in Worte fassen sollte. Das Gesicht färbe sich rot, die Zunge sei gelähmt und im Herzen gäbe es Bänglichkeiten.⁶⁰¹ Salzmanns 100 Jahre früher ausgesprochene Worte

rungsbücher schrieb Friedrich Sieberts, vgl. „Ein Buch für Eltern“ (1903), „Sexuelle Moral und Hygiene“ (1901) oder „Ein Buch für Kinder. Gespräche über Entstehung von Pflanzen, Tieren und Menschen“ (1904).

Inhalt von Aufklärungsgesprächen war den Ratgebern zufolge der Unterschied der Geschlechter, die Herkunft der Kinder, Geburt, Zeugung, Onanie und das Verhältnis der Geschlechter. Belehrung sollte überdies stufenweise erfolgen.

⁵⁹⁷ Der „Dürerbund“ wurde 1902 von Ferdinand Avenarius als Volksbildungs-, Kulturpflege- und Heimatschutzverein gegründet. Er stand in enger Verbindung mit dem Kunstwart und kann als Organisation der Kunstwartleser angesehen werden. Der Bund sollte die Tätigkeit des Kunstwarts praktisch unterstützen, indem er an der ästhetischen Erziehung des Volkes arbeitete. Mittels der Herausgabe von Büchern oder Bildmappen setzte sich der Bund für eine bessere Volksbildung ein. Überdies trat er für den Schutz von Kunstdenkmälern ein, gab den Kalender „Gesundbrunnen“ und das „Dürerbundflugblatt“ heraus, organisierte Ausstellungen, den Verkauf und Verleih von Kunstwerken und kunstgewerblichen Erzeugnissen. Der Name des Bundes ließ die höchste Wertschätzung für Albrecht Dürer erkennen. Siehe nähere Informationen bei Kratzsch, 1969.

⁵⁹⁸ Gay, 1999, S. 326

⁵⁹⁹ Ein spezielles „Aufklärungsbuch“ war z.B. Andreas-Salomé, *Im Zwischenland, Fünf Geschichten aus dem Seeleben halbwüchsiger Mädchen*“ (1902). Auch der *Simplicissimus* selbst gibt Hinweise auf Aufklärungswerke, wie z.B. „In der Leihbibliothek“ (13/45). Dort werden die real existierenden Bücher „Wenn die Menschen reif zur Liebe werden“ von Edward Carpenter (1902) und „Der Schrei nach dem Kinde“ von Inge Maria (1902) erwähnt

⁶⁰⁰ Zitiert nach Bleuler-Waser, in: Schreiber, 1912, S. 83.

⁶⁰¹ Vgl. Salzmann, 1799, S. 93.

treffen auf die Protagonistinnen der vorliegenden Karikatur „*Wie sag ich's meinem Kinde*“ zu. Dargestellt ist ein Aufklärungsgespräch zwischen Mutter und Tochter. Die Szene ist in eine sakrale und andächtig-feierliche Aura eingebettet. Die schüchtern-verhaltene Begegnung der beiden Frauen erinnert an die Verkündigungsszene; das altarähnliche Mobiliar, die hochgeschlossene Kleidung, der Kreuzanhänger und die Handhaltungen zeugen von Religiosität und Sittlichkeit. Neben dem weißen Kleid deutet die Öllampe auf die christliche Gesinnung des Mädchens hin. Sie scheint der biblischen Erzählung von den klugen und törichten Jungfrauen (Mt 25,1-14) entlehnt. Das Gleichnis mahnt, jederzeit für die Ankunft des Bräutigams bzw. des Herren bereit zu sein. Selbiges gilt auch für die junge Frau in der Karikatur. Ihre „Vorbereitung“, ironischer Weise durch die dem christlichen Kontext entlehnte Lampe symbolisiert, bezieht sich aber auf das rein Körperliche und Sexuelle. Zuständig für die dafür notwendige Aufklärung ist die Mutter, deren Physiognomie sich in verschlanktem Maße bei der Tochter wiederfindet. Ihr als Erfahrener obliegt die „qualvolle“ Aufgabe, die Jungfrau in die Geheimnisse der Geschlechterwelten einzuführen. Der Titel der Karikatur impliziert die Frage nach dem wie, also mit welchen Worten sie das Storchenmärchen auflöst. Schon die Philanthropen des 18. Jahrhunderts, welche die „Storchenmär“ verurteilten⁶⁰², waren sich über die Wahl der Sprache als entscheidendes Kriterium für das Gelingen oder Scheitern der Aufklärung bewusst.⁶⁰³ Man musste dabei eine Gratwanderung zwischen Offenheit und Diskretion meistern. Oftmals endete dies in einer verklemmten, metaphorischen Sprache⁶⁰⁴, die in der an die Herzblättchen-Literatur erinnernde subscriptio angedeutet ist.

Christian Gotthilf Salzmann (1744-1811) gehörte zu den Aufklärungspädagogen. In seinem „Krebsbüchlein“ (1780) kritisierte er in ungewöhnlicher Form die Erziehungspraxen seiner Zeit. Mit „Conrad Kiefer“ (1796) war er als der deutsche Jean-Jacques Rousseau bekannt geworden, da er hier ähnlich wie in dessen *Émile* seine romantischen Erziehungsvorstellungen vorstellte.

⁶⁰² Bezüglich des Storchenmärchens meinte Basedow 1764 in seiner „Philalethie“: „Ich höre es allemal mit Ekel, wenn man den Kindern sagt, dass ihr Brüderchen vom Storche gebracht oder aus dem Brunnen geholt sey. Dies Lügen verwirren den menschlichen Verstand mehr, als man denken sollte“. Basedow, Bd. 1, 1764, S. 128.

Der neue Kurs der Aufklärungspädagogen erhielt um 1800 einen Einschnitt; eine neue Tabuisierung der Sexualität folgte. Aufgrund der Industrialisierung auf der einen Seite und der Rückdrängung der Aufklärung durch Romantik und Neuhumanismus auf der anderen Seite wurden die philanthropische Pädagogik und mit ihr die frühen Ansätze der Geschlechtererziehung obsolet. Die systematische Aufklärung von Kindern und Jugendlichen spielte in den pädagogischen Entwürfen des 19. Jahrhunderts zunächst keine Rolle.

Zwar war man sich im Ziel, nämlich der Vermeidung von Wollust, einig. Ob dieses Ziel jedoch durch Belehrung und Warnung oder eher durch eine indirekte behütete Erziehung zu erreichen sei, war strittig. Sprach sich Rousseau gegen die Aufklärung des Kindes aus, forderte Peter Villaume eine differenzierte, schichtspezifische Vorgehensweise. Vgl. hierzu nähere Ausführungen bei Koch, 2000, S. 17ff.

⁶⁰³ Der botanische Vergleich, abermals auf die Aufklärungspädagogen zurückgehend, „erschien den Erziehern als ideale Lösung, die passive Blüte, die nichts unternimmt, sondern ihre Reife ‚abwartet‘, um bestäubt zu werden.“ Koch, 2000, S. 36. Laut Koch sei die Haltung mancher Pädagogen jedoch sehr weit gegangen. So habe Rehm seine Kinder veranlasst, ein eigenes kleines Gärtchen anzulegen, in dem sie Blumen züchteten, die später als Hilfsmittel der Aufklärung dienen sollten. Vgl. ebenda, S. 36.

⁶⁰⁴ Vgl. ebenda, S. 39.

All diese Ambivalenzen und Gegensätzlichkeiten zwischen geforderter Unschuld, dem Ruf nach besserer Aufklärung und der dennoch existenten Verschleierungspraxis entlarvt die *Simplicissimus*-Karikatur sowohl durch den äußerst kompliziert ausgedrückten Text als auch durch die bildliche Darstellung. Der Wille zur Berichtigung des Storchenmärchens ist zwar vorhanden, mütterliche Körpersprache und Gestik vermitteln jedoch größte Hemmung und Unsicherheit. Die durch die entsprechenden Bildanleihen geschaffene sakrale und andächtige Atmosphäre steht dem Gesprächsziel ebenso entgegen wie der phallusartige Bildeinschnitt. Welche Konsequenzen drohen, wenn die Tochter unaufgeklärt in die Ehe geschickt wurde, schildert Heines Karikatur *„Bilder aus dem Familienleben, Nr. 22: Die unterbrochene Hochzeitsreise“* (3/22, Abb. 133): Eine frisch vermählte Frau kehrt aufgrund der „körperlichen“ Ereignisse in der Hochzeitsnacht ihrem Gatten den Rücken und bittet bei den Eltern stattdessen verzweifelt um Wiederaufnahme.⁶⁰⁵ Heines Mutterfigur leidet mit ihrer resignierten Tochter, weiß sie doch um die eigenen Erfahrungen in der Hochzeitsnacht. Letztere war gemäß des bürgerlichen Sittenkodexes der Anfang aller weiblichen Sexualität. Tatsächlich hat so manche Frau die erste sexuelle Erfahrung erst nach der Verehelichung gemacht. So berichtete Vicki Baum über ihre Mutter: *„Er (der Bräutigam; Anm. d. Ver.) stellte ihr ein paar ungeschickte Fragen, entdeckte ihre abgrundtiefe Unkenntnis der Dinge. Es rührte ihn zwar, doch es macht die ohnehin schwierige Situation noch um oh – so viel schwieriger ...“*⁶⁰⁶. Daraufhin habe er eine Fahrt mit seiner Braut unternommen, auf der er sie schonungslos aufklärte. *„Bis sie zu Hause gelangten (...) war Mama zu Stein geworden. Um die Mitte dieser gänzlich viktorianischen Hochzeitsnacht lief sie fort. Zurück zu den Eltern wie so manche andere entsetzte junge Braut“*⁶⁰⁷. Adler bestätigte, dass die jungfräuliche Scham, die Angst, zumindest ein gewisser Grad von Ängstlichkeit, die myrtengeschmückte Braut stets in das Hochzeitsbett begleitete: *„Die Ehe bringt neue sexuelle Traumata. Es ist zu wundern, daß die Brautnacht nicht häufiger pathogen wirkt, da sie doch leider so oft nicht erotische*

⁶⁰⁵ In einem bürgerlich eingerichteten Interieur fällt eine verzweifelte Tochter, die gerade von der Hochzeitsreise zurückgekehrt ist, ihrer Mutter um den Hals. Die zugehörigen Ehemänner betrachten die Szene, die mit folgenden Worten unterlegt ist: „Ach, liebe Eltern, lasst mich wieder bei euch bleiben! – Das ist ja etwas Abscheuliches!, - und ich hatte geglaubt, die Männer wären eine Art höhere Wesen“.

In der Figur des Vaters negierte Heine die von der Tochter bereits angezweifelte These vom „höheren Wesen“. Mit seinem geblühten Hausrock und seinen gestreiften Hosen mutierte er – wie bereits in „Fritzchens Geburtstag“ und „Schmücke Dein Heim“ – zum Pantoffelhelden. Seine Frau wirkt trotz ihrer leidvollen Miene als vermännlichte, herrische Matrone. Damit hat Heine auf einer zweiten Bildebene nicht nur die Geschlechtscharaktere ironisiert, sondern hielt dem jungen, noch anmutigen Paar den „Spiegel der Zukunft“ vor.

⁶⁰⁶ Baum zitiert nach Koch, 2000, S. 385.

⁶⁰⁷ Ebenda, S. 385.

*Verführung, sondern Notzucht zum Inhalt hat*⁶⁰⁸. Die düster-drohende Rhetorik entsprechender Traktate erweckte ebenfalls den Eindruck, „*dass die eheliche Initiation ein feindseliger, gnadenloser Akt sei*“⁶⁰⁹. Die Braut habe dem Mann ein „*Opfer*“ zu erbringen, gehe durch eine „*unvermeidliche Prüfung*“ oder begehe eine „*Kapitulation*“⁶¹⁰.

Trotz der reform- und sexualpädagogischen Aufbruchstimmung waren Sexualität und sexuelle Aufklärung also nach wie vor heikle Themen, die die Karikaturisten herausforderten. Interessanter Weise sahen diese die (Nicht)Aufklärung vorwiegend⁶¹¹ im Zuständigkeitsbereich der Mutter. Sie fungiert als Wächterin über die töchterliche Jungfernschaft. Während sich „*Die Frau Konsistorialrat*“ (16/13) aufgrund der anstehenden Begattung von Kuh und Stier um das Wohl des Jungviehs sorgt, garantiert die Brautmutter in „*Empfehlung*“ (5/6, Abb. 134) die Ahnungslosigkeit der Tochter. Letztere könne nicht einmal einen Hahn von einem Huhn unterscheiden. Sexuelles Unwissen garantierte dem Zukünftigen demnach weibliche Unschuld und war ein wichtiges Brautgut. Dieses wurde aber oftmals vorgetäuscht. In Rezniceks „*Endlich allein*“ (6/16/BB, Abb. 135) lehrte die Mutter ihrer Tochter einen Monat lang das Zittern für die Hochzeitsnacht. In Heilemanns „*Erziehung*“ (11/27) gibt sie zu bedenken, ein anständiges Mädchen bemerke nicht, ob der Herr Assessor die eigene oder fremde Bluse aufknöpfe. Die Mutter mutierte von der verklemmten, verschämten Aufklärerin zur erfahrenen Beraterin und Lehrerin der Unwissenheit. Die Karikaturen bestätigen Gays These der „gekünstelten Unschuld“: „*Ihr Kult der Privatheit und die Scheu, körperliche Vorgänge, geschweige denn sexuelle Dinge, in aller Öffentlichkeit beim Namen zu nennen, waren nur der auffälligste Ausdruck dessen, was ich ‚gelehrte Unwissenheit‘ nenne. Es war eine Unwissenheit, die unbewusst ersehnt und eifrig geplant wurde*“⁶¹².

Nicht nur der Simlicissimus bekräftigt, dass die Ansichten der repressiven, stets unerfahrenen und sexuell überforderten Frau nicht immer der Realität entsprachen. Auch zeitgenössische Umfragen, Vergleiche, Erhebungen zu Sexualität dokumentie-

⁶⁰⁸ Vgl. Adler, 1904, S. 138. Selbst Gay, der in seinen Forschungen jene einseitige Sichtweise der weiblichen anti-sexuellen Haltung aufgibt, meint, ihm hätten „so einige ältere Damen (.) anvertraut, dass sie auf die erste Nacht ihrer Ehe mit Schrecken und Bedauern zurückblickten. Aber der Schrecken war heilbar – jedenfalls manchmal.“ Zitiert nach Gay, 1999, S. 298.

⁶⁰⁹ Ebenda, S. 298.

⁶¹⁰ Zitiert nach Gay, 1999, S. 298.

⁶¹¹ Eine Ausnahme ist lediglich Blixs Karikatur „Vater sein dagegen sehr!“ (16/51). Auch hier findet der Vater keine geeigneten Worte.

⁶¹² Gay, 1999, S. 291. Schon im Kindsalter scheinen die Mädchen diese gekünstelte Unwissenheit zu lernen, wie die Karikaturen „Prüde“ (6/2) und „Schlechtes Wetter“ (2/41) belegen.

ren dies. Der deutsche Sexualwissenschaftler Dr. Iwan Bloch kam 1907 in einer Untersuchung über das Leben der damaligen Zeit zu dem durchaus „erstaunlichen Ergebnis“, dass Frauen ebenso sehr an Sexualität interessiert seien wie Männer.⁶¹³ Das weibliche Geschlecht besäße sogar auch die Fähigkeit zur sexuellen Erregung und Befriedigung, beim männlichen wäre es lediglich sichtbar.⁶¹⁴ Viele Frauen scheuten sich aufgrund ihrer Erziehung Lust und Erfahrung an Sexualität zuzugeben, wie u.a. der berühmte „Mosher Survey“ – konzipiert und durchgeführt von der Zoologin und Medizinerin Clelia Duel Mosher – exemplifiziert.⁶¹⁵ Selbst die Emanzipationsbewegungen lösten die Diskussion um die angeblich erotische Empfindungslosigkeit der Frau nicht auf. So referierte Otto Adler, seinem Vorgänger Duncan widersprechend, nach wie vor „von der mangelhaften Geschlechtsempfindung des Weibes“⁶¹⁶ (1904). Erst mit Freud trat allmähliche Änderung ein, da er die „Wiederentdeckung der weiblichen Sinnlichkeit hinter dem zeitgenössischen, kulturell bedingten Schleier von Scham, Heimlichkeit und lähmender Frigidität“⁶¹⁷ einläutete.⁶¹⁸ Diese neue Sicht der Sexualität empfindenden Frau klingt in den Karikaturen zur „gekünstelten Unschuld“ bereits an; noch deutlicher kommt sie in Engls „*Ein reines Herz*“ (9/37/2.BB)⁶¹⁹ oder Rezniceks „*Die Neuvermählten*“ (12/24, Abb. 136), zum Ausdruck. Letzteres Bild zeigt eine sinnliche Frau, die neben einem leichnamartigen alten Mann im Bett liegt und diesen erstaunt fragt: „*Otto, hat denn dir deine Mama nichts gesagt?*“ Die wissende Frau wird nun mit einem verängstigten Mann konfrontiert.⁶²⁰ Nicht nur die Frau war demgemäß Opfer des Brautnacht-Traumas,

⁶¹³ Vgl. Bloch, 1919. Ein sexuelles Bedürfnis von Frauen konstatierte schon in den 1880ern der schottische Frauenarzt Matthes Duncan. Auch er kam, wenngleich aufgrund ausführlicherer Statistiken wie Bloch, zum Resultat, dass Begehren für eine Frau durchaus normal sei. Vgl. Gay, 1999, S. 19. Auch Paolo Mantegazza sprach sich für den erhöhten Geschlechtsgenuss der Frau aus. Vgl. Adler, 1904, S. 45.

⁶¹⁴ Zitiert nach Gay, 1999, S. 19.

⁶¹⁵ Mosher befragte 1892 vier Dutzend amerikanischer Frauen nach ihren Liebeempfindungen und Gewohnheiten. Dabei kam sie zu der Einschätzung, dass man zwei Generationen unterscheiden müsse. Jene, die im 19. Jahrhundert verhaftet war und der Sexualität gegenüber Bedenken hegte und jene Aufgeschlossenerer des 20. Jahrhunderts.

⁶¹⁶ Adler berichtet von den 40 % der Unempfindlichen. Bedingt sei der mangelhafte Trieb zum einen durch eine angeborene Schwäche des Triebes, zum anderen durch Hemmungen, die erst „vom geeigneten Partner entweder mühsam in langsamer Arbeit aufgehoben, eventuell auch in besonderen Fällen durch einen einzigen treffenden Schlag gesprengt ist“. Adler, 1904, S. 127.

⁶¹⁷ Gay, 1999, S. 184.

⁶¹⁸ Mittels völlig neuer Forschungsmethoden postulierte er auf die Weisheit der Antike zurückgreifend die angeborene Fähigkeit der Frau zur sexuellen Erregung. Allerdings sehe er laut seinem Zeitschriftenbeitrag über Angstneurose (1895) heute eine artifizielle Verzögerung und Verkümmern des weiblichen Geschlechtstriebes.

⁶¹⁹ Die Karikatur zeigt, wie sich die Mutter entsetzt an ihren Schwiegersohn wendet, mit den Worten: „Meine Tochter ist unglücklich, Herr Schwiegersohn, Sie glauben ja noch an den Storch!“

⁶²⁰ Einige Karikaturen zeigen auch, dass die Jugend manchmal schon sehr aufgeklärt war. In Schulzs „Der kleine Frechdach“ (5/11), Heilemanns „Konflikt“ (13/10) sowie Rezniceks, „Au courant“ (14/4) kollidiert dieses bereits vorhandene sexuelle Wissen der Kinder und Jugendlichen mit der Bemühung um Tabuisierung seitens der Erwachsenen.

sondern „*möglicherweise genauso oft der zur Demonstration seiner Potenz verurteilte Mann*“⁶²¹.

Die in diesem Kapitel betrachteten Karikaturen fokussierten sich bisher auf die Mutter als Erzieherin der weiblichen Nachkommenschaft. Tatsächlich besitzt diese Kombination eine überaus deutliche Mehrheit im Bildfundus des *Simplicissimus*, was wiederum in der „vorgegebenen Wirklichkeit“ gründet. Schließlich schien zu jener Zeit – wie nicht zuletzt die Masse an Erziehungsliteratur bestätigt – „*nichts so interessant, als sich über Erziehung, besonders der Frauen, Gedanken zu machen und diese der Öffentlichkeit mitzuteilen*“⁶²². Außerdem bestanden zwischen Mutter und Tochter aufgrund ihrer geschlechtlichen Gleichheit und damit einhergehenden Bestimmungen und Rollenzuweisungen mehr Gemeinsamkeiten. Dennoch oblag auch die Erziehung der Söhne dem originären Zuständigkeitsbereich der Mutter.⁶²³ Heines im ersten Jahrgang abgedruckte Karikatur „*Bilder aus dem Familienleben, Nr. 4: Der ungeratene Sohn*“ (1/41, Abb. 137) schildert den Besuch des Lehrers bei einer bürgerlichen Familie. Der Sprössling ist, dem anklagenden Zeigegestus des Beamten nach, der Grund für die unerfreulich anmutende Gesprächssituation. Während die Mutter mit Tränen benetzten Augen den Ausführungen des Beamten folgt, blickt der Vater, neben seiner Gattin stehend, mit verdrießlicher Miene auf seinen Jüngsten. Die Bildunterschrift lautet: „*Der Grund meines Besuches ist die traurige Pflicht, Ihnen mitteilen zu müssen, daß wir genötigt sind, Ihren Sohn von unserem Gymnasium zu relegieren, weil er den Lastern fröhnt: Als ich ihn in einem bedenklichen Nachtlokkale, und noch dazu mit Damenbedienung, antraf, zeigte er nicht nur keine Reue, son-*

⁶²¹ Gay, 1999, S. 300. Siehe Auszüge aus Quellen und Erfahrungsberichten, ebenda, S. 300ff.

Zimdars wies bei der Besprechung dieser Karikatur auch auf einen Bezug zu Freud hin: „Wo sich seelisches und sinnliches Liebesverlangen nicht entfalten kann, ist die Menschlichkeit eingeengt, der Weg zur Neurose nicht weit, wie Freud um 1900 erstmals am Krankheitsbild psychisch Gestörter nachwies“. Zimdars, 1972, S. 194.

⁶²² Rothenberg, 1986, S. 24.

⁶²³ Bilder aus dem 19. Jahrhundert zeichnen sich, von den repräsentativen Familienporträts abgesehen, durch eine „Vaterlosigkeit“ aus. Vgl. Otto, 1990, S. 92. Auch Schütze meint: „Der Vater hat in der Kinderstube des 19. Jahrhunderts nichts zu suchen, im frühen 20. Jahrhundert tritt er gelegentlich auf (...)“. Schütze, 1991, S. 98.

Ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verbrachten viele Väter immer mehr Zeit außerhalb ihrer Familien. Der Vater war nun in erster Linie Berufsmensch. So konzentrierte sich auch die pädagogische und medizinische Ratgeberliteratur zunehmend auf die Person der Mutter. Ihr allein wurde jetzt die natürliche Fähigkeit zugeschrieben, eine emotionale Bindung zum Kind zu entwickeln. Mit dieser Zuschreibung ging parallel eine solche des männlichen Geschlechtscharakters einher. Von den Männern wurde die Unterdrückung von Gefühlen, Ängsten und anderen Schwächen erwartet. Sie sollten ihrer Gefühle „mannhaft Herr werden“. Ebenda, S. 127. Die herrschenden Normen am Ausgang des 19. Jahrhunderts, die über dieses hinweg weit in das 20. Jahrhundert hinein wirkten, verlangten unbedingt die Wahrung der männlichen Autorität, welche in den Augen vieler Väter durch zu enge emotionale Bindungen zum Kind gefährdet werden konnte. Die Zuschreibung von Vernunft, Disziplin und Härte an den Mann und Vater bewirkte dessen Zuständigkeit innerhalb der Erziehung als oberster Normenvollstrecker, vor allem gegenüber seinen Söhnen. Die polare Geschlechterordnung kam auch im Familienrecht des am 1. Januar 1900 in Kraft getretenen Bürgerlichen Gesetzbuches (BGB) zum Ausdruck. Der Vater war qua Gesetz für den Lebensunterhalt der Familie verantwortlich, während die Mutter verpflichtet war, für Haus und Kinder zu sorgen.

dern setzte auch meine Ehegattin brieflich von dieser unserer Begegnung in Kenntnis“. Allein der Textteil persifliert die Doppelmoral des Lehrers: Zwar erfüllt dieser seine Pflicht, wenn er seinen Schüler aufgrund dessen Besuches in einem zwielichtigen Etablissement entlassen will. Im zweiten Abschnitt der subscriptio erfahren wir aber zudem, dass sich der Beamte selbst, trotz seines verheirateten Status, dort aufgehalten hat, was sein Eleve höchst indiskret an dessen Frau Gemahlin weiterleitete. Dieses eigenen Fehltritts scheint sich der Pädagoge nicht bewusst, wie an seiner auskunftsfreudigen Begründung erkennbar ist.

Der Lehrer war im Kaiserreich – gerade für den männlichen Nachwuchs – als erzieherische Instanz von großer Bedeutung. Neben den allgemein bekannten Erziehungszielen sollte er vor allem das Militärische einkehren lassen: „*Es wurde in den Schulen nicht erzogen, geschweige denn die schöpferische Kraft entwickelt, es wurde exerziert*“⁶²⁴. Dementsprechend vermittelte er Autorität und besaß Einfluss. „*Er wurde uns zum Sinnbild jener großen, fremden, drohenden Macht, der wir ausgeliefert waren mit Haut und Haaren (...)*“⁶²⁵ In Heines Karikatur mutiert diese Respektsperson auch bildlich zur Witzfigur schlechthin. Häschenzähne, Zeigegestus und gespreizte Beinhaltung desavouieren den „Pauker“ als höchst unmännliches Wesen ohne jegliche Autorität. Eine zweite Adressatin von Heines Kritik ist die Mutter. Sie erscheint als Inbegriff des Leidens: Mit ineinandergefalteten Händen, Tränen verhangenen Augen sowie nach unten gezogenen Mundwinkeln ist sie eine profanisierte „*mater dolorosa*“ und erinnert – nicht künstlerisch, aber in den bildsprachlichen Grundelementen – an Tizians „*Mater Dolorosa with clasped hands* (1550) oder El Grecos „*Mater Dolorosa*“ (1587/90). Deren Ernsthaftigkeit und hohe Religiosität setzte Heine außer Kraft; er ironisierte das Andachtsmotiv durch das verzerrte, Tränen benetzte Gesicht, die gescheitelten Haarrollen und das vasenförmige, mit einer Schleife geschnürte, übermüsterte Kleid. Die sakrale Bildanleihe an die Schmerzensmutter bezeugt Heines Ironie. Schließlich leidet die bürgerliche Dame nicht wie das religiöse Vorbild am Tod des Sohnes, sondern „nur“ an einem gesellschaftlichen Fauxpas des Sohnes. Gemäß der damaligen Ratgeberliteratur ist hierfür die Mutter verantwortlich: „*Je sittlicher, ungekünstelter und weniger auf Beschleunigung des Lebens gerichtet die diätische und pädagogische Familienordnung ist, je mehr namentlich die Mutter ihre Erziehungspflichten erfüllt und ihren Kindern lebt, um so mehr wird sie vor der umseitigen Aeußerung des Geschlechtstriebes ihres Sohnes und den Gefahren für*

⁶²⁴ Lamszus, 1958, S. 13f.

⁶²⁵ Zeidler, 1926, S. 3.

dessen körperliche und sittliche Gesundheit gesichert bleiben“⁶²⁶. Die Vermeidung von Fehlritten der männlichen Jugend hänge im Besonderen davon ab, dass die Mutter dem älteren Sohn als heiliges Wesen ohne Schwächen und Mängel erscheine.⁶²⁷ In Heines Karikatur erweist sich die Mutter – von den ironischen Bezügen auf die christliche Ikonographie abgesehen – weit entfernt von jenem „heiligen Wesen“. Zugleich wird in Heines „*Der ungeratene Sohn*“ die Geschlechtsspezifität der damaligen Erziehung nochmals deutlich. Koedukation war noch ein Fremdwort. Während die Karikaturen die Töchter vornehmlich in ihren Heiratsplanungen und ihrem Repräsentationsdrang persiflieren, vermitteln sie von den Söhnen das Bild der „Schlawiner“ und „Schwerenöter“. Die Lehre der Geschlechtercharaktere scheint hier nach wie vor durch.⁶²⁸

Bei „*Der ungeratene Sohn*“ handelt es sich um eines der wenigen Beispiele, wo explizit persönliche Ereignisse des Künstlers den Entstehungshintergrund der Karikatur bestimmen. Heine hegte tatsächlich eine Antipathie gegen seine Mutter. Außerdem wurde er 1884 der Schule verwiesen. Schuld war jedoch nicht der Besuch eines zwielichtigen Etablissements, sondern unter anderem die Zeichnung zweier Karikaturen, die in den „Leipziger Pikanten Blätter“ publiziert wurden.⁶²⁹ Dieses Erlebnis verarbeitete der Karikaturist auch in seinem 1941 geschriebenen Roman „Ich warte auf Wunder“.

2.3. Von Rabenmüttern und Kinderlosen

Den Inbegriff einer bürgerlichen Rabenmutter präsentierte uns bereits Tschuppiks Karikatur „*Das Lieblingskind*“ (1/23, Abb. 5).⁶³⁰ Auch Heine prangerte in „*Bilder aus dem Familienleben, Nr. 36: Heimkehr von der Redoute*“ (7/46, Abb. 138) fehlende Mütterlichkeit und mangelnde Kinderfürsorge an. Vor den Münchner Propyläen treffen Mutter und Kind(er) am frühen Morgen aufeinander. Letztere befinden sich auf dem Schulweg, als sie der in einer roten Faschingsuniform gekleideten,

⁶²⁶ Klencke, 1892, S. 334.

⁶²⁷ Ebenda, S. 335.

⁶²⁸ Selbiges gilt für Engels „Neugierig“ (5/26) oder Schulzs „Semesterbeginn“ (9/7).

⁶²⁹ Heine fiel laut Peschkens Ausführungen mehrmals als schlechter Schüler auf. So fehlte er beim Gebet, wurde beim Hausaufgabenabschreiben erwischt, beim Lügen ertappt oder rauchend auf der Straße gesehen. Vgl. Peschken-Eilsberger, 2000, S. 12f. Am 4. März 1884 erschienen in den „Leipziger Pikanten Blätter“ Karikaturen von Heine, die einige elegante Jünglinge aus der Leipziger Jeunesse dorée zeigen. Heine verspottete seine Mitschüler so gekonnt, dass jeder wusste, wer gemeint war. Daraufhin wandten sich die Eltern der Gemalten voller Entrüstung an den Zeitungsherausgeber Leopold Ritter von Sacher-Masoch, der den Namen des Zeichners schließlich verriet. Da Publizieren für Schüler verboten war, wurde Heine der Schule verwiesen. Vgl. ebenda, S. 12f.

⁶³⁰ Siehe hier, S. 11f.

völlig übermüdeten Mutter mit Männerbegleitung begegnen. Der Sohn kommentiert die Szene mit einem „Guten Morgen, Mama!“, während die Tochter⁶³¹ das Paar völlig verdutzt betrachtet.

Die Karikatur entstand anlässlich der Faschingsfestivitäten in München. Dort fanden bis zum Faschingsdienstag zahlreiche Bälle, Faschingsfeste und rund 80 öffentliche Redouten statt. Außerdem wurden in der Faschingssaison im Deutschen Theater jeden Mittwoch ein „bal paré“, im Hotelrestaurant Trefler ein „bal chic“ und in den Zentralsälen ein „Eliteball“ gefeiert.⁶³² Das weibliche Geschlecht organisierte eigene Veranstaltungen wie beispielsweise das Maskenkränzchen der Vereinigung ehemaliger Schülerinnen der städtischen Riemerschmid'schen Handelsschule.

Die Karikatur verbildlicht eine Frau, die sich bis in die Morgenstunden auf einer Redoute mit dem anderen Geschlecht amüsiert. Dabei hat sie ihre mütterlichen Pflichten vernachlässigt und damit das normative Konstrukt der liebenden Mutter negiert. Bildsprachlich schlägt sich dies nieder: Zwischen Mutter und Kind(ern) entsteht keinerlei körperliche Nähe; vielmehr bleiben die einladende Geste und grüßenden Worte des kleinen Jungen unerwidert. Die mütterlichen Hände sind anderweitig „beschäftigt“, halten Mann und Faschingszepter/Fächer. Die Mutter sucht auch keinen Blickkontakt zu ihrem Sohn; ihre Augen sind aufgrund völliger Übermüdung geschlossen. Vermitteln die kindlichen Gebärden Annäherung, wirkt die Mutter in Mimik und Gestik abweisend.

In der kunstgeschichtlichen Bildtradition ist das Motiv der Mutter bei Karnevalsdarstellungen äußerst selten; meist dominiert die Frau, die sich mit ihren Liebschaften und Galanen vergnügt. Die Karnevalsszene des Venezianers Francesco de Guardi, bei der sich Mutter und Kind gemeinsam am „*Il Ridotto*“ (um 1760, Abb. 139) erfreuen, bleibt daher eine Ausnahme. Interessanter Weise bildet sie genau den Gegenpart zu Heines Karikatur: Ist die italienische Mutter-Kind-Gruppe geschlossen, gestaltete Heine sie emotional und räumlich distanziert. Das Motiv des ausgestreckten

⁶³¹ Dass es sich bei dem zweiten Kind um die Tochter handelt, muss spekulativ bleiben.

⁶³² Stadtarchiv München, 2007,

URL: <http://www.muenchen.de/Rathaus/referate/dir/stadtarchiv/chronik/81258/1903.html>.

„In den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts, vielleicht schon früher, waren die Redouten ein besondere Kennzeichen des Münchener Faschings. Heute ist nur noch der Name geblieben, nicht mehr das Wesen ... Verfeinerte Form gewannen dann die Redouten in den Bal parés, die nach dem Jahre 1900 im Deutschen Theater begannen und dem Fasching eine besondere Note gaben. Aus den schwarzen Säcken der Dominos wurden elegante ausgeschnittene Roben mit Ausputz aus Tüll und glitzernden Pailletten ... Man kennt aus den Zeichnungen von Reznicek diese Erscheinungen, die den Bal parés ein weltstädtisches Gepräge gaben, deren Eleganz selbst in Paris kaum übertroffen werden konnte.“ So erinnerte sich 1933 ein Zeitzeuge an die damals schon vergangene Herrlichkeit des Münchner Faschings und seines Chronisten Ferdinand von Reznicek, vgl. Chrambach, 2003, URL: <http://www.bayerische-staatszeitung.de/index.jsp?MenuID=13&rubrikID=9&artikelID=128>.

Kinderarmes findet sich in beiden Bildern, wird aber nur bei Guardi von dem tierischen Gegenüber „erwidert“.

Heines Karikatur reiht sich in die schon länger anhaltende gesellschaftliche Diskussion um die schlechte Mutter ein. Gerügt wurden in erster Linie solche Frauen, die ausgingen und sich lieber dem Vergnügen als den Kindern widmeten. Wegen einer inneren Unzufriedenheit suchten sie Ersatz für das häusliche Glück, das sie nicht gefunden hätten. *„Unstet und fahrig, verlangt man, sich zu befriedigen, zu betäuben, anzuregen, aufzuregen.“*⁶³³ Genau diese Eitelkeit und Genusssucht der Eltern, die eine vernünftige und erfolgreiche Erziehung der Kinder verhindert hätten, prangerte Stephan in seinen Ausführungen über die „häusliche Erziehung“ an. Zwar bezog er seine Worte rückblickend auf das 18. Jahrhundert. Wie Schütze aber zurecht konstatiert, sind sie eher eine urteilende Darstellung seiner eigenen Zeit: *„Üppigkeit und Sittenlosigkeit wucherten hier [in den Großstädten] noch fort, als die Höfe selbst teilweise schon von diesem Rausche zurückgekommen waren. Es galt in den Kreisen der Kaufleute und auch wohl der angesehenen Beamten und Gelehrten für genialisch, sich von keinen ‚Banden‘ beengen zu lassen. ... Da wurde dann die Sorge um das Wohl der Kinder den leichtlebigen, in Vergnügungen aller Art sich berauschen- den Müttern eine unangenehme Bürde, deren sie sich möglichst schnell zu entledigen suchten, und so konnte es vorkommen, dass die Kinder, bis ins neunte oder zehnte Jahr unter dem Gesinde stecken mussten und kaum jede Woche einmal das Glück hatten, vor ihre Eltern gelassen zu werden.“*⁶³⁴

Eine Mutter, die in Karnevals- und Redoutenzeiten ihre Aufgaben sträflichst vernachlässigt, zeigt uns auch Rezniceks *„Eine Mutter“* (11/46, Abb. 140). Letztere, im aufreizenden Karnevalskostüm, meint zu ihrem Ehemann: *„Gut, dass ich dich endlich hier treffe, lieber Mann. Schon vierzehn Tage will ich danach fragen, wie’s unseren Kindern zu Hause geht.“*⁶³⁵ Das Bild der sexuell ausschweifenden Frau und Mutter gründet in Sinn und Wesen der närrischen Zeit selbst. Diese ließ geltende Moralvorstellungen hinter sich und gestand der Sexualität im Sinne des „vivere secundum carnem“ eine wichtige Bedeutung zu.⁶³⁶

⁶³³ Müller, 1908, S. 71.

⁶³⁴ Stephan, zitiert nach Schütze, 1991, S. 46.

⁶³⁵ Siehe hierzu auch Engls „Erinnerungen“ (4/44/BB). Die Ausschweifung der Frau im Fasching wird in den Karikaturen des *Simplicissimus* häufig mit dem Thema der Un- respektive Außerehelichkeit kombiniert. Auch der Skandal um die Kronprinzessin Luise von Sachsen, welche ein außereheliches Kind von ihrem Hauslehrer bekommen haben soll, wurde mit der ausschweifenden Karnevalszeit verknüpft. Den Tag der vermeintlichen Zeugung setzt der *Simplicissimus* auf den Faschingsdienstag, so dass am folgenden „Aschermittwoch“ (10/48/Titelblatt) die Blaublütige nicht nur einen „Kater“ hat, sondern den Storch als Kinderbringer mit sich führt.

⁶³⁶ Vgl. Moser, 1986, S. 257f. In den Schauspielen über die „Schmutzige Braut“ wird beispielsweise der unersättliche Geschlechtstrieb der Zukünftigen verlächerlicht. Vgl. ebenda, S. 269. Auch der Ehebruch wurde innerhalb allegorischer Fastnachtsspiele thematisiert.

Heines „*Frühlingssonne*“ (12/7, Abb. 141) erzählt von ganz anderen „kinderfeindlichen“ Verhältnissen. Dargestellt ist ein vollkommen überladener, überwiegend in blau gehaltener bürgerlicher Innenraum, in dem sich Mutter und Tochter aufhalten. Erstere sitzt in einem Sessel, hält die Zeitung in den Händen und spricht zu ihrem Kind, das halb auf einer Chaise longue kniend und sich mit den Armen am Fensterbrett abstützend nach draußen schaut: „*Zieh die Vorhänge zu, die Sammetmöbel verschießen sonst!*“.

Allein der Textteil verdeutlicht, dass nach Ansicht der Mutter der Schutz der guten Samtmöbel wichtiger ist als die Erfüllung kindlicher Bedürfnisse. Heines künstlerische Umsetzung trägt dieser differenzierten Wertigkeit von Raum und Kind Rechnung: Die Innenausstattung des Zimmers wirkt dominant; die Raumhöhe, die wuchtigen, voluminösen Stoffe, das außergewöhnliche Dekor – wie der als Kerzenständer umfunktionierte Ritter – oder das Bärenfell zu Füßen der Mutter dienen der Repräsentanz. Das Interieur fungiert als Aushängeschild, das die Mutter wie ihren Augapfel hütet.⁶³⁷ Deshalb rügt sie das aus dem Fenster blickende Kind, das sich dem Titel nach an der Frühjahrs-sonne weiden möchte und im Unterschied zur Mutter Interesse an der Außenwelt bekundet. Diese kindliche Neugier muss ungestillt bleiben, da die Schönheit und Unversehrtheit des Mobiliars Vorrang hat. Diese Voranstellung des äußerst kinderfeindlichen Interieurs betonte Heine, indem die wuchtigen Stoffvorhänge das Mädchen gleichsam einrahmen und es zu einem zierenden Objekt verwandeln.

Das Fenstermotiv reicht bis in die Renaissance zurück. In Joos van Cleves „*Kirschen-Madonna*“ (um 1525, Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum) demonstriert es perspektivisches Geschick. In Caspar Netschers „*Junge Dame mit Papagei im Fenster*“ (1666, Wuppertal, Von der Heydt-Museum) oder Frans van Mieris (der Ältere) „*Ein Junge am Fenster mit Seifenblasen*“ (1663, Den Haag, Königliche Gemäldegalerie) wird das Fenster in das Geschehen miteinbezogen. Eine wirklich bedeutungsaufgeladene Funktion erhielt das Motiv in der „romantischen Epoche“. Caspar David Friedrichs „*Frau am Fenster*“ (1822, Abb. 142) bildet den Inbegriff melancholischer Sehnsucht. Derart interpretiert findet es im endenden 19. Jahrhundert eine Art Wiederaufnahme. Frauen niederer Schichten, die vor dem offenen Fenster arbeiten oder kurz pausieren, wurden zu einer Art Bildtopos, der unter anderem in Fritz von Uhdes „*Am Fenster*“ (1890/1891, Abb. 143) und Franz Skarbinas

⁶³⁷ Zwar fügt sich das auf der Staffelei präsentierte verschönte Porträt der Mutter nahtlos in das vorgegebene Ambiente ein, die Mutter selbst aber ist in ihrer gewöhnlichen Aufmachung deplatziert. Dennoch kümmert gerade sie sich um die bestmögliche Erhaltung jener Scheinwelt.

„*Näherin am Fenster*“ (vor 1910, Abb. 144) aufgegriffen wurde. Der Blick aus dem Fenster erfüllt die Arbeiter- und Proletarierinnen in Anklang an die Romantik mit Sehnsucht nach Freiheit. Selbiges gilt für Heines Mädchen. Heines Anleihen an Bildtradition und zeitgenössische Tendenzen werden abermals offenkundig. Doch ist es bei ihm nicht die unterdrückte Arbeiterin, sondern die Bürgertochter, die das Fenster als geistige „Öffnung“ im Sinne von Sehnsucht und Verlangen nach Weite nutzt.⁶³⁸ In den Augen der Mutter ist der Blick nach draußen allerdings schadhaft, da die eindringenden Lichtstrahlen den wertvollen Innenraum und damit die weibliche Wirkungsdomäne angreifen. Damit prangert Heine nicht nur die Rabenmutter, sondern auch die bürgerliche Überbewertung des Wohnraumes an. Die Wohnung verlor zunehmend den Charakter eines Ortes unmittelbarer Kommunikation und mutierte zur Kulisse eines repräsentativen Familien- und Gesellschaftslebens. Emotionalität und Intimität verschwanden hinter dem Primat der Außenwirkung. Selbst die aufblühende Kinderkultur musste dieser neuen Entwicklung weichen; Kinderzimmer und Spielstuben machten einer erstarrten bürgerlichen Selbstdarstellung Platz, für die wiederum die Hausfrau und Mutter die Verantwortung trug. Selbst das kindliche Leibeswohl muss in Heines Karikatur zurückstehen. Schließlich verordneten erzieherische Ratgeber wie Küblers „Buch der Mütter“ (1882) oder Knortzs „Kindeskunde“ (1900) mehr Bewegung und Frischluft – „*Man verschaffe dem Kinde so viel Luft und Sonnenschein wie nur möglich; schon die Griechen wandten das Sonnenbad bei schwächlichen Kindern an!*“⁶³⁹. Heines vehemente Kritik lässt auf Einflüsse der Reformpädagogik schließen, da jene die die Erziehung bestimmenden Forderungen und Maßstäbe der Erwachsenen als Träger ihrer gesellschaftlichen Ordnung anprangerte; stattdessen forderten ihre Vertreter eine stärkere Orientierung am Kind.

Das drastischste Bild einer Rabenmutter präsentiert uns Heines Karikatur „**Bilder aus dem Familienleben, Nr. 18: Das Millionärskind**“ (2/46/Titelblatt, Abb. 145). In einem prunkvollen und dem Zeitgeist entsprechenden Raum sitzt eine Frau weinend vor einer Wiege und beklagt: „*Unser armes Kind ist verhungert – 14 Tage lang hat der Soxhlet-Apparat nicht funktioniert, und die Dienstboten haben mir nichts davon gesagt.*“ Während eine weitere Dame, sich über die Mutter des toten Säuglings beugend, Trost zu spenden sucht, kondoliert ein Herr dem Vater förmlich. Die „Todesursache“, der kaputte Soxhlet-Apparat, befindet sich im Bildvordergrund neben der mit

⁶³⁸ Das Fenster als Zeichen der Melancholie und Sehnsucht fand daher des öfteren bei Künstlerbildnissen seine Anwendung.

⁶³⁹ Knortz, 1900, S. 58.

blauem Stoff bespannten Wiege, was wiederum auf einen männlichen Nachfolger schließen lässt.

Die Apparatur wurde Ende des 19. Jahrhunderts von Franz v. Soxhlet (1848-1926, München) entwickelt, um den Fettgehalt von getrockneten Lebensmitteln zu bestimmen.⁶⁴⁰ Außerdem versicherte der Wissenschaftler den Ärzten und Müttern, mit seiner Methode eine vollständig keimfreie Milch erhalten zu können, ein Versprechen, das von einigen Bakteriologen kurze Zeit später in der Luft zerrissen wurde.⁶⁴¹ Trotz dieser neuen Errungenschaften und Forschungen bezüglich der Säuglingsernährung wies eine Werbebroschüre für das Soxhlet'sche Milchkochverfahren ausdrücklich darauf hin: *„1. Die naturgemässe Nahrung für den Säugling ist die Muttermilch, und kann diese in ihrer Zuträglichkeit für das Kind durch keinerlei Art von künstlicher Ernährung ganz ersetzt werden. Eine Mutter, die gesund ist und ihr Kind selbst nähren könnte, verletzt eine ihrer heiligsten Pflichten, wenn sie sich dem Selbststillen entzieht und für ihr Kind zur künstlichen Nahrung greift. 2. Reicht aber die Mutterbrust nicht zur vollen Befriedigung des Nahrungsbedürfnisses des Kindes (...), so tritt die künstliche Ernährung in ihr Recht. 3. Der Hauptgrundsatz der künstlichen Ernährung ist: dem Kinde eine Nahrung zu bieten, welche grösstmöglich nahe kommt der Frauenmilch (...).“*⁶⁴²

Heines Mutter kam keiner dieser Prinzipien nach; statt sich um ihr Kind zu kümmern, verließ sie sich aus Bequemlichkeit und über grossem Fortschrittsglauben auf ein neues technisches Gerät und die Dienstboten. Sowohl Maschine als auch Personal „funktionierten“ aber nicht, daher muss das Millionärskind sterben. Der Tod des Säuglings wird als Konsequenz eines egoistischen, verantwortungslosen und unmütterlichen Verhaltens dargestellt.

Heine erwies sich hier erneut als Meister eines inhaltlichen und bildsprachlichen Sarkasmus. Als übergeordnetes Stilmittel diente ihm die bildimmanente Paradoxie: Der Hungertod in einer vor Reichtum strotzenden Umgebung wirkt absurd, die Wucht der ornamentalen Zimmergestaltung kollidiert mit den sich silhouettenhaft abhebenden schwarzen Figuren. Die Mienen und Gesten der Anwesenden verraten zwar

⁶⁴⁰ Die Idee selbst, also Abkochen der Milch zum Zwecke der Haltbarmachung, war nicht neu, sondern bereits eine gängige Praxis. Trotzdem wirbelte Soxhlet viel Staub auf und Nachahmer ließen nicht lange auf sich warten. Vgl. Orland, 2001, URL: <http://www.tg.ethz.ch>. Siehe zudem Soxhlet, in: Münchner Medizinische Wochenschrift, 38 (1891), 19,1-23 sowie Altendorf, 1892.

⁶⁴¹ Carl Flüge bezweifelte die Sterilität des Soxhlet'schen Verfahrens. Die übriggebliebenen Organismen könnten binnen kurzem weiterwachsen und schädliche Wirkungen beim Säugling hervorrufen. Vgl. Flüge, in: Zeitschrift für Hygiene, 17 (1894), S. 271f. Andererseits lobte der Direktor des Hygienischen Labors im Public Health und Marine-Hospital Washington Soxhlet im Jahre 1908. Rosenau, in: Milk and its relation to the public health, 1908, S. 591.

⁶⁴² Schmidt, 1888, S. 25. Vgl. ebenso Bertling, 1881.

Trauer und Leiden, aber mittels Details wie der übergroßen schwarzen Trauer-Schleife, dem kleinen hängenden Spielzeugmops oder dem aufgebahrten Soxhlet-Apparat wird die Situation bildlich ins Lächerliche gezogen – ein Effekt, der sich natürlich durch die subscriptio verstärkt.⁶⁴³

Heines Blatt ist als inhaltliche und künstlerische Antwort auf Käthe Kollwitzs circa ein Jahr zuvor publizierte Graphik „*Not*“ (1897, Abb.) aus ihrem Zyklus „*Ein Weberaufstand*“ zu betrachten: Gezeigt ist eine verzweifelte Mutter, die sich über ihr krankes, vom nahenden Tod gezeichnetes Kind beugt. „*Sein Kopf ähnelt durch die wächserne Blässe, den spärlichen Haarwuchs, die hohe Stirn, die tiefliegenden Augen und das vorstehende Kinn einem Totenschädel.*“⁶⁴⁴ Die flache Brust des Kindes unterstützt diesen Eindruck des baldigen Dahinscheidens. Wie von dem Knesebeck zurecht interpretiert, schildert die Szene in Analogie zu Hauptmanns und Emilia Matajas Erzählung die allgemeine Notlage der Weber, die sich hier anhand der Kleinsten und Unschuldigsten manifestiert.⁶⁴⁵ „*Was die Frau quälte, das war der Gedanke an den Mangel der Nahrung, unter welchem das heißhungrige Kind so viel ausgestanden hatte.*“⁶⁴⁶ Heines und Kollwitzs Graphiken präsentieren eine sorgenvolle und trauernde Mutter, deren Kind am Hungertod starb bzw. in Kürze sterben wird. In ihrem Leiden, das sich in Gestik und Körpergebärde manifestiert, stehen die Frauen kompositorisch im Mittelpunkt. Eklatant unterscheiden sich die Mutterbilder jedoch hinsichtlich ihres Kontextes. Kollwitzs tragische Figur sieht das Kind „*langsam sterben, immer wachsbleicher werden. (...) Sie kann nur dumpf dahinbrüten über das (...) sie wie mit Eisenklammern einpressende Schicksal (...)*“⁶⁴⁷. Verhungert das Kind hier allmählich vor Armut und Not, verendete es bei Heine wegen allzu großer Wohlhabenheit; begleitet Kollwitzs Mutter das Kind machtlos im Sterbeprozess, schiebt die Millionärsfrau die eigene Schuld weit von sich. Heines Anleihe auf Kollwitzs Graphik betont die Absurdität der gesellschaftlichen Verhältnisse, die sich in den mannigfachen Mutterfiguren offenbaren.⁶⁴⁸

⁶⁴³ Die trauernden Eltern haben sich, wie die Datierung der Karikatur schließen lässt, wohl lieber dem Faschingsvergnügen gewidmet als der Kindsfürsorge.

⁶⁴⁴ Von dem Knesebeck, 1998, S. 141.

⁶⁴⁵ Beim Blatt „*Not*“ existieren Übereinstimmungen zum Aufschrei der Luise Hilse (5. Akt), die sich aufgrund ihrer verhungerten Kinder den Aufständischen anschließt. Vgl. ebenda, S. 142. Voller Erbitterung sagt sie: „(...) Was hat so Kindl verbrochen, hä? Und muß so a elendigliches Ende nehmen“. Hauptmann, zitiert nach von dem Knesebeck, 1998, S. 142.

⁶⁴⁶ Mataja, zitiert nach von dem Knesebeck, 1998, S. 143.

⁶⁴⁷ Ebenda, S. 143.

⁶⁴⁸ Es ist jedoch nicht davon auszugehen, dass die Rezipienten des *Simplicissimus* Heines Karikatur als Bildzitat erkannten. Schließlich wurde Kollwitzs Weberzyklus der breiten Öffentlichkeit im Rahmen der Großen Berliner Kunstausstellung vom 29.04. bis 26.10 bekannt, Heine Karikatur erschien bereits am 11. Februar 1898.

Auch die emanzipierte Frau entpuppte sich immer wieder als Rabenmutter, da sie den Kindern nicht die oberste Priorität einräumte. Im Vergleich mit früheren Karikaturisten wie Daumier fällt allerdings auf, dass der *Simplicissimus* auf die Darstellung der Wissenschaftlerin, Autorin oder Künstlerin in der Mutterrolle weitgehend verzichtete. Karikaturen wie Daumiers „*Les Bas-Bleus, Nr. 7*“ (1844, Abb. 146) sind eher selten.

Die untersuchten Karikaturen entlarven das bürgerliche Mutterkonstrukt und verbildlichen den Typus der bürgerlichen Rabenmutter. Damit gehören jene schlechten Mütter gerade den Schichten an, die das Bild der liebevollen, sich aufopfernden Mutter kreierten und lobpreisten. Aufgrund von Selbstverliebtheit, Vergnügen, Repräsentationszwang oder Hundeliebe vernachlässigen sie trotz gut situierter Verhältnisse ihren Nachwuchs körperlich und seelisch. Der von Gnauck-Kühne erwähnte „*Mutter-Instinkt, der in der Jungfrau schlummert und durch die bräutliche Liebe geweckt und zur vollen Entwicklung (zur reifen Mütterlichkeit) geführt werden soll*“⁶⁴⁹, fehlt den gezeichneten Müttern ebenso wie die der Frau als wesenseigen zugeschriebene Mutterliebe. Das im Frauen-Brevier unter der Rubrik „Mutterliebe“ abgedruckte Leopold Schefer-Zitat⁶⁵⁰ „*Ein Einziges auf Erden ist nur schöner und besser als das Weib – das ist die Mutter*“⁶⁵¹ findet hier keine Verwirklichung.⁶⁵²

Schlimmer als eine schlechte Mutter schien vielen Zeitgenossen nur noch die Nicht-Mutter zu sein. „*Unglücklichselig ihr, die ihr durch Armut oder Hässlichkeit zur Einsamkeit und zum Entbehren der Mutterseeligkeiten verdammt seid. Euch wäre es besser, Ihr wäret nie geboren.*“⁶⁵³ Kinderlosigkeit wurde bei der Frau überwiegend noch als etwas Anormales, Abweichendes und Unnatürliches betrachtet. Jedoch gab es neben den alten Jungfern und Unfruchtbaren immer mehr Frauen, die bewusst auf Kinder verzichteten – eine Entwicklung, die der Satirezeitschrift nicht verborgen blieb. In der Karikatur „*Moderne Ehen*“ (4/44, Abb. 147) befindet sich ein vermögendes Paar in einem aufwändig möblierten Innenraum. Während die im Profil dargestellte Frau mit trotziger Miene zum linken Bildrand blickt, steht ihr Mann, die Hände resolut in die Hosentaschen steckend, hinter ihr. Die Szene ist unterlegt mit dem Text: „*Ich bin nicht schadenfroh, aber das eine wünscht' ich dir: ich wäre zwanzig Jahre*

⁶⁴⁹ Gnauck-Kühne, 1907, S. 8.

⁶⁵⁰ Leopold Schefer war ein dt. Dichter und lebte 1784-1862.

⁶⁵¹ Frauen-Brevier, o. J., S. 15.

⁶⁵² Aber die nicht stillende Frau wurde in den *Simplicissimus*-Karikaturen als Rabenmutter diffamiert, siehe hierzu die Karikaturen „*Blaue Milch*“ von Münzer (3/49) oder „*Mutterglück*“ von Caspari (3/43).

⁶⁵³ Maria, 1902, S. 4.

jünger und du würdest Mutter!“ Die Körpersprache des Paares deutet auf eine Streit-situation hin: Sie wendet ihm den Rücken zu, zeigt ihm die kalte Schulter; er sucht sich in männlich-dominanter Pose zu behaupten. Der Grund für die Zwistigkeit bleibt ungewiss. Ohnehin steht nicht der Streit, sondern die „Moderne Ehe“, die sich hier durch einen wesentlich älteren Gatten und eine gewollte Kinderlosigkeit aus-zeichnet, im Mittelpunkt der Karikatur.

Das vorsätzliche Nein zum Kind schien sich um die Jahrhundertwende wachsender Beliebtheit zu erfreuen. Der Bevölkerungsüberschuss sank von 14,8 % (1895-1902) auf 12,1 % (1911/13). Die Abnahme der Kinderzahlen war ein schichtenspezifisches Phänomen, d.h. sie entwickelte sich von oben nach unten.⁶⁵⁴ Diese Veränderungen im „Fortpflanzungsverhalten“ wurden von vielen Politikern und Nationalökonomen je-ner Zeit scharf kritisiert, da man den „Volkstod“⁶⁵⁵ sowie eine Schwächung der Wirtschafts- und Wehrkraft befürchtete.⁶⁵⁶ *„Es ist nicht auszudenken, wie das Nach-lassen des Bevölkerungswachstums als Druck auf der Volkswirtschaft lasten würde. Wir würden dauernd unter einer wirtschaftlichen Depression stehen, wie heute Frankreich, trotz seines Reichtums.“*⁶⁵⁷ Vor allem die Nationalökonomen bangten um die Fortentwicklung des kapitalistischen Wirtschaftssystems und sahen die industrielle und politische Expansion gefährdet.⁶⁵⁸ Zugleich mühten sich Pädagogen und Politiker, die Gesellschaft zu einer höheren Geburtenrate zu überreden. Dabei wandten sie sich an die Frauen der Nation, da jene, emanzipiert und mehr und mehr mit der Empfängnisverhütung⁶⁵⁹ vertraut, dem Mutterberuf generell oder der mehrfa-chen Mutterschaft abzuschwören schienen: *„Hierzu kommt eine in unsrer Zeit immer bedenklicher wachsende Abneigung gegen den Mutterberuf. Man empfindet und fürchtet ihn als notwendiges Übel, vielfach schon ehe man in die Ehe tritt. Reichen Kindersegen achtet man nicht als Glück, sondern Unglück. Ich denke hier nicht an die sozialen Schichten, wo die bittersten Nahrungssorgen dieses Urteil schließlich noch entschuldigen, sondern (...) an die Kreise der mittleren und höheren Stände, die ich kenne. Wie oft habe ich schon hören müssen: Ich wünsche mir keine Kin-*

⁶⁵⁴ Vgl. Miedaner, 1981, S. 19. Gründe für den Geburtenrückgang lagen in den gesellschaftlichen Veränderungen. Siehe hierzu ebenda, S. 20f.

⁶⁵⁵ Zitiert nach Miedaner, 1981, S. 23.

⁶⁵⁶ Dennoch gab es auch Gegenstimmen, die in einer Beschränkung der Kinderzahl Vorteile sahen. Adolph Wagner betonte die besseren sozialen Chancen, aber auch erzieherischen Vorteile kleinerer Kindergenerationen. Siehe nä-heres bei Miedaner, 1981, S. 25f.

⁶⁵⁷ Zitiert nach Miedaner, 1981, S. 24.

⁶⁵⁸ Ebenda, S. 8.

⁶⁵⁹ Werbung für Empfängnisverhütung findet sich auch im *Simplicissimus*. Interessanter Weise ist hier aber oftmals der Ehemann der Adressat, siehe Annoncen im *Simplicissimus* (2/7).

der!“⁶⁶⁰ Doch nicht alle Zeitgenossen klagten die Kinderlosigkeit an und benannten die Kinderlosen als „Märtyrerinnen der Verhältnisse oder Kranke (...) auch wenn sie sich nicht als Märtyrerinnen fühlen und unser Mitleid zurückweisen“⁶⁶¹. So brauche die Frau gemäß Schreiber nicht mehr physisch Mutter zu werden, um eine Existenzberechtigung zu haben, sie müsse auch nicht Mutter vieler Kinder sein.⁶⁶²

Vor diesem Diskussionshintergrund ist Rezniceks Karikatur zu betrachten und zu bewerten: Die schöne, selbstbewusste Dame hat sich einen älteren Gatten genommen, der ihr einen hohen Lebensstandard bieten kann. Genau dies ist für sie von zentraler Bedeutung; dementsprechend belegt ihr Auftreten ein hohes Interesse an Äußerlichkeiten: Die extravagante Gestaltung des Mantels, Kragens und Hutes akzentuiert ihre materielle Einstellung. Trotz Rezniceks eleganter Linienführung wirkt die Dame in ihrer Aufmachung pompös und übertrieben. Sie präsentiert sich als Inbegriff des verwöhnten, selbstüchtigen Modepüppchens. Dem älteren Ehemann fehlt es gänzlich an Autorität. Zwar entzürnt er sich, jedoch nur hinter dem Rücken seiner Gattin. Die Dominanz des weiblichen Geschlechts ist offenkundig. Der Bildteil zeigt also ein reiches, sich zankendes Paar, das eigentlich satirisches Moment entsteht, wie so häufig in Rezniceks Graphiken, erst durch die subscriptio. Darin droht der Ehemann mit der Mutterschaft. Die sonst hochgelobte Mutterrolle mutiert zur schadenfrohen Verwünschung. Ein Kind würde schließlich das jetzige Leben des Müßiggangs und Vergnügens beträchtlich stören.⁶⁶³

Die Karikatur „**Weg mit dem Storch**“ (17/18/Titelblatt, Abb. 148) nennt ein weiteres, vermeintliches Motiv für Kinderlosigkeit. Eine Gruppe schlicht gekleideter junger Frauen vertreibt einen Storch. Während der hintere Teil der Schar die Tennisschläger drohend in die Lüfte schwingt, schlägt die Frontfrau das Sportinstrument zwischen die Storchenbeine, um den Vogel zu Fall zu bringen. Das Bild ist mit dem Reim: „Die deutsche Frau – was soll das heißen? – Läßt sich nicht mehr so häufig beißen.“ unterlegt. Anlass für die Karikatur war abermals der fortschreitende Geburtenrück-

⁶⁶⁰ Müller, 1908, S. 70. Auch Vertreterinnen der bürgerlichen Frauenbewegung, wie z.B. Helene Lange oder Gertrud Bäumer hielten am Konzept der Mütterlichkeit fest. „Denn unerschütterlich steht eines auch in der neuen Zeit: der Gedanke, dass der höchste Beruf der Mutterberuf ist, insofern er den Beruf der Erzieherin des heranwachsenden Geschlechts in sich schließt“. Agnes von Zahn-Harnack, zitiert nach Nave-Herz, in: Mutterbilder-Ansichtssache, 1997, S. 7.

⁶⁶¹ Ebenda, S. 23.

⁶⁶² „Nicht Mangel an mütterlichem Empfinden, sondern Vertiefung des Verantwortungsgefühls, verstärktes Pflichtbewusstsein führen vielfach dazu, die Zahl der Kinder einzuschränken, (...) um aus ihren wenigen Kindern tüchtige, gesunde und glückliche Menschen zu machen und dabei noch Pflichten für die Allgemeinheit zu erfüllen.“ Schreiber, in: Schreiber, 1912, S. 663. Schreiber schloss die Möglichkeit der bewussten Kinderlosigkeit quasi aus. Ihr folgend rekrutierten sich die Nicht-Mütter aus den einsam gebliebenen Unverheirateten und den unfreiwillig in der Ehe kinderlosen gebliebenen Frauen. Vgl. ebenda, S. 664.

⁶⁶³ Die Raumgestaltung allein bezeugt den kinderlosen und -feindlichen Lebensstil.

gang, der in politischen Krisenzeiten an Brisanz gewann. Man fürchtete um die militärische Stärke der Nation. Gulbransson zeichnete die Gründe für den sinkenden weiblichen Fortpflanzungswillen. Die Nicht-Mutter verbildlichte er als dynamisch-sportliche Frau, die sich dem Tennisspiel als Freizeitbeschäftigung und körperliche Ertüchtigung verschrieben hat. Mit den ausladenden kraftvollen Bewegungen, den modischen Kurzhaarschnitten und expressiven Gesten kollidieren diese Frauentypen mit dem „alten“ Frauenbild, das sich durch Passivität, Zartheit und die Erfüllung der Rollenbestimmungen als Gattin, Hausfrau und Mutter auszeichnete. Von Kindern will die neue Frau in der Karikatur nichts mehr wissen, sie bevorzugt sich sportlich zu betätigen. Den Bezug zwischen Sport und Kinderlosigkeit stellt auch Dudovichs *„Das Surrogat“* (18/36, Abb. 149) her. Der Kinderwunsch wird in *„frühere Epochen“* verbannt, nun erfüllt ein *„gelungener Telemark“* die weibliche Sehnsucht. Das Kind ist dem Titel nach durch den „Sport“ ersetzt worden. Die Darstellung der beiden Skilaufenden mit ihren kraftvollen Bewegungsabläufen entspricht dem dynamisch-aktiven Frauentypus, wie er bei *„Weg mit dem Storch“* zu sehen ist.⁶⁶⁴

Dass in den genannten Beispielen ausgerechnet Sportlerinnen als Nichtmütter erscheinen, beruht auf der damaligen Debatte um Frauensport, den die Karikaturisten mittels ihres Mediums zur Diskussion stellten. Wie wir durch die Karikatur *„Zweifel“* (6/17, Abb. 124) bereits erfahren haben, war der Sport ein wichtiger Wegbereiter der Emanzipation, da er dem weiblichen Geschlecht Unabhängigkeit, Freiheit und Bewegung ermöglichte. Die Gesellschaft stand dem neuen Freizeitvergnügen der Weiblichkeit allerdings sehr ambivalent gegenüber. Waren Eislaufen und leichte Leibesübungen zum gesundheitlichen Wohl noch akzeptiert, wurden Frauen-Sportarten wie Skifahren, Tennis oder Fahrradfahren eher negativ bewertet.⁶⁶⁵ Die Moralisten verbannten den Sport als Gelegenheit zur sexuellen Ausschweifung und Förderer der Unsittlichkeit und Unehelichkeit. Ärzte und Pädagogen mahnten vor den schädlichen Folgen dieser rohen Betätigungen.⁶⁶⁶

⁶⁶⁴ Heilemanns „Sport“ (10/26) zeigt zwei sich unterhaltende Damen. Die linke, im eleganten, langen Tenniskleid mit Stehkragen meint zu ihrer Gefährtin: „Weißt du, ich habe mich nun doch entschlossen, das Baby schon im April zu kriegen. Lieber ein paar Gesellschaften entbehren, als Tennis, Tennis finde ich zu entzückend!“. Der bei Gulbransson sieben Jahre später umgesetzte Typus findet hier seine „harmlosen“ Anfänge. Die Dame hat dem sportlichen Vergnügen die Priorität eingeräumt, sich der Mutterschaft aber nicht verweigert.

⁶⁶⁵ Siehe hier, S. 128f und 138ff.

⁶⁶⁶ Hierzu geben auch die Simplicissimus-Karikaturen „Mütterliche Obhut“ (12/41) von Schulz oder „Gefahren des Sports“ (13/15) von Arnold Aufschluss. Im Rennlaufen sahen Mediziner gar eine Gesundheitsschädigung, die nicht nur die Kurzatmigkeit verursacht, sondern zudem das weibliche Fortpflanzungsorgan funktionsuntüchtig machen könne. Ferner empfanden viele den Bewegungsablauf bei den genannten Sportarten als unästhetisch und unweiblich. So sorgte die amerikanische Tennisspielerin May Sutton 1905 für einen regelrechten Skandal, als sie sich erlaubte, beim Turnier in Wimbledon ihre Ärmel hochzukrempeln. Trotz der Gegner und Kontrahenten setzte sich der Frauensport – durch die Lebensreformbewegung gefördert – aber letztlich durch. 1912 durfte schließlich das weibliche Geschlecht an den Olympischen Spielen in Stockholm teilnehmen. Weitere Informationen zum weiblichen Sport um die Jahrhundertwende siehe bei Steinheisser, 2004, Müller-Windisch, 2000 oder das „zeit-

Doch auch fehlende körperliche Bewegung konnte Gulbranssons „*Unmöglich*“ (7/47, Abb. 150) zu Folge Kinderlosigkeit bedingen. Die Karikatur verbildlicht ein überaus dickes Ehepaar. An dessen männlichen Part wendet sich ein hagerer Mann mit der Frage: „*Kinder haben Sie nicht, Herr Guschelbauer?*“ Dieser antwortet darauf, den Kopf leicht zu seinem Nachbarn drehend: „*Nein, wir sind doch keine Akrobaten.*“ An Fortpflanzung und Kindszeugung hindert die enorme Leibesfülle der Eheleute, die Gulbransson eindringlich darstellte. Mit dem für ihn bezeichnenden sparsam reduzierten Strich gestaltete er Mann und Frau derart dick, dass ihre Körper völlig unförmig erscheinen. Sie weisen keinerlei Konturen mehr auf: Hände und Arme sind Pranken, Hals und Kinn gehen nahtlos ineinander über; Mund und Augen sind kaum wahrnehmbare Striche respektive Punkte. Die Konfrontation der Dicken mit dem hageren Mann, die einer für die Karikatur durchaus geläufigen Praxis entspricht⁶⁶⁷, betont deren Fettleibigkeit. Die Schwerfälligkeit der Bewegungen verdeutlicht die nur im Ansatz durchgeführte Kopfdrehung des Paares, weitergehende körperliche Anstrengungen wirken ausgeschlossen. Somit wird der geschlechtliche Akt – wie die subscriptio bestätigt – zur nicht realisierbaren Akrobatik; allein das Wort des Akrobaten kollidiert mit der Darstellung des Korpulenten und schafft ein komisches Moment. In einer solchen Verbildlichung des Ehepaares sind in Analogie zu Heines Matrone aus „*Fritzchens Geburtstag*“ (1/28, Abb. 88) Anklänge an die Gula- und Aecidia-Ikonographie erkennbar. Gulbransson steigerte die Korpulenz des Paares allerdings. Das fettleibige Ehepaar personifiziert das neue Besitzbürgertum, das sich aufgrund seines Wohlstandes nur mehr in Gefräßigkeit und Phlegmatik übt. Sexualität und damit Fortpflanzung mutiert zur körperlichen Höchstleistung, die das „niedrige Volk“ zu erbringen habe. Gulbranssons gewählte Kombination zwischen Fettleibigkeit und Kinderlosigkeit erscheint zunächst fiktiv. Tatsächlich beschäftigten sich aber um die Jahrhundertwende Wissenschaft und Medizin mit gesundheitlichen Auswirkungen von Korpulenz. Die Fülle von diesbezüglichen Publikationen dokumentiert die Diskussion um Fettleibigkeit in der gesellschaftlichen Wirklichkeit und den von der Lebensreform forcierten Trend zum Schlanksein.⁶⁶⁸

Die dicke kinderlose Matrone zeigen auch Schlittgens titellose Karikatur (1/4, Abb. 151) und Heines „*Bilder aus dem Familienleben, Nr. 13: Der erste Kummer*“ (2/16/ genössische“ Werk Sommer, 1902.

⁶⁶⁷ Siehe z.B. George Cruikshanks „Inconvenient Partners in Waltzing“ (um 1817), Abb. in Langemeyer, 1985, S. 43.

⁶⁶⁸ Siehe zeitgenössische Literatur und Ratgeber wie z.B. Ebstein, 1904 oder Vogel, 1904. Siehe außerdem Merta, 2002 sowie Ummen, 1912.

Titelblatt, Abb. 152). In der ersten Graphik paart sich die weibliche Korpulenz, die analog zu Gulbransson durch ein schwächtiges Gegenüber betont wird, mit einem resoluten Auftreten der Frau. Dieses scheint der Grund für Ehe- und/oder Kinderlosigkeit. So heißt es in der Bildunterschrift: *„Wenn ich Sie so sehe, gnädige Frau, kann ich absolut nicht begreifen, dass Sie nicht mindestens zwölf Kinder zur Welt gebracht haben! – worauf jene entgegnet „Ja, glauben Sie, das war m e i n Fehler, Herr Doktor“.* In Heines Karikatur lehnt das dicke Frauchen schläfrig auf einer Chaise longue. Ihre Haltung, das Kissen und der gedeckte Tisch folgen den traditionellen Guladarstellungen wie z.B. Jodocus van Winghes *„Die Schlemmerin“* (1593). Die kaum wahrnehmbaren Gesichtszüge verheißen Bedrücktheit und Trotz. Diese gründen der subscriptio folgend darin, dass der Ehemann sie heute noch nicht *„süßes, kleines Zuckermöpschen“* genannt habe. Im Gegensatz zu ihrer Passivität tritt der ältere Gemahl mit seinen in die Taschen gestemten Händen äußerst aktiv auf. Obwohl Heine das Blatt in seine Familienleben-Serie aufnahm, sind keine Kinder zu sehen. Lediglich ein Papagei sitzt zwischen dem Paar und wirkt als Kindersatz. Dieser Eindruck wird in Blixs *„Kinderlose Ehe“* (18/52) als Faktum ausgesprochen. Dort meint die mollig und widerborstig dreinblickende Gemahlin zu ihrem gelangweilt den Kopf in die Hand stützenden Gatten: *„Nicht wahr, du kaufst mir den Kanarienvogel? Du hast ja deine Hämorrhoiden, aber ich habe so gar niemand“.* Während die zuvor untersuchten Karikaturen *„Moderne Ehen“* und *„Unmöglich“* die bewusst gewählte Kinderlosigkeit aufgrund von zu großem Wohlstand und Egoismus geißeln, machen die Satireblätter hier selbst vor den ungewollt Kinderlosen nicht Halt. Unfruchtbarkeit bildete um 1900 durchaus ein Thema. Schreiber meinte dazu in ihrem Sammelband *„Mutterschaft“*: *„Auch unter den kinderlosen Ehefrauen sind nicht wenige, die ihre Einbuße an Lebensglück nicht auf Versagen ihrer Natur, sondern auf voreheliche Erkrankung des Mannes zurückzuführen haben und die Opfer einer an ihnen begangenen Sünde wurden, wenn ihnen diese Erkrankungen (wie es leider meist geschieht) verschwiegen wurden.“*⁶⁶⁹ Ihre Ausführung zeugt jedoch von großer Fortschrittlichkeit, meist war es Tenor, die Schuld an Unfruchtbarkeit der Frau zu geben. Damit war sie makelhaft und mancherlei Ehe wurde in Konsequenz dieser „Fehlbarkeit“ aufgelöst. So kam es beispielsweise bei der Ärztin Pauline Ploetz 1898 zur Scheidung, da sie dem Rassenhygieniker Alfred Ploetz keinen Nachwuchs schenken konnte.⁶⁷⁰

⁶⁶⁹ Vgl. Schreiber, in: Schreiber, 1912, S. 664. Als Auswege aus der Kinderlosigkeit wurde auf die Adoption verwiesen, die jedoch aufgrund mehrerer Punkte problematisch sein konnte. Vgl. ebenda, S. 664ff.

⁶⁷⁰ Siehe hierzu Benninghaus, 2005, S. 3-8.

Unmittelbar vor dem ersten Weltkrieg spitzte sich die Diskussion um Kinderlosigkeit und Geburtenrückgang mehr und mehr zu.⁶⁷¹ Dies belegt das *Simplicissimus*-Sonderheft zum Thema „Geburtenrückung“ 17/18, aber auch in anderen Ausgaben beschäftigten sich Karikaturen mit der nachlassenden Säuglingsrate, wie z.B. „*Vor der Abreise*“ (18/50, Abb. 153). Dort verbildlichte Gulbransson die Göttin Thoëris, die Fruchtbarkeit und Mutterschaft versinnbildlichte und den Gebährenden und Müttern als Schutzpatronin galt. Vor ihr steht der Storch als Kinderbringer und bittet die Nilpferdkuh, bevor er sein südliches Winterquartier verlässt, um Hilfe. Er solle ihm einen Weg aufzeigen, wie die Menschen ohne Unsittlichkeit Kinder bekommen können. Die Sittlichkeitsdebatte, die 1914 in der Debatte im preußischen Abgeordnetenhaus einen politischen Höhepunkt erreichte, wird hier als Grund für die sinkenden Geburtenzahlen benannt.⁶⁷² Der paradoxe Wunsch, Kinder zu zeugen, ohne dabei unsittlich zu handeln, wurde von Gulbransson bildsprachlich zugespitzt. Die Gottheit ist den Fruchtbarkeitsmerkmalen entsprechend rundlich, nackt und mit Brüsten dargestellt. Der Trieb und die natürliche Fortpflanzung stehen hier im Vordergrund. Ganz anders hingegen erscheint der Storch als „tabuisierter Kinderbringer“.⁶⁷³ Die Verbindung zwischen Sittlichkeit, Liebe und Fortpflanzung knüpft zudem Heines „*Zum Kampf für die Konzeption*“ (18/51/Titelblatt, Abb. 62). Durch vom Mönch geschliffene und dadurch „legitimierte“ Liebespfeile sollen Partnerschaften gefördert werden, die auf sittlichem Wege Nachwuchs zeugen. Einen direkten Bezug zur militärischen Bedeutung der Geburtenrate schaffen die bildsprachlich weniger interessanten Karikaturen „*Allianzpflichten*“ (17/12) oder „*Der Rat des Alliierten*“ (18/12). Hier wird der Geburtenrückgang und der daraus resultierende „Soldatenmangel“ bei den gegnerischen Kräften England und Russland thematisiert.

⁶⁷¹ Weitere Thematisierung von Kinderlosigkeit z.B. in der Karikatur „Verdacht der Kinderlosen“ (12/22).

⁶⁷² Im Februar 1914 wurde im preußischen Abgeordnetenhaus ein Antrag aller großen Parteien diskutiert, der die königliche Staatsregierung respektive ihre betreffenden Behörden aufforderte, „mit allen gesetzlichen Mitteln die zunehmende Unsittlichkeit hauptsächlich in den Großstädten zu bekämpfen und so der Gefahr vorzubeugen, welcher die Jugend körperlich und seelisch ausgesetzt ist“. Zitiert nach Buske, 2004, S. 63. Karl Liebknecht argumentierte gegen diesen Antrag. Er erklärte, dass die Unsittlichkeit nicht größer sei als in anderen Zeiten. Auch die Zunahme von Prostitution habe nichts mit Unsittlichkeit zu tun, sondern mit gesellschaftlichen Missständen. Vgl. ebenda, S. 63. Siehe weitere Ausführungen zur Sittlichkeitsdebatte im Kaiserreich bei Groß, 1994.

⁶⁷³ Siehe hierzu im selben Heft Peter Schers Gedicht „Der Storch in Preußen“.

Exkurs: Der Hund als Symbol des Bürgertums und Attribut der kinderlosen und kinderfeindlichen Bürgerin

In Tschuppiks „**Lieblingskind**“ (1/23, Abb. 5) rückt ein Vierbeiner an die Stelle des Kindes. Heines Karikaturen „**Ein Wiedersehen**“ (1/34/Titelblatt, Abb. 154) und „**Eine unverschämte Person**“ (1/21, Abb. 4) konfrontieren jeweils arme Mütter mit bürgerlichen, kinderlosen Hunde-Besitzerinnen. Anstatt sich zum Wohl von Volk und Wirtschaft um eigenen Nachwuchs zu bemühen oder diesen zu umsorgen, kümmern sich die besseren Damen lieber um die Aufzucht ihrer Hunde. Selbst die männliche Emanze klemmt sich den Pitbull unter den Arm und verkündet „**Neue Ziele in der Frauenbewegung**“ (15/45/Titelblatt, Abb. 155). Der Hund mutierte in den Karikaturen zum Kindesersatz und wird zum Zeichen einer bewussten Kinderlosig- und Kinderfeindlichkeit.

Die satirische Vertauschung von „Hund“ und „Kind“ hängt mit der wachsenden Haustierliebe im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert zusammen: „*Schon das 19. Jahrhundert brachte mit der intensiven und weitläufigen Rezeption des Evolutionsgedankens eine neue Annäherung von Tier und Mensch, die allerdings in ihren Anfängen bereits in das Ende des 16. Jahrhunderts zurückreicht, damals jedoch nur von einigen wenigen fortschrittlichen Künstlern und Denkern vorweggenommen wurde.*“⁶⁷⁴ Vitalistische Strömungen führten zu einer „*nie vorher dagewesenen Annäherung von Mensch und Tier*“⁶⁷⁵. Von Arbeitsprozessen ausgeschlossen, wurde der Hund zum Erholungs- und Vergnügungstier.⁶⁷⁶ Die real ansteigende Hundepopulation, die vielen Ratgeber zur Haltung und Züchtung von Rassehunden⁶⁷⁷ und nicht zuletzt deren verstärkter Einzug in Kunst und Literatur belegen die neue Liebe zum Hund.⁶⁷⁸ So begegnet uns die Frau mit Hund in Fontanes „**Frau Jenny Treibel**“ (1892), Pierre-Auguste Renoirs „**Das Frühstück der Ruderer**“ (1880/81, Washington D.C., Phillips Memorial Gallery) oder Fritz von Uhdes „**Drei Mädchen im Garten**“ (1907, Abb. 156).⁶⁷⁹ Der Hund besitzt kaum noch animalische Natur. Viel-

⁶⁷⁴ Brackert, 1989, S. 191.

⁶⁷⁵ Ebenda, S. 207.

⁶⁷⁶ Viele Bildquellen bezeugen die neue Haustierliebe. Gustav Weises Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 239 „Unser Lieblinge aus der Tierwelt“ (1872, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum) verbildlicht die bevorzugten Haustiere der bürgerlichen Gesellschaft Vogel, Katze und Hund.

⁶⁷⁷ Zeitgenössische Ratgeber waren u.a. Müller, 1903 oder Krichler, 1892.

⁶⁷⁸ In Paris eröffnete 1810 der erste Hundesalon. Der Hundeluxus des 19. Jahrhunderts war jedoch keine Neuheit. Wie Brackert berichtet, habe im alten Griechenland schon der Hund des Alkibiades ein goldenes Halsband getragen. Vgl. Brackert, 1989, S. 211f. Siehe hier weitere Beispiele von frühem Hundeluxus.

⁶⁷⁹ Schon lange vor dem 19. Jahrhundert war der Hund ein beliebtes Bildmotiv, siehe z.B. die holländische Genremalerei. Im 19. Jahrhundert stieg die Zahl der Porträtierten mit Hund jedoch überproportional stark an. Außerdem wird der Hund nun Subjekt und Held vieler Bilderbögen. Siehe z.B. Friedrich, Wolf, C. Lossows Münchener Bilderbogen Nr. 388: „Streiche und Abenteuer des kleinen Joli“ (nach 1871, Nürnberg, Germanisches National-

mehr ist er der „menschlichen Welt“ zugeordnet und macht Aussagen über Status und Charakter der Dargestellten.

Vom enormen Stellenwert des Hundes kündigt die Karikatur. Schließlich liegt es seit jeher im Wesen dieses Mediums, beliebte oder gängige Objekte und Subjekte zu ent- bzw. verfremden. In Spottblättern vornehmlich auf Politiker wie die Abgeordneten Bally und Radowitz oder Felix Fürst von Lichnowsky sind die Kritisierten als duckmäuserische, treudoofe Hündchen verlächerlicht.⁶⁸⁰ Auch in Wilhelm Buschs Werk spielt der Hund eine beachtliche Rolle. Er ist – wie auch das Kind – ein Ordnungs- und Ruhestörer⁶⁸¹ sowie treuer Begleiter der Spießbürgerin⁶⁸².

Neben diesen frühen Beispielen, die den politischen Gegner zum tierischen Begleiter degradieren, weist der *Simplicissimus*, der nicht zufällig von Heines sich losgerissener roten Bulldogge repräsentiert wurde, eine überaus hohe Frequenz des Hundes auf.⁶⁸³ Stets informiert er über die Persönlichkeit der Abgebildeten: In Karikaturen wie Heines „*Eine unverschämte Person*“ (1/21, Abb. 4), „*Bilder aus dem Familienleben, Nr. 28: Heimkehr der verlorenen Tochter*“ (5/38, Abb. 157) und Karl Arnolds „*Entgegenkommen*“ (14/50, Abb. 129) erscheint der fettleibige Mops als Attribut des vermögenden, übersättigten Besitzbürgertums. Den spießbürgerlichen, biedermeierlichen Kreisen ist oftmals der Dackel oder Spitz zugeordnet.⁶⁸⁴ Zum Teil gleichen Hund und Herr einander, womit die Karikaturisten an die uralte Praxis der vergleichenden Physiognomik anknüpfen.⁶⁸⁵

museum).

Ein weitere literarisches Beispiels ist Tschekows „Dame mit dem Hündchen“. Zum Hund als poetisches und literarisches Wesen im 19. Jahrhunderts, siehe auch Römhild, 2005.

Diese neue und stetig wachsende Wertschätzung zeigt sich ebenso in den Hundeporäts. Der Hund stieg nun zum alleinigen Bildsujet auf, siehe z.B. Carl Constantin Heinrich Steffecks, „Spielende Hunde“ (1850, Bild, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie) oder Franz Marcs „Springender Hund Schlick“, 1908, München, Städtische Galerie im Lenbachhaus).

⁶⁸⁰ Siehe hier Stern, „Der Reichspudel“ (Nr. 9) – Karikatur auf die Abgeordneten der Frankfurter Nationalversammlung Radowitz und Bally (1848, Berlin, Deutsches Historisches Museum) sowie das deutsche Spottblatt auf Felix Fürst von Lichnowsky „Meine Dame, dieser Biss darf nicht hier oben bleiben“ (1848, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung). Als weitere Karikatur, die den Menschen als Hund „diffamiert“, siehe zudem Levy, Alphonse, Blatt No. 1 aus der Karikaturefolge „Au Jour le Jour: C'est moi que je suis le roi!...“ (1871, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung).

⁶⁸¹ Vgl. Ueding, 1986, S. 112.

⁶⁸² Siehe z.B. im 4. Bild aus „Die Strafe der Faulheit“, Abb. in Ries, 2002, S. 1429.

⁶⁸³ Heine war übrigens selbst ein großer Hundeliebhaber und beherbergte in seinem Heim mehrere Möpfe.

⁶⁸⁴ Siehe Heines „Ein Opfer der Kunst“ (2/15), „Schmücke dein Heim“ (3/8), „Der Predigtamtskandidat“ (2/26/Titelblatt) und „Fritzchens Geburtstag“ (1/28) oder Arnolds „Stimmung bei Hubers“ (17/12).

⁶⁸⁵ Brackert, 1989, S. 191f.

Anhand der künstlerischen Anpassung der Physiognomien von Hund und Mensch thematisierten viele Karikaturisten – wie u.a. Grandville und Daumier – die neuen Evolutionsforschungen. Siehe Grandvilles „Der Mensch steigt zum Tier herab“ oder „Das Tier steigt zum Menschen auf“, in „Le Magasin pittoresque“ (1843) sowie Daumiers „Deux chasseurs altérés“ (1859).

So ging der Naturforscher Lamarck nicht mehr davon aus, dass die Arten der Lebewesen stets gleich gewesen seien, sondern entwickelte die Deszendenztheorie, welche die Verwandtschaft von Organismen durch eine Abstammung aus einer gemeinsamen Tierform erklärte. Dieses Gedankengut nahmen Charles Darwin sowie später Ernst Haeckel wieder auf, wobei letzterer die Theorie nun primär auf den Menschen anwandte. Vgl. Brackert, 1989, S. 195.

Besonders deutlich wird der schichtspezifische Einsatz des Hundes in Petersens „*Die Sünden der Väter*“ (16/18, Abb. 158): Der Rassehund symbolisiert die besseren Gesellschaftsschichten, während der Straßenköter die Arbeiterschicht vertritt. Aufgrund von Hungerleiden in den Unterschichten landet der gezüchtete Vierbeiner in Heines „*Im Jahre der Fleischnot*“ (10/39/Titelblatt, Abb. 20) und Arnolds „*Das Familienfest*“ (14/8, Abb. 159) auf dem Teller.

Diese schichtspezifische Bewertung des Hundes trug den realen Verhältnissen Rechnung. So berichtet Laichmann in ihrem Aufsatz über die „Hunde in Wien“, dass das Schoßhündchen den demonstrativen Müßiggang bezeichnete. Schließlich konnten sich nur Vermögende einen besteuerten, nicht arbeitenden und damit Nutzen bringenden Hund leisten und für dessen exklusive Ernährung und Pflege sorgen. Doch ist der Hund im *Simplicissimus* nicht nur Begleiter des Bürgertums, sondern eben auch Kindersatz. Gemäß Laichmann besaß der „kleine Damenhund“ für seine Besitzerin eine unbestritten emotionale Funktion.⁶⁸⁶ Die etlichen Hunde-Ratgeber, die vielen neu gegründeten Hundesalons sowie der mit der Hundepflege und -haltung einhergehende Zeit- und Kostenaufwand bestätigen diese Einschätzung. Selbst die von den Karikaturisten bildlich umgesetzte These, dass die Hundeliebe auf Kosten des Kindes gehe, war nicht gänzlich aus der Luft gegriffen. Während die Geburtenrate nämlich auffällig sank, sei laut Heer etwa zur selben Zeit ein erheblicher Anstieg der Hundepopulation zu verzeichnen⁶⁸⁷ – ein Zusammenhang, den die Forschung eingehender untersuchen müsste.

2.4. Die ledige Mutter

Der breiten Meinung nach wurde Unehelichkeit zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit Armut, Kriminalität und Verwahrlosung in Verbindung gebracht. Diese Annahme bekräftigten zahlreiche Untersuchungen der aufblühenden Wirtschafts- und Sozialwissenschaften, die sich dem Phänomen der Illegitimität widmeten.⁶⁸⁸ Die hierdurch evaluierten Daten informierten über die Quote unehelicher Kinder, über soziale Herkunft und Erwerbstätigkeit der Eltern sowie die Säuglingssterblichkeit der Kinder.

⁶⁸⁶ Laichmann, in: Wiener Geschichtsblätter, Beiheft (1998,1), S. 18.

⁶⁸⁷ Heer, o. J., URL: www.berlin-labor.de/pdf/heer.pdf. Heer nennt als Erklärung für den Anstieg der Haustierhaltung die stetig voranschreitende Entfernung von der Natur, die durch die Haustierhaltung gewissermaßen kompensiert wurde.

⁶⁸⁸ Buske, 2004, S. 33. Soziales Engagement und wissenschaftliches Interesse lagen laut Buske oftmals sehr nah beieinander, so dass die Analysen mit Abhilfeversuchen einhergingen. Vgl. ebenda, S. 33.

Marcuse⁶⁸⁹, Taube und Spann leiteten aus ihren jeweiligen Forschungsvorhaben förmlich Typen ab, die für Unehelichkeit und damit „Degeneration“ prädestiniert seien.⁶⁹⁰ Ledige Mütter aus besseren Kreisen betrachteten Taube und Marcuse eher als Seltenheit.

Solche einseitigen Zuordnungen dementierte Schreiber.⁶⁹¹ Ihren Ausführungen nach stammen etwa 10 % der unehelichen Kinder aus gebildeten Klassen.⁶⁹² Bürgerliche Illegitimität führt sie unter anderem auf die damaligen Heiratsverbote zurück, die für Vertreterinnen bürgerlicher Frauenberufe galten. Sexuelle Verhältnisse sowie daraus hervorgehender Nachwuchs mussten folglich strengstens verheimlicht werden.⁶⁹³ Viele der Betroffenen wandten sich daher an Einrichtungen oder Personen, die höchste Diskretion versprachen. Allein die Existenz jener „Adressen“ belegt, dass Unehelichkeit die besseren Schichten tangierte und keineswegs nur ein Phänomen in den Unterschichten war. Ferner zeugen das hohe Engagement der Evangelischen Sittlichkeitsbewegung oder die vielen Verführungsromane wie z.B. das „*Tagebuch einer Verlorenen*“ (1905), die sich mit moralischem Zeigefinger dem Schicksal der gefallenen Bürgerstochter widmeten, vom Bedarf vor den Gefahren des vorehelichen Verkehrs zu warnen.⁶⁹⁴ Dass der *Simplicissimus* als satirisches Medium der Bürgerschicht ein derart brisantes Thema nicht ignorieren konnte, erklärt sich von selbst.

2.4.1. Die verführte Unschuld

Rezniceks „*Medizin und Liebe*“ (2/3, Abb. 160) ist eine Art Bildergeschichte, die sich aus sechs Einzelszenen zusammensetzt. Geschildert wird der Besuch eines bürgerlichen Mädchens beim Arzt. Zunächst vor dessen Schreibtisch sitzend (1), wird das Mädchen mit geschlossenen Augen von dem Mediziner hypnotisiert (2,3) und ist diesem „mit Haut und Haar“ ausgeliefert (4). Das Ergebnis der ärztlichen Behandlung ist eine Schwangerschaft (5). Während die zukünftigen Eltern zunächst mit Verzweiflung auf den anstehenden, illegitimen Nachwuchs reagieren (5), akzeptieren sie ihr Schicksal und verfallen der Routine des „neuen Alltags“ (6). Unterlegt ist der Text: „*Der Geist der Medizin ist leicht zu fassen.*“ (Bild 1 und 2) „*Ihr durchstudiert*

⁶⁸⁹ Marcuse gehörte dem Bund für Mutterschutz an.

⁶⁹⁰ Siehe hier, S. 62f und S. 76ff.

⁶⁹¹ Schreiber, in: Schreiber, 1912, S. 269. Für die Erarbeitung des Artikels „Uneheliche Mütter“ in dem von ihr herausgegebenen Buch „Mutterschaft“ habe Schreiber, so berichtete sie, mehrere tausend Fragebögen privater Vereinstätigkeit eingesehen und ausgewertet. Vgl. ebenda, S. 269.

⁶⁹² Ebenda, S. 269.

⁶⁹³ Sicherlich durften diese Frauen heiraten, gaben aber mit ihrer Ehe ihren Beruf auf.

⁶⁹⁴ Vgl. hierzu nähere Ausführungen bei Buske, 2004, S. 61f.

die groß und kleine Welt.“ (Bild 3 und 4) *„Um es am Ende gehen zu lassen,“* (Bild 5) *„Wie’s Gott gefällt.“* (Bild 6).

Die bildsprachliche Umsetzung weist einen für Reznicek außergewöhnlichen Reichtum an Bedeutungsebenen auf, was besonders im Anfangs- und Schlussbild evident wird: Zu Beginn präsentiert sich der Mediziner aufgrund der ausladenden Sitzhaltung und dem auf die Hand gestützten Kopf als autoritär und konzentriert. Seine Gedanken kreisen um Wissenschaft und Beruf, wie sein Blick auf die verstreuten Manuskripte belegt. Gänzlich zurückgenommen erscheint die in klarer Distanz wartende, schüchtern anmutende Patientin. Im letzten Szenario haben sich diese Rollen und Zustandsbeschreibungen entscheidend verändert. Der Psychologe sitzt weiterhin gedankenverloren im Sessel, der jedoch nicht mehr vor dem Schreibtisch steht. Der Bezug zur Wissenschaft ist verloren; statt über Fachliches zu sinnieren, mahlt der Mediziner wie Buschs „Herr Knopp“ monoton ins Leere blickend Kaffeebohnen. Aus dem vormals gebieterisch-dominanten Wissenschaftler ist ein verweichlichter, von Kissen gestützter Pantoffelheld geworden. Ganz anders verhält es sich mit der „ehemaligen Patientin“. Sie steht als frischgebackene Mutter vor dem früher männlich besetzten Schreibtisch, der seine ursprüngliche Funktion eingebüßt hat und nun als Wickeltisch dient. In inniger Umarmung liebkost sie ihren Säugling; die Schüchternheit des ersten Bildes hat sie aufgegeben. Vielmehr beherrscht sie nun das einstige beruflich-wissenschaftliche Ambiente und wandelte es in einen von Kinderpflege und Hausarbeit, also mütterlich bestimmten Innenraum. Die Schuld an solchen Veränderungen trägt der Nachwuchs, der nun anstelle der Manuskripte – als Art Ergebnis – auf dem Schreibtisch liegt. Die Darstellung des Kindes als „Grund“ der für den Mann negativen Veränderung erinnert an Rezniceks eingangs besprochene „*Sphinx*“ (1/9, Abb. 1), die Rollenverteilung unterscheidet sich allerdings: Nicht die Frau verführt als „femme fatale“, sondern der Mann als „faustischer“ Mediziner.

Rezniceks Gestaltung des Arztes in den ersten vier Bildern wirkt dämonisch und teuflisch – ein Bezug den die Bildunterschrift bestätigt. Die Verse *„Der Geist der Medizin ist leicht zu fassen: Ihr durchstudiert die gross’ und die kleine Welt. Um es am Ende gehen zu lassen, Wie’s Gott gefällt.“* entstammen Goethes *„Faust, Der Tragödie Erster Teil“*, als Mephistopheles einem angehenden Studenten eine Art Studienberatung gibt. Nachdem er über Rechtsmedizin und Theologie ein *„kräftig Wörtchen“* verloren hat, ist er *„des trocknen Tons nun satt, Muß wieder recht den Teufel spielen“*. Anschließend spricht er über die Medizin die oben zitierten Worte.

Letztere sind in der Karikatur auf die jeweiligen Bildabschnitte unterteilt, wodurch eine gewisse Komik entsteht: Die „große Welt“ bezieht sich auf Forschung und Wissenschaft, die „kleine Welt“ hingegen auf den weiblichen Körper. „Wie's Gott gefällt“ meint entgegen der ursprünglichen Auslegung nicht Tod und Schicksal, sondern die spießbürgerlich anmutende Dreieit Vater-Mutter-Kind. Das uneheliche Kind und die daraus folgenden Verantwortlichkeiten werden zum Schreckensszenarium schlechthin. Der Ausgang dieser „besonderen medizinischen Behandlung“ kontrastiert mit Mephistopheles' Ausführungen, die er dem Studenten gegenüber macht:

*Besonders lernt die Weiber führen;
Es ist ihr ewig Weh und Ach
So tausendfach Aus einem Punkte zu kurieren,
Und wenn Ihr halbweg ehrbar tut,
Dann habt Ihr sie all unterm Hut.
Ein Titel muß sie erst vertraulich machen,
Daß Eure Kunst viel Künste übersteigt;
Zum Willkomm tappt Ihr dann nach allen Siebensachen,
Versteht das Pülslein wohl zu drücken,
Und fasset sie, mit feurig schlauen Blicken,
Wohl um die schlanke Hüfte frei,
Zu sehn, wie fest geschnürt sie sei.*

Mit dieser Karikatur knüpfte Reznicek an die aktuellen politischen und wissenschaftlichen Diskussionen um Hypnose an.⁶⁹⁵ Debattiert wurde, ob ein Mensch durch diese Methode seines freien Willens beraubt werden und beispielsweise entgegen seiner moralischen Grundsätze zu kriminellen Handlungen hingerissen werden könne. Vertreter der sogenannten Nancy-Schule waren fest davon überzeugt, dass Menschen durch Hypnose umzudrehen seien: „Wenn man eine Prostituierte (durch Hypnose) zwingen kann, ihre schamlose Profession aufzugeben“, so fragte A. A. Liébault, „warum sollte man dann nicht das tugendhafteste Mädchen mit denselben Mitteln pervertieren können?“⁶⁹⁶.

Viel interessanter sind jedoch die in der Karikatur erkennbaren Bezüge zum viel debattierten Fall der Bertha Pappenheim, auch unter dem Synonym „Anna O.“ bekannt.

⁶⁹⁵ Der „Seelendoktor“ bzw. Psychiater wurde im *Simplicissimus* des öfteren karikiert, wie z.B. in Heines „Die Prinzessin von Koburg“ (1904) oder Blixs „Berliner Irrenpflege“ (1909).

⁶⁹⁶ Zitiert nach Gauld, 1995, S. 497.

Mit dieser Wiener Bürgerstochter als Patientin entwickelte Josef Breuer 1880-82 ein neuartiges Verfahren zur Behandlung der Hysterie – die kathartische Methode. Nach zwei Jahren intensivster Betreuung erklärte Breuer seine Patientin als vollständig gesundet. An diese plötzliche Genesung der jungen Frau wollten viele nicht glauben. In den jüdischen Kreisen Wiens kursierten bereits während der Behandlung Breuers verschiedene Gerüchte; schließlich hatte sich Breuer 24 Monate lang fast täglich im Haus der Pappenheims aufgehalten. Als er seine Besuche dann aber abrupt beendete, mutete dies ebenfalls seltsam an.⁶⁹⁷ „*Klatsch und Tratsch wucherten üppig in den weitläufigen Verwandtschafts- und Bekanntschaftszweigen*“⁶⁹⁸. Freud erzählte in einem seiner Briefe an seine Verlobte Martha Bernays von einem gemeinsamen Abendessen mit Breuer: „*Deine Freundin Bertha Pappenheim kam wieder aufs Tapet, und dann wurden wir intim persönlich und sehr vertraut, und er erzählte mir manches, was ich erst wieder erzählen soll, wenn ich mit Martha verheiratet bin*“⁶⁹⁹. Freud beschäftigte sich noch des öfteren mit Breuers Behandlung der Bertha Pappenheim und lieferte in mehreren Aufsätzen und Briefen immer unterschiedliche Erklärungen für das plötzliche Abbrechen der Therapie – wie z.B. das Motiv der Übertragungsliebe. „*Nachdem die kathartische Behandlung erledigt schien, hatte sich bei dem Mädchen plötzlich ein Zustand von ‚Übertragungsliebe‘ eingestellt, den er nicht mehr zu ihrem Kranksein in Beziehung brachte, so dass er sich bestürzt von ihr zurückzog*.“⁷⁰⁰ 1932 beschrieb Freud diese Übertragungsliebe nochmals eindringlicher: „*Was bei Breuers Patientin wirklich vorfiel, war ich imstande, später lange nach unserem Bruch zu erraten, als mir plötzlich eine Mitteilung von Breuer einfiel, die er mir einmal vor der Zeit unserer gemeinsamen Arbeit in anderem Zusammenhang gemacht und nie mehr wiederholt hatte: Am Abend des Tages, nachdem alle ihre Symptome bewältigt waren, wurde er wieder zu ihr gerufen, fand sie verworren, sich in Unterleibskrämpfen windend. Auf die Frage, was mit ihr sei, gab sie zur Antwort: Jetzt kommt das Kind, was ich von Dr. B habe.*“⁷⁰¹ Darauf sei Breuer derart geschockt gewesen, dass er die Therapie sofort abbrach. Ob diese Leseart den tatsächlichen Ereignissen wirklich entspreche, sei heute nicht mehr eindeutig feststellbar.⁷⁰²

⁶⁹⁷ Vgl. Brentzel, 2004, S. 47.

⁶⁹⁸ Ebenda, S. 48f.

⁶⁹⁹ Freud zitiert nach Brentzel, 2004, S. 48.

⁷⁰⁰ Freud zitiert nach Brentzel, ebenda, S. 49. Mit Übertragungsliebe benannte Freud den Vorgang, wenn der Patient bei der psychoanalytischen Behandlung dem Arzt Regungen und Gefühle (zärtliche, aber auch feindliche) entgegenbringt, die aber in keiner realen Beziehung begründet sind. Vgl. ebenda, S. 50.

⁷⁰¹ Freud zitiert nach Brentzel, 2004, S. 50f.

⁷⁰² Vgl. ebenda, S. 51.

Betrachten wir die Karikatur, scheint es, als habe Reznicek genau jenen Fall der Bertha Pappenheim alias Anna O. und ihre hysterische Schwangerschaft Realität werden lassen. Breuer wird zum Verführer, der eben doch – entgegen Freuds Aussage gegenüber einem Freund – etwas „*Faustisches*“ besäße.⁷⁰³ War das Gerücht der hysterischen Schwangerschaft damals etwa doch weiter verbreitet, als heute zu ahnen ist? Kochte diese heikle Geschichte nach 1895, als die „*Studien zur Hysterie*“ veröffentlicht wurde, nochmals auf, wofür Rezniceks Karikatur ein Indiz sein könnte? Zwar sei die wahre Identität der Anna O. erst 1953 bekannt geworden. Man kann aber annehmen, dass die damaligen Wiener Kreise um Breuer und Freud um die Parallelen der Anna O. zum Fall Pappenheim wussten. Auch Reznicek, der 1868 als Sohn eines k.u.k.-Generals bei Wien geboren wurde, könnte über die vornehmen Wiener Kreise vom Fall Pappenheim-Breuer erfahren haben. Die schlechte Quellenlage erlaubt es leider nicht, diese spekulativen Annahmen abzusichern.

Sicherlich thematisierte Reznicek hier nicht das Phänomen der Unehelichkeit an sich, dennoch brachte er in seiner Karikatur Illegimität mit der bürgerlichen Schicht in Verbindung. Die Zeugung des unehelichen Nachwuchses basiert aber treffender Weise nicht auf einem unsittlichen weiblichen Fehlverhalten, sondern ist das Resultat einer durch Hypnose evozierten Willenlosigkeit und damit einer Vergewaltigung. Stigmatisiert und schuldig ist nicht die Bürgerstochter, sondern der Mediziner, der das ihm entgegen gebrachte Vertrauen schamlos ausnutzte. Der Arzt wird zum Täter, die Patientin zum Opfer – ein Konstrukt, das Lutz schon im 18. Jahrgang publizierte Karikatur „*Die Lilie*“ (18/1, Abb. 161) aufgriff.⁷⁰⁴ Dementsprechend ist hier der Gynäkologe dargestellt: Seine hochgekrempeelten Ärmel, der grimmige Blick und die übergroßen, beängstigenden „Instrumente“ – Stuhl und Lysolflasche – unterstreichen seinen bedrohlichen Charakter. Es existieren weitere Karikaturen im und außerhalb des *Simplicissimus*, die einen Arzt zeigen, der sich über seinen Beruf hinaus für die weiblichen Patientinnen und deren Körper interessiert. So sehen wir körperliche Annäherungen in Floranes „*Flirt des Assistenzarztes*“ in „L’Asiette de Beurre“ (1905) oder Ch. Jaques (1813-1894) „*Der Damenarzt*“.⁷⁰⁵ Doch nicht nur Karikaturen, sondern auch Bildmaterialien wie die Postkarte „*I’ve a feeling for you*“ (Abb. 162) oder

⁷⁰³ Freud schrieb an Stefan Zweig (1932): „Er hatte bei allen seinen großen Geistesgaben nichts Faustisches an sich. In konventionellem Entsetzen ergriff er die Flucht und überließ die Kranke einem Kollegen“. Freud zitiert nach Brentzel, 2004, S. 51.

⁷⁰⁴ Der Arzt erscheint überdies auch in anderen Karikaturen als Verführer und Erzeuger von unehelichem Nachwuchs. Karikatur „Beim Arzt“ (11/19) von Wilke.

⁷⁰⁵ Zu den Abb. vgl. Vogt, 1982, S. 103 und S. 112f.

Verführungsromane ranken Geschichten um die intime Beziehung zwischen Arzt und Patientin. In der Realität war eine solche dem Arzt prinzipiell streng untersagt, schwor er doch bei Amtsantritt den Eid des Hippokrates. Damit verpflichtete er sich nur zum Nutzen der Kranken einzutreten und sich von jedem vorsätzlichen Unrecht und jeder anderen Sittenlosigkeit, auch von sexuellen Handlungen mit Frauen und Männern, sowohl Freien als auch Sklaven, fernzuhalten. Da jedoch der Arzt, oft als erster oder einziger Mann neben dem Ehemann, Frauen körperlich sehr nahe kam, entstanden immer wieder Gerüchte – wie eben auch im Fall Breuer und Anna O. alias Bertha Pappenheim.

Zur Unehelichkeit in den besseren Kreisen trugen nach Meinung vieler Zeitgenossen und den VertreterInnen der Sittlichkeitsbewegung die herrschende Unsittlichkeit und Freizügigkeit bei, welche die jungen Damen selbst zu sittenwidrigem Handeln verleiteten. Diese negative Beeinflussung von außen, die letztlich selbst die bessere Frau ins Unglück stürze, diskutiert Casparis „*Der Spuk in der Bildergalerie*“ (3/7, Abb. 163). Die Bildergeschichte erzählt von einem Porträt einer adeligen Frau (Nr. 609). Letztere steht völlig gelangweilt in ihrem Bildraum. Als der Museumswärter seinen Aufsichtsposten verlassen hat, taucht neben der Gemalten plötzlich ein weiteres Gemälde (Nr. 620) auf, das einen Herren abbildet. Erfreut über dessen Erscheinen, lockt die Dame den Edelmann zu sich und empfängt diesen voller Freude. Schon im nächsten Bildteil kehrt er ihr aber den Rücken, schreitet in sein eigenes Gemälde zurück. Im Schlussbild blickt der zurückgekommene Museumswärter schockiert auf das Damenporträt. Die Dargestellte hält nun Zwillinge in ihren Armen; das Bild des Erzeugers hingegen ist spurlos verschwunden. Die Bildergeschichte wird von einer Nebenhandlung begleitet, die sich parallel zur Handlung verändert. Gezeigt wird anfangs eine einsame Blume, die von einem geflügelten Herzschnetterling heimgesucht und bestäubt wird. Nach dieser pflanzlichen Befruchtung lässt der Schmetterling die Blume geknickt zurück. Am Ende steht die eingefallene Blume mit zwei kleinen Ablegern.

Caspari wählte wie Reznicek das Format der Bildergeschichte, die zweifelsohne auf Busch verweist. Auch die satirischen Momente wie jene der Blumenbestäubung deuten auf Buschs Manier des „zeichnerischen Erzählens“. Bei der Gegenüberstellung von Casparis und Buschs Bildergeschichten wird der eklatante, prinzipielle inhaltliche Unterschied zwischen den Simplicissimus-Zeichnern und Busch

erkennbar: Letzterer übt „*Welt- und Menschheitssatire*“⁷⁰⁶, erstere hingegen Gesellschaftssatire.

So thematisiert Casparis Karikatur zweierlei: Zum einen das Schicksal einer besseren Frau, die durch außerehelichen Beischlaf schwanger wird. Der Erzeuger des Nachwuchses verschwindet daraufhin aber spurlos und lässt seine Gespielin sitzen. Zum anderen die negative Beeinflussung eines Bildes, das die Dame zu unsittlichem Handeln auffordert. Letzteres ist eine raffinierte Anspielung auf die vermeintliche Gefährdung junger Frauen durch Kunst und Literatur und die anstehende Novellierung des Strafgesetzes im Jahre 1899.⁷⁰⁷ Schließlich sollte der neue Gesetzentwurf im sogenannten „Kunst- und Schaufensterparagrafen“ die Verbreitung von Bildern oder Schriften, die das Schamgefühl grob verletzen, unterbinden. Gemeint waren alle Arten von Bildern, Kunstwerken und Schriften, die nicht in unzüchtiger Absicht entstanden sind, aber so interpretiert werden können. Kunst sollte erheben und nicht in den Rinnstein niedersteigen – ein kaiserlicher Wunsch, der von Caspari persifliert wurde.

Auskunft über die Väter der unehelichen Kinder erhalten wir durch die Karikaturen des *Simplicissimus* eher selten. Konkret aufgeführt werden neben dem Arzt lediglich Offizier und Baron⁷⁰⁸. Stattdessen erfahren wir über die Karikaturen von den Gegebenheiten, unter denen illegitimer Nachwuchs gezeugt wurde. Schulzs „*Mütterliche Obhut*“ (12/41, Abb. 164) und Graefs „*Gefahren des Sports*“ (13/15, Abb. 165) ironisieren den Sport als potenziellen Kinderbringer, während Heines „*Bilder aus dem Familienleben, Nr. 29: Nach der Ballsaison*“ (5/48, Abb. 166) und Thönys „*Faschingsmüde*“ (11/46, Abb. 167) den Karneval und sein Treiben für den illegitimen Nachwuchs verantwortlich machen.⁷⁰⁹ Interessanter Weise sind damit zwei Bereiche

⁷⁰⁶ Ries, 2002, Bd. 1, S. XV.

⁷⁰⁷ 1891 wurden in Berlin der Töpfer Gotthilf Heinze und seine Frau Anna angeklagt, eine Prostituierte getötet zu haben. Der Prozess verdeutlichte, wie lukrativ das Geschäft mit der Prostitution war. Entsetzt von diesen bisher tabuisierten Missständen brachte man eine Gesetzesinitiative auf den Weg und fordert, dass Zuhälter strafrechtlich belangt werden sollen. Neben diesem „Arbeiterparagrafen“, der die Zuhälter und Kuppler qua Gesetz anklagen konnte, umfasste der neue Gesetzesentwurf den „Kunst- und Schaufensterparagrafen“ sowie den „Theaterparagrafen“. Im Februar 1900 wurde die Lex Heinze verabschiedet. Daraufhin schlossen sich Künstler und Intellektuelle im „Goethebund zur Wahrung der künstlerischen und wissenschaftlichen Freiheit“ zusammen mit dem Zweck, für die Freiheit und freie Entwicklung des geistigen Lebens – der Wissenschaft, Kunst und Literatur – einzutreten. Mit Hilfe der Sozialdemokraten und des Goethebundes gelang es schließlich auch im Deutschen Reichstag eine Kompromissfassung durchzusetzen. Der „Kunst- und Schaufensterparagraf“ wurde auf einen Absatz beschränkt, der den Verkauf schamloser Schriften und Bilder an Personen unter 16 Jahren mit Strafen belegte; der sog. Theaterparagraf wurde ersatzlos gestrichen. Siehe nähere Ausführungen bei Meyer, 1994.

⁷⁰⁸ In der Spezialnummer „Lügen“ erscheint die Karikatur „Ehre“ (9/53) von Schulz. In ihr wird der Reserveoffizier als Erzeuger des illegitimen Kindes benannt. Dieser lässt die Schwangere aber sitzen, da deren Vater sich unehrenhaft verhalten habe und damit sein Ehrverständnis verletzte. Diese sich vornehmlich im Text widerspiegelnde Paradoxie bezüglich des Ehrenkodexes persifliert das Militär, geißelt aber ebenso die männliche Verantwortungslosigkeit. In Bings „Das Mutterherz“ (19/10) ist der Baron Vater des unehelichen Kindes.

⁷⁰⁹ Siehe hierzu auch Gulbranssons „Aschermittwoch“ (10/48/Titelblatt).

aufgeführt, in denen die Frau realiter aus ihrem bürgerlichen Normenkorsett ausbrechen konnte. Genau dann schien sie gefährdet, da sie nicht mehr der häuslichen Kontrolle unterstand. Derartige Bedenken ließen die Karikaturisten in ihrem Medium Wirklichkeit werden. Auffallend ist, dass sie dieselben Gelegenheiten – Sport und Fasching – nutzten, um über Kinderlosigkeit und Kinderfeindlichkeit zu diskutieren. Jene Frauen ließen schließlich ebenfalls die vorbestimmte Rolle und den weiblichen Tugendkatalog hinter sich. Im Gegensatz zur Illegitimität nahmen die Karikaturisten diesbezüglich aber oftmals eine weitaus konservativere Haltung ein und kritisierten den neuen Freiheitsdrang der Frau.

2.4.2. Verheimlicht und verstoßen: Konsequenzen bürgerlicher Illegitimität

Heines Karikatur *„Bilder aus dem Familienleben, Nr. 28: Heimkehr der verlorenen Tochter“* (5/38, Abb. 157) zeigt eine siebenköpfige Familie. Die Mutter ist ohnmächtig auf ihren Stuhl gesackt und wird von einer Tochter wachgerüttelt. Grund für den mütterlichen Zusammenbruch ist die schwangere Tochter, die mit den Worten: *„Liebe Eltern, ich bitte um Indemnität“* just eingetreten ist. Der Vater weist dieser mit ausgestrecktem Finger und grimmigem Gesicht die Tür. Während eine weitere Tochter ihn zu beschwichtigen sucht, amüsieren sich die Kleineren über die sich abspielende Szene.

Illegitimität ist in die bürgerliche Stube eingedrungen, wie Heine den Betrachtern anhand der dickbäuchigen jungen Dame direkt vor Augen führte – eine Provokation, die aufgrund ihrer als unsittlich empfundenen Direktheit und angeblich blasphemischen Tendenz von der Zensur mit dem „Colportage-Verbot“ belegt wurde.⁷¹⁰ Ihre niedergeschlagenen Augen und die gefalteten Hände korrespondieren bildsprachlich mit der subscriptio entnehmbaren Bitte um Indemnität und damit der nachträglichen Legitimierung ihrer eigenmächtigen, im Ausnahmezustand getroffenen Entscheidung. Gleichzeitig wirkt die Vergebung Suchende unbeteiligt. Angesichts der übertriebenen Reaktionen der Eltern scheint ihr Begehren ohnehin keine Aussicht auf Erfolg zu haben. Deren ärgste Befürchtungen um die weibliche Ehe und sexuelle Integrität der Tochter haben sich bewahrheitet. Der Titel beinhaltet einen Bezug zum biblischen Gleichnis vom Verlorenen Sohn (Lk 15,11-32). Nachdem der ältere Sohn seinen Anteil in der Welt verprasst hatte und als

⁷¹⁰ Peschken-Eilsberger, 2000, S. 35.

Schweinehirt Hunger leiden musste, beschloss er nach Hause zu gehen. *„Und er machte sich auf und ging zu seinem Vater. Als er aber noch fern war, sah ihn sein Vater und wurde innerlich bewegt und lief hin und fiel ihm um seinen Hals und küßte ihn. (21) Der Sohn aber sprach zu ihm: Vater, ich habe gesündigt gegen den Himmel und vor dir, ich bin nicht mehr würdig, dein Sohn zu heißen. (22) Der Vater aber sprach zu seinen Sklaven: Bringt schnell das beste Gewand heraus und zieht es ihm an und tut einen Ring an seine Hand und Sandalen an seine Füße; (23) und bringt das gemästete Kalb her und schlachtet es, und laßt uns essen und fröhlich sein! (24) Denn dieser mein Sohn war tot und ist wieder lebendig geworden, war verloren und ist gefunden worden. Und sie fingen an, fröhlich zu sein.* Geschildert ist die Trennung vom Elternhaus und das wechselvolle Leben unterwegs sowie das glückliche Ende der „Irrfahrt“ durch alle Höhen und Tiefen des Daseins.⁷¹¹ Die Schlusszene mit der Versöhnung des Vaters war ein künstlerisch allzeit beliebtes Motiv, das beispielsweise von Giovanni Francesco Barbieri il Guercino (1619, Wien, Kunsthistorisches Museum), Rembrandt (1668, Abb.) bis hin zum Zeitgenossen Max Slevogt (1898/99, Stuttgart, Staatsgalerie) umgesetzt wurde. Rembrandts Gemälde findet sich in Bildaufbau und -komposition in der Karikatur wieder; die Rolle der einzelnen Figuren sind indes vertauscht: Statt des Vaters, der seinen niederknienenden Sohn aufrichtet, kümmert sich eine ältere Tochter um die zusammengesackte Mutter. Die eigentliche Verlorene steht am Rand und gleicht Rembrandts Zuschauer, der ebenfalls mit übereinandergelegten Händen die Versöhnungsszene verfolgt. Im Unterschied zum biblischen Motiv und den künstlerischen Umsetzungen stößt die Tochter auf keine offenen Arme. Die biblische Anastrophe mutiert zur familiären Katastrophe. Die dem biblischen Gleichnis zugrunde liegende Botschaft des Verzeihens und der Wiederaufnahme erfährt in der Karikatur seine Umkehrung und wird durch die übersteigerten Reaktionen der Eltern ironisiert.

Künstlerische und inhaltliche Parallelen zeigen sich auch zu Walter Firles *„Vergib uns unsere Schuld“* (1898, Abb. 168). Der in München lebende und damit Heine vielleicht persönlich bekannte Maler thematisierte die Rückkehr der gefallenen Tochter in den Kreis der Familie, die jedoch den ärmeren Schichten entstammt.⁷¹²

⁷¹¹ Durch ihren zirkulären Verlauf und ihr glückliches Ende war die Geschichte vom verlorenen Sohn von Anfang an ein Gleichnis der Heilsgeschichte. Ihr metaphorischer Gehalt war identisch mit der Frohen Botschaft des Christentums: mit der Vergebung der Sünden und der Auferstehung der Toten. Gerade im Mittelalter war das Gleichnis besonders populär. Es spielte nicht nur eine wichtige Rolle im Repertoire der Prediger; es lieferte darüber hinaus auch häufig den Stoff für die Bildprogramme der Kirchen und Kathedralen (z.B. Glasfenster der gotischen Dome in Sens, Poitiers, Auxerre, Bourges und Chartres).

⁷¹² Firle wandte oft ein ähnliches Prinzip wie Uhde an: Eine religiös bestimmte Thematik wurde im Gewand des Zeitgenössischen wiedergegeben, um so das zeitgenössische Publikum moralisch besser zu treffen. Vgl. Kat. Ausst. „Aus Alltag und Geschichte“, Köln 1983, S. 14.

Mit einem Bündel in der Hand und gesenktem Haupt tritt die Schwangere den Schuhmachermeisterleuten entgegen. Letztere sind distanziert und entsetzt über den Anblick der Schwangeren. *„Die hinter dem Meister stehende Mutter findet jedoch keine Worte, sondern preßt nur verzweifelt ihre Schürze gegen den Mund, während der Meister grimmig weiterarbeitet.“*⁷¹³ Gemeinsam ist den Bildern das Motiv der eintretenden schwangeren Tochter, die bei den Müttern erkennbares Entsetzen auslöst. Der Auftritt der jungen Frauen und dessen Konsequenz ist jedoch nicht identisch: Heines werdende Mutter blickt widerspenstig, während Firles Schwangere den Eltern durchaus reumütig begegnet.⁷¹⁴ Wird Ersterer die Tür gewiesen, bleibt der Ausgang in Firles Gemälde offen.⁷¹⁵

Die von Heine dargestellte Szenerie und Reaktion der Eltern ist trotz der bildsprachlichen Übersteigerungen realistisch. Schreibers Ausführungen, die von erheblichen Schwierigkeiten berichten, denen die höheren Töchter bei einer illegitimen Schwangerschaft gegenüberstehen, bestätigt dies: *„Daß es unter solchen Umständen Väter und Mütter fertig bringen in billiger Entrüstung eine Tochter, die Mutter wird, zu verstoßen, erscheint ebenso unfaßlich, als es die Regel bildet. Wie beschämend, dass in zahlreichen Fällen die Fürsorge Fremder eingreifen muß, um den tragischen Ausgang zu verhüten, der durch die eigene Familie geradezu herausgefordert wird!“*⁷¹⁶

Der Hausverweis war demnach keine Seltenheit. Grund für eine derartig harsche Reaktion der Eltern war der Normverstoß gegen die hochgelobte Sittlichkeit, die als soziales Distinktionsprinzip gerade in der bürgerlichen Familie als Institution sittlicher Lebensführung verortet und gewährleistet sein sollte. Das Urteil über Verstöße war in bürgerlichen Kreisen daher besonders hart: *„Die Frau von Stand, Bildung und Moralität pflegt – soweit sie es überhaupt wagt, den Verhältnissen des unehelichen Geschlechtsverkehrs Aufmerksamkeit zuzuwenden – kühl und hart darüber zu urteilen: je früher das uneheliche Kind den körperlichen und sonstigen Leiden, die seiner harren, durch den Tod entrückt wird, um so besser! Möge es denen Platz machen, die grössere Berechtigung zum Dasein haben.“*⁷¹⁷ Neben dem schädlichen und schändlichen Ruf für die Familie war nun auch die Verheiratung der Tochter durch diese verletzte sexuelle Integrität nahezu ausgeschlossen. Selbst die Verheiratung der

⁷¹³ Ebenda, S. 14.

⁷¹⁴ Die Szene einer bäuerlichen Tochter, die in anderen Umständen zu den Eltern zurückgekehrt, wird beispielsweise auch in Ferdinand Schmutzers „Entdecktes Geheimnis“ (Vgl. Abb. bei Schreiber, 1912, S. 273) wiedergegeben. Engls „Milderung“ (4/BB) karikiert diese Situation ebenfalls.

⁷¹⁵ Da es sich hier jedoch um eine Familie der weniger besseren Kreise handelt, ist davon auszugehen, dass die Tochter wieder aufgenommen wurde. Unehelichkeit wog in den unteren Schichten nicht so schwer wie in den besseren Kreisen.

⁷¹⁶ Schreiber, in: Schreiber, 1912, S. 270.

⁷¹⁷ Neumann, 1900, S. 1.

anderen Kinder hatte oftmals darunter zu leiden. Die daraus entstehenden finanziellen Bürden wogen schwer, so dass die Distanzierung von der „Gefallenen“ häufig einen Ausweg darstellte, um Ruf, Hab und Gut einigermaßen zu wahren. Ein solches „menschenfeindliches“ Handeln wurde von fortschrittlicheren Geistern verworfen: *„Elterpflicht ist es, Kinder in Gefahr nicht zu verlassen, und selbst wenn sie in die Irre gingen (es gibt natürlich auch genug unglückselige Erlebnisse, die als traurige Irrtümer bezeichnet werden müssen), sie zurückzuleiten zu sich selbst, anstatt sie für Handlungen von sich zu weisen, die allzu oft in der ganzen Atmosphäre des Elternhauses, in dem mangelnden Vertrauen zu den Eltern selbst ihren Ursprung haben“*⁷¹⁸, schalt Schreiber. Von Kritik zeugt auch die ironische Wiedergabe der Eltern bzw. deren Reaktion in der vorliegenden Karikatur – eine Situation, die Heine, selbst Vater eines illegitimen Kindes, oder seine spätere Ehefrau etwa selbst erlebten? Eine andere, Heines Karikatur völlig entgegengesetzte Reaktion zeigt Bings *„Das Mutterherz“* (19/10, Abb. 169). In Anklang an die Unterschichten fungiert das uneheliche Kind als Geldquelle. Die in Aussicht gestellte finanzielle Unterstützung des Barons lässt die Unsittlichkeit vergessen, schließlich ermöglichen die Alimente das renommierte Leben, das man in diesen besseren Kreisen einforderte.

Die Auswege und Ausflüchte für die ledigen Mütter aus dem Bürgertum waren beschränkt. Zwar konnte die voreheliche Zeugung mit einer nachträglichen Verheiratung „wiedergutmacht“ werden; der Ruf der Frau wäre dann, so Spann, durch eine Art „sozialen Heilungsprozeß“ saniert⁷¹⁹. Marcuse hielt die spätere Heirat aber für selten, schließlich seien derartige Frauen *„minderwertig veranlagt“*.⁷²⁰ Dies zöge den sittlichen wie materiellen Niedergang der Frau unvermeidlich nach sich.⁷²¹ Engls *„Der Spekulant“* (4/26/BB, Abb. 170), *„Ein Vorsichtiger“* (11/18, Abb. 171) sowie Arnolds *„Quid pro quo“* (14/27, Abb. 172) berichten von weitaus schlechteren Alternativen. Aufgrund des Normverstößes waren die Betroffenen gezwungen ihre illegitimen Kinder heimlich zu gebären. Die Sommerfrische, die an sich zur Erholung von der Arbeitswelt und den Zumutungen des Alltags dienen sollte, bot sich

⁷¹⁸ Schreiber, in: Schreiber, 1912, S. 270.

⁷¹⁹ Buske, 2004, S. 46.

⁷²⁰ Zitiert nach Buske, 2004, S. 46.

⁷²¹ Anders verhielt es sich mit den sogenannten Brautkindern, d.h. den vor der Hochzeit geborenen Kindern eines verlobten Paares. Diese galten zwar als vorehelich, aber nicht zwingend als illegitim, da eine Hochzeit sozusagen den Nachwuchs nachträglich legitimierte. Siehe hierzu z.B. Thönys *„Rückblick“* (7/3) oder *„Ja so!“* (5/11). Auch Heines *„Nach der Ballsaison“* (5/48) belegt mit dem Ausspruch der Mutter *„Gott sei Dank, sie ist verlobt“*, dass ein Brautkind ein durchaus geringeres Übel war. Heines Karikatur *„Das Brautkind“* (1/18) verdeutlicht aber, welchen Stellenwert dieses Kind wirklich hatte. Dem neuen Gesetzbuch nach (§§ 1589-1592) bestehe eigentlich gar keine Verwandtschaft. Nun hast du im letzten Semester schon wieder dreitausend Mark verbraucht. Da möchte ich dich denn doch darauf aufmerksam machen, dass du nur unser Brautkind und im Grund genommen gar nicht mit uns verwandt bist“. Siehe hierzu auch Riedel, 1896, S. 80f.

hierfür an. Sie war fernab der Heimat und versprach Diskretion. Engl ironisierte dieses gegenseitige Nutznießen von Bürgerlichen und Landleuten. Während die Wirtsleute sich in „*Der Spekulant*“ mit einer hauseigenen Hebamme auf schwangere Gäste spezialisiert haben, ist der Wirt aus „*Ein Vorsichtiger*“ achtsam geworden und vermutet wegen seiner schlechten Erfahrungen hinter jeder Sommerfrischlerin eine potenzielle Gebärende.⁷²² Besonders deutlich drückt sich Arnolds „Fräulein“ aus, indem sie völlig ungeniert den Aufenthalt in der Sommerfrische mit einer Entbindung gleichsetzt.

Außerdem wandten sich die gebildeten Frauen „*an Personen oder Einrichtungen, von denen sie größte Diskretion erwarten konnten, etwa Hebammen oder private Entbindungsanstalten, und vermieden alle behördlichen, städtischen oder sonstigen offiziellen Hilfs- und Auskunftsstellen*“.⁷²³ Eine Vielzahl Annoncen, die eine diskrete Entbindung ohne Heimbericht versprachen, belegen diese Praxis. Wie es aber nach der Geburt weiterging, thematisiert das Satireblatt kaum. Lediglich Engls „*Moderne Zuchtwahl*“ (4/50/BB, Abb. 173) und Wilkes „*Engelmacherinnen*“ (10/44, Abb. 82) deuten Kindsaussetzung und Kindstötung, gewissermaßen als schichtübergreifende Lösung, an.⁷²⁴ Mit Abtreibung beschäftigt sich indirekt nur eine Karikatur von Reznicek (3/20).⁷²⁵ Eine letzte Lösung war gemäß der Karikaturen „*Glückliches Zusammentreffen*“ (5/39, Abb. 174), sich als Amme anzubieten. Zwar wurde diese Tätigkeit vorwiegend von ärmeren Müttern ausgeführt, doch manchmal schien auch dies für die Besseren der letzte Ausweg gewesen zu sein.⁷²⁶

Die Position der Simplicissimus-Karikaturen konzentriert sich vorrangig auf die Reaktion und den Umgang mit Illegitimität. Der bürgerlichen „Vorzeige-Gesellschaft“ wird ein Spiegel vorgehalten, der zweierlei erkennen lässt: Zum einen wurde auch in ihren Kreisen gegen den herrschenden Sittenkodex verstoßen; der Vorwurf der Degeneration beträfe damit auch die eigene Schicht. Zum anderen kritisiert das Satireblatt den unmenschlichen Umgang mit den Betroffenen. Das Kind wird im ausgehenden Jahrhundert des Kindes zum Opfer. Selbst die eigene Familie gewährt Mutter und Kind keine Unterstützung. Schließlich gefährdete die ledige Mutter aufgrund des selbst aufgesetzten Kodexs die Institution der bürgerlichen Familie und bedrohe

⁷²² Die Sommerfrische war aber nicht nur Ort für heimliche Geburten, sondern auch für illegitime Zeugungen. Reiche Sommerfrischler verführten die jungen Landmädchen den Karikaturen des Simplicissimus folgend. Vgl. hierzu die Karikaturen „Erwartung“ (4/35) oder „Der Sommergast aus Preußen“ (16/24).

⁷²³ Ebenda, S. 42.

⁷²⁴ Siehe hier, S. 106f.

⁷²⁵ Ein junges Fräulein spricht zu einem zweiten: „Kannst du ein Geheimnis für dich behalten, Ella?“ – „Hast du vielleicht eines, das du nicht behalten kannst?“

⁷²⁶ Mit dem Ammenwesen war natürlich immer auch der Vorwurf der Unmütterlichkeit verknüpft. Sehr deutlich kommt dies in Rezniceks „Ein Schiller-Interpret“ (12/51) zum Ausdruck.

sogar die Gesellschaft existentiell. Die Keimzelle des Staates stellt eigenes Ansehen und bürgerliche Norm über Familienliebe und Nachwuchs. Die oft porträtierte Familienidylle wurde von den Karikaturen als bloßes Schauspiel enttarnt. Ironische Bezüge zur christlichen Ikonographie und zu christlichen Gleichnissen betonen diese Widersprüche. Arnolds „*Im Himmel*“ (13/9, Abb. 175) bringt die Konsequenz bürgerlicher Doppelmoral auf den Punkt. „*Meine Mutter hat mich umgebracht, weil sie mich nicht ernähren konnte.*“ – „*Pfui, wie gemein! Meine hat mich umgebracht, um ihre Standesehre zu retten.*“

3. Von Müttern und ihren vernachlässigten Kindern: Vergleich der schichtspezifischen Mutterbilder in den Karikaturen des *Simplicissimus*

Die Debatte rund um die Mutterrolle nimmt in den Karikaturen des *Simplicissimus* einen großen Raum ein. Die Mutter bot als soziale Figur brisanten „Stoff“ und forderte im Sinne Schremmers (1912) selbst zu ihrer Karikierung auf.⁷²⁷ Die vorigen Untersuchungen haben gezeigt, wie vielfältig und facettenreich die Karikaturisten die Mutter „zeichneten“, wie viele Bilder, Entwürfe und Themen sie mit ihr assoziierten. Besonders intensiv beschäftigte sich der Wahlmünchner Thomas Theodor Heine mit der Mutterfigur oder der Familie allgemein.

Die eingangs aufgestellte These der Schichtspezifik hat sich bewahrheitet. Zwar liegt sowohl den „proletarischen“ als auch den „bürgerlichen“ Familien überwiegend eine patriarchalische Struktur zugrunde. Demnach ist dem Mann der äußere Wirkungskreis und die Position als „pater familias“ zugeordnet, während die Frau als Hausfrau, Gattin und Mutter im innerhäuslichen Refugium waltet. Trotz dieser Berührungspunkte, die im damaligen, allgemein angestrebten Ideal der bürgerlichen Kleinfamilie gründeten, variiert die Darstellung der Frau und Mutter in den jeweiligen Schichten erheblich. In den unteren „Klassen“ ist sie das Opfer gesellschaftlich-ökonomischer und privater Umstände, die meist aus dem Fehlverhalten des Vaters resultieren. Die Karikaturisten kennzeichnen die Mutter dementsprechend als Leidtragende, die trotz oder gerade wegen der ihr aufgebürdeten Sorgen und Entbehrungen zur Hauptfigur und Stütze der Familie avanciert. Sie kümmert sich um ihre Kinder, was weniger emotionale oder pädagogische Betreuung, sondern vielmehr materielle

⁷²⁷ Schremmer, in: Schreiber, 1912, S. 766.

„Versorgung“ bedeutet. Große mütterliche Gefühle erlauben die erdrückenden Umstände nicht. Während der Vater und/oder sein Anspruch auf die familiäre Primärstellung nahezu durchgehend verlächerlicht sind, vermitteln die Karikaturen die Mutter als „tragische Figur“, die resigniert oder verzweifelt – nur selten resolut – auf ihre Situation reagiert.

Die Mutter der besseren Kreise erscheint als Verkörperung der hausfraulichen Tugenden, als dicke und unbekümmerte Phlegmatikerin oder dominante bzw. emanzipierte Frau. In all diesen „Charakterisierungen“ wird das bürgerliche Familienideal mitsamt seinen Rollenzuweisungen persifliert. Die „superlative Wiedergabe“ der Frau als Gattin, Hausfrau und Mutter rückt sie in den Bereich des Non-Realen, macht sie zur fiktiven und übersteigerten, affektierten Protagonistin eines bürgerlichen Schauspiels. Absolut gegenteilig stellen andere Karikaturen die Mutter wegen ihrer Faulheit an den Pranger und verneinen damit das Konstrukt der Fleißigen. Als Emanzipierte verbannt die neue Frau die Familie in den Hintergrund; stattdessen bevorzugt sie Sport oder sonstige Vergnügungen – ein Wandel, den die Künstler bissig kommentieren. Stets gerät das Kind ins Abseits, das Bild der egoistischen Rabenmutter zeichnet sich ab.

Diese schichtenspezifisch voneinander abweichenden Bilder der Mutter im familiären Kontext bedingen ambivalente künstlerische Umsetzungen. Die armen Mütter sind verhässlicht und entweiblicht, was nicht der Desavouierung der „Proletarierin“ und „Armen“, sondern der Kennzeichnung defizitärer Verhältnisse dient. Betonen die ikonographischen Anleihen zu „*Caritas*“ oder „*Maria mit Kind*“ ihre Mutterchaft, wird ihre Leidensfähigkeit durch Bezüge zu „*Christus im Elend*“ oder die „*Mater Dolorosa*“ akzentuiert. Statt zerfetzter Tücher und Umhänge trägt die bürgerliche Mutter berüschte, mit Schleifchen verzierte, hochgeschlossene Kleidung, die ihre vermeintliche Sittsamkeit und Entsexualisierung übertrieben hervorheben. Das dickliche Aussehen kündigt von Wohlstand. Ihre Fettleibigkeit und Trägheit deuten auf die Laster „*Gula*“ und „*Pigritia*“ hin. Die gegensätzlichen Wesensmerkmale der armen und reichen Mütter hoben die Karikaturisten demnach durch bildsprachliche Anleihen hervor. Wurde die Mutter aus den Unterschichten mit dem christlichen Bilderkanon von Nächstenliebe bis Leid in Verbindung gebracht, verweist die Umsetzung der bürgerlichen Mutter auf den Lastermotivschatz.

Die Mütter differieren auch in ihren Tätigkeiten. Den genuin mütterlichen Aufgaben geht die Mutter der Unterschichten nur am Rande nach. Statt sich um Erziehung und Fürsorge des Nachwuchses zu kümmern, arbeitet sie. Neben dem traditionell weiblichen Ressort der „materiellen Hausarbeit“ geht sie der Heimindustrie oder Prostitution nach, um den Lebensunterhalt zu bestreiten. Damit beteiligt sie sich – dem eigentlichen patriarchalischen Konstrukt widersprechend – an der männlichen Pflicht des „Broterwerbs“ und ist einer Doppelbelastung ausgesetzt. Gegenteilig präsentiert sich die Mutter der besseren Schichten. Ihr Hauptaugenmerk richtet sich auf die „Erziehung“, die sich vornehmlich auf die Töchter fokussiert. Mittels Ratschlägen zur weiblichen Präsentation und Bildung sucht die Mutter diese in erster Linie zur Ehe zu erziehen und eine gute, zumindest standesgemäße Verheiratung zu begünstigen. Sämtliche Maßnahmen, vom Klavierspielen über das Fahrradfahren bis hin zu den Benimmregeln sind diesem höchsten Ziel verpflichtet. Außerdem zeigt sich die bürgerliche Mutter für die sexuelle Aufklärung oder bewusste Unterlassung derselben verantwortlich. So lehrt sie die „gekünstelte Unschuld“, körperlich aufreizende Verführung oder achtet bewusst auf die jungfräuliche Unwissenheit.

Diese abweichenden mütterlichen „Funktionsbereiche“ führen zu unterschiedlichen Gestaltungen. Die künstlerische Umsetzung der Mutter als Arbeiterin knüpft an die holländische Genremalerei an, entwickelt sie aber weiter. Schildert diese ein idyllisches Miteinander als aufklärerisches Ideal der Mutter-Kind-Beziehung, veranschaulichen die Karikaturen in einer Art Gegenentwurf den symptomatischen Moment der mütterlichen Doppelbelastung; an die Stelle der Belehrbarkeit des Kindes rückt dessen Vernachlässigung – ein Paradigmenwechsel hat stattgefunden. Es existieren des Weiteren Entsprechungen zum realistischen und naturalistischen Arbeitsbild. Neben direkten Bildzitate wurden dessen Stilmittel wie z.B. die Kollektivität von den Karikaturisten übernommen.

In starkem Kontrast hierzu steht die von Heilemann, Reznicek und Dudovich gewählte Mutter-Tochter-Formel. Sie zeigt die bürgerliche Erzieherin und ihre Tochter, sich anmutig, schön und unbeschwert dem Betrachter präsentierend. Ihr ostentativer Lebenswandel wird betont. In Heines, Forains, Blixs oder Gulbranssons Karikaturen blicken wir hinter diese pädagogischen Kulissen: Die Mutter mutiert wegen des ungehorsamen Sohnes, des vermeintlich übertalentierte Kindes oder der sexuell erschütterten Tochter zur *mater dolorosa*. Als Aufklärerin ist sie in eine *Verkündi-*

gungsszene eingebettet. Mit der Praxis, ikonographische Topoi bewusst deplaziert, paradox und übersteigert einzusetzen, persiflierten die Karikaturisten die bürgerliche Mutter augenscheinlich. Ihre kupplerische und gleichsam auf Profit bedachte Ader akzentuierten Reznicek und Forain bezeichnender Weise durch bildsprachliche Bezüge zu den Gottheiten Cupido und Merkur.

Einen weiteren Themenkreis bildet die eigene und äußere Wahrnehmung und Bewertung von Mutterschaft bzw. Fortpflanzungsverhalten. Die Frau der Unterschichten hat viele Kinder, was sie selbst belastet. Zudem wird sie vom Umfeld als „Gebärmaschine“ verurteilt. Diese negative Bewertung entwickelt sich schließlich in eine radikalisierte eugenische Bewegung, die den Kinderreichtum des „Proletariats“ aufgrund der „negativen Gene und völkischen Degeneration“ zu verhindern suchte – eine Tendenz, die das Satireblatt stark kritisierte. Vor dem Ersten Weltkrieg verschärfte sich die Diskussion um Kinderzahlen, der Tenor jedoch änderte sich. Nun leitete der Staat Maßnahmen zur Erhöhung der Geburtenrate ein, honorierte also auch die „proletarische Gebärmachine“, um einem ansteigenden Geburtenschwund entgegenzuwirken und die zukünftigen Soldatenzahlen und Arbeitskräfte aufzustocken. Indem die Karikaturen die gleichzeitige Wohnungs- und Sozialpolitik beleuchten, die kinderreiche Familien besonders hart tangierte, pointieren sie die Absurdität staatlicher Geburtenpolitik.

Die Schuld an der sinkenden Nachwuchsquote sahen die Karikaturen vornehmlich bei den höheren Schichten. Diese lehnten die Fortpflanzung wegen einer daraus befürchteten Einschränkung der eigenen Lebensqualität oder zu großem Wohlstand und Müßiggang ab. Selbst wenn sich die „bessere Frau“ für ein Kind entschieden hat, vernachlässigt sie seine Fürsorge trotz gut situierter Verhältnisse, wendet sich stattdessen lieber dem anderen Geschlecht, dem Haustier oder dem repräsentativen Innenraum zu. Seinen Höhepunkt findet das Bild der egoistischen Rabenmutter in Heines „*Das Millionärskind*“ (2/46/Titelblatt, Abb. 145), als die Pflichtvergessenheit der Mutter im völlig unnötigen Hungertod des Säuglings gipfelt.

Die Verbildlichung der kinderreichen und darum gesellschaftlich verurteilten Proletarierin sowie die Darstellung der bürgerlichen egoistischen Rabenmutter folgt gewissen Schemata und Typisierungen: Eine defizitär, meist sehr geschlossen gestaltete Mutter-Kind-Gruppe trifft stets auf eine Gegenpartie, die sich bildsprachlich und zeichnerisch völlig von ersterer absetzt. Die scheinheilige Nachbarin als Vertreterin

eines heuchlerischen Spießbürgertums, der überhebliche Storch als eugenisch besetztes Korrektiv oder der Kaiser als Repräsentant einer abstrusen Geburtenpolitik kontrastieren in Gestik, Mimik und Zeichnung bzw. Strichführung mit der armen, kinderreichen Mutter. Im Gegensatz zur oben erwähnten kompositorischen Einheit distanzieren sich die bürgerliche Rabenmutter räumlich und emotional von ihrem Kind, blickt über jenes hinweg oder überlässt es trotz zahlreicher Gefahrenherde sich selbst. Statt des Kindes hält sie lieber das Haustier im Schoß oder greift nach dem Arm des Geliebten. Werden damit die weiblichen Funktionen als Geschlechtspartnerin und Hausfrau bildlich hervorgehoben, gerät die Mutterrolle in Vergessenheit. Ähnlich wie die Rabenmutter wurde die Kinderlose gestaltet. So wenden sich Heines, Gulbrandssons oder Arnolds „Nichtmütter“ einem Tier oder Sportgerät zu. Während Tennisschläger und Fahrrad die Emanzipation der Frau „symbolisieren“, verweist das Tier auf Kinderlosig- oder Kinderfeindlichkeit. Die oftmals im Zuge dessen aufgegriffene Motivkombination „Frau und Hund“ besitzt künstlerische Tradition, wurde aber vom Simplicissimus weiterentwickelt und inhaltlich neu besetzt. Denn die Karikaturisten verbildlichten den Hund nicht nur als bürgerliches Statussymbol, sondern erhoben ihn nun zum Attribut der bürgerlichen, egoistischen Nicht- und Rabenmütter – eine Konnotation, die durchaus reale Wurzeln beinhaltet.

Eindeutig am ausführlichsten und schichtenübergreifend debattiert wurde das Phänomen Unehelichkeit. Die hohe Frequenz zeugt von der enormen Aktualität und Brisanz dieser Thematik. In den unteren Schichten sind die ledigen Mütter überwiegend als Opfer wiedergegeben. Unschuldige Mädchen geraten an gewissenlose Verführer, die den bürgerlichen Kreisen entstammen. Neben Postbeamten und Militärangehörigen benennen die Karikaturen Studenten oder Künstler als „Täter“. Die Erzeuger interessieren sich weder für ihre illegitimen Kinder noch für das Schicksal der Mütter. Im besten Fall zahlen sie Alimente und kommen damit der einzigen gesetzlich geregelten Vaterpflicht bei „Unehelichkeit“ nach. Mit jener „finanziellen“ Facette von Unehelichkeit beschäftigen sich übrigens die meisten der diesbezüglich relevanten Karikaturen, was als gesellschaftlicher Gradmesser gelesen werden muss. In erster Linie sind die „Zahl- und Groschenväter“ angeprangert, bisweilen wird die Mutter als kalkulierende Nutznießerin der Alimente bloßgestellt. Heines „*In der Redouten-Zeit*“ (4/48, Abb. 75) ist hier wohl das eindringlichste Beispiel.

Zwar dominieren im *Simplicissimus* rein bildlich die ledigen Mütter aus den unteren Schichten, gleichzeitig klagte die Zeitschrift jene von der Sittlichkeitsbewegung gestützte Einteilung in unzüchtige Proletarier und sittlich einwandfreie bessere Kreise an. Demgemäss wurden auch ledige Mütter aus Mittel- und Oberschicht präsentiert. Einerseits erscheinen sie dem obigen Opfer-Täter-Konstrukt entsprechend als unschuldige Wesen, die von machtpotenten Männern geschwängert werden. Andererseits sind sie selbst lasterhaft und dem Trieb unterworfen. Dies wurzle, der „gesellschaftlichen Meinung“ folgend, in den negativen Einflüssen der Umwelt: Kunst und Kultur, aber auch Sport und der Karneval seien Gefahren für die Sittlichkeit, stachelten die Frau dazu an, aus dem bürgerlichen Normenkorsett auszubrechen – Erklärungen und Argumentationsstränge, die die Karikaturisten aufgriffen und ironisch kommentierten.

Die Satirezeitschrift befasste sich mit den Folgen und Auswirkungen, die sich für ledige Mütter ergaben. Sowohl für die ärmeren als auch die reicheren Mütter war die illegitime Schwangerschaft sehr problematisch, wengleich die Gründe hierfür differierten. Verzweifelte die „Proletarierin“ an den durch die Geburt und das Kind entstehenden finanziellen und ökonomischen Schwierigkeiten, bedeutete Unehelichkeit für die bessere Frau Verstoß gegen die Sittlichkeit, Beschädigung der Jungfräulichkeit und Standesehre und damit Mangelhaftigkeit für die Ehe. All dies führte letztlich zum Ausschluss aus der Familie und dadurch bedingten Statusverlust. Schichtübergreifend lösten die Betroffenen das Problem entweder, indem sie ihr Kind zur Adoption freigaben, anonym aussetzten, die Engelmacherin aufsuchten oder das Kind eigenhändig ermordeten. Auf eine Verurteilung des mütterlichen Handelns wird prinzipiell verzichtet. Stattdessen fokussiert sich die Kritik auf die unverantwortlichen, stets abwesenden Väter, die Engelmacherin sowie das gesellschaftliche Umfeld, das unter dem Vorwand der Sittlichkeit so grausames Handeln geradezu provoziert und sogar „honoriert“. Im Rahmen der besseren Schichten erfahren wir, dass die Sommerfrische gerne zur heimlichen Entbindung genutzt wurde. Zum einen erhoffte man sich hier absolute Diskretion, zum anderen warben bereits Zimmervermieter mit hauseigenen Hebammen, stellten sich also auf derartige Kundinnen bestens ein.

Gestalterisch sind die Umsetzungen zum Thema Unehelichkeit sehr ambivalent. Das Bild der „Verführten“ ist mit den Attributen der Reinheit, Naivität und Unschuld verknüpft. Trotz der ungewollten Schwangerschaft verbindet Mutter und Kind dann ein

zärtliches Zueinander, wodurch die Schuldlosigkeit der jungen Frau betont wird. Die zugehörigen Täter hingegen „glänzen“ durch Abwesenheit oder sind bildsprachlich übersteigert als gewissenlos, teuflisch und egoistisch gezeichnet.

Ist die Mutter aufgrund von Berechnung, Unsittlichkeit oder Vergnügungshunger „Mitschuldige“, erscheint sie als grobschlächtige, leicht und anzüglich bekleidete und somit primitiv charakterisierte Frau. Das ihr manchmal zugeordnete Attribut eines sich in Gefahr befindende, von ihr aber unbemerkt bleibenden Kindes denunziert sie ferner als Rabenmutter. In besseren Kreisen sind die Betroffenen als frivole und zugleich kecke Frauen charakterisiert, die dem Bild der modernen, emanzipierten, sportlichen und selbstbewussten Frau entsprechen. Die Engelmacherinnen, die hier ausschließlich als vom Elend profitierend dargestellt werden, folgen dem im „Medium Karikatur“ tradierten Typus der physiognomisch derben, verhässlichten Frau. Ihre ins Negative und Elende gesteigerte Physis betont die Grausamkeit ihrer Dienstleistung ebenso wie die ihr attributiv beigefügten hungrigen Kinder.

Ohne eine gewisse Individualität bzw. Künstlerspezifität in Stil, Technik und Bildsprache zu negieren, ist aufgrund der deutlichen Parallelen hinsichtlich der künstlerischen Umsetzung der Mutterbilder ein Formenkanon zu konstatieren. Dies sei laut Grünewald hermeneutisch gerade für die mit Abkürzungsverfahren arbeitende Kunstform der Karikatur erforderlich: *„Die Figuren müssen Merkmale tragen, die der durchschnittlich informierte Zeitungsleser wiedererkennen und deuten kann, damit ihm die intendierte Kritik erschließbar wird. Eine neue Bildsprache, die an keine Kontexterfahrung anschließen kann, bleibt unverstündlich.“*⁷²⁸ Demgemäß griffen Karikaturisten zu stereotypen Bildern und Typisierungen, die auf einem *„formelhafte[n] Zeichenrepertoire“*⁷²⁹ basierten, das aus charakteristischen Attributen und Einzelzeichen besteht und immer wieder in ähnlicher Form rezipiert werde.⁷³⁰ Sonach sind die beschriebenen Merkmale bezüglich Körperbild und -sprache, Komposition, Strichtechnik und Farbe oder ikonographischer Anleihe als bildliche Zeichen aufzufassen, welche die jeweiligen Mutterbilder etikettieren. Die Folge dieses beständigen Einsatzes führe zur Entstehung eines gewissen Automatismus, der dann eine Verallgemeinerung und Typisierung evoziere.⁷³¹ Diese Gegensätzlichkeiten zeigen sich

⁷²⁸ Grünewald, 2002, S. 13f.

⁷²⁹ Ebenda, S. 78.

⁷³⁰ Ebenda, S. 81. Laut Haese sei dies ein wichtiger Bestandteil der Abkürzungsverfahren, unabhängig ob sie in einer breit schildernden oder in einer knapp angelegten Karikatur Verwendung finden. Vgl. Haese, 1966, S. 14ff.

⁷³¹ Grünewald, 2002, S. 94ff. Auch Haese weist auf die Existenz derartiger karikaturistischer Typen hin, die auf gesellschaftlichen Erscheinungen und einer gewissen Wesenserkenntnis basieren und „wenn denn einmal vorhanden und eingepägt, (...) allgemeinverständliche Bildvorstellungen, bildliche Zeichen dar[stellen], die immer

nicht nur betreffs Körperbild und -sprache, sondern auch hinsichtlich der jeweils angewandten Strichtechnik, wodurch deren Einsatz als Stil- und Ausdrucksmittel wiederum besonders ersichtlich wird. Die Mütter der unteren Schichten sind meist mit kurzen, fransigen und hektischen Strichen gezeichnet⁷³², um ihren defizitären Zustand zu unterstreichen. Die Mütter der besseren Kreise hingegen gestalteten die Karikaturisten mit einer linearen, ornamentalen und oftmals großflächigen Strichführung. Ähnliches gilt für die gewählten Farbgestaltungen; während die Mütter aus dem unteren Milieu meist mit erdigen, dreckigen Farbtönen wie braun oder ocker kombiniert wurden, wählten die Karikaturisten bei den besseren Damen viel häufiger kräftige, reine Farben wie rot und blau.

Grünewalds auf den Karikaturisten Georg Grosz bezogene Aussage, dass Stil und Programm miteinander gekoppelt seien⁷³³, scheint aufgrund der aufgeführten Parallelen durchaus übertragbar. Ebenso sind Olaf Leus Erläuterungen zu den Stilformen der graphischen Gestaltung auf Karikaturen anwendbar: Strich und Linie geben eine Art „inszenierte Mitteilung“, und die Inszenierung dieser Mitteilung hänge wiederum klar vom Inhalt der Botschaft (bzw. des Themas) ab.⁷³⁴ Damit wird der Strich zum schichtspezifischen Gestaltungsmittel.

3.1. Gute Mutter, böse Mutter – Bewertungstendenzen und Bedeutungsaufladung

Den Mutterbildern der Karikaturen liegt eine Bewertung zugrunde. Die Schichtenzugehörigkeit ist diesbezüglich ein ausschlaggebendes Moment; dennoch wäre die pauschal-plakative Einteilung in „gute, arme Mütter“ und „böse, reichere Mütter“ etwas ungenau. Des Weiteren erlaubt die Fülle der Mutterbilder keine eindeutige Separierung. Es haben sich jedoch Bewertungstendenzen herauskristallisiert:

In den unteren Schichten überwiegen jene Mütter, die in körperlich engem Kontakt zu ihren Kindern stehen, sich diesen aber emotional und zeitlich nur begrenzt widmen können. Aufgrund der Doppelbelastung bleibt ihnen eine sorgenfreie Mutter-Kind-Beziehung verweigert. Heines Mutter aus „*Ein Märchen*“ (3/23/Titelblatt, Abb. 8) hält den Säugling auf dem Schoß, die schlaffe leere Brust ermöglicht den innigen und überaus emotionalen Akt des Stillens nicht mehr. Ein solches Motiv zeugt

wieder verwendbar sind, da sie eine relativ fest Bedeutung haben“. Vgl. Haese, 1966, S. 14.

⁷³² Die auffälligsten Ähnlichkeiten bestehen hierin sicherlich zwischen Heine und Blix.

⁷³³ Grünewald, 2002, S. 110.

⁷³⁴ Vgl. Leu, 1993, S. 9.

davon, wie sehr soziale Missstände die zwischenmenschliche Urbeziehung von Mutter und Kind bedrohen, die doch die bürgerliche Gesellschaft zur Keimzelle des Staates und privaten Glücks erklärt hatte. Dennoch beachtete und schützte sie die sozial tiefstehende Mutter erst, als der zunehmende Geburtenschwund die militärische und wirtschaftliche Vormachtstellung des Reiches bedrohte und Gebärmaschinen benötigte. Anhand der Mutterfigur lassen sich die soziale Ungerechtigkeit und Scheinmoral des wilhelminischen Kaiserreichs besonders eklatant aufzeigen. Sie wird zur „Metapher“ einer krankenden Gesellschaft, die im Zeichen der Fortschritts solche Naturbindungen gefährdet.

Diesen Verweischarakter bekräftigen jene Karikaturen, die nicht nur die Mutter oder Mutterschaft per se, sondern politische und gesellschaftliche Ereignisse thematisieren. In Heines „*Im Jahre der Fleischnot*“ (10/39/Titelblatt, Abb. 20), „*Eine unver-schämte Person*“ (1/21, Abb. 4) oder Engels „*Natur und Kultur*“ (1/18, Abb. 27) werden proletarische Realität, soziale Verwerfungen und Klassenfeindlichkeit an Mutter-Kind-Gruppen veranschaulicht. Auch in bisher unerwähnten Karikaturen wie z.B. Heines „*Frühling*“ (7/5/Titelblatt, Abb. 176), Gulbranssons „*Armenfürsorge*“ (9/6, Abb. 177) und „*Die hilfreiche Regierung*“ (8/41/BB, Abb. 178)⁷³⁵ oder Pauls „*Der Peterspfennig*“ (8/42/BB, Abb. 179)⁷³⁶ dient sie zur Demonstration von Ausbeutung und ökonomischen Diskrepanzen, um letztlich „den Spott gegen die Gesellschaftsordnung und die Sozialpolitik zu schärfen“⁷³⁷. Zimdars bemerkt hier völlig richtig, dass die „Proletarier nur die Folie für die Angriffe auf Kaiser, Polizei und Militär (bilden; Anm. d. Ver.). Auch wenn die Not der Armen direkt

⁷³⁵ Diese Karikatur ist wohl im Hinblick auf die zahlreichen Streike um die Jahrhundertwende entstanden, in denen immer wieder das gewaltsame Vorgehen der Polizei auffällig wurde. Angesichts des Straßenbahnerstreiks 1900 waren im Zuge der Räumungen des Platzes, bei denen mit der damals üblichen Polizeiwaffe, dem Säbel, eingeschlagen wurde, zahlreiche schwer Verletzte zu beklagen. Diese Härte rechtfertigte ein damaliger Polizeihauptmann wie folgt: „In der Presse und auch in den Gerichtsverhandlungen ist gezeißelt worden, daß Personen in den Rücken geschlagen seien als sie davonliefen und dadurch bewiesen hätten, daß ihnen jeder Widerstand fernlag. Ich vermag mit meinem Eide zu bekräftigen, daß der Pöbel nur dann und nur so lange lief, als er Prügel bekam, daß er aber sofort wieder Front machte und nachdrängte, wenn die Klinge in die Scheide gesteckt wurde. Die Schutzmannschaft ist am 20. Mai aufs Äußerste gereizt und verhöhnt worden [...] Allgemein kann ich versichern, daß an dem Tage Niemand Prügel bekommen hat, der sie nicht verdient hätte.“ Vgl. Lindenberger, 1992, URL: <http://www.dhm.de/ausstellungen/streik/html/kaiserzeit2.html>.

⁷³⁶ Pauls „Peterspfennig“ und Arnolds „Trost“ persiflierten den Klerus und dessen pseudo-christliche Lebensweise. Während ersterer die Abgabe des Peterspfennigs zur Finanzierung des Petrusstuhls desavouierte, indem er dem in Herrscherpose wiedergegebenen Papst bildsprachlich eine seiner eigenen Tugenden – die Caritas – als arme Frau mit zwei Kindern entgegensetzte, karikierte Arnold die Nächstenliebe und Fürsorge der Kirche, wenn er in Anklang an Maria und Joseph auf der Herbergssuche eine arme, an die Tür des Pfarrers klopfende Familie mit dem Spruch „Habt ihr auch heute nichts, liebe Leute, so hadert und flucht nicht, sondern betet zu Gott, und er wird euch morgen das doppelte geben“ tröstet.

Der Peterspfennig war ein Obolus, den Gläubige seit dem 8. Jahrhundert in allen Pfarreien der Welt zu entrichten hatten, um die Arbeit des Papstes zu unterstützen. Seit 1860 ist es eine freiwillige Gabe der Katholiken für die Belange der kirchlichen Zentrale in Rom.

⁷³⁷ Zimdars, 1972, S. 50.

*veranschaulicht wird, ist doch das staatliche Ordnungsdenken und die in Saus und Braus lebende Gesellschaft das eigentliche Ziel*⁷³⁸.

Für solche Zwecke scheint die Mutter prädestiniert, da sie als Grundfigur des menschlichen Lebens von Natur aus emotionalisiert ist. Diese funktionale Anwendung des Mutterbildes ist keineswegs neu. Schon die christliche Ikonographie nutzte das Muttermotiv im Rahmen von Marien- und Tugenddarstellungen, um innerlich zu „berühren“. Während eine das Jesuskind säugende Madonna die Betrachter erbaute, evozierte eine mater dolorosa Mitleid und trug zur Verinnerlichung von Glaubensinhalten bei.

Neben jenen „rhetorisch eingesetzten“ Müttern bleibt die Frau der Unterschichten in ihrer mütterlichen Rolle nicht kritikfrei. Von Heines „*In der Redoute-Zeit*“ abgesehen, betrifft dies in erster Linie Engls, Graefs und Bings Karikaturen. Entweder verhält sich die Mutter völlig naiv, tritt derb-dreist auf oder beweist in Zusammenhang mit Alimentezahlungen regelrechtes Kalkül. Wahrlich schlecht und böse sind jene Mütter aber nicht; vielmehr scheinen das Umfeld und die defizitären Verhältnisse eine gewisse Rohheit in Ton und Umgang zu bedingen.

Die besser gestellten Mütter werden überwiegend persifliert und entlarvt. Sie ziehen Spott auf sich, wenn sie das bürgerliche Mutterideal exakt in allen Konsequenzen erfüllen. Verstoßen sie dagegen, „zeichnet“ man sie als egoistische, kinderfeindliche Rabenmütter. Konterkarieren die Karikaturen also einerseits das bürgerliche Mutterideal an sich sowie seine auf Repräsentativität bedachte Inszenierung, klagen sie andererseits dessen Missachtung strengstens an. Damit mutiert die Mutter abermals zum Bedeutungsträger. Sie wird zum Inbegriff der Doppelmoral, zur Verkörperung der Kluft zwischen Realität und Scheinwelt. Die oben erwähnte Emotionalisierung des Motivs verwendeten die Karikaturisten nun im umgekehrten Sinne: Böse und schlechte Mütter provozieren ebenfalls Gefühlsregungen, nun aber ablehnender Art. So dreht die Satirezeitschrift die vorherrschenden gesellschaftlichen Bilder und Konnotationen weitgehend um. Die vom Bürgertum häufig verurteilte Mutter des Proletariats besitzt trotz schwerer Umstände mehr Mütterlichkeit als die hochgelobte Mutter der besseren Kreise. Erscheint erstere bisweilen nahezu sakralisiert, präsentiert sich letztere als oberflächliches oder ich-fixiertes Wesen. Vorbildlich verhält sie sich nur zum Schein. Selbst ihre Hilfe bei der töchterlichen Verheiratung ist zweckgebunden. Die Bewertungen des *Simplicissimus* stehen damit der gesellschaftlichen Meinung diametral entgegen – eine Einschätzung, die sich beim Phänomen „Unehelich-

⁷³⁸ Vgl. ebenda, S. 50.

keit“ bestätigt. Neben dem schichtübergreifend eingesetzten Bild der Verführten charakterisiert die Zeitschrift die sozial tiefstehenden ledigen Mütter als naiv, während die besseren Damen triebhaft und liederlich auftreten.

3.2. Das Kind als Verlierer im Jahrhundert des Kindes

„Bevor nicht Vater und Mutter ihre Stirne vor der Hoheit des Kindes in den Staub beugen, bevor sie nicht einsehen, daß das Wort Kind nur ein anderer Ausdruck für den Begriff Majestät ist; bevor sie nicht fühlen, daß es die Zukunft ist, die in Gestalt des Kindes in ihren Armen schlummert, die Geschichte, die zu ihren Füßen spielt - werden sie auch nicht begreifen, daß sie ebensowenig die Macht oder das Recht haben, diesem neuen Wesen Gesetze vorzuschreiben, wie sie die Macht oder das Recht besitzen, sie den Bahnen der Sterne aufzuerlegen.“⁷³⁹

Mit solchen Worten rief die Schwedin Ellen Key 1900 in ihrer Schrift *„Barnets århundrade“* das „Jahrhundert des Kindes“ aus.⁷⁴⁰ Dieses 1902 in Deutschland publizierte Werk forderte dazu auf, die Entwicklung des einzelnen Kindes in den Mittelpunkt von Erziehung zu stellen.⁷⁴¹ Ferner galt es einem demokratischen Prinzip folgend, die Würde und Individualität des Kindes zu wahren. *„Die Wertschätzung, die Key dem Kinde und der Kindheit gegenüber an den Tag legte, wird bereits im Titel ihres Buches evident. Ein ganzes Jahrhundert wollte sie unter das Signum des Kindes gestellt wissen, ein Jahrhundert, von dem sie sich versprach, dass ein enormer kultureller und humanistischer Aufschwung zu verzeichnen sei, wenn die Erziehung im großen Stile das Wesen des Kindes berücksichtigen und fördern würde.“⁷⁴²* Eine derart propagierte Erziehung vom Kind her sollte die herrschenden Strukturen und Denkmuster aufbrechen und Kinder und Jugendliche nicht mehr länger als „Mängelwesen“ sehen, deren Defizite durch Erziehung ausgeglichen und kompensiert werden

⁷³⁹ Key, 2000, S. 120.

⁷⁴⁰ Key veröffentlichte im Zeitraum von 1874 bis 1926 insgesamt 44 Werke und 149 Zeitschriftenartikel, deren Inhalt sich primär mit der Kindererziehung und Frauenbewegung auseinandersetzt. Key, dem gemäßigten Flügel der Frauenbewegung zugehörig, bemühte sich um eine Aufwertung der Idee der „seelischen Mütterlichkeit“, schließlich sei der Mutterberuf der höchste Beruf der Frau.

⁷⁴¹ Key nahm aber ebenso Bezug auf Nietzsche beziehungsweise Schillers und Goethes Erziehungsideal.

⁷⁴² Mann, 2003,

URL: <http://edoc.hu-berlin.de/dissertationen/mann-katja-2003-02-12/HTML/chapter13.html#chapter13>.

mussten.⁷⁴³ Neben der Erziehung versuchte man außerdem die Rahmenbedingungen für Kinderarbeit auf gesetzlicher Ebene zu verbessern und verabschiedete am 30. März 1903 das Kinderschutzgesetz.⁷⁴⁴

Ohne zu verkennen, dass die Karikaturen keineswegs die Realität dokumentarisch abbilden, besitzt das Bildmaterial des *Simplicissimus* eine Aussagekraft hinsichtlich des Stellenwerts der Kinder. Von jenen wenigen der reinen Unterhaltung dienenden Kindfiguren abgesehen, zeichnet die Satirezeitschrift die Kinder als „Verlierer“. Trotz der kind- und familienorientierten Strukturen und Wertemodelle werden sie auf unterschiedlichste Weise vernachlässigt. Kinder ärmerer Schichten leiden unter elenden wirtschaftlichen Verhältnissen, die wiederum mütterliche Doppelbelastung und Kinderarbeit bedingen. Nicht der fehlende Wille zur Fürsorge, sondern die bitteren Umstände drängen die Kinder ins Abseits und lassen keinerlei Raum für intensive Mutter-Kind-Beziehungen. So tummeln sich die Kinder sich selbst überlassen auf den Straßen, geraten in schlechte Gesellschaft, betrinken sich, üben sich früh in Kriminalität oder sterben, kaum dass sie das Licht der Welt erblickt haben. Die Zukunftslosigkeit dieser jungen Generation wird vom *Simplicissimus* drastisch vorge tragen. Der dabei eingesetzte Milieurealismus steht in deutlichem Bezug zu sozialkritischen Strömungen in der zeitgenössischen Kunst.

Kinder besserer Schichten hingegen werden hauptsächlich emotional vernachlässigt. Ein eng geschnürtes pseudo-pädagogisches Korsett von Normen, Werten und Erziehungsmaßgaben, das strenge Bekenntnis zum ethischen Gebäude „Gott, Kaiser, Elternhaus“, aber auch mütterlicher Egoismus gehen zu Lasten des Nachwuchses. Kinder spielen das Status-Instrument Klavier bis an den Rand des Wahnsinns, erstechen ihre Hampelmänner, verhungern trotz all des Überflusses, wirken als Dekor einer repräsentativen Innenwelt oder sind nur noch Mode- und Luxusobjekt. Derart wiedergegeben stehen sie den liebevoll-harmonisch erzogenen Kindern der zeitgleichen Familienbilder und Genredarstellungen entgegen. Opferrollen nehmen die Kinder vor allem auch beim Thema Unehelichkeit ein. Falls sie nicht abgetrieben oder nach der Geburt getötet werden, sind sie als Bastarde verurteilt oder als Schandfleck der Familie und zusätzliche finanzielle Bürde verschrien.

⁷⁴³ Tatsächlich enthielt Keys Werk wichtige Anstöße für die sich um 1900 abzeichnende pädagogische Reformbewegung, auch wurden etliche ihrer schul- und bildungspolitischen Änderungsvorschläge realisiert.

⁷⁴⁴ Auf formaler Ebene wurde erstmals ein eigenständiges Gesetz zur Regelung der Kinderarbeit erlassen. Zwar bleiben die Bestimmungen des Titel VII der Reichsgewerbeordnung gültig, von Bedeutung waren aber die inhaltlichen Neuerungen: Der gesetzliche Jugendarbeitsschutz erstreckte sich erstmals über die Fabrik auf weitere Gewerbebranchen, für die allerdings unterschiedliche Altersgrenzen festgelegt waren. Zudem differenzierte das Gesetz von 1903 zwischen fremden und eigenen Kindern. Für letztere, worunter auch Nichten und Neffen verstanden wurden, galten deutlich abgeschwächte Schutzvorschriften.

Die Kinder des *Simplicissimus* spiegeln die gesellschaftlichen und pädagogischen Missstände, aber auch die Diskrepanz zwischen Sein und Schein wider. Sie bringen die Leitbilder und Idealvorstellungen der wilhelminischen Gesellschaft ins Wanken. Schon Kessel-Thöny machte auf diese Funktion der Kinderkarikaturen aufmerksam. Sie zögen spontane Aufmerksamkeit auf sich und setzten nicht zwingend die detaillierte Kenntnis politischer, soziologischer und wirtschaftlicher Zusammenhänge voraus.⁷⁴⁵ Dennoch kristallisieren sich an ihnen Zeitphänomene, Wertkategorien und Zeitumstände sowie nicht zuletzt die eigene Stellung mit besonderer Deutlichkeit heraus: *„Die Karikaturen der Kinder im Simplicissimus führen den Leser durch Kinderstuben von Arm und Reich, von Privilegierten und Proletariern, geben tiefe Einblicke in das Wesen der Zeit, sind Zeugen von moralischen Ansprüchen und sittlichem Verfall, von lebensfremden Idealen und der Existenznot in der tristen Wirklichkeit.“*⁷⁴⁶

Von einer Umsetzungen und Realisierung von Keys Forderungen bzw. einer neuen kinderfreundlicheren Pädagogik kündigt die Zeitschrift im hier untersuchten Zeitraum nur ansatzweise. In Pauls *„Streit der Moden“* (9/36, Abb. 180), Rezniceks *„Der kleine Mucker“* (11/11, Abb. 181) oder Heilemanns *„Emanzipation“* (6/42, Abb. 182) wird ein gewisses Umdenken erkennbar. Im letztgenannten Bild werden zwei adversative Frauenrollen konfrontiert: Mutter und Emanze. Die ornamental gestaltete, sich dominant präsentierende Emanze mit Wespentaille und Gehstock kontrastiert mit der sanft und weich gezeichneten Mutter, deren weites Gewand fließend ihren Körper umhüllt. In ihrer Wiedergabe erinnert die Mutter an das traditionelle Bild der *„Maria lactans“*. Diese ikonographische Anleihe nutzten auch zeitgenössische Künstler wie Erich Etzke (*„Mutter und Kind“*, vor 1902) trotz aller Prüderie zur Darstellung von Müttern aus besseren Kreisen. Heilemanns freizügige Umsetzung der Stillenden im bürgerlichen Ambiente ist folglich keineswegs revolutionär⁷⁴⁷. Hintergrund der Karikatur ist die Emanzipationsbewegung und ihre (Be)Wertung der Mutterschaft. Letztere wurde wie in der Karikatur von den Vertreterinnen unterschiedlich diskutiert. Die einen sahen im Muttersein einen Widerspruch zur Frauenbewegung, da sich die Frau zur Milchkuh erniedrige. Die anderen aber sahen in ihrem Beruf eine Aufgabe, die nicht auf Gleichstellung gründet und nur von der Frau erfüllt werden kann.

⁷⁴⁵ Kessel-Thöny, 1978, S. 114.

⁷⁴⁶ Ebenda, S. 114.

⁷⁴⁷ Rezniceks Karikatur *„Der kleine Mucker“* (11/11) thematisiert genau jenen Vorwurf der Unsittlichkeit des Stillens.

Die Karikatur spielt zudem auf die neue Bewegung an, die sich aufgrund sinkender Geburtenzahlen und hoher Säuglingssterblichkeit um eine verbesserte Säuglingsnahrung und damit Hebung der Stillquote einsetzte. Mit Stillpropaganda und Stillprämien sollten die Mütter zum Stillen ihrer Säuglinge angehalten werden. Organisatorische Probleme, der starke Zwangscharakter der Maßnahmen und vor allem die vollkommene Verkennung der lebensweltlichen Verhältnisse in den unteren Schichten beschieden der Bewegung vor dem Ersten Weltkrieg allerdings nur begrenzten Erfolg. Die Kinder in Heilemanns „*Mutterglück im Wasser*“ (12/19, Abb. 183) oder Dudovichs „*Muttersorgen*“ (16/34, Abb. 184) weisen auf eine natürlichere Mutter-Kind-Beziehung und unkonventionelleren, spielerischen Umgang mit Kindern hin. Überwiegend stammt dieses Motiv aus dem Stift der illustratorisch veranlagten Künstler. Es häuft sich in den Jahrgängen vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges. Damit drängt sich die Frage auf, ob diese neue Sicht der bürgerlicher Mutterschaft im *Simplicissimus* auf die politischen Unruhen in den Vortagen des Ersten Weltkrieges zurückzuführen ist. Schließlich würde dies einem typischen Muster entsprechen, in Zeiten wachsender äußerer Unruhen verstärkt an traditionellen Urbildern festzuhalten. So häufte sich das Mutter-Kind-Motiv in der Hochkunst, aber auch in der Gebrauchsgraphik.⁷⁴⁸

⁷⁴⁸ Dieses neue von Key geforderte Kinderbild zeigte sich auch in den Aufnahmen der Frau des Prinzen Franz von Bayern (eh. Isabella, Prinzessin v. Croy) und ihrem Sohn Ludwig (1913). Selbiges gilt für die Photographien von Kronprinzessin Cecilie mit ihren beiden Söhnen (1909).

KAPITEL IV: ANNÄHERUNG UND ABGRENZUNG – ZUR KUNSTGESCHICHTLICHEN KONTEXTUALISIERUNG

1. „Arme Mütter“ in Graphik und Malerei

Die reine, nicht idealisierte Abbildung einer Mutter aus den Unterschichten konnte erst zu einem Zeitpunkt erfolgen, als die Kunst, sich dem bisherigen Motiv- und Themenkanon widersetzend, das Alltagsgeschehen unbeschönigt darstellte. In einer Gegenreaktion auf den Klassizismus und die meist „*anekdotisch überhöhte Genremalerei und Salonstaffage*“⁷⁴⁹ richteten Künstler ihren Blick nun auf die Realität und wandten sich dem unteren Milieu zu. Diese Entwicklung, die von einer anfänglichen, mechanistisch begründeten Sachlichkeit in eine „soziale Tendenzkunst“ bzw. „politische Aktion“ mündete, erfolgte schrittweise.

Sehen wir von Vorreitern wie dem Sozialkritiker und politischen Satiriker William Hogarth ab, der in seinen moralisierenden Stichen die Symptome und Ursachen einer krankenden Gesellschaft wiedergab, ging im 19. Jahrhundert der Anfangsimpuls von realistischen Malern wie Gustave Courbet, Jean Francois Millet oder Adolf von Menzel aus, die nach einer demokratischen Kunst strebten.⁷⁵⁰ In Folge ihrer Forderung nach einer kritischen Bestandsaufnahme der gegenwärtigen Wirklichkeit und der Ablehnung der bisherigen „ästhetisierten“ Anschauungsformen führten sie dem Betrachter das anspruchslose Leben vor Augen. Courbets „*Les Cribleuses de ble*“ (1853/54, Nantes, Musée des Beaux-Arts), Millets „*Die Obdachlosen*“ (1846-50, Denver, Denver Art Museum) und „*La bouillie*“ (1861, Abb. 185), Menzels

⁷⁴⁹ Harmann, 1959, S. 9. Die Härten des Mutterdaseins zeigten bisweilen schon die Genremaler der Biedermeierzeit auf, wie z.B. Fendis „Die Witwe“ (1836, Wien, Österreichische Galerie) oder Danhausers „Die Frau des Fischers“ (1836/37, Abb. in Lorenz, 1985, Abb. 66). Das Familienbild wandte sich in der zweiten Jahrhunderthälfte den gesellschaftlich randständigen Gruppen zu. Als anonyme Vertreter ihrer Klasse verkörperten sie eine moralische Lektion und schufen Mitleid. Das Bild der Familie war ins Sentimentale abgewandelt. Vgl. hierzu auch Lorenz, 1985, S. 220.

⁷⁵⁰ Anfänge bzgl. der künstlerischen Beschäftigung mit dem Thema Proletariat finden sich z.B. auch bei Hogarth. In seinem graphischen Werk „Gin Lane“ (1750/51, Abb. 76) warf er einen Blick auf die Existenzbedingungen armer Mütter und Kinder.

Um 1840 versuchten Journalisten wie Moses Hess oder Hermann Püttmann in den industriellen Zentren in Künstlerkreisen das Interesse für die sozialen Probleme der Arbeiterschaft zu wecken. Vgl. Dohmann, 1971, S. 11. Die künstlerischen Umsetzungen weisen aber noch idealisierte Züge auf und sind deutlich den Darstellungsweisen des beginnenden 19. Jahrhunderts verpflichtet. Siehe dazu z.B. Carls Hübners „Die schlesischen Weber“ (um 1846, eigenständige Wiederholung des 1844 entstandenen Gemäldes, Düsseldorfer Kunstmuseum im Ehrenhof). Dieses Gemälde, das Friedrich Engels rühmte, besitzt sicherlich einen Wirklichkeits- wie auch revolutionären Ideengehalt, hinsichtlich der Gestaltung bleibt es aber „der auf künstlerische Schönheit gestimmten sentimentalistischen Darstellungsweise verhaftet“. Vgl. ebenda, S. 11.

„*Pariser Wochentag*“ (1869, Abb. 186)⁷⁵¹ oder Israels „*Mutterfreuden*“ (1890, Abb. 187) sind unauffektierte Darstellungen einfacher Leute. Statt der niedlichen, hübschen und bisweilen erotischen Fräuleins und „Hausmütter“ der bürgerlichen Genremalerei präsentierten die Realisten in die Härte des Alltags eingebundene Frauen, die ihre Kinder nicht zu vernachlässigen suchen. Trotz dieser innovativen Sujetwahl und der unkonventionell-nüchternen Art der Verbildlichung bleiben die gezeigten Frauen einer „*edle[n] Naturalistik*“⁷⁵² verhaftet.⁷⁵³ Armut, Passivität und Natürlichkeit verkörpernd, füllen sie die von Gott bestimmte Rolle als Mutter und Ernährerin aus und wurden als erstrebenswertes Ideal den moralisch zweifelhaften Proletarierinnen entgegengesetzt.⁷⁵⁴

Nach der Jahrhundertmitte forcierten sich diese realistischen Bestrebungen zu einer künstlerischen Revolte, die gegen jene ideologischen Überhöhungen der Gründerzeit protestierte.⁷⁵⁵ Die früheren Genrebilder wurden weiter versachlicht und der Skandal des Unspektakulären kehrte verstärkt in die Malerei ein.⁷⁵⁶ Die auffallend hohe Freqüentierung des Weiblichen betonte bereits Schlapheit-Beck.⁷⁵⁷ Die Frau wurde explizit in ihrer Doppelbelastung zwischen Erwerbs- und Erziehungsarbeit gezeigt – meist aber in einem eher ländlichen, wenngleich ärmlichen Milieu. Während in Frankreich Honoré Daumier hart arbeitende Mütter verbildlichte („*Die Wäscherin*“, um 1860, Abb. 35 oder „*In der Straße*“, 1850/1855, Abb. 188), warf in England beispielsweise Bradley in „*Sacred Motherhood*“ (1907, Abb. 29) einen Blick auf die miserablen Lebensbedingungen armer Frauen und Kinder. Auch die belgische Malerei nahm sich des Motivs der armen Mutter an. Neben Charles de Groux („*Die Exmittierung*“, 1870, Abb. 197) schilderten Eugene Jules Joseph Laermans „*Der Betrunkene*“ (1898, Abb. 25) und Léon Frédéric („*Die Kreidehändler*, 1881-1883, Abb. 12) die

⁷⁵¹ Gerade Menzel beschäftigte sich häufiger mit der Arbeiterklasse und dem Proletariat als Bildthema. Laut Radziewski sei er in erster Linie ein guter Beobachter der Realität mit naturalistischen Ansätzen gewesen; die Widerspiegelung problematischer Gesellschaftszustände interessierte ihn aber nicht. Vgl. Radziewski, in: Kat. Menzel, der Beobachter, 1982, S. 24.

⁷⁵² Pachinger, 1906, S. 750.

⁷⁵³ Selbiges gilt mitunter für die künstlerischen Produkte aus den Malerkolonien, welche zwar einerseits die Abbildung der Wirklichkeit anstrebten, andererseits oftmals im Sinne eines Zugeständnisses an den kaufenden Publikumsgeschmack das ländlich-harmonische und bisweilen verkitschte Motiv der Mutter-Kind-Beziehung aufgriffen.

⁷⁵⁴ Siehe hierzu nähere Ausführungen bei Schlapheit-Beck, 1985, S. 213ff.

⁷⁵⁵ Vgl. ebenda, S. 18f.

⁷⁵⁶ Außerdem stellten immer mehr Bilder Not und Armut dar. Dafür nutzten die Künstler Kinder und Mutterfiguren. Bastien Lepages „*Pauvre Fauvette*“ (1881, Glasgow, Art Gallery and Museum), Alexander Struys „*Sans pain*“ (1887; wurde 1891 auf der Münchner Jahresausstellung unter dem Titel „*Brodlos*“ gezeigt) oder Hans Heyerdahls „*Das sterbende Kind*“ (1879-81, Riom, Musée Mandet) sind hierzu nur einige Beispiele.

⁷⁵⁷ Vgl. Schlapheit-Beck, 1985, S. 20 u. S. 301.

Folgen von Pauperisierung, Krankheit, Alkoholismus und Tod anhand der Mutterfigur.⁷⁵⁸

In Deutschland muss in erster Linie auf das Schaffen Liebermanns hingewiesen werden. Sein Gemälde „**Die Plätterin**“ (1887, Abb. 34) wertet nicht nur die Hausarbeit als solche auf, sondern konzentriert sich zudem auf die Mutter-Kind-Beziehung.⁷⁵⁹

Die Mutter plättet, während das Kind verloren am Türrahmen steht und den Betrachter anblickt. Zwar bezeichnet Schlapeit-Beck Liebermanns Bild als „*etwas beschönigend*“⁷⁶⁰. Wie sie aber völlig zurecht bemerkt, zeige der Vergleich zu Hodlers Gemälde „**Die Wäscherin**“ (1874, Abb. 33) Liebermanns Innovation: Die einfache, stilistisch nicht überhöhte und symbolisch aufgeladene Wiedergabe einer Alltagssituation von Mutter und Kind.⁷⁶¹ Zugleich wird die Wirkung des Strichs deutlich: „*In der Tat hat der derbe und wenn ich so sagen darf, unrasierte Vernis-mou-Strich zunächst etwas verblüffendes und stimmte in seiner Ungewohnheit unbehaglich*“⁷⁶².

Jenes „Dilemma“ zwischen Erwerbs- und Beziehungsarbeit griff Leopold Graf von Kalckreuth in seiner Lithographie „**Die Arbeit**“ (um 1900) in ähnlicher Weise auf. Im Zentrum des Bildes hantiert die monumental gestaltete Bäuerin voller Kraft mit dem Spaten, im Bildhintergrund sitzt ein kleines Mädchen auf dem Boden, in einer Hand einen Stock haltend, den Daumen der anderen in den Mund steckend. Kalckreuth verwendete für seine Allegorie der Arbeit bewusst eine arbeitende Mutter. „*Das harte Leben der Frauen auf dem Lande, die wie ihre Männer schwere körperliche Arbeiten verrichten und zusätzlich ihren Mutterpflichten nachkommen mussten, hat Kalckreuth vermutlich veranlasst, das Ideal der Arbeit in einer Frauengestalt zu sehen.*“⁷⁶³ Neben jenen eher problematischen Mutter-Kind-Beziehungen erfreute sich das Motiv der fürsorglichen, liebenden Proletariermutter zunehmender Beliebtheit. Bezeichnender Weise konstatierte Otto Julius Bierbaum in seiner Besprechung der 1. Münchner Jahresausstellung (1889), dass auffallend viele dieser Werke „*die Liebe der Proletariermutter*“⁷⁶⁴ zeigten.

⁷⁵⁸ In Belgien widmete sich Antoine Wiertz bereits 1854 den Schattenseiten der Mutterschaft in Folge von sozialen Elends („Hunger, Wahnsinn, Verbrechen“, 1854, Brüssel, Musée Wiertz). „Die üblicherweise idealisierend überhöhte Darstellung der Maria mit dem Jesuskind ist hier zudem in das Gegenteil verkehrt – die Mutter ist nicht mehr Nährerin des Kindes und Lebensspenderin, sondern sie hat ihr Kind getötet, um sich selbst zu ernähren (...)“. Kat. Ausst. „Arbeit und Alltag“, 1979, S. 212.

⁷⁵⁹ Ebenda, S. 195. Schlapeit-Beck weist darauf hin, dass es sich hier möglicher Weise nicht um die Mutter des Kindes, sondern um eine Dienstmagd handelt.

⁷⁶⁰ Ebenda, S. 195.

⁷⁶¹ Vgl. ebenda, S. 195.

⁷⁶² Schiefler, 1914, S. 12.

⁷⁶³ Schlapeit-Beck, 1985, S. 253.

⁷⁶⁴ Zitiert nach von dem Knesebeck, 1998, S. 78.

Der sich bereits auf der III. Internationalen Kunstausstellung 1888 abzeichnende Erfolg dieser „modernen“ Richtungen wurde auf der 1. Münchner Jahresausstellung 1889 bestätigt. Laut von dem Knesebeck war hier auch Kollwitz zu der Überzeugung gelangt, dass der Naturalismus mit seinen proletarischen Sujets die führende mo-

Auf weniger einhellige Begeisterung stieß das Mutterbild eines anderen Künstlers: Fritz von Uhde. In der Erstfassung seines Triptychons „*Die Heilige Nacht*“ (1888, Abb. 18) malte er die heilige Maria als Proletarierin und setzte damit das heilige Geschehen in einen zutiefst profanen Kontext. Uhde wurde aufgrund der derben, unbeschönigten Wiedergabe der Gottesmutter gescholten; die religiösen Kunsthüter sahen in ihm den „*Satanas mit Pinsel und Palette*“⁷⁶⁵. Schließlich lenkte Uhde ein. Er idealisierte die individualistischen Züge Marias, ersetzte die abgemagerten toten Kinder durch süßliche Putten und erwirkte durch die Manteldrapierung eine engere Mutter-Kind-Anbindung.⁷⁶⁶ Für die Abbildung einer proletarischen Mutter, die noch dazu in „christlichem Gewand“ auftrat, schien die Zeit nicht reif. Lediglich einzelne Kunstkritiker wie der oben zitierte Bierbaum oder dessen französische Kollegen André Michel und Jules Lemaitre vom „*Journal des débats*“ rühmten Uhdes neuen Ansatz.⁷⁶⁷ Konnte die Karikatur schon längst eine Proletarierin in christlichem Kontext abbilden, führte dies im traditionellen Kunstwesen zu hitzigen Debatten.

Uhde nahm sich in weiteren Gemälden wie „*Schwerer Gang*“ (1890, Abb. 189) der Mutterfigur aus den Unterschichten an. Nun ist sie obdachlos und befindet sich kurz vor der Geburt, erhält aber keine Unterkunft. Abermals offenbaren sich Anklänge an das religiöse Thema der Herbergssuche von Maria und Josef.⁷⁶⁸ Neben diesen christlich-proletarischen Verknüpfungen griff die Abbildung einer Schwangeren – die Uhde in „*Der Heilige Abend*“ (1890, Privatbesitz) wiederholte – die bürgerlichen Moral-, Wert- und Sittlichkeitsvorstellungen an. Das Tabu der Sexualität war gebrochen.⁷⁶⁹ Eine obdachlose, hochschwängere Proletarier-Maria barg doppelten „Sprengstoff“ und entlarvte die bürgerliche Scheinwelt. Uhdes Gemälde konnte den „*bürgerlichen Christen den Festschmaus verderben*“⁷⁷⁰, da es die Frage auf Einlass an die bürgerlichen Betrachter richtet. Die soziale Botschaft, die der Künstler sowohl durch seine Bildgestaltung als auch seinen Titel offensichtlich macht, wird erkennbar. Diesbezüglich zeichnen sich Analogien zu unseren Karikaturen ab; die Ausmaße differieren jedoch. Der Vergleich zwischen Uhdes „*Heilige Nacht*“ und Schulzs im

derne Kunstrichtung sei. Vgl. ebenda, S. 79.

⁷⁶⁵ Bierbaum, 1893, S. 57.

⁷⁶⁶ Kat. Ausst. „Fritz von Uhde“, 1998, Nr. 27/28.

⁷⁶⁷ So lobte Bierbaum Uhde wie folgt: „Der Sinn des modernen Menschen aber, übersättigt von der allzureichlich dargebotenen, süßlich und innerlich kraftlosen Schönheitskost, wendet sich sehnsüchtig seelisch erfüllter Einfachheiten zu, und er findet in ihrer Treue, die nichts verhüllt, nichts überschminkt, nichts nach den Regeln einer äusserlichen Ästhetik anordnet und zu gefälliger Ordnung bringt, eine Schönheit voller Freude und Erhebung, so sehr auch die Vertreter einer absterbenden Schönheitsanschauung diese Schlichtheit Armut, diese Schmucklosigkeit Roheit, diese schöne häßlich schelten mögen“. Vgl. Bierbaum, 1893, S. 6.

⁷⁶⁸ Ferner wurde das Bild im Februar 1890 in der Münchner Galerie Heinemann unter dem Titel „Gang nach Bethlehem“ proklamiert, was den gewollten Hinweis auf das biblische Geschehen verdeutlicht.

⁷⁶⁹ Vgl. Kat. Ausst. „Fritz von Uhde“, 1998, Nr. 37.

⁷⁷⁰ Ebenda, Nr. 39.

Simplicissimus publizierter Graphik „*Weihnacht*“ (13/38, Abb. 190, Abb. 191), die sich auf Uhdes Werk zu beziehen scheint, verdeutlicht dies.⁷⁷¹ Parallelen existieren hinsichtlich der proletarisch-sakralen Verflechtungen, in der Ausführung herrschen allerdings klare Unterschiede. So findet sich bei Uhde keine Verzerrung und Überspitzung ins Elende. Seine Maria ist zwar unschön, aber nicht derart verhäßlicht wie Schulzs Mutterfigur.⁷⁷²

War Uhdes Kunstschaffen einem objektiv ausgerichteten Wirklichkeitsanspruch und ästhetischen Anforderungen verpflichtet, entstand zeitgleich eine verstärkt sozial bzw. politisch motivierte Kunst. „*Das große Mitleid mit den Enterbten des Glücks war erwacht.*“⁷⁷³ Die Literatur nahm hier eine Vorreiter-Rolle ein. Sie stellte ihre Werke in den Dienst eines politisch-ökonomischen Diskurses und protestierte gegen Verhältnisse des imperialistischen Hochkapitalismus: die voranschreitende Technisierung, die Verarmung weiter Schichten und die dadurch bedingte Verschärfung sozialer Gegensätze.⁷⁷⁴ Emil Zola und Gerhard Hauptmann hatten hier eine Pionierrolle inne und strahlten auf die bildenden Künstler aus. Zwar war die prosperierende Großstadt mit all ihren Schattenseiten für die offizielle, akademisch ausgerichtete Malerei kein Thema; abseits von ihr entwickelten sich aber Strömungen, die den literarischen Vorgängern folgten. Zum einen zeigte sich das neue sozial-politische Engagement in einer „*gewaltförmig-maskulinen Mobilisierungsästhetik*“⁷⁷⁵, die sich der politischen Bewusstseinsbildung und Stärkung des Willens zum Arbeitskampf verpflichtete. Zum anderen trat eine forcierte Verbildlichung der Großstadt und der Proletarität ein.⁷⁷⁶ Letzteres geschah mit einer absoluten Naturtreue, ohne sich wie die frühere Armeleutemalerei der 1840er der Anekdote, der Stimmung oder des Mitleids zu bedienen. „*Überall sah man im Leben plötzlich den Leidensweg des Proletariats,*

⁷⁷¹ Als Mitbegründer und zeitweiliger Vorsitzender (1899-1904) der Münchner Sezession war er den Simplicissimus-Zeichnern bekannt.

⁷⁷² Uhde verwendete jedoch nicht immer ein ärmliches, defizitäres Mutterbild. Vielmehr wirken seine Mutter-Kind-Gruppen oftmals sehr idyllisch und harmonisch, siehe z.B. „Das Familienkonzert“ (1881, Köln, Wallraf-Richartz-Museum).

Die Simplicissimus-Karikaturen beziehen sich mitunter auf Uhde. So diene beispielsweise sein „Lasset die Kindlein zu mir kommen“ (1884, Leipzig, Museum der Künste), das eine klare Parallele zur Gestalt des Lehrers Gottwald in Hauptmanns „Hannele. Komm, Herr Jesu, sei unser Gast“ (1885) beinhaltet, wohl der Simplicissimus-Karikatur „Kinder der Liebe“ (1/23) als inhaltliche und künstlerische Vorlage.

⁷⁷³ Uhde, 1908, S. 16.

⁷⁷⁴ In Émile Zolas „L'assomoir“ (1877), „Nana“ (1880) oder „Germinal“ (1885) wurden der Verfall einer Pariser Arbeiterfamilie oder der Werdegang einer Prostituierten darstellungswürdig. „Während sich bei Ibsen alle Konflikte noch im Rahmen der bürgerlichen Welt vollziehen, erweiterte sich das Weltbild bei Zola schon bis in die entlegensten Winkel, erscheint das Milieu der Kneipen, Bordelle, Markthallen und Vorstadtstraßen, das selbst dem bürgerlichen Realismus der fünfziger und sechziger Jahre noch unbekannt war.“ Hamann, 1959, S. 19. Von dem Franzosen ausgehend, trat die neue Stilrichtung nach Deutschland über und wurde dort zunächst von Literaten wie Arno Holz (1863-1929) und Gerhart Hauptmann (1862-1946) aufgegriffen. Vgl. ebenda, S. 19.

⁷⁷⁵ Türk, 2000, S. 187. Als Beispiel sei hier Ferdinand Hodlers, „Holzfäller“ (1910, Wuppertal, Von der Heydt-Museum) angeführt. Siehe Abb. ebenda, S. 187.

⁷⁷⁶ Vgl. ebenda, S. 187.

die Erniedrigung des Menschen durch die moderne Lohnsklaverei und die langsame Verhäßlichung der Welt durch den um sich greifenden Kapitalismus, der ehemals bäuerliche Gebiete mit Fördertürmen und Hochöfen überzog und aus idyllischen Vorstädten einen rußgeschwärzten Gürtel von Fabrikanlagen machte. (...) Von den künstlerischen Cliques, die sich für ein paar Jahre als das moralische Gewissen ihrer Zeit fühlten, wurde nur noch das akzeptiert, worin ein unmittelbarer Bezug zur gegenwärtigen Situation zum Ausdruck kam.“⁷⁷⁷

Der Proletarier als neuer, ordinärer Typ der Kunst trat anstelle des Übermenschen, die künstlerische Beschreibung seiner klassenbestimmten Lebensform war nun bildbestimmend und handlungstragend.⁷⁷⁸ Die Frau, von diesen Entidealisierungsbestrebungen nicht ausgespart, mutierte in scharfer Differenzierung zum herrschenden Männlichkeitskult zu einer Art Ikone des Proletariats. Neben einer aufkommenden Hurenromantik, welche die Prostituierte in Verkennung der realen Umstände als „*venus vulgivaga*“⁷⁷⁹ feierte, avancierte die Mutter dieser Schicht zum beliebten Bildmotiv. „Im Zuge eines allgemeinen Paradigmenwechsels, der durch die sozialen Umwälzungen der Industrialisierung mitbegründet war“, mutierte die proletarische Mutter, „die sich aus den Idyllen traditioneller Genremalerei löste“, zur „vollgültigen Hauptfigur von Bildern“⁷⁸⁰.

Ernst Barlach („*Drohende Branntweinsteuer*“, 1908 oder „*Kindertod*“, 1919)⁷⁸¹ oder Sella Hasse („*Mutter mit Kind*“, 1899, Wismar, Stadtgeschichtliches Museum oder „*Bettlerin mit Kind*“, 1912, Chemnitz, Städtische Kunstsammlung oder „*Frau mit Kind im Torweg*“, 1906, Abb. 249)⁷⁸² nahmen sich der Mutterfigur als Protagonistin gesellschaftlicher Ungerechtigkeit vor und nach dem 1. Weltkrieg sicherlich an, im Besonderen waren es aber folgende drei Künstlerpersönlichkeiten, die sich sehr intensiv mit der proletarischen Mutter auseinandersetzten und deren künstlerisches Bild sowie dessen soziale Konnotation prägen: Käthe Kollwitz, Heinrich Zille und Hans Baluschek. Alle drei gehören zu den „Rinnsteinkünstlern“, da ihre Kunst dem Kunstverständnis von Wilhelm II – Schöpfer der Siegesallee, Bauherr des Domes, Protektor Anton von Werners – nicht entsprach: „*Eine Kunst,*

⁷⁷⁷ Hamann, 1959, S. 20. Wie negativ diese neuen Richtungen aufgenommen wurden, belegt beispielsweise Friedrich Pechts Äußerung bezüglich der III. Internationale Kunstausstellung im Oktober 1888: „Nachdem uns (...) ein volles Jahrhundert lang der Gypskopf als Ideal auf den Bildern verfolgte, soll er nun gar durch Packträger-Physiognomien ersetzt werden?“ Zitiert nach von dem Knesebeck, 1998, S. 77.

⁷⁷⁸ Vgl. Hamann, 1959, S. 29.

⁷⁷⁹ Ebenda, S. 72.

⁷⁸⁰ Kat. Ausst. „Eva und die Zukunft“, 1986, S. 22.

⁷⁸¹ Die Zeichnung erschien in der Heftausgabe vom 20.1.1908 im 12. Simplicissimus-Jahrgang; zur Abb. des Holzschnitts „Kindertod“, siehe Schirmer, 1998, S. 516.

⁷⁸² Zur Abb. des Linoschnittes siehe Schirmer, 1998, S. 519.

*die sich über die von mir bezeichneten Gesetze und Schranken hinwegsetzt, ist keine Kunst mehr. (...) Wenn nun die Kunst, wie es jetzt vielfach geschieht, weiter nichts tut, als das Elend noch scheußlicher hinzustellen, wie es schon ist, dann versündigt sie sich damit am deutschen Volke. Die Pflege der Ideale ist zugleich die größte Kulturarbeit, und wenn wir hierin den anderen Völkern ein Muster sein und bleiben wollen, so muß das ganze Volk daran mitarbeiten, und soll die Kultur ihre Aufgabe voll erfüllen, dann muß sie bis in die untersten Schichten des Volkes hindurchgedrungen sein. Das kann sie nur, wenn die Kunst die Hand dazu bietet, wenn sie erhebt, statt daß sie in den Rinnstein niedersteigt.*⁷⁸³

Baluschek, Kollwitz und Zille wurden von der Forschung seit jeher in einem Zuge genannt, da sie sich von der traditionellen Malerei abwandten und die Schattenseiten des Daseins in der wilhelminischen Kaiserzeit mit den jeweiligen künstlerischen Mitteln beleuchteten.⁷⁸⁴ Baluschek ist der einzige Maler unter ihnen, was Klingers These, dass es der Grafik obliege, die „*dunkle Seite des Lebens*“⁷⁸⁵ anzusprechen, Recht zu geben scheint.⁷⁸⁶ Baluschek, der sich zu Zola bekannte und diesen auch als seine künstlerische Stütze bezeichnete, verbildlichte das Gesicht der verproletarisierten Volksmassen in seinen typischen Berliner Zügen. Damit eroberte er ein Stoffgebiet, auf dem er keine Vorgänger hatte. Auch die zeitgenössischen bürgerlichen Kunstströmungen vermochten ihm kaum Anknüpfungspunkte für die Gestaltung dieses Stoffgebiets zu geben.⁷⁸⁷ Baluschek malte seine unkonventionellen Sujets nicht, wie Naumann 1902 betonte, wie „*irgendein junger Mann eine Kuh am Bach oder ein Mädchen auf der Weide*“⁷⁸⁸ – sondern als sein „*inneres Eigentum*“⁷⁸⁹. Die Dominanz der Frauen- und Mutterfiguren erkannte schon Jacobeit: „*Bei einer Gesamtschau des Schaffens von Hans Baluschek sind nicht nur die zahlreichen Frauendarstellungen schlechthin auffallend. Es ist die Rolle der Frau in der Familie, als*

⁷⁸³ Heines Reaktion auf die kaiserliche Rede verarbeitete er in einem seiner Plakate. Darauf wächst aus einem Rinnstein ein wunderschöner Rosenstrauch. Die Topfblume, die sich in den Händen einer vornehmen Dame befindet, ist hingegen verdorrt.

⁷⁸⁴ Baluschek war 5 Jahre auf der Berliner Akademie und wurde ein Gründungsmitglied der Berliner Secession. 1913 wurde er Mitglied des Vorstands, übernahm aber bereits ab 1908 neben Barlach, Beckmann, Corinth, Georg Kolbe, Käthe Kollwitz, Walter Leistikow, Liebermann, Slevogt u.a. die Mitgliedschaft in der Ausstellungsleitung. Vgl. Kat. Ausst. „Hans Baluschek“, 1975, S. 5.

⁷⁸⁵ Klinger, zitiert nach Winkler, 1984, S. 26.

⁷⁸⁶ In seiner Schrift „Malerei und Zeichnung“ (1891) wies Klinger auf die Unterschiede zwischen Graphik und Malerei hin. Letztere sei im Gegensatz zur Graphik der „vollendetste Ausdruck unserer Freude an der Welt“. Ebenda, S. 26.

⁷⁸⁷ Kat. Ausst. „Hans Baluschek“, 1955, S. 8.

⁷⁸⁸ Naumann betont hier die klare Abgrenzung zu den Realisten wie Liebermann.

⁷⁸⁹ Naumann zitiert nach Kat. Ausst. „Hans Baluschek“, 1975, S. 6.

*Ehefrau und Mutter, die Baluschek nicht mehr losläßt, die er in den verschiedensten Lebenssituationen immer wieder erlebt und beobachtet hat*⁷⁹⁰.

Aus weiblicher Perspektive beschäftigte sich die Graphikerin und Bildhauerin Käthe Kollwitz mit der Mutterfigur. Mütterlichkeit spiele Jula Dech folgend in ihrem Oeuvre die zentrale Rolle, da sie in einem auffälligen Spannungsverhältnis zum gesellschaftlichen Engagement und zur sozialen Aktivität von Frauen stehe. Unbeschwerte Mütter auf Radierungen wie ihr „*Selbstporträt mit dem zweijährigen Sohn*“ (Tuschezeichnung, 1894) oder „*Die Begrüßung*“ (1892, Sammlung Lotar Neumann) sind selten, meist befinden sich Kollwitzs Mütter in emotionalen und sozial-politischen Notsituationen.

Auch Zilles Werk durchzieht eine Vorliebe für das Muttermotiv. Zahlreich bevölkern Mütter und Schwangere seine Graphiken. Zwar besitzen diese „*Kinder mit den rotzigen Neesen, die Mütter, die für diese Kinder sorgen müssen, weil die Väter im Knast sitzen, arbeitslos sind oder den Wochenlohn regelmäßig in der Kneipe versaufen*“⁷⁹¹ humoristische Züge, dennoch spürt man die Bitterkeit und Traurigkeit dieser Verhältnisse. In seinem sozialen Bekenntnis zur (ledigen) Mutter und ihrer Kinderschar mit ungeklärter Herkunft wies Zille die gängige Brandmarkung proletarischer Frauen als kindsmordend, kriminell oder/und revolutionär ab.⁷⁹²

Im Vergleich zu Mutterkarikaturen des Simplicissimus deuten sich bei Baluschek, Kollwitz und Zille starke Parallelen bezüglich der inhaltlichen Aufladung und der künstlerischen Umsetzung des Muttermotivs an: Diese zunächst vorläufige These einer inneren (inhaltlichen) und äußeren Verwandtschaft zwischen den genannten Karikaturen und Graphiken bzw. Gemälden gilt es nun zu prüfen.

1.1. Sozialkritisch – sakralisiert – humoristisch: Das künstlerische und inhaltliche Mutterbild bei Hans Baluschek, Käthe Kollwitz und Heinrich Zille

Baluscheks Gemälde „*Mittag*“ (1894, Abb. 192) zeigt eine Gruppe von Frauen, die ihren Männern das Mittagessen in die Fabrik tragen. In einem Zug schreiten sie mit Körben voller Speisen einen kleinen Anhang hinauf. In ihrem einfachen Äußeren

⁷⁹⁰ Jacobeit, in: Kat. Ausst. „Hans Baluschek“, 1991, S. 117. Siehe außerdem ihre Ausführungen bei Jacobeit, in: Frauenalltag und Frauenforschung, 1986, S. 90ff.

⁷⁹¹ Kremming, 2002, S. 7.

⁷⁹² Vgl. Brandler, in: Kat. Ausst. „Heinrich Zille, Zeichner der Großstadt“, 1997, S. 92.

und den schleppenden Bewegungen gleichen sie einander derart, dass von einer Typisierung der Figuren gesprochen werden muss: „Durch die gleiche endlose Schuferei und die kaum unterschiedlichen dürftigen Wohnbedingungen sind diese Frauen zu entindividualisierten Typen geworden.“⁷⁹³ Die Frauen sind in Begleitung ihrer jugendlichen Töchter, lediglich die weibliche Figur im Bildzentrum trägt ein kleines Kind auf ihrem Arm. Während der Säugling eine Rassel in der Hand haltend nach hinten blickt, schreitet die Mutter, als Bestandteil der Masse, nach vorne. Ihr Körper ist von der Last der Arbeit gekrümmt, dennoch wirkt sie wie die restlichen Frauenfiguren keineswegs deformiert. Vielmehr verleihen die saubere, sorgfältig angelegte Kleidung, die Aktion des konzentrierten Schreitens und die formale Monumentalität einen „Anstrich des Feierlichen“.⁷⁹⁴ Baluscheks Mutter-Kind-Gruppen aus seiner Skizze „**Feierabend**“ (1895, Abb. 193) erscheinen ebenfalls noch etwas idealisiert. Zwar sind die Spuren des Defizits und der körperlichen Mühsal unübersehbar, das zärtliche Zu- und Miteinander von Mutter und Kind hinterlässt aber einen überwiegend harmonischen Eindruck.

Von diesen ersten Mutterbildern weichen Baluscheks „jüngere“ deutlich ab. Der Künstler formulierte nun einen uniformen, viel defizitäreren Menschenschlag, „dem die Härte des Lebens vom Kind bis zum Greis einen gleichmachenden Zug aufzwingt“⁷⁹⁵. Transportieren die Mütter in „**Mittag**“ mit Speisen gefüllte Körbe, ziehen sie im sieben Jahre danach entstandenen Gemälde „**Kohlenfahren**“ (1901, Abb. 194) schwere, mit Kohlen beladene Karren, Wägen und Schlitten.⁷⁹⁶ Der dafür nötige stärkere Kraftaufwand spiegelt sich in Bewegungen und Körperhaltungen wider. Durch die Wiedergabe der Figuren in Frontalansicht betonte Baluschek die von Überanstrengung, Müdigkeit und Resignation zerfurchten Gesichter der Proletarierinnen. Selbst die dem Betrachter zugewandten Kinderantlitze entbehren jeder Fröhlichkeit.⁷⁹⁷ Stattdessen strahlen sie, ihren Müttern gleich, Schwermut aus.⁷⁹⁸

Trotz vieler Nöte versuchen Baluscheks Frauen stets ihren Aufgabenbereichen gerecht zu werden; niemals sehen wir Rabenmütter; stattdessen bemühen sich die Frau-

⁷⁹³ Bröhan, 1985, S. 35.

⁷⁹⁴ Kat. Ausst. „Zeichner der Großstadt“, 1997, S. 25 u. 27.

⁷⁹⁵ Meißner, 1985, S. 22.

⁷⁹⁶ Die Kohlen holen sie aus einem Gaswerk, um der Not und der Kälte des Winters zu begegnen.

⁷⁹⁷ In Baluscheks Gemälde „Eisenbahner-Feierabend“ (1895) sind die Gesichter der Kinder noch vergleichsweise aufgeweckt. Siehe Abb. in: Kat. Ausst. „Hans Baluschek“, 1974, Abb. 6.

⁷⁹⁸ In Baluscheks „Kohlenfahren“ ist der Mutter- und Kindtypus seines Werkes nach dem 1. Weltkrieg schon ansatzweise vorweggenommen. Die späteren Darstellungen sind radikalisiert in der Verhässlichung und der Bezeichnung der defizitären Zustände. Siehe hierzu z.B. die Mutter- und Kindfiguren in dem Programm der Sozialdemokratischen Partei, 1928.

en darum, weder Kind noch Arbeit zu vernachlässigen.⁷⁹⁹ Derart dargestellt erwies der Künstler den Arbeitermüttern die höchste Anerkennung: *„Dem erstrebten bürgerlichen Familienleben näherzukommen, bedeutete für die Ehefrauen und Mütter in jeder Weise größte Kraftanstrengungen; ein physischer und psychischer Einsatz, den Baluscek zum zentralen Anliegen seiner Bilder macht“*⁸⁰⁰. Mit einem solchen proletarischen Mutterbild polemisierte Baluscek gegen den seit Beginn des Jahrhunderts beschworenen Niedergang des Familienlebens. Darüber hinaus nutzte er es, um die soziale Ungerechtigkeit und die gesellschaftlichen Missverhältnisse der wilhelminischen Ära offenzulegen: Die Physiognomien der Mütter verraten den täglichen Existenzkampf einer sich rigoros entwickelnden Industriegesellschaft. Die Mütter werden zu Hauptopfern dieses Systems, zu Prototypen der Anklage.⁸⁰¹ Die Frauen also sind es, *„die das härteste Los als Angehörige der unteren Sozialschichten einer bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft zu tragen und zu ertragen haben“*⁸⁰². Dem noch herrschenden Männlichkeitskult – auch in der kritischen Kunst – widersprechend, räumte Baluscek der Frau die entscheidende Rolle ein und schleuderte dem bürgerlichen Ideal seine Frauen- und Mutterfiguren geradezu entgegen.⁸⁰³

Mit einem inhaltlichen Mutterbild, das primär durch Doppelbelastung, ein defizitäres Milieu und einen Opferstatus bestimmt wird, liegt die Verwandtschaft zu den Karikaturen des Simplicissimus auf der Hand. Phänomene wie Unehelichkeit, Abtreibung oder Kindsmord sparen Baluscorks Bilder aber aus; ebenso wenig verbildlicht er eine Rabenmutter. Vielmehr war ihm die Mutter-Kind-Beziehung gewissermaßen „heilig“; zwar sehen wir keine heiteren Mutter-Kind-Szenen, dennoch scheint das Verhältnis intakt.⁸⁰⁴

In den gebückten Frauenleibern, die ihre naturalistischen Vorbilder klar übersteigern, den groben, bisweilen hässlichen Gesichtern und Gliedmaßen oder den resignierten Mienen finden sich Parallelen zu den besprochenen Karikaturen. Ferner entstammt

⁷⁹⁹ Zerstörer der Mutter-Kind-Beziehung ist meist der Tod, wie z.B. in Baluscorks „Tote im Bahngelände“ (Gouache, 1890) oder seinem Gemälde „Tauwetter“. Während im ersten frühen Bild zwei Bahnwärter am Bahnhof eine tote Mutter auffinden, wird im zweiten ein Kind zu Grabe getragen. Erscheint der Muttertod im ersten Bild noch tragisch-romantisch inszeniert, vermittelt das „Tauwetter“ einen Alltag voller Resignation, in den sich der Kindstod vollkommen eingliedert; die Mutter ist aber nicht angeklagt, vielmehr wird sie als Opfer ihrer Umstände wiedergegeben. Siehe Abb. in Kat. „Hans Baluscek“, 1991, S. 155 und S. XX.

⁸⁰⁰ Vgl. Kat. Ausst. „Hans Baluscek“, 1991, S. 116 und 120.

⁸⁰¹ Vgl. ebenda, S. 116.

⁸⁰² Ebenda, S. 116.

⁸⁰³ Wie sehr sich Baluscek mit der Rolle der Frau auseinandersetzte, belegt in gewisser Weise seine Tätigkeit für Helene Langes Zeitschrift. Baluscek nahm im Gegensatz zu den Karikaturisten meist die Vaterfigur mit auf (z.B. „Bettlerfamilie“, Aquarell-Pastell, 1905, Privatbesitz).

⁸⁰⁴ Ähnlich wie in den Karikaturen folgen Baluscorks Familiendarstellungen dem bürgerlichen, patriarchalisch bestimmten Ideal weitgehend. Obschon die Frauen und Mütter bisweilen außerhäuslicher Erwerbsarbeit nachgehen, besitzt das bürgerliche Familienmodell nach wie vor Gültigkeit.

Baluscheks Typisierungstendenz dem Stilarsenal der Karikaturisten.⁸⁰⁵ Die künstlerische Nähe zur Karikatur sah bereits Meißner. Baluscheks Zyklus *„Zwischen Ost und West“* (1896) weise klare Bekenntnisse zu diesem Medium auf. Der provokante Farbdreiklang schwarz-weiß-rot, die Gestaltung mit Feder, Tusche und Kreide, die kühnen Ausschnitte, kurvigen Lineaturen und die betonte Flächigkeit gehe mitunter auf den Einfluss der *Simplicissimus*-Karikaturen zurück.⁸⁰⁶ Die Anwendung der graphischen Techniken, die sicherlich durch Klingers Manifest *„Malerei und Zeichnung“* (1891) angeregt wurde, bezeugt eine zusätzliche Beeinflussung seitens der Karikatur. So erinnern Baluscheks spätere Zeichnungen wie z.B. *„Vagabund“* (1912, Abb. 195) bezüglich des kurzen, ausgefranst – das Defizitäre veranschaulichenden – Strichs an Heine und Blix.

Erfahrungen mit der Karikatur machte Baluschek schon während seiner Ausbildung. Dies bezeugen u.a. Baluscheks *„Selbstbildnis als Student“* (1889, Abb. 196) oder sein Blatt *„Studentenbude“* (1898, Abb. 197), das in Komposition und der galant-ironisierenden Wiedergabe an Reznicek erinnert. Des Weiteren inspirierte ihn seine Mitarbeit an der satirischen Zeitschrift *„Das Narrenschiff“*⁸⁰⁷, für die u.a. Lyonel Feininger⁸⁰⁸, Ury Lesser, Max Liebermann und Frank Skarbina Beiträge zeichneten. Seine dort publizierte Federzeichnung *„Blumenmädchen“* (1894, Abb. 198) enthält einerseits Parallelen zum Medium Karikatur, unterscheidet sich andererseits aber auch von diesem.

Baluscheks Zeichnung verbildlicht in der rechten Bildhälfte eine kleinbürgerliche, gut genährte Familie beim Kaffeeklatsch auf der Terrasse. Von links nähert sich ein barfüßiges, ärmlich gekleidetes Mädchen, eine Blume in der Hand haltend. Unterlegt ist die Graphik mit dem Text: *„Raus! Hier wird nich jebettelt! Sag' deine Mutter, se soll dir ernähren, statt det du se ernährst!“*. Die Konfrontation zweier Schichten und deren kontrastierende Darstellung sind die Kernelemente der Graphik. Sie persiflieren die soziale Ungerechtigkeit und Doppelmoral der Gesellschaft, die sich hier aktuell auf den Blumentag⁸⁰⁹ bezieht – ein Anlass, den die Karikaturisten immer wieder

⁸⁰⁵ Der Künstler selbst meinte, seine Figuren seien nicht Protokolle der Wirklichkeit, sondern ein im Gehirn gespeichertes Typenmaterial. Vgl. Meißner, 1985, S. 20.

⁸⁰⁶ Vgl. ebenda, S. 28.

⁸⁰⁷ Die 1898 gegründete satirische Zeitschrift *„Das Narrenschiff“* existierte lediglich 2 Jahre, bevor sie mitunter aufgrund der Konkurrenz zum *Simplicissimus* „einging“.

⁸⁰⁸ Feininger war seit 1909 ordentliches Mitglied der Berliner Secession, in Ausstellungen er seit 1901 mit Zeichnungen mehrfach mitwirkte. Bruno Pauls und Eduard Thönys Stil erinnert in den übergroßen Figuren, dem Spiel mit der Größe und den Farbflächen bisweilen an Feininger. Letzterer hat unter anderem auch Themen zur Mutter karikaturistisch umgesetzt, siehe z.B. *„Die Kindsmörderin“* (*Lustige Blätter*, 1906, Nr. 2) oder *„Früh gefreit“* (*Lustige Blätter*, 1907, Nr. 5). Weitere Ausführungen zu Feiningers Karikaturen vgl. Luckhardt, 1987, S. 100ff.

⁸⁰⁹ Siehe hier, S. 55f.

bildlich „ausschlachteten“.⁸¹⁰ Heines *„Eine unverschämte Person“* (1/21, Abb. 4) beinhaltet dieselben Kernelemente wie Baluscheks *„Blumenmädchen“*; die Ausmaße der Kontrastierung sind indes übersteigert. Die hinzutretende Proletariergruppe ist elender und defizitärer, das Kaffee trinkende Ehepaar umso korpulenter und phlegmatischer. Außerdem wird die Anklage gegen die Bürgerschichten durch das Motiv des fressenden Mopses weitaus zynischer. An derartig satirischen, aggressiven Momenten mangelt es Baluscheks Zeichnungen. Dies bestätigt sein *„Spaziergang“* (1898, Abb. 199) ebenso wie seine Zeichnung *„Müllidyll“* (1894, Abb. 200), die in Komposition und Inhalt an Kainers später entstandene Karikatur *„Lausige Zeiten“* (16/23, Abb. 201) erinnert.⁸¹¹ Sicherlich wagte Baluschek in Abgrenzung zu seinen Gemälden eine stärkere Prononcierung und Schematisierung seiner Figuren und vermittelte ein zugespitzteres Bild der Mutter.

In seinem gesamten malerischen und zeichnerischen Schaffen blieb Baluschek aber, wie Theodor Heuß betonte, ein zurückhaltender und taktvoller Physiognomiker⁸¹². Dies bestätigend räumt Bröhan bezüglich seines Gemäldes *„Kohlenfahren“* ein: *„Dabei sehen diese Frauen keineswegs besonders elend und abgezehrt aus, vielmehr lastet eine stumpfe Gleichmütigkeit, eine ohnmächtig ertragende Mühsal über dem dahintrottenden Zug“*⁸¹³. Trotz der eindringlichen Physiognomien sowie expressiven Gestik blieb Baluschek – selbst als publizistischer Zeichner – dem Malerisch-Illustrativen eines „harmlosen“ Adolf Münzers verhaftet und grenzte sich in seinem zeichnerischen Schaffen von dem *„frech-genialen Strich der Simplicissimis-Zeichner“*⁸¹⁴ ab. *„So wie er in seinen malerischen Werken um der Charakterisierung und der Konzentration willen niemals die Formen der Wirklichkeit verändert, so verzichtet er auch in seinen Pressezeichnungen auf den Angriff, auf die verzerrende und ätzende Satire, bleibt immer im Rahmen naturalistischer Bildhaftigkeit und versucht lediglich durch seine sozialen Themen zu wirken“*⁸¹⁵. Mit Naumanns Worten, *„ermalt keine Riesen wie Meunier und keine Karikaturen wie Heine“*.⁸¹⁶ Baluscheks Werke besitzen eher *„soziologisch-ethnographische Qualität, indem sie versuchen,*

⁸¹⁰ Die Konfrontation der Schichten verbildlichte Baluschek selten.

⁸¹¹ Dieses Fehlen der Schärfe stellte auch Hans Mackowski fest. Vgl. hierzu nähere Ausführungen bei Kat. Ausst. „Hans Baluschek“, 1974, 11ff.

⁸¹² Heuß, zitiert nach Bröhan, 1985, S. 58.

⁸¹³ Bröhan, 1985, S. 11.

⁸¹⁴ Kat. Ausst. „Hans Baluschek“, 1955, S. 74.

⁸¹⁵ Ebenda, S. 74.

⁸¹⁶ Naumann, zitiert nach Kat. Ausst. „Hans Baluschek“, 1975, S. 6. Der Unterschied zur Karikatur wird z.B. beim Thema Muttertod offensichtlich. Während Baluschek in *„Tote im Bahngelände“* (1907) den einsamen tragischen Tod einer jungen Mutter in einer prosaischen Techniklandschaft wiedergab und damit geradezu effektiv in romantische Stimmung versetzte, zeigte Heine in *„Verlassen“* (2/14, Abb. 211) die baumelnden Füße einer sich erhängten Mutter, die aus der Perspektive der in der Ecke sitzenden Kinder wahrgenommen wird.

*ein authentisches Bild proletarischer Lebenswirklichkeit zu zeichnen – ein Bild, das für typisch gehaltene Züge pointiert herausarbeitet*⁸¹⁷.

Neben inhaltlichen Gemeinsamkeiten hinsichtlich eines defizitären Mutterbildes stellen wir fest, dass die Karikatur im allgemeinen Baluscheks Stil durchaus inspiriert hat, ohne jedoch aus Baluschek einen Karikaturisten zu machen. Wie steht es aber umgekehrt – hat Baluschek auf das Schaffen der zeitgenössischen Karikaturisten eingewirkt? Tatsächlich gibt es im Bildfundus Karikaturen, die sich auf Baluscheks Zeichnungen und Gemälde beziehen. Sein großformatiges Gemälde *„Sonntag auf dem Tempelhofer Feld“* (1907, Abb. 202) findet sich in der Bildkomposition und -idee sowie dem Primat der Masse, das durch das gewählte Querformat betont wurde, in Arnolds späterer Karikatur *„Frühlingssonne“* (19/1, Abb. 203) wieder.⁸¹⁸ Ebenso scheint Heines Motiv des „Schreitens vor einer Industrielandschaft“ (*„Nach der Löhnung“*, 1/48, Abb. 23) von dem Berliner Secessionisten übernommen. Letzterer machte dieses schließlich zu seinem ureigenen Motiv, zunächst in die Masse eingebunden (z.B. *„Mittag“*, 1894, Abb. 192), später auf kleinere Gruppen, vor allem die Familie (*„Der Spaziergang“*, 1898, Abb. 199) bezogen.

Eine solche gegenseitige Wechselwirkung von „Kunst“ und Karikatur gestaltet sich bei Käthe Kollwitz komplexer. Betrachten wir zunächst ihr „inhaltliches“ Mutterbild anhand der Folge *„Bilder vom Elend“* und der Einzelgraphiken *„Am Totenbett des Säuglings“* (14/6, Abb. 6), *„Das einzige Glück“* (14/16, Abb. 7) und *„Am Ende“* (15/28, Abb. 204), die Kollwitz allesamt als freie Mitarbeiterin für den *Simplicissimus* schuf⁸¹⁹. Kollwitzs Mütter befinden sich in einer trostlosen Welt, welche die hässliche Seite des mondänen Kaiserreichs mit beklemmender Intensität wiedergibt: Eine Frau, die völlig erschöpft von der Heimarbeit neben ihrem Säugling eingeschlafen ist (*„Bilder vom Elend I“*, 14/31, Abb. 205); eine Schwangere, die bedrückt an die Tür des Arztes klopft, da sie genau um die negativen Konsequenzen der er-

⁸¹⁷ Kat. Ausst. „Kunst und Arbeit“, 1987, S. 207.

⁸¹⁸ Es ist davon auszugehen, dass Baluscheks Schaffen den *Simplicissimus*-Künstlern bekannt war. Schließlich war er ein Mitbegründer der Berliner Secession. Des Weiteren wurde sein Zyklus „Opfer“, bestehend aus 11 Kohlezeichnungen auf Karton, 1907 auf der 14. Sezessionistenausstellung in Berlin ausgestellt.

⁸¹⁹ Kollwitz fertigte zwischen 1907 und 1909 insgesamt 14 Graphiken für den *Simplicissimus*. Es sind keine Karikaturen, erst in Zusammenarbeit mit dem Text, den die *Simplicissimus*-Redaktion zufügte, entsteht eine satirische Note. Siehe hierzu nähere Ausführungen, hier S. 20f.

Die Tätigkeit für den *Simplicissimus* bedeutete für die Künstlerin eine größere Aufmerksamkeit. „Diese Arbeit freut mich außerordentlich“ bekennt sie 1907 in einem Brief, sie lobt einerseits die Freiheit in der Motivwahl, andererseits empfindet sie den Zeitdruck und „die Notwendigkeit, eine Sache populär ausdrücken zu müssen“ und dabei „künstlerisch bleiben zu können“ als Herausforderung. Auch in einem Brief an ihre Freundin Beate Bonus-Jeep berichtet sie: „(...) vor einem großen Publikum des öfteren aussprechen zu können, was mich immer wieder reizt und was noch lange nicht genug gesagt worden ist: die vielen stillen und lauten Tragödien des Großstadtlebens – das alles zusammen macht, dass mir diese Arbeit außerordentlich lieb ist.“ Vgl. Kat. Ausst. „Käthe Kollwitz, Handzeichnungen, 1985, S. 93. Dass dieser Auftrag nicht nur Renommee brachte – schließlich arbeiteten Künstler wie Gulbransson, Slevogt, Barlach und Zille für das Blatt –, sondern auch noch gut bezahlt war, wusste Kollwitz zu schätzen.

neuten Mutterschaft weiß („**Bilder vom Elend III**“, 14/35, Abb. 207); abermals eine Kreißende, die am Weihnachtsabend ohne Obdach ist („**Bilder vom Elend VI**“, 14/43, Abb. 210); eine ausgemergelte, entkräftete Mutter, die mit ihren beiden Kindern „ins Wasser“ geht, um dort Frieden zu finden („**Bilder vom Elend IV**“, 14/38, Abb. 208). Auf einer anderen Graphik trauert eine Proletarierin um ihr gerade gestorbenes Baby⁸²⁰ („**Am Totenbett des Säuglings**“, 14/6, Abb. 6), während es in „**Das einzige Glück**“ (14/16, Abb. 7) die Mutter selbst ist, die das Wochenbett nicht zu überleben droht.⁸²¹ Situationen mit dem vermeintlichen Ernährer vermitteln ein ebenso düsteres Bild: Der Mann hat keine Arbeit, ist in Folge dessen verzweifelt („**Am Ende**“, 15/28, Abb. 204) und/oder betrinkt sich in der Kneipe. Die Frauen und Kinder erwarten ihn verängstigt bzw. beugen sich in Vorahnung der bevorstehenden Prügel („**Bilder vom Elend V**“, 14/40, Abb. 209; „**Bilder vom Elend II**“, 14/33, Abb. 206).⁸²²

Muttersein und Mutterschaft ist bei Kollwitz untrennbar mit dem typischen Unglück in Arbeiterfamilien verknüpft. Defizitäre Lebensverhältnisse, Arbeitslosigkeit und Trunksucht des Vaters, zusätzliche Belastung durch Heimarbeit und immer neue Schwangerschaften machen die Mutter zur tragischen Figur, zum Prototyp der Geknechteten, deren Schicksal mit Elend, Not, Leid, Gewalt und Tod verknüpft ist. *„Sobald der Mann trinkt oder krank oder arbeitslos ist, immer die selben Erscheinungen. Entweder hängt er als toter Stein an seiner Familie und läßt sich ernähren oder er nimmt sich das Leben. Bei der Frau gibt es dann immer denselben Jammer. Sie behält die Kinder, die sie ernähren muß, schimpft und klagt über den Mann. Sieht nur, was aus ihm geworden ist und nicht, wie er es geworden ist.“*⁸²³

Den schonungslosen Blick auf die Situation einer proletarischen Mutter und die thematische Beleuchtung dieser Figur kennen wir von den Karikaturen des Simplicissimus: Kollwitzs „**Bilder vom Elend II und V**“ (Abb. 209 und 206)⁸²⁴, Engels „**Natur und Kultur**“ (1/18, Abb. 27) oder Heines „**Nach der Löhnung**“ (1/48, Abb. 23) set-

⁸²⁰ Im Simplicissimus bezeichnet die Bildunterschrift das Baby eindeutig als tot; die Graphik allerdings wurde von Kollwitz mit dem Titel „Im Krankenhaus“ versehen; ob das Kleinkind tot oder nur schwer krank ist, bleibt daher offen.

⁸²¹ Das Blatt „Das einzige Glück“ ist eine vereinfachte und kontrastreichere Version der Radierung „Arbeitslosigkeit“. Diese datiert von dem Knesebeck auf das Jahr 1909, weil diese Arbeit erstmals auf der am 27. November 1909 eröffneten 19. Ausstellung der „Berliner Secession“ gezeigt worden sei. Kollwitzs „Arbeitslosigkeit“ besitzt Parallelen zu Galains „Die Arbeitslosen“ (1905, erschienen im französischen Satireblatt *L'Assiette de Beurre*). Siehe hierzu näheres bei Kat. Ausst. „Kunst und Arbeit“, 1987, S. 209.

⁸²² Siehe ausführliche Bildbesprechungen zu den Bildern vom Elend, bei Schirmer, 1998, S. 97-109.

⁸²³ Kollwitz, zitiert nach Kleberger, 1980, S. 85.

⁸²⁴ Die Bildidee zu Kollwitzs Blatt „Kneipe“ (Bilder vom Elend) entstammt wohl Zilles Triptychon „Destille“ (1901, Berlin, Märkisches Museum), das der Berliner auf der Berliner Secessionsausstellung von 1901 zeigte. Auch die Einteilung in männliche und weibliche Bereiche entspricht der zille'schen Umsetzung, lediglich die Charakterisierung der Mutter ist unterschiedlich. Während Zilles Frau verängstigt auf den Mann wartet, scheint Kollwitzs Protagonistin zu rebellieren. Vgl. Schirmer, 1998, S. 100.

zen den väterlichen Alkoholismus in Bezug zur mütterlichen Opferrolle. Die von zusätzlicher Erwerbs- bzw. Heimarbeit entkräftete Mutter taucht in Kollwitzs „*Bilder vom Elend I*“ (14/31, Abb. 205), Heines „*Frühling*“ (7/5/Titelblatt, Abb. 176), Schillings „*Blumenmachen für die Blumentage*“ (16/12, Abb. 42) oder Arnolds „*Hausindustrie*“ (13/4, Abb. 43) auf.⁸²⁵ Das Problem des Kinderreichtums begegnet uns in „*Bilder vom Elend III*“ (14/35, Abb. 207) und „*Das einzige Glück*“ (14/16, Abb. 7); die Karikaturisten veranschaulichen es in „*Puppenindustrie*“ (17/40, Abb. 55) oder „*Geburtenrückgang und Hausbesitzerverein*“ (19/3, Abb. 56). Kollwitzs „*Bilder vom Elend IV*“ (14/38, Abb. 208), das deutlich an Zilles „*Ins Wasser*“ (11/37, Abb.)⁸²⁶ erinnert, erzählt von der ausweglosen Situation einer Proletarierin, die eine Erlösung für sich und ihre Kinder nur noch im Selbstmord sieht. Auch Heines „*Verlassen*“ (2/14, Abb. 211) verbildlicht den mütterlichen Selbstmord, die Kinder bleiben hingegen zurück. Die Berlinerinnen widmet sich überdies dem Phänomen der Unehelichkeit – einem der Hauptthemen der satirischen Zeitschrift. Kollwitz wurde hier sicherlich von Max Klingers Zyklen „*Ein Leben*“ und „*Eine Liebe*“ inspiriert⁸²⁷, die wiederum ebenfalls auf die Simplicissimus-Mitarbeiter ausstrahlten.⁸²⁸ Während Kollwitzs beim Simplicissimus eingereichte Graphik „*Am Totenbett des Säuglings*“ (14/6, Abb. 6) erst durch die Textzugabe der Redaktion den Bogen zur Illegitimität spannt, behandelt die Künstlerin Unehelichkeit und deren Folgen in ihren Gretchenbildern (1898/1899, Abb. 212, Abb. 213) direkt. Die Adaption der literarischen Vorlage „*Faust*“, die Kollwitz von ihrer Studienkollegin Cornelia Paczka-Wagner übernommen haben könnte⁸²⁹, findet sich in Heines, sich aber eher

⁸²⁵ Auf die katastrophalen Bedingungen von Heimarbeit wies Kollwitz schon in ihrem Weberzyklus hin, der den damaligen Streik der Konfektionsarbeiterinnen aufnahm. Des Weiteren suchte Kollwitz mit ihrem Plakat für die Deutsche Heimarbeiterausstellung von 1906 den Blick auf die elende Lage dieser Frauen zu lenken.

⁸²⁶ Während Zilles Bild jedoch von Hast geprägt ist, umgibt Kollwitzs Mutter vollkommene Ruhe. Thematisch lehnt sich die Szenerie an Klingers Radierzyklus „*Dramen – Eine Mutter I bis III*“ (1883) an, Abb. siehe Klinger, URL: <http://www.zeno.org/Kunstwerke/A/Klinger,+Max>.

⁸²⁷ Beide Folgen handeln vom Schicksal eines unverheirateten jungen Mädchens. Aufgrund einer Liebesbeziehung wird es zum Opfer verlogener moralischer Konventionen, die es ins Elend und schließlich in den Tod treiben. Kollwitzs Auseinandersetzung mit Klinger schlug sich auf ihre Bildkonzeption nieder. So stammt die Idee, die Vision mittels einer Mondspiegelung zu verschärfen, aus Klingers sozialkritischem Radierzyklus „*Eine Liebe*“ (Blatt „*Erwachen*“, 1887), als die Gefallene im Mondlicht einen Fötus erblickt. Gretchens herabgeneigte Haltung zur Vision zu ihren Füßen gleicht Klingers Mutter aus dem Zyklus „*Dramen*“, Blatt „*Eine Mutter II*“ (1883), die auf das ertrunkene Kind herabschaut. Zu den Abb. siehe Klinger, URL: <http://www.zeno.org/Kunstwerke/A/Klinger,+Max>.

⁸²⁸ Kollwitz lernte Max Klingers „*Ein Leben*“ (1886/7) als erstes Werk von diesem Künstler kennen und war begeistert. Vgl. von dem Knesebeck, 1998, S. 83. Die Bewunderung von Klingers Kunst äußerte sie in seiner Grabrede: „Wir jungen Leute drängten uns zu den Kupferstichkabinetten in München, in Berlin, um Klingers Radierungen zu sehen. Was uns fortriß, was wir liebten in diesen Blättern, war nicht die technische Meisterschaft. Der ungeheure Lebensdrang, die Energie des Ausdrucks waren es, was uns daran packte. Wir wussten: Max Klinger bleibt nicht an der Oberfläche der Dinge haften, er dringt in die dunkle Lebenstiefe.“ Kollwitz zitiert nach Tauber, 1989, S. 16.

Auch Heine kannte Klinger. Letzterer erklärte sich bereit, die Kautions für Heine zu stellen (30 000 Mark), als er wegen Majestätsbeleidigung in Haft saß, und besuchte Heine im Untersuchungsgefängnis.

⁸²⁹ Vgl. von dem Knesebeck, 1998, S. 83.

im Kleinbürgermilieu zutragenden Karikaturen „*Friedhofsklatsch*“ (1/44, Abb. 214) und „*Die Kindsmörderin*“ (8/8/Titelblatt, Abb. 85). Während Heine Gretchens gesellschaftliche Verurteilung und Abwertung selbst nach ihrem Tod thematisiert und ihr elendes Schicksal mit ihrem niedrigen Stand erklärt, plädiert Kollwitzs Graphik dafür, Kindestötung nicht nur als eine Tat der Verzweiflung, sondern auch als Akt der Verantwortung zu sehen, da sie dem Kind ein Leben in gesellschaftlicher Ächtung und wirtschaftlicher Not erspart. So erschließt sich die Vision, in der das Kind in den Armen des Todes mütterlich aufgehoben ist, als die bessere Alternative innerhalb der bestehenden Gesellschaftsordnung.⁸³⁰ Die madonnenähnliche Muttergestalt, der sich die Gefallene in „*Gretchen*“ zuwendet, und deren Gleichsetzung mit dem Tod steht für die Diskrepanz der gesellschaftlichen Bewertung zwischen ehelicher und unehelicher Mutterschaft und soll für das Schicksal solcher Mädchen sensibilisieren.⁸³¹ Immer wieder reflektieren Kollwitzs Blätter die heftigen Kontroversen der Zeit zu den verschiedensten Aspekten der Frauenfrage und suchen Antworten zu Diskursen rund um die Figur der Mutter zu geben.

In ihrem facettenreichen, sozialkritisch analysierenden Mutterbild unterscheidet sich Kollwitz von Baluschek. Ihre Mütter leiden nicht nur an den ökonomischen, sondern auch den sozialen und innerfamiliären Verhältnissen. Auch das patriarchalische Familienmodell, das Baluschek bekräftigte, stellte Kollwitz beispielsweise in „*Am Ende*“ zur Debatte. Mit ihrem Berliner Kollegen verband Kollwitz eine andere Komponente des proletarischen Mutterbildes, die den Karikaturen gänzlich fehlt: Mütterlichkeit. Trotz defizitärer Umstände sind Kollwitzs Mütter fürsorglich. Sie kümmern sich liebevoll. Sie sorgen sich um ihre Kinder bis zur Selbstaufopferung. Als Schwangere lieblosen sie ihren Bauch, obwohl sie wissen, was ein weiterer Familienzuwachs für ihre finanzielle Lage bedeutet. Sitzen sie über der Heimarbeit, steht die Kinderwiege gleich nebenan, um das Kleine im Blick zu haben. Obschon Kindstod häufig vorkam und in ökonomischer Hinsicht eine Erleichterung war, trauern sie um jedes verlorene Kind. Haben sie sich für den Freitod entschieden, nehmen sie

⁸³⁰ Vgl. Schirmer, 1998, S. 75.

⁸³¹ Durch die Dichtungen des Sturm und Drang und besonders durch Goethes „Faust“ setzte zwar eine Sensibilisierung für das Schicksal des verführten und verlassenen Mädchens ein und Kindestötung wurde als Verzweiflungstat minder verurteilt. Dennoch waren diese Schicksale der Gefallenen stets auch eine Mahnung an beide Geschlechter, die gesellschaftlichen Normen nicht zu missachten.

ihre Kinder mit, um die Not und das Elend der Zukunft zu umgehen.⁸³² Kollwitzs Mütter besitzen ein gewisses Maß an Selbstbestimmtheit und Eigenverantwortung.

Basiert Baluscheks künstlerische Umsetzung der Mutterfiguren vorwiegend auf realistisch-naturalistischen Stilprinzipien, weist Käthe Kollwitz unverkennbar darüber hinaus. Meist von starker Plastizität⁸³³ und dem „*Eindruck von Wucht und körperlicher Schwere*“⁸³⁴ geprägt, griff die Künstlerin in ihrem gesamten Schaffen zum Stilmittel der Abstraktion. Schon ihre frühen Graphiken „*Frau an der Wiege*“ (1897?, Abb. 215) oder „*Tod*“ (1893/1894, Abb. 216) zeigen formal vereinfachte Mutterfiguren, die sich in den „*Bildern vom Elend*“ (Abb. 205ff.) wiederfinden. „*Abstrahiert wird von allem Oberflächlichen, von den Einzelheiten in Haut und Haaren (...), stattdessen wird die Figur auf ihren plastischen Reiz zurückgeführt.*“⁸³⁵ Neben Analogien zu Barlachs Menschentypus⁸³⁶ deuten sich stilistische Parallelen zur Karikatur an. Von dem Knesebeck erläutert anhand von Bildvergleichen motivische und stilistische Bezüge zu Honoré Daumier, William Hogarth oder Théophile Alexandre Steinlen.⁸³⁷ Träger sieht außerdem Verwandtschaften zu den *Simplicissimus*-Karikaturen⁸³⁸, die Kollwitz durch ihre Mitarbeit bei der Zeitschrift und deren regelmäßige Lektüre kannte. Kollwitzs Typisierung der Figuren und ihre „*Reduktion alles höher und edler Differenzierten*“⁸³⁹ erinnert in der Tat an die *Simplicissimus*-Karikaturen. Ihre „*Bilder vom Elend*“ weisen eine komprimierte Bildsprache auf, die als eine Art Chiffre verwendet ist.⁸⁴⁰ „Überflüssige“ Informationen hinsichtlich des Räumlichen sind wie bei Paul und Thöny reduziert, der gegebene Ausschnitt zuguns-

⁸³² Später verabschiedet sich Kollwitz auch vom Bild der rein fürsorglichen Mutter, das sie anfangs noch hegte. Im Blatt „Losbruch“ (1902) ist es der eigene Sohn, der voran in den Tod eilt, von der Mutter angefeuert. „Mütterlichkeit umfaßt für sie die Verantwortung für die Überwindung von Not und Unterdrückung, wofür Opfer zu bringen sind“. Hülsewig-Johnen, 2001, S. 113. Sie verstand Mütterlichkeit demnach nicht nur im biologischen Sinne zu verstehen, sondern auch im politischen Sinne. Eine 1905 angefertigte Studien zur Radierung „Die Pflüger“ (1905) lassen die Rolle der Frau erkennen. Als Schwangere beobachtet sie die Arbeitenden und erkennt die Sinnlosigkeit, ein Kind für Fronarbeit und Ausbeutung zu gebären. Vgl. nähere Ausführungen ebenda, S. 113f.

⁸³³ Ab 1910 wird in ihrem Werk jedoch zunehmend die Betonung und Konzentration auf den umschreibenden Einzelstrich deutlich. Das Malerische sowie die Plastizität werden hier vermieden. Vgl. Nagel, 1963, S. 24.

⁸³⁴ Schirmer, 1998, S. 101.

⁸³⁵ Träger, 1998, S. 20.

⁸³⁶ Kollwitz und Barlach hatten denselben Verleger und Kunsthändler Paul Cassirer und beteiligten sich zeitgleich an Berliner Ausstellungen. Es gab demnach Begegnungen und besondere Aufmerksamkeit zwischen den beiden, jedoch keine aktive persönliche Freundschaft. Siehe weitere Ausführungen zu den beiden Künstlerpersönlichkeiten bei Kat. Ausst. „Ernst Barlach und Käthe Kollwitz im Zwiegespräch“, 2006.

Auch Barlach lieferte gelegentlich Karikaturen für den *Simplicissimus*, siehe z.B. „An den Ufern des Jenissei“ (12/12), „Aus dem Kommissionsbericht der Übersichtigen“ (12/35) oder „Drohende Branntweinsteuer“ (12/43).

⁸³⁷ Vgl. von dem Knesebeck, 1998, S. 147f, S. 150 sowie Kat. Ausst. „Käthe Kollwitz in ihrer Zeit“, 1967.

⁸³⁸ Vgl. Träger, 1998, S. 20. Träger führt vor allem die typisierte Darstellung sowie die Reduktion von Einzelheiten auf Daumier zurück.

⁸³⁹ Träger, 1998, S. 20.

⁸⁴⁰ Hinz, 1980, S. 10.

ten der Konzentration auf die Figur verengt⁸⁴¹. Des Weiteren finden sich spezifische körperliche Merkmale, die zur Kennzeichnung des Elends dienen – wie auffällig grobe Gliedmaßen, gebückte Körperhaltungen, vom Schädelbau dominierte Gesichter, umschattete Augen sowie stark heraustretende Wangenknochen – bei Kollwitzs, aber auch Heines, Thönys, Engls und Pauls Müttern.⁸⁴²

Laut Schade stehen Kollwitzs Hände in der Tradition von Dürers „*Betende Hände*“ (1508, Wien, Albertina), weisen in ihrer Isolierung über die italienische Figurentradition hinaus.⁸⁴³ Träger hebt die spezifische Art der Verbildlichung von Haupt und Händen ebenfalls hervor: Letztere seien „*groß und grob*“, das Verhältnis zum Kopf wirke „*ungeschlacht und urtümlich*“⁸⁴⁴. In der formalen Überbetonung und „*markante[n] Gleichwertigkeit*“ von Haupt und Händen, die für Kollwitzs Menschenschlag allgemein gelte, bestünde eine „*unübersehbare Verwandtschaft*“⁸⁴⁵ zur *Simplicissimus*-Kunst. Die Richtigkeit von Trägers Aussage bezeugt die Gegenüberstellung von Kollwitzs Radierung „*Bilder vom Elend IV*“ (14/38, Abb. 208) und Heines Karikatur „*Im Jahre der Fleischnot*“ (10/39/Titelblatt, Abb. 20): Die Hände, die das Neugeborene fest umgreifen, werden in beiden Graphiken akzentuiert.⁸⁴⁶ Im Unterschied zu Kollwitz, die den Mutterfiguren eine grundlegende, bisweilen monumentalisierende Kompaktheit zugesteht, kontrastieren in den Karikaturen die Hände zum restlichen, völlig abgemagerten, skelettartigen Körpergerüst. Daraus resultiert ein formalästhetischer Widerspruch, der ein komisches Moment evoziert.

Kollwitzs Umsetzung des Körperbildes ist in Anklang an die *Simplicissimus*-Karikaturen durch eine Aussparung des Weiblichen und Umkehrung ins Männliche geprägt. Träger folgend streifen Kollwitzs Figuren das Prähistorische. Kraher sieht in ihnen etwas „*Animalisch-Gorillahaftes*“.⁸⁴⁷ Während die Autorin in einer solchen Ursprünglichkeit eine Anlehnung an Gauguins tahitianischen Figuren erkennt, scheint dieser „*Menschenschlag*“ nach Trägers Ansicht „*der Wiege der Menschheit zu entstammen*“⁸⁴⁸ und seine „*Angehörigen*“ könnten „*die Verwandten des Primitiven aus*

⁸⁴¹ Vgl. Schirmer, 1998, S. 103. In dieser Hinsicht unterscheidet sich Heine von der Berliner und seinen Kollegen, da er – ähnlich wie Zille – seine Bildräume meist detailreich und mit anekdotischem Beiwerk ausstattete.

⁸⁴² Vgl. hierzu auch Seeler, in: Kat. Ausst. „Käthe Kollwitz. Schmerz und Schuld“, 1995, S. 26-46, hier S. 46.

⁸⁴³ Schade, in: ebenda, S. 11.

⁸⁴⁴ Träger, 1998, S. 20.

⁸⁴⁵ Ebenda, S. 23.

⁸⁴⁶ Dieselbe Gestaltungsmanier findet sich in Blixs „*Schlechte Zeiten*“ (16/43/758), Thönys „*Circulus vitiosus*“ (23/46/BB/580), Pauls „*Der Peterspfennig*“ (8/42/BB) oder Arnolds „*Trost*“ (12/47, Abb. 222).

⁸⁴⁷ Kraher, 1994, S. 13. Kraher bezieht ihre Aussage auch auf Kollwitzs Selbstbildnisse.

⁸⁴⁸ Träger, 1998, S. 20.

dem Garten Eden⁸⁴⁹ sein. Hier seien klare Reflexe auf die anhaltende Darwinismus-Debatte offenkundig.⁸⁵⁰

Charles Darwin sparte die Abstammung des Menschen in „Origin of Species“ ängstlich aus und spielte in der menschlichen Evolutionsfrage vielmehr eine „Statistenrolle“⁸⁵¹. Neben Thomas Huxley, der 1860 den Artikel „Man and the Apes“ publizierte, beschäftigte sich Ernst Haeckel mit der Abstammung des Menschen vom Affen (*Malayische Reisebriefe*, 1901) und führte eine Zielrichtung in die Evolution ein. Beide nutzten Darwins von Spencer übernommene Aussage „Survival of the fittest“ als Basis einer Entwicklung zum „Höheren“.⁸⁵² Obwohl Darwin und sein Konkurrent Alfred Russel Wallace eine derartige Teleologie ablehnten⁸⁵³, verbreiteten sich in Deutschland Haeckels ideologisch gefärbte Thesen. Diese bekundeten unter anderem ein „Lebenswertgefälle“ zwischen Rassen und Staaten sowie innerhalb dieser Einheiten: Ideen, die um 1870 als naturwissenschaftliche Legitimierung der bestehenden Gesellschaftsordnung bzw. zur Rechtfertigung sozialer Ungleichheit als Ergebnis eines natürlichen Ausleseprozesses in den Sozialdarwinismus mündeten.⁸⁵⁴ Darwins Zuchtwahl wurde umgekehrt im Sinne einer „Rationalisierung der Fortpflanzung unter dem Gesichtspunkt der Qualität“⁸⁵⁵. Diese Qualität „war entscheidend durch den Glauben an eine naturbedingte Inferiorität des Proletariats und an die Vererbbarkeit sozial bedingter Verhaltensweisen wie Alkoholismus, Prostitution und Kriminalität mitbestimmt“⁸⁵⁶. Eine solche Utopie von der Höherentwicklung der Menschheit und deren Vervollkommnung durch Geburtenpolitik fand breite Anhängerschaft bei Intellektuellen und Vertreterinnen der Frauenbewegung.⁸⁵⁷

In Übereinstimmung zu Träger lassen sich bei Engels, Heines und Kollwitzs Müttern Züge erkennen, welche ins Animalische verweisen. Bei den Karikaturisten ist der „spielerisch-künstlerische“ Umgang mit Mensch-Tier-Vergleichen Usus; die Affenähnlichkeit kann außerdem als ironische Bezugnahme zum darwinistischen Gedankengut verstanden werden, zumal sich die Zeitschrift mehrmals kritisch mit dem „Jenenser Affenprofessor“ und der „Hinaufpflanzung der Menschheit“ auseinandersetzt.

⁸⁴⁹ Ebenda, S. 20.

⁸⁵⁰ Ebenda, S. 20.

⁸⁵¹ Kat. Ausst. „Darwin und Darwinismus“, 1994, S. 71. Darwin veröffentlichte erst 1871 in „The descent of Man“ die Abstammung des Menschen. Statt neuer Ideen gab er indessen lediglich eine Zusammenfassung des damaligen Diskussionsstandes.

⁸⁵² Schon bevor Haeckel Darwin rezipierte, übernahm er das naturpolitische und weltpolitische Programm der „Vulgärmaterialisten“. Vgl. Kat. Ausst. „Darwin und Darwinismus“, 1994, S. 80f.

⁸⁵³ Näheres zur Darwinismusdebatte, siehe ebenda, S. 72ff.

⁸⁵⁴ Vgl. Kat. Ausst. „Darwin und Darwinismus“, 1994, S. 139.

⁸⁵⁵ Vgl. Schirmer, 1998, S. 20.

⁸⁵⁶ Ebenda, S. 21.

⁸⁵⁷ So betonte beispielsweise die Frauenrechtlerin Helene Stöcker stets die Bedeutung der Geburtenregulierung als Instrument zur Rassenveredelung. Vgl. hierzu Näheres bei Schirmer, 1998, S. 21ff.

te.⁸⁵⁸ Heines „*Schreckliche Folgen der Vivisektion*“ (7/16, Abb. 217), Gulbranssons „*Ein Vorschlag zur Güte*“ (8/31/Titelblatt, Abb. 218), aber gerade auch Engels „*Natur und Kultur*“ (1/18, Abb. 27) bekräftigen dies.

Hinsichtlich Kollwitzs Verbildlichung ist Trägers sehr allgemein gehaltene These problematisch. Ihr proletarisches Menschenbild beruht auf der eingehenden Betrachtung einer Bevölkerungsschicht, die unter Armut und elenden Bedingungen leidet, Opfer der sozialen Verhältnisse war und somit hässlich und unter ästhetischen Gesichtspunkten kaum bildwürdig erscheinen konnte.⁸⁵⁹ Kollwitzs Aussage „*Die Physiognomien wirkten allmählich betrüblich. So viele schlecht entwickelte Menschen. So viele hässliche, unintelligente Gesichter. So viel Kränklichkeit und Verunstaltungen*“⁸⁶⁰, bestätigt dies. Kollwitz bildete in erster Linie ab, empfand diese vermeintlich hässlichen Figuren jedoch zugleich als schön. Sowohl diese „Ästhetik des Hässlichen“ als auch die Tatsache, dass Kollwitz bekennende Sozialistin und Vertreterin einer pro-proletarische Kunst war, machen die bildliche Verarbeitung einer Gedankenwelt, welche eine Wertigkeit innerhalb der „Menschenrasse“ propagierte⁸⁶¹, äußerst unwahrscheinlich.

Weitere Annäherungen zwischen Kollwitz und der Simplicissimus-Kunst existieren in der eingesetzten Gestik. Kollwitz wählte in Graphiken wie „*Weberzug*“ (1897, Abb. 219) agitative und engagierte Posen, ein überwiegender Teil ihrer Mutterdarstellungen ist in Anklang an die oben besprochenen Karikaturen indes durch Gebärden der Klage, Verzweiflung, Sorge oder des Leidens bestimmt. Besonders große Entsprechungen erkennen wir in Kollwitzs Blatt „*Not*“ (um 1897, Abb. 220) und Heines „*Ein Märchen*“ (3/23/Titelblatt, Abb. 8): Beide Graphiken zeigen eine an der Wand lehrende Frau, deren Hände im Schoß ruhen. Die Kombination dieser Geste mit dem starren Blick vermittelt den Eindruck einer introvertierten, resignierten Haltung. Die sich fast deckende Gestaltung der Frauenfigur und das nur minimal abgewandelte Motiv des die Hand in den Mund steckenden Kindes legen den Schluss nahe, dass Heine Kollwitzs zuvor entstandene Graphik kannte und in seine karikative Formensprache übertrug. Trotz dieser bildlichen Parallelen kristallisiert sich eine gewichtige Abweichung den Einsatz und die Funktion der gewählten Körpersprache

⁸⁵⁸ Vgl. die Karikaturen „Am Hochzeitstag“ (7/9) von Stern.

⁸⁵⁹ Vgl. Zupancic, 1995, S. 11.

⁸⁶⁰ Ebenda, S. 58.

⁸⁶¹ „Indem der am höchsten veredelte Culturmensch sich bei der Wahl der Lebensgefährtin Generationen hindurch von den Seelenvorzügen derselben leiten ließ, und diese auf die Nachkommenschaft vererbte, half er mehr, als durch vieles Andere, die tiefe Kluft schaffen, welche ihn gegenwärtig von den rohesten Naturvölkern und von unsren gemeinsamen thierischen Voreltern trennt“. (Gen. Morph. II, 247. Haeckel, 11. Vortrag aus Natürliche Schöpfungsgeschichte, 1868.

betreffend heraus. Während in Karikaturen wie „*Der Peterspfennig*“ (8/42/BB, Abb. 179), „*Der Hoflieferant*“ (9/29/Titelblatt, Abb. 52) oder „*Eine unverschämte Person*“ (1/21, Abb. 4) die übersteigerten Gebärden Teil des Dialogs mit einem kontrastierenden Gegenüber sind, beschränkt sich die expressive Körpersprache bei Kollwitz auf ihre Mütter allein oder auf das sie umgebende Milieu. Gesten galten der Künstlerin als Zeichen zur Darstellung psychischer Extremsituationen. In Abgrenzung zu den Karikaturisten sind sie keine Mittel der Kommunikation, sondern Teil der Figuren selbst.

Sowohl Kollwitz als auch die Simplicissimus-Karikaturisten verwendeten christliche Bildmotive. Der Gebrauch von Bildelementen aus der sakralen Kunst zu nicht gottesdienstlichen oder religiösen Zwecken war im 19. Jahrhundert nichts Ungewöhnliches.⁸⁶² In Klingers heute verschollener „*Pieta*“ (1890) mit Beethoven als trauerndem Jünger Johannes fungiert das religiöse Zitat nur noch sinnbildlich im Dienste einer Aussage anderen Charakters.⁸⁶³ Dies setzte, wie Seeler richtig bemerkt, bereits einen recht weit fortgeschrittenen Prozess der Verweltlichung kirchlichen Gedankenguts voraus.⁸⁶⁴ Konkrete Anleihen an die christliche Ikonographie beinhalten Kollwitzs „*Bilder vom Elend IV*“, Pauls „*Der Peterspfennig*“ (8/42/BB, Abb. 179), Heines „*Im Jahre der Fleischnot*“ (10/39/Titelblatt, Abb. 20) oder Blixs „*Sorge*“ (16/50, Abb. 31), die allesamt das Caritas-Motiv zitieren. Das Grabtragungsmotiv findet sich in Heines „*Nach der Löhnung*“ (1/48, Abb. 23) und Kollwitzs „*Überfahrenes Kind*“ (1910)⁸⁶⁵. Eine weitere Analogie zeigt sich in der häufigen Übernahme des „Hiob im Elend“- oder „Christus im Elend“-Motivs und den Anklängen an das christliche Urbild „Maria mit Kind“.⁸⁶⁶

Kollwitz adaptierte die christliche Ikonographie nicht, sondern führte die übernommenen Anleihen in ihr eigenes Werk ein, so dass daraus letztlich ein konsequentes Formenvokabular, eine Art private Ikonographie entstand, „*die in einem höchst persönlichen und zugleich allgemeingültigen Oeuvre resultierte*“⁸⁶⁷. Daumier könnte ihr ein Vorbild gewesen sein. In seiner Graphik „*Rue Transonain*“ (1834, Abb. 221), die das grausame Vorgehen der Nationalgardisten gegen unschuldige Bürger anklagt, ergriff er mit eindringlichen Gestaltungsmitteln Partei für die Hingemordeten, indem er für seinen getöteten Arbeiter die Vorlage aus Rubens totem Christus übernahm.

⁸⁶² Seeler, in: Kat. Ausst. „Käthe Kollwitz. Schmerz und Schuld“, 1995, S. 31.

⁸⁶³ Siehe hierzu Seeler, in: ebenda, S. 32 und FN 19. Während Uhde noch Bezug zur Religion, scheint das religiöse Zitat bei Klinger nur noch sinnbildlich für was anderes zu stehen.

⁸⁶⁴ Vgl. ebenda, S. 32.

⁸⁶⁵ Vgl. Abb. bei Kleberger, 1980, S. 83.

⁸⁶⁶ Näheres zur Sakralisierung in Kollwitzs anderen Werken vgl. ebenda, S. 32f und S. 114ff.

⁸⁶⁷ Prelinger, in: ebenda, S. 76.

Christus wird dadurch zum Zeit- und Leidensgenossen des Proletariats, zur „Allegorie réelle“. *„Daumier säkularisiert die überkommene christliche Gestaltungsweise des toten Christus in einer Art ‚Umkehrungsaneignung‘, nutzt sie als würdesteigernde Ausdrucksform, um im Namen der Humanität und des Rechts der Unterdrückten zu protestieren.“*⁸⁶⁸ Das Opfer sei damit nicht länger der christliche Märtyrer der Kirche oder der Gottessohn selber, sondern ein namenloser Mensch aus den unteren Schichten und Klassen. Dieser Paradigmenwechsel, der hier „malereihistorisch“ deutlich wird, *„rüttelt an den Schranken der bürgerlichen, katholischen wie protestantischen Ideologie“*⁸⁶⁹. Selbiges gilt für Kollwitz, die Bilder der trauernden Maria und des toten, misshandelten Gottessohnes auf das Proletariat übertrug. So wird in ihren Graphiken schließlich der *„ursprüngliche Kultgehalt des Vorbildes wieder mobilisiert, dessen vorhergehende Verneinung Voraussetzung für die Darstellung christlicher Motive außerhalb gottesdienstlicher Zusammenhänge war“*⁸⁷⁰.

Um einen umgekehrten Prozess handelt es sich bei den Karikaturen. Hier werden die Anleihen nicht zum Zweck der Überhöhung, sondern im Dienste der Entlarvung eingesetzt. So persiflieren Pauls *„Peterspfennig“* (8/42, Abb. 179) und Arnolds *„Trost“* (12/47, Abb. 222) den Klerus und dessen pseudo-christliche Lebensweise gerade dadurch, dass sie deren Bildsprache zitieren. Die Abgabe des Peterspfennigs zur Finanzierung des Petrusstuhls wird bildlich verschärft, indem Paul dem in Herrscherpose wiedergegebenen Papst die eigene theologische Tugend „Caritas“ in persona einer armen Mutter mit zwei Kindern entgensetzte. Arnold verhöhnte die Nächstenliebe und Fürsorge der Kirche, da er das Motiv der Herbergssuche aufgriff. Die proletarische Familie klopft als „heilige Familie“ an die Tür des Pfarrers, wird jedoch mit den Worten: *„Habt ihr auch heute nichts, liebe Leute, so hadert und flucht nicht, sondern betet zu Gott, und er wird euch morgen das doppelte geben“* vertröstet.⁸⁷¹ Die Gegensätzlichkeit zweier Welten wird durch das künstlerische Spiel mit der christlichen Ikonographie herausgearbeitet. Nicht auf den Klerus zielt Heines Karikatur *„Nach der Löhnung“* (1/48, Abb. 23), in der das Grabtragungsmotiv durchscheint. Der besoffene Vater als Leichnam Jesu ist eine satirische Spitze. Er ist

⁸⁶⁸ Kat Ausst. „Luther und die Folgen für die Kunst“, 1983, S. 570.

⁸⁶⁹ Ebenda, S. 570.

⁸⁷⁰ Seeler, in: Kat. Ausst. „Käthe Kollwitz. Schmerz und Schuld“, 1995, S. 34. Ihre Kunst wurde deshalb z.B. von Beate Bonus-Jeep auch als „religiös“ bezeichnet. Kollwitz selbst wuchs auch in einem religiösen Umfeld auf. Während der Vater eine Verquickung von Religion und Sozialismus praktizierte, war ihr Großvater streng gläubig. Kollwitz sah sich in ihrem Glauben eher in der Nähe des Vaters: „Sehr viel später meinte sie zu erkennen, dass unterschwellig die religiöse Kraft des Großvaters in ihr weiterlebte und ihr half, ihre Werke zu schaffen, die im Grunde wohl für sie eine Art Gottesdienst waren“. Kleberger, 1980, S. 31f.

⁸⁷¹ Hintergrund sind hier die Nachwehen des Kulturkampfes der 1870er Jahre in Deutschland, in dem die Kirche für die Wiedereroberung der verlorengegangenen Vormachtstellung im Staat eintrat. In Deutschland endete die Auseinandersetzung mit Bismarcks Rückzug und einer Aussöhnung zwischen Kaiserreich und Katholischer Kirche.

kein Erlöser, stattdessen führt er seine Familie ins finanzielle Elend. „*Im Jahre der Fleischnot*“ (10/39/Titelblatt, Abb. 20) lehnt sich an die Darbringung der Weisen an. Doch anstelle der schenkenden Könige aus dem Morgenland tritt am Weihnachtsabend der Vater mit einem gestohlenen Hund ein.

Wie die bisherigen Ausführungen gezeigt haben, herrschen zwischen Kollwitz und den Simplicissimus-Karikaturisten hinsichtlich des inhaltlichen Mutterbildes und dessen künstlerischer Umsetzung Gemeinsamkeiten. Man kann von einer – wenn gleich partiellen – gegenseitigen Beeinflussung sprechen. Kollwitz ließ in einem Brief an ihre Freundin durchblicken, wo sie von der Karikatur profitierte: „*Das Rasch-fertig-sein-müssen, die Notwendigkeit, eine Sache populär ausdrücken zu müssen, und doch die Möglichkeit – da es doch eben für den Simpel ist – künstlerisch bleiben zu können*“⁸⁷². Kollwitz lernte folglich in dieser Arbeit für den Simplicissimus sowie durch das Studium von Daumiers, Hogarths und Steinlens Schaffen, Bilder zu entwerfen, die verstanden werden und sich schnell einprägen mussten: Typisierung, eine kompakte Bildsprache, der Strich als Ausdruckskraft und Abstraktion waren ihr wichtige Stilmittel.

Einwirkungen der von Kollwitz geschaffenen Kunst und Mutterbilder auf den Simplicissimus sind anhand konkreter Motivübernahmen wie das am Finger kauende Mädchen (Abb.) oder die an der Kirchmauer sitzende Frau in Heines Karikatur „*Ein Märchen*“ (3/23/Titelblatt, Abb. 8) belegbar. Auch thematisch bezog sich die Zeitschrift auf die Berlinerinnen. So reagierte Gulbransson auf Kollwitzs „*Entbindung im Frauengefängnis*“ (1912, Köln, Käthe Kollwitz Museum), die anlässlich der Ausstellung „Die Frau in Haus und Beruf“ entstand und den Moment der Geburt in der Gefängniszelle festhält, mit der Karikatur „*Aus preußischen Gefängnissen*“ (17/20, Abb. 224). Beide Graphiken prangern die Verhältnisse für Mütter und Kinder im Gefängnis an, der „Ton“ ist aber nicht derselbe: Kollwitzs Bild persifliert nicht, es zeigt keine kontrastierenden Vergleiche mit überkorrekten Gefängniswärtern oder verhöhnt die zeitgleiche Stilldebatte, sondern klagt durch die künstlerische Schilderung der stillen Tragödien des Lebens an. Selbst jene Zeichnungen, die bisweilen mit Text versehen im Simplicissimus publiziert wurden, lösen sich nicht im Lachen auf. Von den Karikaturisten Heine oder Gulbransson hob sie sich ab wie Daumier von seinen Kollegen. „*Fast möchte man sagen, daß ihre Zeichnungen zu schwer wiegen für das*

⁸⁷² Bonus-Jeep, 1967, S. 84f.

*satirisches Blatt*⁸⁷³. Für Zilles Beiträge für den *Simplicissimus* gilt dies mit Sicherheit nicht.

Zille arbeitete seit 1904 gelegentlich für den *Simplicissimus*; für den 11. und 13. Jahrgang lieferte er besonders viele Beiträge, da er nach seiner Entlassung bei der Photographischen Werkstatt 1907 nun als freier Künstler überleben musste.⁸⁷⁴ Im Gegensatz zu Kollwitz stammen die Textunterschriften bisweilen von seiner eigenen Hand, wie z.B. bei „*Zur Mutter Erde*“ (11/40, Abb. 225).⁸⁷⁵ Im Folgenden wollen wir Zilles inhaltliches und künstlerisches Mutterbild untersuchen, wobei hierzu auch Bildmaterial einbezogen wird, das nicht im Münchner Satireblatt erschienen ist.

Zilles zentrales Motiv ist die Frau, die in der sozialen Begrifflichkeit der „Mutter“ interpretiert wird⁸⁷⁶: Sie lebt in einer elenden Hinterhofkaschemme oder einer Kellerwohnung, hat viele (uneheliche) Kinder („*Der späte Schlafbursche*“, 1902, Abb. 226; „*Geburtstag*“, 1905; „*Schlafstelle zu vermieten*“, um 1912, Abb. 227; „*Muttersorgen*“, 13/40, Abb. 235) und ist gerade wieder schwanger („*Ins Wasser*“, 11/37, Abb. 228, „*Zur Mutter Erde*“, 11/40, Abb. 225). Daher scheint es weniger tragisch, wenn eines der Kinder stirbt („*Zur Mutter Erde*“). Schließlich weiß Zilles Mutter um die finanzielle Belastung eines weiteren Kindes. Wiegen die Bürden zu schwer, geht sie mit ihren Kindern „*Ins Wasser*“⁸⁷⁷ (Abb. 228) oder erhängt sich trotz oder eben aufgrund einer Schwangerschaft („*Erhängt*“, 1908, Abb. 229). Überwiegend nehmen Zilles Frauen und Mütter das Leben, wie es kommt.

In jenen alltäglichen Milieuschilderungen, welche die Arbeitsbelastungen („*Beim Wäschewaschen*“, um 1910, Abb. 238; „*In einer Berliner Kellerwohnung*“, um 1910, Abb. 240) und die ökonomischen Probleme offen legen, sind durchaus inhaltliche Parallelen zu den entsprechenden *Simplicissimus*-Karikaturen („*Natur und Kultur*“, 1/18, Abb. 27 oder „*Veteranenfürsorge*“, 17/17, Abb. 37) erkennbar: Durchaus ernüchternd werden Einblicke in Heimarbeit und elende Wohnsituationen gegeben. Oftmals zeigt Zille uns aber auch vermeintlich fröhliche, unbeschwerte Bilder: Mütter, die vergnügliche Zeiten mit ihren Kindern verbringen – sei es am Strand

⁸⁷³ Krahrmer, 1994, S. 60.

⁸⁷⁴ Dieser Neubeginn war nicht einfach, da seine Zeichnungen nicht immer Absatz fanden: Von Armut und Wahrheit wollten die gutbürgerlichen Klatschheftchen nichts wissen. Vgl. Nagel, 1958, S. 8.

⁸⁷⁵ Zunächst verwendete Zille keine Texte für seine Milieuschilderungen, erst als er sich an die Bildpresse wandte. Zur Problematik der Titel und Unterschriften siehe nähere Ausführungen bei Rosenbach, 1984, S. 14.

⁸⁷⁶ Brandler, in: Kat. Ausst. „Heinrich Zille, Zeichner der Großstadt“, 1997, S. 84.

⁸⁷⁷ Zilles Karikatur mit der Bildunterschrift „Mutter, is's och nich kalt? – Sei ruhig – die Fische leben immer drin“ könnte auf die kaiserlichen Worte „Unsere Zukunft liegt auf dem Wasser“ anspielen. „Derweil gingen die ärmsten Untertanen ins Wasser, da sie aufgrund ihres Elends für sich keine Zukunft mehr sahen“. Fischer, 1991, S. 19.

(„*Berliner Strandleben*“, 1912, Abb. 230), beim „*Ausflug des Sparvereins*“ (1912) oder beim Schlittenfahren („*Winterfreuden an der Jungfernbrücke*“, 1911).

Auf all diesen Graphiken sticht stets die intensive körperliche Mutter-Kind-Beziehung heraus. Zilles Frauen offerieren den „*Milchstrom der Mutterbrust*“⁸⁷⁸, während sie dann wiederum „*Fäzes und Urin, die Geschenke des Säuglings an die Mütter*“⁸⁷⁹ erhalten. Trotz einer derartigen körperlich engen Bindung fixieren sich die Mütter nicht auf ihre Kinder, sondern überlassen sie des öfteren sich selbst (*Hinterhofsze-
ne*“, o. J. Abb. 231) und/ oder gehen ihren eigenen Interessen nach („*Berliner Strandleben*“, 1912, Abb. 230 „*Ausflug des Sparvereins*“, 1912). Ungeachtet der elenden Bedingungen ließ Zille „*den niemals zu erstickenden Lebensmut der Menschen aufleuchten*“⁸⁸⁰. Der Vater spielt in Zilles Bildern kaum eine Rolle, meist scheint er unbekannt, was auf eine hohe Unehelichkeitsrate schließen lässt. Die wenigen Familiendarstellungen zeigen selten harmonische Situationen, wie z.B. in der Graphik „*Weihnachtseinkäufe*“ (o. J., Abb. 232); stattdessen führt Zille in dem Blatt „*Familie in der Kneipe*“ (o. J.) oder der tryptichonartig aufgebauten Zeichnung „*Die Destille*“ (1901, Abb. 233) die familiäre Belastung durch den väterlichen Alkoholismus vor Augen.⁸⁸¹

Gerade darin wird eine erste thematische Gemeinsamkeit zu Kollwitz und den Simplicissimus-Karikaturisten offensichtlich. Weitere Parallelen existieren hinsichtlich der Pointierung der sozialen bzw. ökonomischen Missstände und der Auswirkungen auf die Mütter respektive das Muttersein. In Analogie zu den Simplicissimus-Karikaturen fehlt es Zilles Müttern trotz der angesprochenen Körperbeziehung und gemeinsamen Unternehmungen mit ihren Kindern an der für Kollwitzs Frauen so bezeichnenden Innigkeit. Sie entbehren der mütterlichen Bereitschaft, körperlich und seelisch intensiv zu lieben und zu leiden. Stattdessen sind die Zille-Mütter robust-resolut, oftmals mit einem Zug ins Derbe und Grobe. Einem natürlichen Selbstverständnis nachkommend existieren und leben sie; sie stillen, helfen ihren Kleinen beim Urinieren, arbeiten und feiern. Resigniert oder verzweifelt sehen wir sie kaum. Wissen sie wirklich einmal nicht mehr weiter, handeln sie und bringen sich um.

⁸⁷⁸ Flaschenkinder sind bei Zille eine Ausnahme. Siehe seine Zeichnung „Das Flaschenkind“ (o.J.).

⁸⁷⁹ Brandler, in: Kat. Ausst. „Heinrich Zille, Zeichner der Großstadt“, 1997, S. 91.

⁸⁸⁰ Dohmann, 1971, S. 19.

Weitere Karikaturen mit Mutterfiguren oder -themen, die Zille im Simplicissimus veröffentlichte: „Frau Storchens Ruhetag“, „Berliner Kinder“ (13/15), „Lysol“ (12/21), „Bescheidener Wunsch“, „Theorie und Praxis“ (19/18), „Eine Überraschung“ (11/38). Oft ergibt sich der Zusammenhang zur „Mutter“ allerdings erst durch die Textzugaben, die hier wohl alle aus der Simplicissimus-Redaktion stammen.

⁸⁸¹ In Szenen des Vergnügens tritt der Mann sexuell bestimmt auf und nähert sich der Frau körperlich, siehe z.B. „Berliner Strandleben“ (1912) oder „Sonntagnachmittag im Luft- und Sonnenbad“ (o.J.). Ferner schuf Zille Blätter, die sich ausschließlich auf die geschlechtliche Beziehung zwischen Mann und Frau konzentrieren. Siehe hierzu die Folge „Hurengespräche“.

Zilles mütterliches „Laissez faire“ wird bei den Karikaturen nicht konsequent durchgehalten. Engels „*Natur und Kultur*“ (1/18, Abb. 27) oder Heines „*Eine unverschämte Person*“ (1/21, Abb. 4) zeigen leidvolle, tragische Mütter-Figuren, die eben im Dienste der Satire die vorherrschenden Missstände – meist in Konfrontation mit einem kontrastierenden Gegenüber – pointieren. Solche figürlichen kontrastierenden Konfrontationen gibt es bei Zille nie. Er greift zu anderen Brechungen, so z.B. in seiner im *Simplicissimus* erschienenen Graphik „*Mittag*“ (11/52, Abb. 234). Auf einer Mülldeponie wird nach Knochen für das väterliche Mittagmahl gesucht; dabei finden Mutter und Kind unter all dem Unrat eine Flasche „Henkel Trocken“, die dem Vater noch zusteht. Mit dieser Deplatzierung der Sektflasche kritisierte Zille jenen Personenkreis, der genau die Zeitschrift bezog, die regelmäßig für die Edelmarke warb.

Auch Zilles gestalterisches Mutterbild differiert. So zeichnen sich seine Mütter durch Kompaktheit, Vollbusigkeit, kräftige Schenkel, ausgeprägte Becken und Hinterteile aus. Schon Oswald weist in der Einleitung des „Zillebuches“ darauf hin, dass seine Gestalten durchaus nicht immer Elendsgestalten seien. „*Ja, auf den meisten Blättern sind Kinder und Frauen recht wohlgenährt (...)*“⁸⁸². Ferner bezeichnet Fischer Zilles Mutterfiguren als „*ins städtische Mietskasernen-Milieu verpflanzte Bauersfrauen*“⁸⁸³. Dieses beleibte Frauenbild, das von Steinlen inspiriert sein könnte⁸⁸⁴, betone das Barock-Sinnliche ebenso wie den Typ der gefühlsmäßig noch ländlich gebundenen Berlinerinnen.⁸⁸⁵ Anstelle Kollwitzs, Heines, Blixs und Pauls eckiger, abgemagerter Körper und einer damit einhergehenden Subtraktion des Geschlechtlichen tritt eine enorme Rundlichkeit der Formen zur Vermittlung draller Weiblichkeit und Mutterschaft. Fransige dünne Striche weichen einer äußerst runden Kalligraphie. Nicht Kopf und Hände, sondern Arme und Brüste verwendete Zille gleichsam attributiv: „*Zu dem Kind der Straße gehört die Mutter, die Brust und die Arme, die das Kind halten und abhalten*“⁸⁸⁶. Des Weiteren sind Zilles Frauen durch den von ihren beständigen Schwangerschaften aufgeschwollenen Leib charakterisiert.⁸⁸⁷ Zeichnungen wie „*Mutter mit zwei Kindern*“ (o. J., Abb. 236), „*In engen Gassen*“ (um 1904) oder „*Zur Mutter Erde*“ (11/40, Abb. 225) lassen diese Dominanz der fruchtbaren Bäuche und der nährenden Brüste erkennen. Der Bauch ist aber nicht nur Symbol für

⁸⁸² Oswald, 1929, S. 10.

⁸⁸³ Zupancic, 1995, S. 27.

⁸⁸⁴ Steinlen verwendete ein sehr ähnlich formales Mutterbild, siehe z.B. „Die Wäscherin“ (1899), siehe Abb. in Kat. Ausst. „Kunst und Arbeit“, 1987, S. 107.

⁸⁸⁵ Vgl. Brandler, in: Kat. Ausst. „Heinrich Zille, Zeichner der Großstadt“, 1997, S. 88.

⁸⁸⁶ Zitiert nach Kremming, 2002, S. 10.

⁸⁸⁷ Kat. Ausst. „Heinrich Zille, Zeichner der Großstadt“, 1997, S. 8 (Vorwort).

ein erwartetes, neues schichtspezifisch determiniertes Leben, sondern kennzeichnet zudem „das Fleisch der Armut und das Fleisch der selbstgemachten Zufriedenheit“⁸⁸⁸: „In solchem Leben war der dickbäuchige, souveräne Habitus Schutz in der Masse und selbsttäuschende Interpretation von Sorgenspeck und Wassersucht, Vernachlässigung des Körpers und des Geistes, Zeichen besorgniserregend häufiger Schwangerschaften. Er war Ausdruck erdrängter Angst vor der Gefahr ungesicherter Zukunft und Behauptung sozialer Ganzheit in Anlehnung an vorindustrielle Sitten und Ordnungsstrukturen“⁸⁸⁹. Zur Hervorhebung der Bäuche applizierte Zille Flicker auf der Leibesrundung oder setzte spezifische Gebärden – wie in die Hüfte gestemmte Arme bzw. über den schwangeren Leib gekreuzte Hände („*Zur Mutter Erde*“, 11/40, Abb. 225 oder „*Ins Wasser*“ 11/37, Abb. 228) – ein, was beim Betrachter den Eindruck des Selbstverständnisses von Mutterschaft und einer gewissen Resoluteit und Lebensbejahung hervorruft. Selbst wenn Zilles Mütter das Leben verneinen, gehen sie selbstbewusst und schnellen Schrittes ins Wasser. Zilles „*Ins Wasser*“ und Kollwitzs „*Bilder vom Elend III*“ (14/35, Abb. 207) unterscheiden sich hier trotz derselben Thematik und Bildaussage. Damit stehen Zilles Mutterfiguren jenen leidenden und der *vita contemplativa* unterworfenen Frauen, wie sie häufig in Kollwitzs⁸⁹⁰ Graphiken und vielen *Simplicissimus*-Karikaturen auftreten, entgegen. Zilles „*Ikographie des Existenzminimums*“ ist eine andere. Eine noch deutlichere Abweichung zu jenem Mutterbild von Kollwitz, Balushek und den *Simplicissimus*-Karikaturisten existiert hinsichtlich Zilles Sexualisierung des mütterlichen Körpers. Der Leib ist ein „*weicher Hohlkörper und dick wurstiges Gebilde*“⁸⁹¹, der, indem er die „*eigene Natur als aufnehmende Hüllenqualität zur Schau stellt*“⁸⁹², „*die Rückkehr in den mütterlichen, nährenden Schoß*“⁸⁹³ verspricht. Demzufolge heiße die Botschaft von Zilles Frauen: „*Ich besitze den Phallus*“⁸⁹⁴. So wird die weibliche Sexualität immer wieder betont, selbst die Kannen, Töpfe, Körbe und Taschen könnten als Symbolbilder für den Frauenleib gelesen werden⁸⁹⁵: „*Von der Tulle bis zum Zeh' legen Körper und jede Einzelheit Zeugnis ab: Phallisches und Anales verlängern sich in die Dingwelt. Kein Bettgest und kein Kissen ohne ge-*

⁸⁸⁸ Brandler, in: ebenda, S. 88.

⁸⁸⁹ Ebenda, S. 88.

⁸⁹⁰ Diese Geste der über den schwangeren Bauch gelegten Hände findet sich zwar auch bei Kollwitzs „*Bilder vom Elend*“, durch den gebeugten Kopf sowie die hängenden Schultern erhält diese Geste jedoch eine andere Bedeutung. Die Hände scheinen lediglich den Zustand der Frau sowie ihr Leiden an dem neuen Leben zu betonen.

⁸⁹¹ Ebenda, S. 88.

⁸⁹² Ebenda, S. 89.

⁸⁹³ Ebenda, S. 88.

⁸⁹⁴ Ebenda, S. 89.

⁸⁹⁵ Vgl. ebenda, S. 84.

*schwungene Delle, kein Holz ohne nicht wenigstens ein Astloch, keine Schürze ohne löchrigen Schleifenknoten (...).*⁸⁹⁶

Zilles Mutter werde zum geschlechtsstereotypen, nur biologischen Körper, welcher der animalischen Lebenssicherung diene und zugleich gegen ein unbestimmtes Gefühl von Unsicherheit, Obrigkeit oder unwägbarer Einflüsse von außen vorgehe.⁸⁹⁷ Damit ist Zilles Geschlechtskonstrukt, das die Frau als Gebärende und Mutter dem Bereich der Natur, der Biologie und der Liebe zuschreibt, noch deutlich den Ansichten des 19. Jahrhunderts verhaftet.⁸⁹⁸ Bruno Pauls, Josef Benedikt Engels und Richard Graefs ländliche Mütter⁸⁹⁹ zeigen formale und bildsprachliche Entsprechungen zu Zilles Großstadtmüttern. Griffen Erstere aber im Zuge des proletarischen Mutterbildes zu defizitären Bildern à la Heine, näherte sich der seit 1909/10 für den *Simplicissimus* zeichnende Franzose Henry Bing auch bezüglich dieses Motivs Zilles Formenrepertoire an. Seine Karikaturen „*Nordwind*“ (17/43, Abb. 241) oder „*Ein Rohling*“ (15/6) weisen eine starke Kompaktheit und derbe Gestik der Mütter sowie die harte Betonung der Umrisslinie auf. Solche formalstilistischen Analogien finden sich bei Schondorffs „*Der Totenschein*“ (18/34, Abb. 242), Ludwig Kainers „*Lausige Zeiten*“ (16/23, Abb.), Ferdinand Spiegels „*Fort mit dem Zweikindersystem*“ (16/30, Abb. 243) und Karl Arnolds „*Puppenindustrie*“ (17/40, Abb. 55) ebenfalls⁹⁰⁰. Die Tatsache, dass diese Beiträge allesamt erst nach Zilles verstärkter Mitarbeit für den *Simplicissimus* entstanden sind, macht dessen Beeinflussung der genannten Künstler sehr wahrscheinlich.

Eine weitere Gemeinsamkeit besteht zwischen Zille und Heine. Beide statteten ihre Bilder mit erzählerischem und anekdotischem Beiwerk aus. Bei Heine künden aufgespießte Hampelmänner von kindlicher Aggressivität; ein einen Milchwagen ziehender kleiner Junge vermittelt den Eindruck der verkehrten geschlechtlichen Sozialisation. Zille betonte beispielsweise mit einer auf einen Vogel lauernernden Katze die natürliche „Nahrungskette“ und das „Überleben des Stärkeren“. Ebenso spielten beide Künstler mit der Wiedergabe bzw. der Einbeziehung von „Schriften“ und „Bezeichnungen“, die sich beispielsweise in Graphiken wie „*Nach der Löhnung*“ (1/48, Abb. 23) oder „*Zurück zur Mutter Erde*“ (11/40, Abb. 225) wiederfinden.

⁸⁹⁶ Ebenda, S. 83.

⁸⁹⁷ Ebenda, S. 90.

⁸⁹⁸ Vgl. ebenda, S. 90.

⁸⁹⁹ Siehe hierzu Pauls „Der kleine Schlemmer“ (2/17), „In Schliersee“ (5/28); Engels „Landwirtschaft“ (8/38), „Wenig“ (7/34/BB), „Flüchtige Bekanntschaft“ (3/19), „Muttersorgen“ (12/46) oder Graefs „Zur Organisation der Bäuerinnen“ (15/34) und „Geistesgegenwart“ (17/52).

⁹⁰⁰ Karl Arnold war ein Freund von Heinrich Zille. Siehe Ostwald, 1929, S. 12.

Formalstilistische Anregungen gingen nicht nur von Zille auf das Stilarsenal der Karikaturisten über, ebenso ist dessen eigenes Oeuvre von karikativen Stilmerkmalen geprägt. Die bei Kollwitz und Baluschek konstatierte Anwendung der Typisierung der Mutterfigur kennzeichnet auch Zilles Schaffen. *„Die Figürchen, mit denen Zille solche Worte illustriert, haben etwas von der gleichbleibenden Form immer wiederkehrender Schriftzeichen angenommen“*⁹⁰¹. Bereits Paul Westheim beobachtete, dass Zille stets *„mit ein paar Wendungen – Stupsnase-O-Beine, Rundlichkeiten hinten wie vorne, oben wie unten“*⁹⁰² auskomme, so dass seine Art zu zeichnen neben Hogarth, Daumier oder Wilke fast stereotyp erscheine.⁹⁰³ Bereits frühe Mutterdarstellungen auf Graphiken wie *„Bierkeller, Eiergasse – Berlin“* (1892/1893, Abb. 244) oder *„Arbeiterfrau geht heimwärts vom Mittagtragen“* (1898), die in ihrer formalen Einfachheit noch an den von ihm bewunderten, malerischen Baluschek⁹⁰⁴ erinnern, entsprechen in ihrem Kern weitgehend seinen späteren Umsetzungen.⁹⁰⁵ So zeigen die genannten Blätter erste vorsichtige Ansätze der Übertreibung, die der Berliner später intensivierete, wie beispielsweise an *„Zur Mutter Erde“* (11/40, Abb. 225) oder *„Mittag“* (11/52, Abb. 234) ersichtlich wird. Eine *„allmähliche Überleitung ins Komische, Grotteske, Saftige, Folkloristische“*⁹⁰⁶ konstatiert Freitag seit Zilles Secessionszeit. Eine Vorliebe für die Themen und Stilmittel der Karikatur teilte Zille aber schon früher: *„Als Kind bei Entbehrungen aller Art aufgewachsen, machten die Hogarth’schen Stiche, die ich als Junge in den Pfennigmagazinen entdeckte, großen Eindruck auf mich; ich verglich den Inhalt der Bilder mit dem Leben, das ich um mich sah (...)“*⁹⁰⁷.

Weitere Beeinflussungen zu einer pointierteren Wiedergabe rührten sicherlich von seiner Ausstellung mit dem Franzosen Alexandre Théophile Steinlen und der Mitarbeit bei den satirischen Zeitschriften *„Simplicissimus“*, *„Lieber Augustin“*, *„Ulke“* und *„Lustige Blätter“* her. Die Möglichkeit, bei diesen Blättern mitzuwirken, war nicht nur die *„Bestätigung seines eingeschlagenen Weges“*⁹⁰⁸, sondern erschloss seiner bislang primär dem Naturalismus verbundenen Kunst zugleich eine *„dunkel-dop-*

⁹⁰¹ Glaser, zitiert nach Kat. Ausst. „Heinrich Zille, Zeichner der Großstadt, 1997, S. 275.

⁹⁰² Westheim, zitiert nach ebenda, S. 277.

⁹⁰³ Auch Fuchs hebt Zilles Meisterschaft im Typisieren der Figuren hervor. Vgl. Fuchs, zitiert nach Kat. Ausst. „Heinrich Zille, Zeichner der Großstadt“, 1997, S. 279f.

⁹⁰⁴ „Ich bewunderte Hans Baluschek, den ich so hoch verehere und nie erreichen werde!“. Zille, zitiert nach Ostwald, 1929, S. 21.

⁹⁰⁵ Verzerrung und Übertreibung als karikative Merkmale weist auch Barlachs Karikatur *„Die drohende Branntweinsteuer“* (1908) auf.

⁹⁰⁶ Freitag, in: Kat. Ausst. „Heinrich Zille, Zeichner der Großstadt“, 1997, S. 32f.

⁹⁰⁷ Nagel, 1958, S. 6.

⁹⁰⁸ Ebenda, S. 36.

pelbödige Seite⁹⁰⁹. Beispielhaft ist diesbezüglich Zilles Zeichnung „*Ins Wasser*“ (11/37, Abb. 228): Das Gesicht, der durch Flicker akzentuierte Bauch, die „fast wütende (...) Hast, in der diese Frau mit ausholendem Schritt und grotesk im Wind flatternden Gewändern zum Wasser eilt“⁹¹⁰ verweisen auf karikative Elemente: das bewusste Hervorheben des Charakterisierenden, das Abstrahieren von Nebensächlichem sowie die „Hereinnahme aggressiver Elemente“⁹¹¹.

Dennoch sind Zilles Zeichnungen keine Karikaturen: „Zille ist kein Satiriker, der mit aggressivem Spott und gespitzter Feder auf die für die gesellschaftlichen Missstände Verantwortlichen zeigt. Bösewichter, Drahtzieher und Nutznießer kommen in seinem Repertoire kaum vor. Er führt vielmehr die Opfer des mit Ausbeutung und ungleicher Güterverteilung erkaufte Fortschritts vor und versucht, zeitlebens an der naturalistischen Milieutheorie festhaltend, ihr Anderssein als Resultat prägender Umstände zu erklären.“⁹¹² Seine Intention war nicht die Entlarvung der bürgerlichen Schuldigen, sondern ein moralischer Appell an jene besseren Schichten, die zur Besserung des Schlechten beitragen könnten. „Zille will Missstände enthüllen und glaubt, wie die Naturalisten, dass damit genug getan sei, um in der Gesellschaft die Bereitschaft zur Abhilfe und Veränderung auszulösen. Als bestimmte Negationen verweisen seine Blätter auf die bürgerlichen Normen von Menschenwürde und Chancengleichheit.“⁹¹³

1.2. Die Mutter als Mahnung – zur emotionalisierenden Wirkung der Proletariermutter

„Es sind die Mütter, die aus der namenlosen Masse des Volkes heraustreten als machtvollste Wesen des Menschenschicksals des Proletariats. Sie wissen um alles Leid dieser Welt, und dieses Leid ist das Kind. Keinen anderen Lebensinhalt hat die Mutter als das Kind. Keine Not, kein Elend, keine Verzweiflung trifft oder packt sie so sehr wie diese, an der die Kultur vorüberging.“⁹¹⁴ Kollwitz erhob in ihren Graphiken die individuelle Mutter zum generellen Typus der Mutter und klagte mittels die-

⁹⁰⁹ Flügge, in: Kat. Ausst. „Heinrich Zille, Zeichner der Großstadt“, 1997, S. 47. Einflüsse seines Lehrers Theodor Hosemann seien trotz kritischer Tendenzen zu vernachlässigen. Vgl. Freitag, in: ebenda, S. 25.

⁹¹⁰ Schirmer, 1998, S. 103.

⁹¹¹ Hamann, 1959, S. 24. Zilles Reduktion, Spontaneität und Schnelligkeit des Strichs bewunderte bereits Kollwitz: „Ein paar Linien, ein paar Striche, ein wenig Farbe mitunter – und es sind Meisterwerke“ Zitiert nach Heilborn, 1930, S. 4.

⁹¹² Kat. Ausst. „Heinrich Zille und sein Berliner Volk, 1979, S. 10.

⁹¹³ Ebenda, S. 9.

⁹¹⁴ Kat. Ausst. „Käthe Kollwitz“, 1951, S. 9.

ser Figur die Klassengesellschaft und die dort herrschenden sozialen Missstände an. Ihre meist leidvollen, in defizitären Verhältnissen lebenden Mütter verkörpern die Zukunftslosigkeit des Proletariats. Auch Zille und Baluschek nutzten die Mutter nicht nur, um reale Mutterdiskurse zu führen bzw. darzustellen. Baluschek monumentalisierte sie, vor allem in seinen späten Bildern, als „stille Heldin“ des Industrie-proletariats. Zille verwendete seine schwangeren und stillenden Mütter, welche die Hinterhöfe und Gassen bevölkern, als Metapher für das Mütterliche. Sein Modell einer sozialkritischen Kunst basiert im Wesentlichen auf dem Sexus. *„Von daher wird es gesellschaftlich signifikant. Dieser eigentlich verdeckte Wahrnehmungshorizont, diese individuelle Konstruktion einer sozio-symbolischen Form und von daher eines kulturellen Mythos mussten im Kontext pur realistischer Kunsttheorien und mit dem Begriff ‚Milieu‘ verfehlt werden.“*⁹¹⁵

Auf einer ersten Ebene weisen Kollwitzs, Baluscheks und Zilles Mütter auf die aktuellen Probleme von Mutterschaft im wilhelminischen Kaiserreich hin, auf einer zweiten – emphatischen Ebene – künden sie von etwas Übergeordnetem: Behelfs des emotional aufgeladenen Mutterbildes, das von der Gefährdung der archaisch-origi-nären Mutter-Kind-Beziehung als Keimzelle des Lebens, der Familie und damit der Gesellschaft kündigt, werden die herrschenden sozialen Umstände dem Betrachter überaus eindringlich vor Augen geführt. Die im Zuge dessen oftmals angewandte künstlerische Bezugnahme zur christlichen Ikonographie respektive zu biblischen Gestalten wie z.B. Caritas oder Pieta unterstreichen die mahnende Funktion.

Auch in den Simplicissimus-Karikaturen sehen wir das Motiv der proletarischen Mutter vornehmlich dann, wenn die herrschenden sozialen Missstände und die Doppelmoral der besseren Schichten angefochten werden. In mitten von Mülltonnen (*„Armenfürsorge“*, 9/6, Abb. 177) oder einer kargen Industrielandschaft (*„Frühling“*, 7/5/Titelblatt, Abb. 176) wird die Bedrohung und Minderwertigkeit der ursprünglichen, grundlegenden Mutter-Kind-Beziehung ebenso evident wie in der kontrastreichen Gegenüberstellung mit dem korpulenten Bischof (*„Der Peterspfennig“*, 8/42/BB, Abb. 179). Vergleicht man die genannten Graphiken beispielsweise mit Heines Karikatur *„Die soziale Frage“*, die auf das Mutter-Kind-Motiv verzichtet und stattdessen zwei Proletarier vor einer Weggabelung zeigt, wird offensichtlich, wie sehr die Mutter-Kind-Figur die Emotionalität und Aussagekraft steigert.

Während in der Akademie-Malerei Mutterschaft und die Mutter-Kind-Beziehung überwiegend idealisiert wurden und fern von jeder Angst und Leidenschaft waren,

⁹¹⁵ Brandler, in: Kat. Ausst. „Heinrich Zille, Zeichner der Großstadt“, 1997, S. 69.

sind sie bei den genannten Beispielen in aktuelle defizitäre Verhältnisse und Zustände eingebettet. Statt „Trägerin der ideellen männlichen Harmonie- und Einheitssehnsüchte“⁹¹⁶ und „Symbol der Ruhe und der Schönheit“⁹¹⁷ zu sein, fungiert die Mutter-Kind-Gruppe in der Kritischen Kunst und Karikatur als „Signum“ für gesellschaftliche und ökonomische Missstände. Die Projektion paradiesischer Zustände auf die Mutterschaft bzw. Mutter-Kind-Beziehung wurde in ihr Gegenteil verkehrt: Die Mutter ist nicht länger „Trägerprinzip einer regressiv-utopischen Einheitssehnsucht“⁹¹⁸, sondern Trägerprinzip einer sozialen Anklage.⁹¹⁹

Einer solch emotionalen Wirkung des Mutter-Kind-Motivs bediente man sich schon immer, man denke nur an die massenhaften Maria-mit-Kind-Bilder im sakralen Kontext. Besonders intensiv genutzt wurde sie in den kritischen Kunstströmungen des 19. Jahrhunderts, die nun die „armen Mütter“ darstellungswürdiger machten und den mütterlichen Leidensaspekt hervorhoben. Schon auf Illustrationen zur französischen Germinalausgabe von 1885/86 läuft die alte Maheu mit ihrem Kind zu ihrem Mann, der nach einer Auseinandersetzung mit dem Militär niedergeschossen wurde. In Goyas Radierung „*Y esto tambien*“ aus den „Desastres de la guerra“ (1810-1814, Abb. 245) erscheint die Mutter als Hauptperson. Koehlers Gemälde „*Der Streik*“ (1886, Abb. 246) lenkt den Betrachterblick auf die am rechten Bildrand stehende Mutter mit ihren beiden Kindern. Sie beobachten beunruhigt die außer Kontrolle geratende und in Gewalt ausartende Konfrontation eines Unternehmers mit einer Gruppe aufständischer Arbeiter.⁹²⁰ Es scheint, als wollte Koehler durch ihre Figur auf die negativen Auswirkungen des Streiks für Frau, Kinder und Familie hinweisen. Die Mutter blickt betrübt, als wüsste sie um die Folgen der Auseinandersetzungen – nämlich Arbeitslosigkeit des Mannes und damit ein Leben in Hunger und Armut. Letzteres ist für jene Mutter-Kind-Gruppe auf dem linken Bildteil von Luytens Triptychon „*Streik*“ schon Realität.⁹²¹ Der Belgier nutzt demnach nicht nur die überlieferte Form des Triptychons als Pathosformel, sondern steigerte den Eindruck von Not, Leid und Verzweiflung durch das Mutter-Kind-Motiv. Letzteres gilt ebenso für Erik Henningsens Gemälde „*En Folketaler*“ (1899, Abb. 247), das in der Zeitschrift

⁹¹⁶ Bovenschen 1979, S. 32.

⁹¹⁷ Ebenda, S. 59.

⁹¹⁸ Ebenda, S. 261.

⁹¹⁹ Ein derartiger funktionaler Einsatz des Muttermotivs ist keineswegs nur auf Baluschek, Kollwitz, Zille und die Karikaturisten beschränkt. Auch Klingner, Barlach oder Hasse nutzten die Mutter als tragische Figur der modernen Zeiten.

⁹²⁰ Der mit Frack und Zylinder gekennzeichnete Fabrikbesitzer führt gerade ein Wortgefecht mit dem Anführer der Aufständischen. Einer von ihnen bewaffnet sich mit einem Stein, wodurch die Brisanz der Szenerie nochmals verdeutlicht wird. Im Hintergrund, in dem rauchende Fabrikschlote und Hafenanlagen sichtbar sind, strömen weitere Arbeiter herbei.

⁹²¹ Luyten bezog sich hier auf ein konkretes Streikerlebnis im Borinage.

„Der Wahre Jacob“ besprochen wurde und ein Jahr nach seiner Entstehung auf der Großen Münchner Kunstausstellung 1900 im Glaspalast zu sehen war, oder Sella Hasses „*Generalstreik in Charleroi*“ (1912, Abb. 248). Nimmt in den bisher aufgeführten Gemälden die Mutter das Schicksal hin, verbildlicht sie Giuseppe Pellizza da Volpedos Studie zu „*Fiumana*“ (1895/1896, Abb. 250) als aktive Figur in der ersten Reihe. Die Mutter steigt zur Stellvertreterin und Kämpferin für die untere, arbeitende und gebärende Bevölkerung empor.⁹²²

Während die Mutter aufgrund der gesellschaftlichen Umwälzungen in der Realität an Kontur zu verlieren drohte und sich mehr und mehr im Zwiespalt zwischen Tradition und Innovation befand, avancierte sie in der Bilderwelt zu einer Art „Symbolfigur“. Die dargestellten Mütter sind nicht länger Allegorien für Mütterlichkeit und Projektionsfläche für Sehnsüchte nach einem ursprünglichen, sinnensfreudigen und natürlichen Leben. Stattdessen präsentieren sie sich unidealisiert in eine harte Wirklichkeit eingebunden. Sie emanzipieren sich, jedoch nicht im Sinne von Kinderlosigkeit und Selbstbestimmtheit, sondern im Sinne eines Kampfes für die Mutterschaft in einer lebenswerten Umwelt.

1.3. Die Ästhetik des Hässlichen

Während Karikaturen trotz ihrer Hässlichkeit selbst vom deutschen Idealismus ihre Legitimation erfuhren, wurden jene unschönen Bildentwürfe von Baluschek, Kollwitz oder Zille aufgrund der bildimmanenten „*Verhässlichung der Formen*“⁹²³ desavouiert. Die Gründe für diese differenzierten ästhetischen Bewertungen gilt es zu erörtern.

Die Simplicissimus-Künstler nahmen hinsichtlich der bildlichen Umsetzung der Mutterfigur bewusst eine Deformierung vor. Die Verhässlichung fand gewissermaßen als Stilmittel ihre Anwendung. Dieser methodische Einsatz des Hässlichen verwundert kaum, blickt man auf die Anfänge der Karikatur und ihre Etablierung als Kunstgattung zurück. Seit jeher war die Karikatur ein „*Gegenentwurf des Ideal-Schönen*“⁹²⁴ und wurde über das antipodisch Hässliche definiert. Bereits der Pionier der

⁹²² Laut von dem Knesebeck wurde eine Beteiligung von Frau und Kindern bei Streik und Streikbildern absolut üblich, da auch Frauen als Arbeiterinnen für ihre Rechte kämpften. Vgl. von dem Knesebeck, 1998, S. 163.

⁹²³ Vgl. Engelmann, 2003, S. 115. Auch im folgenden wird Hässlichkeit im Sinne von Engelmanns Definition verstanden und meint eine deformierte, verzerrte und verschobene Formensprache.

⁹²⁴ Hofmann, 1956, S. 15.

Karikaturisten Annibal Carracci (1560-1609)⁹²⁵ zielte mit seinen von Missbildungen und Missproportionen durchdrungenen Porträts auf die „*Erzeugung perfekter Hässlichkeit*“⁹²⁶. Letztere, so erläuterte der päpstliche Haushofmeister Giovanni Antonio Massani im Zuge seiner Ausführungen zu Carraccis Oeuvre, erwecke wiederum den Eindruck des Komischen⁹²⁷: „*Die Dinge, die auf die beschriebene Weise von der Natur hervorgebracht werden und schon deshalb zum Lachen sind, geben doppeltes Vergnügen, wenn sie von der Kunst gut nachgeahmt werden, weil der Betrachter zum einen großes Vergnügen an der besonderen Art und Weise dieser Gegenstände empfindet, die ihn zum Lachen reizen, und sich zum anderen an der künstlerischen Nachahmung erfreut*“⁹²⁸. Diese Legitimation des Hässlichen aufgrund der Erzeugung eines komischen Moments⁹²⁹ sollte im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts, als das Hässliche in die Kunst einzog, einem erhöhten Stellenwert der Karikatur zu Gute kommen.

Bereits gegen Ende des 18. Jahrhunderts widmeten sich theoretische Diskussionen verstärkt der Ästhetik des Hässlichen. Während Edmund Burkes „*A Philosophical Enquiry into Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*“ (1757) zuvor als hässlich etikettierte Umstände dem harmonisierenden Schönen antithetisch gegenüberstellte und durch eine Integration im Erhabenen aufwertete⁹³⁰, blieb laut Friedrich Schlegels Aufsatz „*Über das Studium der griechischen Poesie*“ (1795) „*der Glaube an das göttlich allwaltende – absolute – Gute und seine Verkörperung in der Idee des rein geistigen Schönen*“⁹³¹ zunächst unangetastet. Die moderne Hässlichkeit

⁹²⁵ Der Bologneser Maler Annibale Carracci (1560-1609) war ein wichtiger Mitbegründer der römischen Barockmalerei. Zunächst arbeitete er gemeinsam mit seinem Bruder und seinem Vetter an der künstlerischen Ausgestaltung der Bologneser Palazzi. Es ging ihm dabei primär um eine möglichst naturgetreue Darstellung nach dem lebenden Modell. Seit Ende des 16. Jahrhunderts weilte und schuf er vor allem in Rom, wo auch sein Hauptwerk, die Decke der Galleria Farnese, entstand.

Dem Bologneser Maler wurde außerdem die Erfindung der Karikatur und seine Bestimmung als komische physiognomische Übertreibung zugesprochen.

⁹²⁶ Langemeyer, 1985, S. 19. Die perfekte Hässlichkeit sollte eine Art Antithese zur naturalistischen Wiedergabe oder gar zur idealisierenden Glättung der in der Natur vorgefundenen Formen bilden. Vgl. ebenda, S. 19.

⁹²⁷ Fungierte das Hässliche in der christlichen Bildtradition noch als künstlerische Metapher des Bösen, wurde es durch eine Art Profanisierung in der Karikatur für den Moment des Komischen eingesetzt. Bereits seit der Antike galt Hässlichkeit in Verbindung mit dem Komischen als eine Art Legitimation. Vgl. Engelmann, 2003, S. 115.

⁹²⁸ Zitiert nach Unverfehrt, in: Langemeyer, 1985, S. 346.

⁹²⁹ Die Legitimation des Hässlichen im Komischen wurzelt in der Antike, fand jedoch lediglich in niedrigen Gattungen, wie der Komödie, Akzeptanz. Vgl. hierzu Engelmann, 2003, S. 115. Verhässlichungen bezüglich der Inhalte, welche der Entlarvung oder Anprangerung von gegenwärtigen Charakteren oder Missständen dienten, fanden sich ansatzweise erst bei Gianlorenzo Bernini, indem er „die Vorbilder seiner Karikaturen nicht nur in ihrer zufälligen äußeren Hässlichkeit, sondern auch ihrem ‚innersten Wesen entsprechend‘ wiederzugeben gedachte“. Ebenda, S. 117f. Forciert wurde diese formale als auch inhaltliche Verhässlichung später auch von dem Engländer Hogarth.

⁹³⁰ Vgl. ebenda, S. 9. Burke differenzierte in eine Ästhetik der Unlust und Liebe. Erstere umfasse alle sich der rationalen Erkenntnis entziehenden, bedrohenden Erscheinungen, die Schrecken, Unlust und Schmerz verursachen und dadurch den Selbsterhaltungstrieb als Leidenschaft motivieren. Vgl. hierzu nähere Ausführungen bei Engelmann, 2003, S. 16f.

⁹³¹ Engelmann, 2003, S. 25.

vorerst als „*Steigbügel zukünftiger Schönheit*“⁹³² akzeptierend, musste Schlegel unter Einbeziehung der Anfangs- und Endphase der klassischen Kunst jedoch erkennen, dass Schönes und Hässliches in enger Verbindung stehen und nur eine hässliche Kunst die Wiedergeburt einer schönen Kunst bedingen könne.⁹³³ Baudelaire (1821-1867) vertrat eine radikalere Anschauung. Ihm zu Folge widerstrebe Übersinnlichkeit, Eindeutigkeit und Reinheit des absolut Schönen der menschlichen Konstitution. Seinem Leitgedanken „*die Natur ist hässlich*“ verpflichtet, begeisterte sich Baudelaire für das Hässliche, das ihm als Remedium gegen die Ennui der Zeit galt.⁹³⁴ Diese hier an den bisherigen Schönheitsidealen aufgezeigten Debatten beherrschten zunehmend die künstlerischen Diskurse. Das Hässliche markierte den Einzug der Realität in die höhere Kunst: „*Es bricht beispielsweise ein wegen der Anforderung des Kunstmarkts, interessante Werke zu schaffen, wegen der anvisierten objektiven Wahrheit durch die allumfassende Abschilderung der Realität, wegen der Darstellung des subjektiven Empfindens, dass die Welt dissonant ist, wegen des Zweifels am transzendenten Absoluten.*“⁹³⁵ Gesellschaftlich und individuell Verdrängtes thematisierend, rebellierten die Autoren realistischer und naturalistischer Kunstwerke „*gegen das bis dahin und noch darüber hinaus geltende Theorem, dass eine Schöpfung nur ästhetisch wertvoll ist, wenn sie mit der positiven, von der Gesellschaft akzeptierten Sichtweise auf die Welt übereinstimmt*“⁹³⁶. Anstatt des Strebens nach einem auf antiken Theorien basierenden Ästhetischen, das unter anderem auf den künstlerischen Prinzipien Harmonie, Ordnung, Symmetrie, Rhythmus, rechtem Maß, höherer Notwendigkeit und Regelmäßigkeit beruhte, verpflichteten sich diese Künstler der exakten, detaillierten Wiedergabe einer Wirklichkeit, die sich auf soziale Randmilieus beschränkte und daher als hässlich empfunden wurde. Rosenkranz erklärte in seiner „*Ästhetik des Hässlichen*“ (1853), dass reale Erscheinungen wie das Proletariat und seine Menschen Karikaturen seien, „*und diese Karikaturen bestehen fast nur*

⁹³² Ebenda, S. 23.

⁹³³ Im Zuge dieser Dualität, welche er letztendlich in der zweifachen Natur des Menschen begründet sah, schloss er das Hässliche als unangenehme Erscheinung des Schlechten nicht mehr einfach aus. Als Behelf bediente er sich der Idee der drei Kunstzeitalter: Eine antike schöne Kunst werde von einer hässlichen zeitgenössischen abgelöst, welche wiederum gerade aufgrund ihrer Hässlichkeit die Wiedergeburt einer künftig schönen Kunst bedinge. Vgl. ebenda, S. 24f.

⁹³⁴ Aus seiner noch ungefestigten Idee einer Zerstörung der Unität Gottes und der daraus resultierenden Nicht-Existenz der Einheit und des Absoluten resultiert schließlich der Gedanke an eine Universalität des Bösen. Das menschliche Sein werde demnach von den „antipodischen Eigenschaften des rein Geistigen, dem Tierischen und Bösen, determiniert“. Dies wiederum sei Ursache und Quelle seiner fatalen Lebenslust, seines Zerstörungstriebes sowie seinem Drang nach dem Abstieg. Von der „romantischen Schule“, die sich in immer stärkeren Auswüchsen einer Sensation des Abstoßenden und Grausamen zuwandte, distanzierte sich Baudelaire. Während die Vertreter dieser Schule an einer gegenständlichen Ennui litten, die durch Effekte beseitigt werden konnte, war Baudelaire gemäß des Psychologen Wilhelm Josef Revers der zuständlichen Langeweile verfallen. Vgl. ebenda, S. 28ff.

⁹³⁵ Vgl. ebenda, S. 9.

⁹³⁶ Ebenda, S. 9.

aus Fratzen⁹³⁷. Diese Äußerung belegt die negative Wahrnehmung einer solchen Realität und zeugt zudem von der oftmals vollzogenen Gleichsetzung von Karikatur und Hässlichkeit. So meinte auch Winckelmann, dass die unbeschönte Wiedergabe dieser Gegenwart zwingend „zur Karikatur“ führen müsse.⁹³⁸

Obwohl der Karikaturbegriff bei beiden „Kunstphilosophen“ durchweg negativ, eben als Synonym für Hässlichkeit verwendet ist, wurde die Karikatur keineswegs ästhetisch verurteilt, vielmehr *„als passagere Kunstäußerung in den der schönen Kunst feindlichen Zeiten“*⁹³⁹ gerechtfertigt. Wichtigstes Argument für ihre Akzeptanz blieb weiterhin der funktionale Einsatz des Hässlichen im Dienste des Lächerlichen. In den restlichen Kunstgattungen hielt der Kampf gegen die Bildwerdung des Hässlichen an: *„Zwar war das Bewusstsein durchaus vorhanden, dass das Hässliche in der Kunst, sollte sie nicht in Ekklektismus und Lebensferne erstarren, auch außerhalb der Karikatur zugelassen werden muss, doch wurde diese Tatsache nicht akzeptiert“*⁹⁴⁰. Baluscheks, Kollwitzs und Zilles Bilder, die sich „modernem“, hässlichem Formenvokabular annäherten, wurden oftmals als *„Nichtseinsollende abgelehnt“*⁹⁴¹ und die Schaffenden selbst als Rinnsteinkünstler und Elendmaler verschmäht.

Baluschek bemerkte: *„Man hat mir meine Motive vorgeworfen, man klagte mich an, ich verstieße gegen die Gesetze der Schönheit!“*⁹⁴². Anhand dieses Zitats wird nicht nur der Kampf gegen jene „ästhetische Verurteilung“ offensichtlich, sondern zugleich der Ausgangspunkt seiner bildimmanenten Hässlichkeit. Denn allein die Wahl des Sujets oder Motivs bedingte die ihm vorgeworfene Hässlichkeit. Gemäß seinen Worten *„Was mich um mich herum irgendwie berührt, ergreift, packt, erschüttert, gibt mir die Impulse zu meinen Bildern“*, wandte sich der sozialistisch geprägte Maler realen Begebenheiten und Figuren zu, die er als hässlichen Teil der Wirklichkeit ins Charakteristische übertrug. Seine Hässlichkeit war dem Wahrhaftigen verpflichtet und eine nach dem Wahren strebende Kunst besaß für Baluschek wiederum ästhetischen Wert. Dies belegt auch seine Verteidigung der eigenen, als „hässlich“ etikettierten Malerei mit den Worten Rodins: *„In der Kunst ist tatsächlich einzig und allein das schön, was Charakter hat. Charakter heißt die große innere Wahrheit eines jeden schönen oder hässlichen Naturschauspiels. Ja, man könnte hier sogar von einer ‚doppelten Wahrheit‘ sprechen, denn es handelt sich um eine*

⁹³⁷ Rosenkranz, 1996, S. 331.

⁹³⁸ Vgl. Engelmann, 2003, S. 126.

⁹³⁹ Ebenda, S. 127.

⁹⁴⁰ Ebenda, S. 127.

⁹⁴¹ Ebenda, S. 127.

⁹⁴² Zitiert nach Bröhan, 1985, S. 139.

*innere, die durch eine äußere zum Ausdruck gebracht wird.*⁹⁴³ Baluscek verantwortete damit seine hässliche Kunst mit ihrem Wirklichkeitsanspruch und stand diesbezüglich in direkter Nachfolge der Realisten. Schließlich bekundete Wilhelm Leibl immer wieder den Zusammenhang zwischen anvisierter objektiver Wahrheit und Hässlichkeit. Er wollte malen, was wahr ist, jedoch von den Zeitgenossen für hässlich gehalten wurde, weil er es unbeschönigt – eben der Wirklichkeit entsprechend – wiedergab. Die folgende Kunstkritik bekräftigt dieses Spannungsverhältnis von Wahrheit und Hässlichkeit: *„Obwohl ‚ein ungewöhnliches Talent aus dieses Arbeiten‘ spreche, seien sie nichts als ‚eine bloße Nachahmung der Natur‘, Leibl setze seine Stärke darein, ‚das Hässliche und Gemeine zum Gegenstand künstlerischer Behandlung zu machen*“⁹⁴⁴.

Auch Kollwitzs künstlerische Hässlichkeit entstammte einem intensiven Realitätstreben. Darüber hinaus war diese als wahrhaft empfundene, defizitäre Realität Basis ihrer Ästhetik. In Analogie zu Baluscek, der die hässliche Realität durch seine der Wahrheit verpflichtete künstlerische Umsetzung ins Schöne wandelte, erhob Kollwitz das von ihr selbst als „hässlich“ Empfundene zum Schönheitsideal. So gestand sie dem Arzt und Schriftsteller Adolf Heilborn: *„Solch ein Hafenarbeiter ist in der Durchbildung seines Körpers schön. Solch eine Arbeiterfrau zeigt mir von ihrer Gestalt und ihrem Wesen viel mehr als die in durch Konvention überall in ihrem Tun und Lassen eingeengte Dame (...)“*⁹⁴⁵. Ihre Tagebuchaufzeichnungen legen ebenfalls eingehend Zeugnis über die ästhetische Formel „Das Hässliche als das Schöne“ ab: *„Das eigentliche Motiv aber, warum ich von jetzt an zur Darstellung fast nur das Arbeiterleben wählte, war, weil die aus dieser Sphäre gewählten Motive mir einfach und bedingungslos das gaben, was ich als schön empfand“*⁹⁴⁶. Immer wieder betonte Kollwitz: *„Das Proletariat war für mich eben schön. Der Proletarier in seiner typischen Erscheinung reizte mich zur Nachbildung“*⁹⁴⁷. Zugleich wies sie darauf hin, dass *„anfänglich in sehr geringem Maße Mitleid, Mitempfinden mich zur Darstellung des proletarischen Lebens zog, sondern dass ich es einfach als schön empfand. Wie Zola oder jemand einmal sagte: ‚Le beau c’est le laid‘“*⁹⁴⁸. Von dem Knesebeck sieht in Kollwitzs auffällig häufiger Untermauerung der ästhetischen Beweggründe

⁹⁴³ Ebenda, S. 450.

⁹⁴⁴ Söntgen, 2000, S. 20.

⁹⁴⁵ Heilborn, 1924, S. 32.

⁹⁴⁶ Kollwitz, 1989, S. 741.

⁹⁴⁷ Kleberger, 1980, S. 51f.

⁹⁴⁸ Kollwitz, zitiert nach Träger, 1998, S. 16. Kollwitz zitierte hier, wenn auch auf den Kopf gestellt, den nicht nur durch Zola, sondern generell als Maxime der Naturalisten zu verstehenden Leitsatz „Le laid c’est le beau“. Vgl. von dem Knesebeck, 1997, S. 72, FN 458.

für ihre Motivwahl eine Reaktion gegen ihre Etikettierung als soziale Künstlerin.⁹⁴⁹ Erst seit dem Weberzyklus – nachdem sie das tägliche proletarische Elend in der Praxis ihres Mannes hautnah miterleben musste – weise ihre Kunst eine zutiefst soziale Komponente auf, ohne dass ihre ästhetischen Ideale sich änderten.

Zilles ästhetische Grundlage ist schwerer einzuordnen, was nicht zuletzt in seiner starken Verwandtschaft zum karikaturistischen Stilarsenal gründet. Fest steht, dass er sich ab 1892 einer sowohl formal wie inhaltlich als „hässlich“ empfundenen Kunst zuwandte.⁹⁵⁰ Nach dem „Warum“ dieses eingeschlagenen Weges fragend, führt die Sekundärliteratur immer wieder Zilles eigene Kindheit im proletarischen Milieu an. Gemäß Flügge übersehe die *„griffige Formel vom ‚schöpferisch gewordenen Proletarier‘ indessen, dass Zille trotz aller intimen Kenntnis seiner Motive nie die eigene Lebenssphäre darstellte, sondern aus beträchtlicher Distanz beobachtete und urteilte*⁹⁵¹. Auch Altner hält den Einfluss des Naturalismus für wegweisend: *„Daß er die bildkünstlerischen Äußerungen des Naturalismus zunehmend bewusster wahrgenommen hat, zeigen Arbeiten wie „Straßenszene“ und die in den Jahren darauf folgenden druckgraphischen Blätter*⁹⁵². Am aussagekräftigsten in punkto Ästhetik sind m.E. Zilles eigene Worte: *„Ich wollte was machen aus mir heraus. So, wie ich die Welt und die Menschen sah. Ich sah sie doch ganz anders, als die andern. Und das musste ich eben machen*⁹⁵³. In Analogie zu Baluschek und Kollwitz lag seinem Schaffen demnach ein intensives Realitätsstreben zugrunde.⁹⁵⁴ Gerade mittels des Mediums der Photographie⁹⁵⁵ wurde ihm eine bildlich völlig unerschlossene Wirklichkeit eröffnet, derer er sich für seine künstlerischen Zugriffe stets versicherte.⁹⁵⁶ Getreu Freitag sei *„entscheidend und auffällig (...), dass die intensivste Auseinandersetzung mit der Photographie genau in die Zeit fällt, in der sich Zilles Bilddenken und die Motivwahl klären*⁹⁵⁷. Die eingefangene, an sich

⁹⁴⁹ Vgl. ebenda, S. 65. Von dem nimmt diese ästhetische Begründung als Argument gegen den Stempel der „sozialen Künstlerin“ vor allem seit ihrem Weberzyklus an. Vor dem Weberzyklus hingegen stünden die ästhetische Anliegen jedoch deutlich im Vordergrund. Vor allem Werke aus der Königsberger Zeit (wie z.B. „Essender Arbeiter“ 1892, „Szene aus Germinal“ 1892/93 oder „An der Kirchmauer“ 1892/93) zeugen von der Dominanz der malerischen Reize sowie von dem Mangel an Sozialkritik. Von dem erläutert zudem anhand von Kollwitzs Brief an den Studienkollegen Paul Hey (26. 02.1891), dem von ihrer Schwester Lisbeth Stern 1920 geschriebenen Aufsatz sowie Besprechungen ihres Frühwerks, dass Kollwitzs vor 1898 geschaffene Darstellungen häufiger Genredarstellungen verpflichtet seien und eine dezidiert eingesetzte Sozialkritik aussparen. Vgl. hierzu ebenda, S. 66f.

⁹⁵⁰ Vgl. Altner, in: Kat. Ausst. „Heinrich Zille, Zeichner der Großstadt“, 1998, S. 16.

⁹⁵¹ Flügge, in: ebenda, S. 38.

⁹⁵² Altner, in: ebenda, S. 16.

⁹⁵³ Zitiert nach Ostwald, 1930, S. 30.

⁹⁵⁴ Zille wurde von seinem damaligen Lehrer Hosemann aufgefordert: „Gehen Sie lieber auf die Straße raus, ins Freie, beobachten Sie selbst, das ist besser als nachmachen.“ Zitiert nach Ostwald, 1930, S. 363.

⁹⁵⁵ Zille wandte sich seit den 1880ern verstärkt der Photographie zu. Siehe hierzu als weiterführende Literatur Kat. Ausst. „Heinrich Zille: Photograph der Moderne“, 1995.

⁹⁵⁶ Vgl. Flügge, in: Kat. Ausst. „Heinrich Zille, Zeichner der Großstadt“, 1997, S. 49f.

⁹⁵⁷ Freitag, in: Kat. Ausst. „Heinrich Zille, Zeichner der Großstadt“, 1997, S. 27.

bereits defizitäre Realität transponierte Zille ins Charakteristische. Die im Zuge dieses künstlerischen Arbeitsprozesses eintretende Schonungslosigkeit unterlag dem Primat des Hässlichen, so dass selbst Hamann dessen Bilder bzw. Bildthemen als „*bewusst ordinär*“⁹⁵⁸ beschreibt. Der Körper werde durch das Fleischliche seiner Erscheinung, die hängenden Brüste und lüstern-derben Physiognomien ins Groteske depraviert.⁹⁵⁹

Gerade an Zilles, bisweilen der Karikatur sehr nahestehenden Kunst wird die unterschiedliche Bewertung des Hässlichen in Kunst und Karikatur nochmals offensichtlich. Während Fuchs zufolge Zilles Schaffen vor allem durch die beste „*Sorte des urwüchsigen Berliner Humors und vor allem des Berliner Witzes*“⁹⁶⁰ „salonfähig“ wurde, das Hässliche also wiederum durch das Komische legitimiert und aufgewertet wurde, reichte laut Rosenhagen Zilles Humor nicht zur Aufnahme seiner Werke in die „Liga der hohen Kunst“ aus. So fehle seinen Bildern das Überwältigende, Dämonische, das allein alle Übertreibungen entschuldige und das Unsympathische dieser schwangeren Weiber und rachitischen Kinder vergessen mache.⁹⁶¹

Das Hässliche bzw. seine Rechtfertigung durch das Komische markierten die Trennlinie zwischen Kunst und Karikatur. Gleichzeitig zeigt sich Ende des 19. Jahrhunderts am Phänomen des Hässlichen auch ein Schwinden dieser Grenzen. Denn obwohl die bei Baluschek, Kollwitz und Zille konstatierte Verhässlichung der Form und des Inhalts einem starken Realitätsstreben entsprang, wurzelte sie auch in der realistisch-naturalistischen Revolte gegen eine konventionelle Kunst. Schließlich begehrte man mit dem Hässlichen gegen traditionelle Ideale auf. August Strindbergs Manifest (1890) bekräftigt dies: „*Man hat uns Realisten beschuldigt, noch schlimmeres zu sein, nämlich Naturalisten. Das ist ein Ehrentitel für uns! Wir lieben die Natur, wir wenden uns mit Abscheu fort von den neuen Gesellschaftsverhältnissen. Weil wir das Verkünstelte, das Geschraubte hassen, lieben wir jedes Ding beim rechten Namen zu nennen, und wir glauben, dass unsere Gesellschaft zusammenbrechen wird, wenn nicht die vornehmste Übereinkunft, auf der jede Gesellschaft ruht, die Ehrlichkeit wiederhergestellt wird.*“⁹⁶² Der Einsatz des Hässlichen besaß trotz seiner Verankerung in der Suche nach dem Wahren folglich mitunter einen funktionalen

⁹⁵⁸ Hamann, 1959, S. 32.

⁹⁵⁹ Zudem sei laut Hamann durch das Fehlen sozialer Fragestellungen und Intentionen das Niedere und Verkommene – gebündelt in der „*Bête humaine*“ – zum Selbstzweck erhoben worden. Vgl. ebenda, S. 32.

⁹⁶⁰ Fuchs, zitiert nach Kat. Ausst. „Heinrich Zille, Zeichner der Großstadt“, 1997, S. 280.

⁹⁶¹ Zitiert nach Flügge, in: ebenda, S. 41.

⁹⁶² Strindberg, 1890, S. 1242f.

Charakter. Diese Zweckmäßigkeit des Hässlichen war der Karikatur seit jeher eigen. So meinte auch Hamann, dass mit dem aufkommenden Naturalismus „*asoziale Elemente (...) nicht mehr als Karikaturen oder wohlausgefeilte Charakterstudien dargestellt (wurden), als Chargen, mit denen man eine Nebenhandlung belebt oder die eine Folie für den allesbeherrschenden Helden abgeben, sondern als Mittelpunktfiguren, deren Probleme man zu künstlerisch bedeutungsvollen Fragen macht*“⁹⁶³.

2. **„Bürgerliche Mütter“ in Graphik und Malerei – Das bürgerliche Familienbild als Vorlage der Karikatur**

Während die sozialkritische Malerei und Graphik sich parallel zur Karikatur intensiv mit der Mutterfigur aus den unteren Schichten auseinandersetzte, existieren nur sehr wenige zeitgenössische Bilder, welche die bürgerliche Mutter bzw. ihre Rolle und ihren gesellschaftlichen Status kritisch beleuchten. Zu diesen Werken gehört Max Klingers zehnteilige Folge „*Eine Liebe*“ (1887). Erzählt wird von einer Jungfrau aus besserem Hause, die von einem ebenfalls den höheren Kreisen zugehörigen Mann verführt wird. Resultat der leidenschaftlichen Begegnung ist eine uneheliche Schwangerschaft, die dem Mädchen zu großer „Schande“ gereicht. Im Rahmen einer säkularisierten Verkündigung (Blatt 8, Abb. 260) wird die unbefleckte Empfängnis Mariens durch das Schuldbewusstsein der Frau nach der Erfahrung körperlicher Liebe ersetzt. Das Kind tritt nicht mehr als Erlöser und Heilsbringer auf, sondern vice versa als Elendsverursacher. Die soziale Ächtung, die dem Bürgersmädchen aufgrund des illegitimen Kindes zu Teil wird, verdeutlicht das Blatt „Schande“ eindringlich. In Büßergewand und -haltung schreitend, ist die Schwangere dem Blick der gutsituierten Frauen oberhalb der Mauer preisgegeben. An der hellen Mauerfläche erscheint der Schlagschatten der Frau, vor ihr gleichsam hergehend als Sinnbild ihrer Sünde. Die strohbekränzte, schattenlose Gestalt der Schande deutet auf den gewölbten Leib der Geächteten. Den Ausweg aus dieser lebensunwürdigen Situation meint das Mädchen schließlich in einer Abtreibung zu finden.⁹⁶⁴ Doch auch diese bringt keine Erfüllung, sondern den Tod, der in Gestalt eines Bettlers eintritt. Die

⁹⁶³ Hamann, 1959, S. 28.

⁹⁶⁴ Dass hier keine normale Geburt mit tödlichem Ausgang dargestellt ist, darauf verweist der unterentwickelte Säugling im Arm des Todes, der die Frau mitnehmen will. Vgl. hierzu Schirmer, 1998, S. 79.

Schicksalskette wurde von Klinger überaus klar aufgezeigt: Die körperliche, uneheliche Liebe führt zu Schande und letztlich zum Tod. Für seine bildsprachliche Umsetzung bediente sich Klinger der Mythologie, aber auch der christlichen Ikonographie. Damit lieferte er dem Publikum vertraute Bildmuster, die mit neuen Inhalten versehen zum Medium der Kritik an Maßstäben bürgerlicher Moral wurden.⁹⁶⁵

Neben solchen, eher raren sozialkritischen Verbildlichungen der bürgerlichen Mutter war das endende 19. und beginnende 20. Jahrhundert überwiegend noch von jenem früheren künstlerischen Mutterkonstrukt geprägt: Demzufolge wurde die Mutter im Kreise ihrer Kinder, oftmals auch zusammen mit dem Gatten abgebildet.⁹⁶⁶ Der Grund für ihre starke Präsenz, vor allem bis zum letzten Drittel des Jahrhunderts, war die Vorbildlichkeit der bürgerlichen Familien- und Rollenstruktur. Demgemäß bildete die Hausfrau und Mutter das Zentrum, den Dreh- und Angelpunkt der Familie, die wiederum als Grundlage des Staates propagiert wurde. Chodowieckis genrehaft eingekleidete Bejahungen von Ehe und Familie, die Lorenz als „*geraffte Dokumentationen des Glücks*“⁹⁶⁷ bezeichnet, waren lediglich ein Auftakt.⁹⁶⁸ Das gefühlswangere Miteinander der Familie sowie die klare Rollenverteilung von Mann und Frau verbildlichten in den nächsten Jahrzehnten Künstler wie Philipp Friedrich von Hetsch, Anton Graff, Johann Friedrich August Tischbein⁹⁶⁹, Carl Joesph Begas oder Friedrich Overbeck und Vertreter der Düsseldorfer Malerschule wie Peter Schwingen.

Stets ist die Frau als Gattin und/oder Mutter definiert und bildet den Mittelpunkt des sich zunehmend intimisierenden Familienlebens – nur die künstlerische Manier sowie die „Inszenierung“ der familiären Szenen änderten sich, was letztlich auf Neudefinitionen des Familienbegriffes und die Begründung der Rollenunterschiede, wie z.B. durch Fichte oder Schlegel⁹⁷⁰, zurückzuführen ist. Während die Romantiker die Familie in den Mantel der Natur einhüllen, verliehen ihr die Nazarener sehnsuchts-

⁹⁶⁵ Kat. Ausst. „Max Klinger. Die Graphischen Zyklen“, 1990, S. 55.

⁹⁶⁶ Das Familienbild wurde in Deutschland übrigens erst zu Ende des 18. Jahrhunderts eine eigen Kunstgattung und mutierte in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einer regelrechten Moderserscheinung. Vgl. Bertz, 2004, S. 65.

⁹⁶⁷ Lorenz, 1985, S. 31.

⁹⁶⁸ Siehe z.B. Chodowieckis Titelkupfer zu Campes „Robinson der Jüngere“ oder zu Hippels „Über die Ehe“ (1792).

⁹⁶⁹ Bei Graff und Tischbein vor allem Selbstbildnisse im Kreise der eigenen Familie. Vgl. hierzu Lorenz, 1985, S. 46 ff.

⁹⁷⁰ Fichtes „Das Eherecht“ macht aus der Institution Ehe eine Seelengemeinschaft. Ehe hat keinen eindeutigen funktionalen Zweck mehr und es ergeben sich damit auch keine klar abgeleiteten Aufgabenbereiche für Mann und Frau mehr. Aufgaben der Eheleute ergeben sich nun vielmehr aufgrund des Charakters der Geschlechter. Vgl. ebenda, S. 71.

Bei Hegel und Schleiermacher hingegen mutiert die Familie zur sittlichen Distanz des Staates und erhält Verbindlichkeit sowie Verpflichtung. Sie ist der moralisch-ethische Kosmos, dessen Grenzen aber erkennbar werden. Vgl. ebenda, S. 127.

volle Züge und statteten sie mit einer dichten christlichen Symbolik aus, so dass „in deren Verlauf das Rollenverständnis der bürgerlichen Ehe Aspekte der Heiligen Familie erhält, wie auch wiederum ein Hauch des Alltäglichen das christliche Bild streifen darf, es somit leichter emotionaler erfassbar zu machen“.⁹⁷¹

Am meisten und intensivsten hat sich das Biedermeier des Familienbildes angenommen. Allein die Tatsache, dass zwischen 1815 und 1848 mehr Familienbilder entstanden als im restlichen 19. Jahrhundert, bekräftigt dies.⁹⁷² Die Familie war nun sowohl privates Glück als auch politische Größe.⁹⁷³ Dementsprechend besaß die Verbildlichung der Familie feststehende Koordinaten: Dazu gehörte die klare Rollenverteilung der Geschlechter, eine leise und gepflegte Häuslichkeit sowie eine dem Innenraum – als Mikrokosmos bürgerlichen Lebens – innewohnende Sauberkeit und Ordnung. Das Interieurbild war zugleich Abbildung des privaten Innenraums: „Im Familienbild vollzieht sich somit die Inventur der Dinge wie des Lebens, der Mensch erfährt Sicherheit durch die Darstellung der ihn umgebenden Realien“⁹⁷⁴. Jene Familienbilder weisen Mythologeme und Sehnsuchtsinhalte auf, „deren reale Verwirklichungschancen nur mehr als sehr gering, deren emotionaler Identifikationswert auch und gerade für die 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts als sehr hoch angesetzt werden muß“⁹⁷⁵. Gerade an diese emotionalen Identifikationswerte und den Utopiecharakter solcher Bilder, die besonders gerne in Zeitschriften wie der „Gartenlaube“ abgebildet wurden⁹⁷⁶, knüpften die Karikaturen des Simplicissimus an.

Peter Schwingens Gemälde „*Das Ehepaar Keucken-Werlé mit Enkel*“ (1844, Abb. 251) zeigt ein älteres Ehepaar mit seinem Enkel in einem biedermeierlich eingerichteten Innenraum. Das Paar sitzt aufrecht und den Betrachter anblickend auf dem Sofa. Die Steifheit dieser Szene wird in Ansätzen nur durch den kleinen Jungen durchbrochen, der, sich leger an die Großmutter anlehnd, mit seinem tierischen Gefährten spielt. Dieses repräsentative, Intimität vortäuschende Familien-Porträt des Vertreters der Düsseldorfer Malerschule, die Heine durch seine eigene Zeit an der Düsseldorfer Kunstakademie eindringlich gekannt haben dürfte, persiflierte Heine in seiner Karikatur „*Bilder aus dem deutschen Pastorenleben*“ (9/35/Titelblatt, Abb.

⁹⁷¹ Ebenda, S. 115.

⁹⁷² Vgl. ebenda, S. 138.

⁹⁷³ „So stellt sich die Familie des Biedermeier als höchst bedeutsame janusköpfige Gestalt dar, ist sie zum einen doch unantastbarer Privatbereich, zum anderen auch fundamentale politische Größe.“ Ebenda, S. 136.

⁹⁷⁴ Ebenda, S. 148.

⁹⁷⁵ Ebenda, S. 220.

⁹⁷⁶ Robert Beyschlag malte besonders viele Mutter-Kind-Szenen für die Gartenlaube. Zu weiteren Künstlern, die sich diesem Motiv für die Zeitschrift bedienten, vgl. Wildmeister, 1998, S. 88ff sowie FN 220.

252)⁹⁷⁷: Nun sind es die Eltern, die sich auf dem Sofa niedergelassen haben, während das an einem Schnuller nuckelnde Kleinkind auf sie zukrabbelt. Abermals ist die Szene in ein spießbürgerliches Ambiente eingebettet. Der Pastor erscheint aufrecht und gerade sitzend, ordentlich gekleidet und streng frisiert. Sowohl dieses Übermaß an Akkuratheit als auch die Blässe seiner Hände, die auf überzogene Reinheit und Sittlichkeit – selbst beim Akt der Kindszeugung – hindeuten soll, verlächerlichen ihn. Die Gemahlin, zwar ebenfalls korrekt und züchtig mit Rüschenbluse und Wollrock bekleidet, macht mit ihrer zerzausten „Unfrisur“ und ihrer breitbeinigen und eingesackten Haltung eine weniger vorbildliche Figur. Vielmehr ist sie äußerlich das Gegenteil von Schwingens Dame und damit dem damaligen bürgerlichen Frauenideal. Dieses nimmt Heines Pastorenfrau zwar hinsichtlich der weiblichen Anschmiegsamkeit auf, Anmut, Feinheit, Grazie und Schönheitssinn fehlen indessen. Selbst die Mutterliebe, die doch als Ursprung jeglicher menschlichen Liebe betrachtet wurde, scheint ihr abhanden gekommen zu sein. Dahingegen wirkt die elterliche Beziehung zum Kind in Heines Karikatur geradezu abstrus: Das mit nacktem Hinterteil auf das Pastorenpaar zukrabbelnde Baby, das in Analogie zu Schwingens Gemälde das dynamische Moment des Bildes ist, erweckt den Eindruck eines Eindringlings, welcher die pseudoharmonische, jedoch „unvergnügli“ Einheit des Elternpaares zu ruinieren droht.

Hinsichtlich Gesamtkonzeption und Bildaufbau existieren große Ähnlichkeiten zwischen den Bildern. Schwingens sittsame Steifheit und bürgerliches Repräsentationsbedürfnis wurden von Heine jedoch entweder übersteigert (im Falle des Pastors) oder verdreht (im Falle der Pastorenfrau), so dass jene biedermeierliche Spießbürgerlichkeit, Doppelmoral und Priorität der Außenwirkung – hier im Gewande der evangelischen Kirche – konterkariert wurde. Nahezu gleich verhält es sich mit Anschützs „*Familienbild*“ (Abb. 253) von 1832. Dargestellt ist der musikalische Vortrag eines Heranwachsenden. Seine Eltern beobachten ihn aufmerksam. Der Rest der Anwesenden richtet sich mit ernster Miene an den Betrachter.⁹⁷⁸ Eine vergleichbare Bildkomposition liefert Heines „*Ein Opfer der Kunst*“ (2/15, Abb. 111), die Umsetzung der Figuren ist aber konträr: Anstelle des konzentriert spielenden Jungens setzte Heine ein hysterisch auf die Tasten einhämmerndes Mädchen. Anschützs konzentriert dem Spiel folgende Eltern finden sich bei Heine im Hintergrund, wo sie mit verzweifelter Miene einen Arzt zu Rate ziehen. Aus dem in bürgerlichen Kreisen gerne gesehenen

⁹⁷⁷ In ihrem Gesamtkontext zielt die Karikatur auf die Sittlichkeitsdebatte im wilhelminischen Kaiserreich ab und geht diesbezüglich auch auf die Rolle der Evangelischen Kirche ein.

⁹⁷⁸ Vgl. eine ausführliche Bildbesprechung bei Lorenz, 1985, S. 169ff.

musikalischen Vortrag des Sprosses wird ein innerfamiliäres Desaster. Abermals nutzte Heine ein beliebtes Bildsujet und wandelt es in eine Karikatur um, ohne dabei den Verfremdungs- und Abwandlungsprozess zu verbergen – schließlich waren der Leserschaft derart repräsentative Bilder des Klavierspiels vor der Familie bekannt. Ein letzter Vergleich mit dem Familiendarsteller des Biedermeiers par excellence – Ludwig Richter – möge diese Praxis noch einmal verdeutlichen und dabei die Mutterfigur in den Vordergrund stellen.

Richters „*Die Hausfrau*“ (Abb. 254), die an einem Spinnrocken arbeitend am Fenster sitzt, vereint sämtliche weiblichen Tugenden: Sie ist nicht nur voller Anmut, Zartheit und Weiblichkeit, sondern erweist sich zudem vorbildlich in ihren verschiedenen Rollen als Mutter, Erzieherin, Fürsorgerin, Hausfrau und damit letztlich auch als Gattin. Sie hat sich vollkommen ihrem „inner-häuslichen“ Wirkungsbereich verschrieben und verrichtet ihre Aufgaben auf ideale Weise. Selbst die geschlechtsspezifische Erziehung beachtet sie: Während die Mädchen ihrer Mutter gleich sich ruhig und verhalten in Handarbeit üben, zeichnet der kleine Junge frohen Mutes und voller Lebenslust unter der Aufsicht seines munteren Bruders Soldaten.⁹⁷⁹ Obwohl Mutter und Kinder keine direkten Zärtlichkeiten austauschen, wird erkennbar, dass die Mutterliebe untrennbar mit den idyllischen Verhältnissen verbunden ist. Richters Bilder besitzen darüber hinaus eine Art „religiöse Grundierung“; außerdem erscheint Richters Kinderheimat märchenhaft, als utopische Darstellung zur sentimental Erbauung – eine „Utopia“, die beispielsweise der Zeitgenosse und Richter-Bewunderer Wilhelm Busch als frömmelnde Heuchelei und sentimentale Verkitschung des Familien- und Kinderbildes demaskierte.⁹⁸⁰ Sein „Stuwlpete“ oder „Max und Moritz“ war die Antwort auf die Kinderidolatrie eines Richters oder Grafen Pocci. Interessanter Weise wurde Buschs tragische Figur trotz Abschreckungspädagogik zum Liebling, da aufgrund der karikaturistischen Stilmittel wie Überreibung und Verzerrung sowie seine komischen Typisierungen eine Distanz geschaffen wurde, aus der heraus ästhetisches Vergnügen möglich wurde.⁹⁸¹ Buschs „Erziehungskomödie gegen die Zeit“⁹⁸² war demnach durchaus ein Zeugnis des bürgerlichen Erziehungsmechanismus und dessen autoritären Charakters mit seinen Beherrschungs- und Unterwerfungstenden-

⁹⁷⁹ Die Zuordnung der Haustiere ist übrigens wie die Beschäftigungseinteilung und die Gemütszustände ebenfalls geschlechtsspezifisch ausgerichtet.

⁹⁸⁰ Ueding, 1986, S. 61.

⁹⁸¹ Vgl. ebenda, S. 70.

⁹⁸² Ebenda, S. 73.

zen.⁹⁸³ So verurteilte er Eltern und Erzieher als Heuchler und Narren, die an ihre eigenen Maximen nicht glauben; Kinder charakterisierte er als kleine Teufel.⁹⁸⁴

Die Karikaturisten des *Simplicissimus* persiflierten die bürgerlichen Erziehungsideale in ähnlicher Weise, nutzen jedoch andere Formate und Stilmittel; zudem sind die Kinder weniger Täter als viel mehr Leidtragende und Opfer. In Heines „*Bilder aus dem Familienleben*“ (7/30, Abb. 255) begrüßt die Ehefrau und Mutter im schlampigen, löchrigen Putzgewand ihren Ehegatten, während sie das Kind ungepflegt, unfrisiert, ohne Schuhe und unordentlich gekleidet ignoriert. Zwar zeugt der Besen von hausfraulicher Tätigkeit und einem zumindest räumlich ausgerichteten Ordnungssinn, die Vereinbarkeit mit den mütterlichen Aufgaben sowie die Pflicht der Repräsentativität – wie wir sie aus Richters Graphiken kennen – wird hier nicht gewahrt. Erst als Besuch von außen kommt, ist die Mutter um eine adäquate, vorbildliche Außenwirkung als Frau und Mutter bemüht.

Richters herzerquickende, versöhnlich heitere Bilder von Frauen und Müttern, die ihren Sprösslingen Laufen lernen („*Steh fest*“, 1858, Abb. 256) oder sie zärtlich baden („*Aus der Kinderstube*“, 1858, Abb. 257) wurden von Heine und seinen Kollegen anhand übersättigter, phlegmatischer oder vergnügungssüchtiger Frauen, die ihre Kinder meist nicht beachten, auf den Kopf gestellt. Eine solche „Umkehrung“ konnte Heine besonders gut gelingen, da Richters bekanntes und breit gestreutes Familienbild „*Indiz für eine Geisteshaltung (ist), die im Bild etwas mit Macht gebannt sehen will, dessen reale Umsetzungschancen sich im Wandel der Zeit längst verflüchtigt haben*“⁹⁸⁵. Genau jene Fiktionalität und Utopie entlarvte Heine in seinen Karikaturen. Bezüge existieren des Weiteren zum „Familiengenre“, das laut Lorenz ab 1850 neben dem Historienbild die inoffizielle, neue Bildaufgabe der Zeit war. „*In der Besetzung dieser Genrebilder nimmt die Familie dabei einen bevorzugten Platz ein. Sind doch mit ihr allgemeine, emotionale Basiswerte verbunden, mit denen jeder Betrachter sicher umgehen kann, sei es das Bild der Mutterliebe, eingebettet in Rührung und sentimentaler Erinnerung oder die vom Schicksal getroffene Familie, deren Gram gezeichnete Mienen nach Mitleid heischen.*“⁹⁸⁶ Jene bildlichen Schilderungen alltäglicher, menschlicher Begebenheiten, die poetisiert wurden, griff Heine beispielsweise in seinem 39. Blatt der Serie „*Bilder aus dem Familienleben*“ mit dem Titel „*Ein erschütternder Todesfall*“ (9/18, Abb. 258) auf. Hier hat jedoch keine Naturgewalt ge-

⁹⁸³ Vgl. Ueding, 1986, S. 88.

⁹⁸⁴ Vgl. ebenda, S. 90.

⁹⁸⁵ Lorenz, 1985, S. 230f.

⁹⁸⁶ Ebenda, S. 218.

wütet, sondern das Schicksal war die „Wurstmaschine“, die das Metzgerkind „verarbeitet“ hat. Die im Familiengenre kultivierten Züge des Erbauungsbildes klassischer und romantischer Tradition⁹⁸⁷ wurden zur bildlichen Satire gewandelt.

Festzuhalten ist, dass sich die bürgerlichen Karikaturen des *Simplicissimus* klar auf das Familienbild des 19. Jahrhunderts bezogen, dieses jedoch verzerrten, verfremdeten und verdrehten. Statt den Betrachter in behaglich eingerichtete Stuben einzuladen und ein kleines „*Theaterstück mit dem Titel ‚Glückliches Familienleben‘*“⁹⁸⁸ zu inszenieren oder ihm romantisierte Schicksalsszenen darzubieten, wurden ihm satirische Momente aus dem bürgerlichen Familienleben vorgeführt.⁹⁸⁹ Die Karikaturisten waren sich der Bildwirkung und Verinnerlichung der damaligen Familienbilder bewusst, nur deshalb konnten sie jene persiflieren, ohne dem Betrachter diesen künstlerischen Vorgang zu verschweigen.⁹⁹⁰ Auch in der Hochkunst gab es neben den sentimentalischen Abwandlungen ab 1850 Familienbilder, die, wie längst zuvor die Karikatur, verändert-distanzierte Mutter-Kind-Beziehungen aufzeigen. So verbildlichte Fritz Schider in seinem Gemälde „*Mutter mit Kind*“ (1883/1886, Abb. 259) die Frau des Künstlers in entspannter Haltung auf dem Sofa sitzend. Das Kinn zierlich in die Hand gestützt, blickt die Dame auf das Kind zu ihren Füßen, das auf einem Holzpferd reitet. In der Lektüre des Buches gestört, betrachtet die Mutter das kleine Mädchen als etwas „*Unwirkliches, Puppenhaftes (...) für das sie keine Geste findet*“⁹⁹¹: „*Es ist eine ruhige, intime Szene, die jedoch in der Beziehung von Mutter zum Kind vieles an herzlicher Unmittelbarkeit vermissen lässt, wie sie z.B. den biedermeierlichen Familienbildnisse eignet*“⁹⁹².

⁹⁸⁷ Ebenda, S. 203.

⁹⁸⁸ Bertz, 2004, S. 8.

⁹⁸⁹ Natürlich manchmal auch Bezug auf das Proletariat.

⁹⁹⁰ Ende des 19. Jahrhunderts verloren die deutschen Familienbilder an Bedeutung im Bilderkanon, was letztlich mit realen gesellschaftlichen Wandlungsprozessen wie z.B. der erstarkenden Emanzipation aber auch mit der Erfindung der Photographie zusammenhängt: „Die Darstellung der Familie, während der vergangenen 100 Jahre auch ein Kontinuum bürgerlichen Selbstverständnisses, erleidet Brüche. (...) Schlüpft doch einmal ein Familienbild in die Reihe der bedeutsamen Einzelporträts, so ist es einer im Biedermeier entstandenen Gesamtkonzeption verpflichtet“, Lorenz, 1985, S. 255. Auch die Beschickung der Berliner Akademieausstellung belegt, dass das Familienbild in der zweiten Jahrhunderthälfte aus der Mode kam. Vgl. Bertz, 2004, S. 79.

⁹⁹¹ Lorenz, 1985, S. 264.

⁹⁹² Ebenda, S. 264.

3. *Die Macht und Bedeutungsschwere der Mutter – Mutterbilder jenseits einer realen Bildwirklichkeit*

Neben jenem Bildmaterial, das die Mutterfigur der Arbeiterschichten sozialkritisch beleuchtet oder das bürgerlich überhöhte Mutterbild vergegenwärtigt⁹⁹³, existieren Gemälde und Graphiken, in denen die Mutter zu einer Art „Abstraktum“ mutiert. Gerade im Jugendstil erfuhr das Motiv gleichsam eine mythische, oftmals ins „Symbolische“ gesteigerte Aufladung. Beispielsweise betonte Eugène Carrière in seinem Gemälde „*Mutterschaft*“ (um 1890, Abb. 260) „*das Geheimnis einer seelischen Verbindung zwischen Mutter und Kind*“⁹⁹⁴. In der symbolistischen Malerei hingegen spielte die mystische, oftmals okkulte Aufladung der Mutter als machtvolle Unheilbringerin und die ihr zugrundeliegende Vereinigung von Leben und Tod eine wichtige Rolle. 1894 schuf Giovanni Segantini seine „*Bösen Mütter*“ (Abb. 261), die sich lieber der Wollust hingeben, anstatt sich um ihre Kinder zu kümmern. Die Konsequenz ihres Vergehens ist das Leben in der Eiswüste, an deren verdorrten Bäumen die Seelen der Kinder hängen. Die Bildidee kreist um den Widerstreit zwischen freier Lust und Mutterschaft. Diese Thematik durchdringt auch Edvard Munchs Lithographie „*Madonna*“ (1894, Oslo, Munch-museet), die zum einen die heilige Mutter Madonna mit der erotisierten Verführerin Eva, zum anderen eine im Moment der Verzückung und Lust dargestellte Frau mit Spermien und einem Embryo als „Symbol“ von Empfängnis und Geburt konfrontiert.⁹⁹⁵ Die Verbindung zwischen Leben und Tod stellten dagegen Max Klinger oder Alfred Kubin in den Vordergrund. Während Klingers Kupferstich „*Tote Mutter*“ (1889, Abb. 262) das Individuum sterben, das Geschlecht leben lässt, deutet Kubins „*Das Ei*“ (1902, Wien, Albertina, Graphische Sammlung) das matriarchalische Urprinzip der Fruchtbarkeit und des Gebärens als Prinzip des Todes, „*denn das neuerzeugte Leben enthält bereits den Keim zum Sterben*“⁹⁹⁶.

⁹⁹³ Impressionistische Werke wie Renoirs „Das Kind an der Brust“ (1886, St. Petersburg, Florida, Museum of Fine Arts) zeigen anhand der rein künstlerischen Mittel impressionistischer Maltechnik bevorzugt eine demokratische Vergegenwärtigung des Mutter-Kind-Themas. Als eine Art Weiterentwicklung dieser Tendenz suchten Vorgänger bzw. Anhänger des Expressionismus intensiviert einen Akzent auf inneren Ausdruck dieser Grundbeziehung zu legen. Sowohl Paul Gauguins „Mutterschaft“ (1899) als auch Paula Modersohn-Beckers „Mutter und Kind“ (1906) stellen das Motiv schonungslos-natürlich in den Vordergrund, sowohl um das Leben als Ursprung alles Seienden als auch die ursprüngliche physische und psychische Beziehung zwischen Mutter und Kind zu thematisieren. Vgl. zu Text und Abb. Kat. Ausst. „Eva und die Zukunft“, 1986, S. 232f und S. 235.

⁹⁹⁴ Ebenda, S. 233.

⁹⁹⁵ Auf ähnliche Weise griff Max Klinger diese Kluft zwischen naturhaft-physischer und mythischer Materie auf, indem seine Mädchengestalt furchtsam zu dem in Lichtaura schwebenden Embryo aufblickt. Gezeigt wird die Diskrepanz zwischen freier Lust und Mutterschaft, die tief in der bürgerlich-christlichen Moral verwurzelt war, da der Beischlaf an die Funktion der Zeugung gekoppelt ist. Vgl. Kat. Ausst. „Eva und die Zukunft“, 1986, S. 239f.

⁹⁹⁶ Ebenda, S. 251.

Solche Verselbständigungen des Muttermotivs zeugen von einem gewissen Machtzuwachs der Mutterfigur, der von der aufkommenden Psychoanalyse geprägt scheint. Der einstige Mutterkult hat sich gewandelt. Die Mutter und ihre Herrschaft über das Kind wurden fortan mit Urängsten und Urtrieben kombiniert, die ästhetischen Diskurse in eine symbolische, irrealen Bildsprache eingebettet. Die Karikaturen des Simplicissimus griffen die Mutter ebenfalls auf einer abstrahierenden, jedoch anders konnotierten Ebene auf. Dort wurde die Mutter auffällig oft als Allegorie verwendet. In Heines „*Handel und Landwirtschaft*“ (6/24/Titelblatt, Abb. 263), die sich deutlich auf Daumiers „*La République*“ (1848, Abb. 264) bezieht, stellt die Reichskrone und Eichenkranz tragende Germania mit ihren prallen Brüsten einen Kaufmann bzw. Industriellen und einen Landwirt. Letztere streiten sich um die wertvolle Milch, was die Mutter zu folgenden Worten bewegt: „*Nicht drängeln, Kinder! Es ist genug für euch beide da.*“ Die am 3. September 1901 publizierte Karikatur spielt auf den fast schon vollzogenen Übergang vom Agrar- zum Industriestaat an. 1889 lieferte der primäre und sekundäre Sektor etwa den gleichen Anteil am Nettoinlandsprodukt. 1895 kam die Landwirtschaft nur noch auf 32 %, der sekundäre Sektor dagegen auf 36 %. Diese Veränderung spiegelte sich in der Entwicklung der Beschäftigungsverhältnisse wieder.⁹⁹⁷ Zugleich sorgte die wilhelminische Subventions- und Zollpolitik für einen Protektionismus der Binnenwirtschaft sowie eine künstliche Aufrechterhaltung der längst rückläufigen Agrarwirtschaft.⁹⁹⁸ Am 26. Juli 1901 wurden im „Reichs-Anzeiger“ die Entwürfe eines neuen Zolltarifgesetzes mit wesentlichen Erhöhungen der Einfuhrzölle für Agrarprodukte veröffentlicht. Daneben sollten einige Industriezölle erhöht werden. Die zu erwartende Teuerung der Lebensmittel führte zu zahlreichen Protesten bei den Verbrauchern, erfreute indes die Vertreter der Land- und Industrielwirtschaft. Diese unterstützende Maßnahme könnte Heine mit seiner stillenden Germania ins Bildliche übersetzt haben: Die Mutter sorgt mit ihrer Lebenspendenden Milch, die für die vor allem agrarprotektionistische Politik steht, für das gute Gedeihen der beiden Wirtschaftssektoren.⁹⁹⁹

⁹⁹⁷ So zählte man in der Landwirtschaft um 1900 9,8 Millionen Beschäftigte, während die Arbeitnehmerzahl in Industrie, Verkehr, Handel, Banken und Versicherungen im gleichen Jahr auf 10,3 Millionen stieg. Vgl. Wehler, 1994, S. 49.

⁹⁹⁸ Schon Bismarck hatte 1879 erstmals Zölle auf Agrarimporte erlassen, um die heimische Landwirtschaft zu schützen. Seither war die deutsche Landwirtschaft existenziell von permanenter Staatsintervention und agrarprotektionistischer Politik abhängig. Verhindern konnten Bismarcks Schutzzölle den ständigen Preisverfall für landwirtschaftliche Produkte jedoch nicht. Im Zuge der „Industriellen Revolution“ kam es zu Produktionssteigerungen durch Intensivierung der Bodennutzung, Technisierung und Spezialisierung der Betriebe auf bestimmte Erzeugnisse. Rekorderten in den USA und Schutzzolllockerungen unter Reichskanzler Caprivi führten Ende des 19. Jahrhunderts zur Agrarkrise, die 1893 zur Gründung des „Bundes der Landwirte“ anregte.

⁹⁹⁹ Eine ähnliche Bildidee liegt Heines „Alma mater Berolinensis“ (16/9/Titelblatt) zu Grunde. Hier hat Germania nur Milch für einen „Säuger“ und dieser entstammt dem Militär. Die Vorrangstellung des Militärs ist auch an dem mit Orden verhangenen Himmel erkennbar. Für die Stellvertreter der Wissenschaften und des Geistes ist in-

Das Bild der stillenden Germania findet sich auch in Heines Karikatur „*Mutterland Germania*“ (9/40, Abb. 265). Mittels einer vierteiligen Bildergeschichte wird das Verhältnis des Kaiserreichs zu seinen „deutschen Schutzgebieten“¹⁰⁰⁰ erläutert: Die gekrönte und das Schwert bei sich tragende Germania trifft auf eine afrikanische Mutter und nimmt ihr den Säugling ab. Sie legt ihn an ihre Brust und lässt sich geradezu aussaugen. Im Schlussbild geht die erfreute Afrikanerin mit ihrem nun gewachsenen und wohlgenährten Kind von dannen – über ihrem Arm hängt die ausgelaugte Germania. Heine stellte mit seiner Karikatur die deutsche Kolonialpolitik zur Debatte. Im Zuge dessen spielt weniger die Konfrontation mit den etablierten Kolonialmächten, allen voran England und Frankreich, eine Rolle, sondern die Tatsache, dass die als Handelsvertretungen gegründeten Kolonien ständig subventioniert werden mussten. Die Kolonialgebiete kosteten das Reich demnach mehr als sie einbrachten. Ferner häuften sich seit 1904 die Aufstände der Einheimischen, – speziell der Herero und Nama – in Deutsch-Südwestafrika gegen die dortige Kolonialherrschaft.

Der Aussagekraft des „Stillens“ bediente sich auch Gulbransson. Doch nicht Germania, sondern ein Jesuit reicht in „*Das einzige Mittel*“ (17/24, Abb. 266) dem kränklichen Michel seine Brust. Anlass für die Karikatur waren wohl die immer wieder umstrittenen Jesuitengesetze.¹⁰⁰¹ Schulzs „*Germania im Ruhrrevier*“ (12/38, Abb. 267) zitiert das Motiv der proletarischen Mutter. In Analogie zu den Karikaturen „*Der Peterspfennig*“ (8/42/BB, Abb. 179) oder „*Der Hoflieferant*“ (9/29/Titelblatt, Abb. 52) werden eine ärmliche Mutter und ihre Kinder mit einem wohlgenährten, kontrastierenden Gegenüber konfrontiert. Dieses tritt hier in persona eines Großindustriellen auf, der aus den unterdrückerischen Verhältnissen im Ruhrgebiet Kapital schlägt und sich von der verarmten Germania und ihren bittenden Kindern das Herz nicht erweichen lässt.

Immer wieder setzten die Karikaturisten die Allegorie der Mutter und des Mütterlichen ein und nutzten diese als Projektionsfläche, um politische Themen eindrücklich und pointiert zu vergegenwärtigen. Diese intensive Anwendung zeugt abermals vom Bedeutungszuwachs der Mutter, der im herrschenden gesellschaftlichen Diskurs zur Mutterfigur wurzelte. Gleichzeitig versteckt sich hinter dem allzu oft wiedergegebenen „Germania-Motiv“ eine Persiflage auf den Germania-Kult des 19. Jahrhunderts,

des kein Platz mehr.

¹⁰⁰⁰ Die amtliche Bezeichnung der deutschen Kolonien lautete „Deutsche Schutzgebiete“, auch wenn der von früher stammende Name „Schutzgebiete“ das Rechtsverhältnis nicht klar wiedergab.

¹⁰⁰¹ Durch das Jesuitengesetz von 1872 waren die Jesuiten aus dem Reich ausgewiesen und ihre Niederlassungen aufgelöst worden. Das Zentrum forderte die Aufhebung dieses Gesetzes, 1917 wird das Jesuitengesetz auf massives Drängen der Zentrumsfraktion gestrichen.

der die Frauenfigur zum Symbol der nationalen Identität heraufbeschwor.¹⁰⁰² Germania repräsentierte die nationale Einheit. Der ihr zugeschriebene zeitlos gebärende Körper galt als Garant einer ethnischen Kontinuität und Ganzheit, dem Bezug zum Göttlichen, dem Anmahnen der Werte als Garantie kultureller Kontinuität, dem liebenden Ausgleich von Differenzen und der Erhöhung der Helden. Bildliche Darstellungen der Germania durchzogen die kulturellen Räume des bürgerlichen Lebens. *„Sie zirkulierten im Fest- und Vereinswesen und erschienen im Theater, sie standen auf Denkmälern und präsentierten sich in den Karikaturen der Presse; über Nippes oder Postkarten erschloß sich das Symbol auch Kleinbürgern und Arbeitern.“*¹⁰⁰³ Die Simplicissimus-Karikaturen persiflierten die Germania-Allegorie nicht nur durch ihr äußeres Erscheinen und Auftreten, sondern auch durch ihre Mütterlichkeit. Anstelle majestätischer, furchtloser „Germanien“, die sich als große Mütter zum Kollektiv ihrer Söhne bekennen¹⁰⁰⁴, führen uns die Karikaturen dicklich-schrullige oder aufreizend-erotische Allegorien vor Augen.

¹⁰⁰² Siehe nähere Ausführungen zur Germania-Ikonographie sowie zu Germania-Darstellungen im 19. Jahrhundert bei von Bruchhausen, 2000.

¹⁰⁰³ Frevert, 1999, URL: http://www.uni-bielefeld.de/presse/fomag/S9_15.pdf, S. 13.

¹⁰⁰⁴ Frauen blieben gegenüber der großen Mutter Nation nur „Schwiegertöchter“. Ebenda, S. 11.

KAPITEL V: BEWERTUNGEN

Schon die eingangs aufgeführten Fragestellungen ließen vermuten, dass es nicht **das** eine Ergebnis geben kann; stattdessen offenbarte die detaillierte Untersuchung der Karikaturen, die hier fast ausnahmslos das erste Mal stattfand und der für die Karikaturenforschung innovative methodische Ansatz ein Konglomerat von pluralen Einzelergebnissen. Dieses informiert über den Facettenreichtum, mit dem der *Simplicissimus* die soziale Figur der Mutter inhaltlich sowie künstlerisch diskutierte und lässt dabei ohne Zweifel Tendenzen und Typisierungen nachweisen. Anstatt einer verallgemeinernden und vereinfachten Zusammenfassung sollen damalige, prominente Leser des Wochenblatts sowie letzteres selbst „zu Wort kommen“, um deren bzw. dessen Bewertungen zu Quellencharakter, Wirkung und künstlerischer Bedeutung der Zeitschrift aus heutiger Sicht abschließend zu kommentieren.

*„Zu den vielen Verdiensten des *Simplicissimus* zähle ich das große, dass er nicht lügt. Daher wird für den Historiker des 22. und 23. Jahrhunderts, welcher das 19. Jahrhundert beschreibt, der *Simplicissimus* die wichtigste und kostbarste Quelle sein, welche ihm ermöglicht, nicht nur den Zustand der heutigen Gesellschaft kennen zu lernen, sondern auch die Glaubwürdigkeit aller übrigen Quellen zu prüfen.“¹⁰⁰⁵*

(Leo Tolstoi, 1906)

Nach der Lektüre der bisherigen Kapitel ist man hier sehr wohl dazu geneigt, Tolstois Aussagen zu bekräftigen. Schließlich deckte der *Simplicissimus* mit völliger Schonungslosigkeit die zwei Seiten der Medaille des Mutterdiskurses auf, der die Mutterfigur kulthaft in den Himmel hob, aber zugleich – vornehmlich ledige – Mütter in wirtschaftliche Sackgassen trieb, sie zu illegalen Abtreibungen oder Kindsmord zwang.

Die vorangegangenen Ausführungen belegen, dass die vielen Karikaturen zur Mutterthematik soziale und gesellschaftliche Missstände radikal enthüllen und dabei durchgehend einer Schichtenspezifität verpflichtet sind. Während die kinderreichen

¹⁰⁰⁵ *Simplicissimus*, 6. Jahrgang, 5. Heft.

Mütter aus den sozial schwächeren Schichten meist als Opfer der inneren und äußeren Umstände gezeichnet sind, treten uns jene aus besserem Hause egoistisch, selbstsüchtig und oberflächlich entgegen. Die Erziehung zu Sittlichkeit und Ehe sowie eine gelungene Heiratspolitik stehen laut Simplicissimus für sie an erster Stelle, während die „proletarischen Frauen“ von der Doppelbelastung Arbeit und Muttersein gezeichnet sind. Unehelichkeit hingegen macht vor keinen gesellschaftlichen Schranken halt, wenngleich die Lösungswege und die Art der Anklage differieren.

Mutter und Kind, selbst zwischen Tradition und Innovation verankert, erscheinen als Indikatoren für gesellschaftliche Umbrüche und sind stets in einen realen Kontext einbettet bzw. davon motiviert – sei es die Hinrichtung der fünffachen Kindsmörderin Elisabeth Wiese, die Publikation von Weiningers *„Der physiologische Schwachsinn des Weibes“*, die Begründung des *„Archivs für Rassen- und Gesellschaftsbiologie“* oder die Sittlichkeitskonferenz zu Marburg. Die Wirklichkeitsbezüge lassen sich nicht nur auf solche konkret datierbaren Ereignisse reduzieren. Die Karikaturen rezipierten ebenso *„Ideen, Meinungen und öffentliche Stimmungen im Lande“*¹⁰⁰⁶, gaben Auskunft über soziale Missstände oder gesellschaftlich andauernde und für die Öffentlichkeit relevante Diskussionen um Moralvorstellungen und Verhaltenskodices: Sehen wir eine Mutter aus den Unterschichten, die sich vor ihren beiden Kindern erhängt hat, vergegenwärtigt dies soziales Elend; eine Mutter, die ihrer erwachsenen Tochter rät, das Korsett für ihr heutiges „Tête à tête“ wegzulassen, um dadurch bessere Heiratschancen zu erwirken, lässt die hohe Bedeutung der „guten Partie“ und der dadurch bedingten ökonomischen Versorgung erahnen. „Liederliche Frauenzimmer“ aus den Unterschichten, die sich unehelich fortpflanzen, um von den Alimenzahlungen für sich selbst zu profitieren, völlig degenerierter Nachwuchs des vierten Standes, Tennis spielende Frauen, die dem Kind die körperliche Ertüchtigung vorziehen, bezeugen, wie sehr die Karikaturen mit damals verbreiteten Klischees spielten und jene übersteigerten. Nichtsdestotrotz ermöglichen sie dem heutigen Betrachter, wie Tolstoi zu Recht vermutete, Einblicke in herrschende gesellschaftliche Denkmuster.

Zweifelsohne besitzt der Bildfundus des Simplicissimus dokumentarischen Charakter, der für die heutige Forschung erkenntnisgewinnend ist. Dennoch darf nicht ignoriert werden, dass es sich um die Kunstform der Karikatur handelt, die als ästhetische Interpretation der Historie verzerrt reflektiert und dekodiert, einen Eigenwert besitzt

¹⁰⁰⁶ Killisch, 1988, S. 222.

und daher hermeneutisch nicht mit der Realität gleichgesetzt werden darf. Der von den Karikaturen vorgehaltene Spiegel sei, wie Rösch immer wieder betont, ein getönter; Zeitzeugnisse seien aber nicht mit der Realität gleichzusetzen, sie tragen ihre Leseanweisungen in sich, nach der sie verstanden werden wollen.¹⁰⁰⁷ Liebe man den *Simplicissimus* zu seiner Leseanweisung, seinem Selbstverständnis und seiner Wirkung selbst zu Wort kommen, könnte man diese Antwort erwarten:



Die Zeilen erscheinen unter einem von Heine anlässlich des 10. Jubiläums gestalteten Bild, das Jungfrau, Staatsanwalt, Pfarrer und königliche Hoheit als Gratulanten vor der thronenden roten Bulldoge darstellt. Diese Karikatur porträtiert jene, die das Blatt aufs Korn nahm, aber zugleich zur Leserschaft der Zeitschrift gehörten – die Bürgerschicht. Im selben Heft, zwei Seiten weiter titelt die Zeitschrift „*Auch die deutsche Familie hat der *Simplicissimus* vergiftet!*“. Die darunter abgebildete kostümierte Mutter – so die subscriptio – „*besucht im Brauthemde die Redouten*“, während die Tochter „*Memoiren aus dem Nuttenkeller*“ schreibt. Nun ist kaum anzunehmen, dass die Lektüre des Blattes zu „Sittenverfall“ geführt hätte, dennoch „wirkte“ der *Simplicissimus* in seiner Zeit: indem er sich der heuchlerischen Moralvorstellungen, Wertigkeiten und Urteile der bürgerlichen Kundschaft bediente, um sie letztlich vollkommen ad absurdum zu führen und der Leserschaft ins Gesicht zu schleudern. Dabei vertritt der *Simplicissimus* bzw. der jeweilige Karikaturist nicht immer eine klare Position, die er über sein Medium weitergibt, sondern bedient sich am Fundus des „Vorhandenen“ und wirft ein verzerrendes Echo zurück. Killischs Kritik, dass

¹⁰⁰⁷ Rösch, 1996, S. 12.

der Simplicissimus nur selten, „einen individuell erarbeiteten, parteilichen Standpunkt, eine affektierte, veritable, subjektive Anteilnahme zum Ausdruck“¹⁰⁰⁸ gebracht hätte und sich offensichtlich „an gängigen Argumentations- und Anschauungsweisen“¹⁰⁰⁹ orientierte, ist demnach richtig. Als absolut falsch erweist sich ihr verallgemeinerter Tadel der unreflektierten, lediglich reproduzierenden Wiedergabe von diesen Realitäten und Attitüden. Es liegt in der Natur dieses Medium, sich der vorgegebenen Wirklichkeit zu bedienen und diese anhand künstlerischer Mittel zum Diskurs zu stellen. Spätestens eine Karikatur wie Heines „*Hoflieferant*“ (9/29/Titelblatt, Abb. 52) belehrt hier eines Besseren.

Einflüsse auf Meinungsbildungsprozesse sind unbestreitbar, unübersehbar ist das soziale Gefälle innerhalb des Blattes, das durch die Art der Bildregie und -gestaltung betont wurde: Im 48. Heft des 1. Jahrgangs obliegt im oberen Bildabschnitt einer reichen Dame die Entscheidung zwischen zwei Männern; der eine hat Herz, der andere Gold; im unteren Teil singt eine mondäne, alkoholisierte Faschingsgesellschaft: „*Menschen, Menschen, san mir alle, Fehler hat a jeder gnua, Alle könn ma ja net gleich sein, dös liegt ja so in der Natua*“ (1/48, Abb. 268). Auf der nächsten Seite wird aufs eindringlichste diese als „natürlich“ proklamierte Ungleichheit geschildert, indem eine verarmte Frau mit ihren Kindern in einer tristen Vorstadt den besoffenen Mann nach Hause trägt (1/48, Abb. 23): „*Das illustrierte Elend des Vierten Standes musste wie eine Umkehrung des alten Verhältnisses von Drama und scherzhafter Einlage wirken. Die Redaktion war sich dessen offenbar bewusst. Das lässt sich des öfteren am Layout ablesen.*“¹⁰¹⁰ Das Witzblatt bohrte in den Wunden der gesellschaftlichen Probleme und zwang seine Kundschaft mit der Waffe des Humors zum Hinsehen. Seine oftmals zweideutigen oder direkten erotischen Anspielungen machten ihn zum Schrecken mancher Eltern zum „Miterzieher“.¹⁰¹¹ Auch Kollwitz wollte ihren Kindern aufgrund der „*Schweinereien*“ die Lektüre des Blattes verbieten.¹⁰¹²

¹⁰⁰⁸ Killisch, 1988, S. 222.

¹⁰⁰⁹ Ebenda, S. 222.

¹⁰¹⁰ Träger, 1998, S. 8.

¹⁰¹¹ Vgl. Budde, 1994, S. 133.

¹⁰¹² Kraemer, 1994, S. 61.

*„Da sprechen die Leute immer von der ‚neuen Kunst‘ und laufen in die Ausstellungen und suchen sie. Sie sollten den Simplicissimus in die Hand nehmen! Da haben sie die neue Kunst“.*¹⁰¹³

(Wilhelm Leibl, 1906)

In der Tat propagieren die Karikaturen des Simplicissimus einen neuen Stil mit neuen Inhalten. Auf die Mutterthematik bezogen entwickelten sie eine Fülle von Mutterbildern, die unter der Prämisse des Schichtspezifischen differenzieren. Die ästhetische Wiedergabe der armen und gut situierten Mutter unterscheidet sich hinsichtlich der bildlichen Anleihen, der karikaturistischen Stilmitteln und der angewandten Strich- und Farbgestaltung. Wir erkennen zweierlei Ikonographien, die der Protagonistin des Existenzminimums und jene der bürgerlichen Behäbigkeit und Protzerei. Die Satirezeitschrift reagierte im Hinblick auf die zeitgleiche „Hochkunst“ in zweifacher Weise: Zum einen persiflierte sie auf oftmals radikale Weise die bürgerlichen Familienbilder bzw. -porträts und Bilderwelten der Gartenlaube. Aus Richters braver, kinderliebenden Hausfrau wird hinter den Kulissen eine das Kind ignorierende, ungepflegte Schlampe; nicht mehr die Naturgewalt bringt „romantische Tragik“ in die Familie, sondern die Wurstmaschine, die das Metzgerkind zur Wurst verarbeitet. Zum anderen räumten die Simplicissimus-Karikaturen der proletarischen Familie einen hochrangigen Platz ein. Den kaiserlichen Vorstellungen einer deutschen Kunst entsprachen sie damit nicht: *„Der ganze Naturalismus, der es sich zur Aufgabe gemacht hatte, die mit der Industrialisierung und Urbanisierung verbundenen Probleme kritisch zu beobachten, wurde vom kulturellen und politischen Establishment als mit dem ‚deutschen Erbe‘ nicht vereinbar abgelehnt, und man versuchte, statt seiner die Romantik mit ihren traditionellen ländlichen Motiven zu protegieren“*¹⁰¹⁴. Ausnahmen waren hier Persönlichkeiten wie Ernst Balushek, Käthe Kollwitz oder Heinrich Zille. Deren Oeuvre enthält inhaltliche und künstlerische Parallelen zur Simplicissimus-Kunst, gerade was die Diskussion der proletarischen Mutter betrifft. Die gegenseitigen Bezüge und Beeinflussungen belegen direkte Bildzitate, übereinstimmende Bildkompositionen, aber auch die Übernahme von Stilmitteln wie jenes der Verhässlichung oder Typisierung.

¹⁰¹³ Simplicissimus, 6. Jahrgang, 5. Heft.

¹⁰¹⁴ Nadav, 1985, S. 60.

„(...) *In hundert Jahren wird er der Stolz der deutschen Kulturhistoriker sein.*“¹⁰¹⁵

(Franz Servaes, 1906)

Die hundert Jahre sind bereits leicht überschritten und wie der Forschungsstand und diese Arbeit bekräftigen, hält die Zeitschrift die Wissenschaft noch heute in Atem. Selbst der eingeschränkte Themenkreis Mutter und Kind konnte hier nicht in aller Gesamtheit behandelt werden; offen musste bleiben, wie der *Simplicissimus* sich in seiner zweiten Phase ab 1914 zum Mutterbild verhält, in wie weit er, dem Patriotismus verfallen, dem Blut- und Bodenrealismus der Hochkunst selbst anheim fiel und die Mutterschaft funktionalisierte. Auch ein Vergleich mit anderen Zeitschriften wie „Jugend“ oder „Die fliegenden Blätter“ sowie zeitnahe Karikaturenmaterial konnte nicht oder nur am Rande geleistet werden.

Das derzeit von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderte Projekt zur *„Bereitstellung und inhaltliche Erschließung des historisch bedeutsamsten Teilbestandes der Zeitschrift *Simplicissimus* (also die Jahrgänge 1,1896 bis 49,1945) unter Wahrung des authentischen Layouts als allgemein zugängliche Datenbank“*¹⁰¹⁶ ist ein weiterer großer und wichtiger Schritt, um kunst- und kulturgeschichtliche Untersuchungen anzuregen und letztlich Heines bereits eingangs zitierte Vision wahr werden zu lassen:

„Sowie die Bilder früherer Meister oder die ersten Holzschnittdrucke heute gesammelt und eifrig besprochen werden, ist vorzuschicken, dass die Zeichnungen der zeichnerisch-karikaturistischen Blütezeit einmal als kostbare Seltenheiten der Sammler gelten werden. Und Kunsthistoriker werden lange Abhandlungen über sie schreiben und sie werden die einzelnen Meister in Schulen einteilen und Doktorarbeiten darüber machen und pensionsberechtigt werden. Und die Kunstgelehrten werden Lehrstühle ausfüllen, davon ihre Familien ernähren, und ihre Frauen werden darüber streiten, welche ihrer Gatten das dickste Buch über die Karikatur des 19. Jahrhunderts geschrieben hat“.

¹⁰¹⁵ *Simplicissimus*, 6. Jahrgang, 5. Heft. Servaes, 1862 in Köln geboren, war Schriftsteller und Kunstkritiker.

¹⁰¹⁶ Ergebnis des Projekts soll ein „umfassendes Datenbanksystem mit einem Recherche-Instrumentarium sein, das die Zeitschrift im Internet als Quelle zugänglich macht und eine durchgehende Lektüre am Bildschirm erlaubt“. Siehe weitere Beschreibungen sowie erste Ergebnisse des Projekts unter <http://www.simplicissimus.com>.

LITERATURVERZEICHNIS

1. Gedruckte Quellen und Literatur

ABRET, HELGA/ KEEL, ALDO, Das Kopierbuch Korfiz Holms (1899-1903). Ein Beitrag zur Geschichte des Albert Langen Verlags und des „Simplicissimus“, mit einem Geleitwort v. Richard Lemp, Bern u.a. 1989.

ACHTERBERG, CHRISTOPH, Karikatur als Quelle. Determinanten sozialwissenschaftlicher Interpretation (Europäische Hochschulschriften, Reihe 31, Politikwissenschaft; 372), zugl. Diss. Universität Münster 1998, Frankfurt a. M. 1998.

ACKERMANN, EDUARD, Die häusliche Erziehung, Langensalza 1898.

ADLER, OTTO, Die mangelhafte Geschlechtsempfindung des Weibes. Anaesthesia sexualis feminarum, Dyspareunia, Anaphrodisia, Berlin 1904.

ALLEN, ANN TAYLOR, Satire and Society in Wilhelmine Germany. Kladderadatsch & Simplicissimus 1890-1914, Kentucky 1984.

ALLEN, ANN TAYLOR, Feminismus und Mütterlichkeit in Deutschland 1800-1914 (Frauen- und Geschlechterforschung in der Pädagogik; 4), Weinheim 2000.

Allgemeines Landrecht für die preussischen Staaten, Berlin u.a. 1794.

ALTENDORF, JOHANNES G., Die künstliche Ernährung des Säuglings mit keimfrei gemachter Kuhmilch nach dem Soxhlet'schen Verfahren. Eine Darlegung der Vorzüge des Milchkochverfahrens von Prof. Dr. Soxhlet in München, sowie eine genaue Unterweisung und Anleitung zur künstlichen Ernährung mit Kuhmilch unter Benutzung dieses Verfahrens. Sterilisierung der Milch in Einzelportionen mittelst des neuen Soxhlet'schen und des Ollendorff'schen Verschlusses, Bonn 1892.

- ALTNER, RENATE, Ein braver, ehrlicher, bescheidener Zeichner, in: Kat. Ausst. „Heinrich Zille. Zeichner der Großstadt“, u.a. Wilhelm-Busch-Museum Hannover, 10. August bis 19. Oktober 1997, hrsg. von Matthias Flügge, Dresden 1998, S. 9-20.
- ANDREAS-SALOMÉ, LOU, Im Zwischenland. Fünf Geschichten aus dem Seelenleben halbwüchsiger Mädchen, Stuttgart 1902.
- ARIÈS, PHILIPPE, Geschichte der Kindheit. Mit einem Vorwort von Hartmut von Hentig, aus dem Frz. von Caroline Neubaur und Karin Kersten (Hanser Anthropologie), München u.a. 1976.
- BADINTER, ELISABETH, Die Mutterliebe. Die Geschichte eines Gefühls vom 17. Jahrhundert bis heute, München 1981.
- BACHOFEN, JOHANN JAKOB, Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaikokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur, Stuttgart 1861.
- BALL, CELIA, WILLIAM HOGARTHS BILDSATIREN ALS KÜNSTLERISCHE FORM DER SOZIALKRITIK (NEUE ANGLISTIK; 11), ESSEN 2000.
- BASEDOW, JOHANN BERNHARD, Methodenbuch für Väter und Mütter der Familien und Völker, Altona 1770.
- BASEDOW, JOHANN BERNHARD, Philalethie. Neue Aussichten in die Wahrheiten und Religion der Vernunft bis in die Grenzen der glaubwürdigen Offenbarung, dem denkenden Publico eröffnet, Bd. 1, Altona 1764.
- BARTELS, PAUL, Die Mutter in Brauch und Sitte der Völker, in: Schreiber, Adele, Mutterschaft. Ein Sammelwerk für die Probleme des Weibes als Mutter, München 1912, S. 5-40.

- BERTLING, CARL, Elternpflicht und Kindesrecht. Ein Wort an das Mutterherz, Berlin 1881.
- BENNINGHAUS, CHRISTINA/ SCHMID, PIA, Kinderlosigkeit (Feministische Studien; 23,1), Stuttgart 2005.
- BERTZ, INKA, Familienbilder. Selbstdarstellung im jüdischen Bürgertum. Begleitbuch zur Ausstellung des Jüdischen Museums Berlin „Stil-1-halten. Familienbilder im jüdischen Bürgertum (Zeitzeugnisse aus dem Jüdischen Museum Berlin), Berlin 2004.
- BIERBAUM, OTTO JULIUS, Fritz von Uhde, München 1893.
- BIERMANN, INGRID, Die einfühlsame Hälfte. Weiblichkeitsentwürfe des 19. und frühen 20. Jahrhunderts in Familienratgebern und Schriften der Frauenbewegung, Bielefeld 2002.
- BIMMER, ANDREAS C., Familienforschung, in: Grundriss für Volkskunde. Einführung in die Forschungsfelder der Europäischen Ethnologie, hrsg. v. Rolf W. Brednich, Berlin 1994.
- BLASIUS, DIRK, Ehescheidung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1992.
- BLEULER-WASER, HEDWIG, Das Zwischenland, in: Schreiber, Adele, Mutterschaft. Ein Sammelwerk für die Probleme des Weibes als Mutter, München 1912, S. 83-96.
- BLOCH, IWAN, Das Sexualleben unserer Zeit in seinen Beziehungen zur modernen Kultur, Berlin 1919.
- BLÖCKER, SUSANNE, Studien zur Ikonographie der sieben Todsünden in der niederländischen und deutschen Malerei und Graphik von 1450-1560 (Bonner Studien zur Kunstgeschichte; 8), Münster 1993.

- BORNTRAEGER, JEAN BERNHARD, Der Geburtenrückgang in Deutschland, seine Bewertung und Bekämpfung. Auf Grund amtlichen und außeramtlichen Materials (Veröffentlichungen aus dem Gebiete der Medizinalverwaltung; 1,13), Berlin 1912.
- BORST, EVA, Prostitution um 1900, in: Beiträge zur feministischen Theorie und Praxis, Heft 58 (2001), S. 11-22.
- BOSKOVITS, MIKLÓS/ WELLERSHOFF, MARIA, „Caritas“, in: Lexikon der Christlichen Ikonographie, hrsg. v. Engelbert Kirschbaum in Zusammenarbeit mit Günter Bandmann, Bd. 1 (1990), Sp. 349-352.
- BRACKERT, HELMUT/ KLEFFENS, CORA VAN, Von Hunden und Menschen. Geschichte einer Lebensgemeinschaft, München 1989.
- BRAND, BETTINA, Fritz von Uhde. Das religiöse Werk zwischen künstlerischer Intention und Öffentlichkeit (Hefte des kunstgeschichtlichen Instituts der Universität Mainz; 7), zugl. Diss. Universität Heidelberg 1978, Heidelberg 1983.
- BRANDER, SYLVIA, Wohnungspolitik als Sozialpolitik. Theoretische Konzepte und praktische Ansätze in Deutschland bis zum Ersten Weltkrieg (Volkswirtschaftliche Studien; 348), Berlin 1984.
- BRANDT, PAUL, Schaffende Arbeit und bildende Kunst im Altertum und Mittelalter, Bd. 1, Leipzig 1927.
- BRENTZEL, MARIANNE, Sigmund Freuds Anna O. Das Leben der Bertha Pappenheim, Leipzig 2004.
- BREY, AUGUST/ SILBERSTEIN, RAPHAEL U.A., Gegen den Staatlichen Gebärzwang. Reden der Reichstagsabgeordneten Genossen, Hannover 1914.
- BRINGÉUS, NILS-ARVID, Volkstümliche Bilderkunde (Originalausgabe unter dem Titel Bildlore – studiet av folkliga bildbudskap, Stockholm 1981), München 1982.

- BRINGÉUS, NILS-ARVID (HRSG.), *Man and Picture. Papers from the first international symposium for ethnological picture research in Lund 1984, Stockholm 1986.*
- BRÖHAN, MARGRIT, *Hans Baluschek 1870-1935. Maler, Zeichner, Illustrator, Berlin 1985.*
- BROMME, WILLIAM THEODOR, *Lebensgeschichte eines modernen Fabrikarbeiters*, hrsg. v. Paul Göhre, Jena u.a. 1905.
- BROSI, SIBYLLE, *Der Kuss der Sphinx: weibliche Gestalten nach griechischem Mythos in Malerei und Graphik des Symbolismus (Form und Interesse; 20)*, zugl. Diss. Universität Freiburg 1986, Münster 1992.
- BRUCHHAUSEN, ESTER-BEATRICE CHRISTIANE VON, *Das Zeichen im Kostümball. Marianne und Germania in der politischen Ikonographie*, o.O. 2000.
- BUDDE, GUNILLA-FRIEDERIKE, *Auf dem Weg ins Bürgerleben. Kindheit und Erziehung in deutschen und englischen Bürgerfamilien 1840-1914*, Göttingen 1994.
- Bürgerliches Gesetzbuch für das Deutsche Reich. Vom 18. August 1896. Gültig vom 1. Januar 1900. Nebst Formular-Anhang zur Selbstanfertigung von Klagen, Eingaben, Gesuchen*, Berlin 1900.
- BUREN, JANE SILVERMAN VAN, *The Modernist Madonna. Semiotics of the Maternal Metaphor*, London 1993.
- BUSKE, SYBILLE, *Fräulein Mutter und ihr Bastard. Eine Geschichte der Unehelichkeit in Deutschland 1900-1970 (Moderne Zeit, Neue Forschungen zur Gesellschafts- und Kulturgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts; V)*, Göttingen 2004.
- BUSS, MICHAEL, *Von Schmollers wissenschaftlichem Denken zu seinem sozialpolitischen Engagement: zur Rolle der Volkswirtschaftslehre während der Industrialisierung und staatlichen Neuordnung in Deutschland*, Frankfurt a. M. 2001.

CABANNE, PIERRE, Daumier, Paris 1999.

CAMPE, JOHANN HEINRICH, Väterlicher Rath für meine Tochter, Tübingen 1789.

CARPENTER, EDWARD, Wenn die Menschen reif zur Liebe werden, Leipzig 1902.

CHRIST, RICHARD (HRSG.), Simplicissimus 1896-1914, Berlin 1972.

CONRAD, ELSE, Lebensführung von 22 Arbeiterfamilien Münchens. Im Auftrage des Statistischen Amtes der Stadt München, München 1909.

CONZE, WERNER (HRSG.), Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas. Neue Forschungen (Industrielle Welt; 21), Stuttgart 1976.

CZARNECKA, MIROSLAWA (HRSG.), Mutterbilder und Mütterlichkeitskonzepte im ästhetischen Diskurs, Wrocław 2000.

CZARNECKA, MIROSLAWA/ GABRYJELSKA, CHRYSZYNA U.A. (HRSG.), Die Bilder der neuen Frau in der Moderne und den Modernisierungsprozessen des 20. Jahrhunderts, Wrocław 1998.

DEMISCH, HEINZ, Die Sphinx. Ihre Darstellung von den Anfängen bis zur Gegenwart, Stuttgart 1977.

DETTMERING, PETER, Dichtung und Psychoanalyse, Bd. 1: Thomas Mann, Rainer Maria Rilke, Richard Wagner, München 1969.

DIECKMANN, BIANCA, Der Opfertod bei Käthe Kollwitz im biblischen Vergleich, in: Käthe Kollwitz. Schmerz und Schuld. Eine motivgeschichtliche Betrachtung, hrsg. v. Käthe-Kollwitz-Museum Berlin, Berlin 1995, S. 47-65.

Die geschlechtlich-sittlichen Verhältnisse der evangelischen Landbewohner im Deutschen Reiche, dargestellt auf Grund der von d. Allg. Konferenz d. deutschen

- Sittlichkeitsvereine veranstalteten Umfrage, bearbeitet v. Hans Wittenberg, Bd. 1, Abt. 1: Ostdeutschland, Leipzig 1895.
- Die richtige Ernährung, Wartung und Pflege des gesunden und kranken Hundes, Berlin, Spratt, o.J. (ca.1913).
- DOHMANN, ALBRECHT, Bild der Klasse. Die deutsche Arbeiterklasse in der bildenden Kunst, Berlin 1971.
- DUDEN, BARBARA, Der Frauenleib als öffentlicher Ort, München 1994.
- DUDEN, BARBARA/ SCHLUMBOHM, JÜRGEN/ VEIT, PATRICE (HRSG.), Geschichte des Ungeborenen. Zur Erfahrungs- und Wissenschaftsgeschichte der Schwangerschaft 17.-20. Jahrhundert, Göttingen 2002.
- DÜDUNG, DIETER/ FRIEDEMANN PETER/ MÜNCH, PAUL (HRSG.), Öffentliche Festkultur. Politische Feste in Deutschland von der Aufklärung bis zum Ersten Weltkrieg (Rowohlt's Enzyklopädie: Kulturen und Ideen; 462) Hamburg 1988.
- DÜCKER, ELISABETH VON, Der „Simplicissimus“-Karikaturist Thomas Theodor Heine als Maler (1867 - 1948). Aspekte seiner malerischen Produktion, Frankfurt a. M. 1978.
- EBSTEIN, WILHELM, Die Fettleibigkeit (Korpulenz) und ihre Behandlung nach physiologischen Grundsätzen, Wiesbaden 1904.
- EMMERICH, WOLFGANG (Hrsg.), Proletarische Lebensläufe, Autobiographische Dokumente zur Entstehung der Zweiten Kultur in Deutschland, Bd.1: Anfänge bis 1914, Hamburg 1974.
- ENGELMANN, INES, JANET, Hässlich!? Eine Diskussion über bildende Kunst und Literatur vom Anfang des 19. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts, zugl. Diss. Universität Stuttgart 2002, Weimar 2003.

- FERTIG, LUDWIG, Zeitgeist und Erziehungskunst. Eine Einführung in die Kulturgeschichte der Erziehung in Deutschland von 1600 bis 1900, Darmstadt 1984.
- FEUSTEL, GOTTHARD, Käufliche Lust. Eine Kultur- und Sozialgeschichte der Prostitution, Leipzig 1993.
- Fleischnot. Eingabe an den Bundesrat vom 24. Oktober 1905, verfasst v. Handelsvertragsverein, Greifswald 1905.
- FLÜGGE, CARL, Die Aufgaben und Leistungen der Milchsterilisierung gegenüber den Darmkrankheiten der Säuglinge, in: Zeitschrift für Hygiene, 17 (1894), S. 271-272.
- FLÜGGE, GERHARD, Ferdinand von Reznicek (Klassiker der Karikatur; 7), Berlin 1972.
- FLÜGGE, MATTHIAS, Der publizierte Zille, in: Kat. Ausst. „Heinrich Zille. Zeichner der Großstadt“, u.a. Wilhelm-Busch-Museum Hannover, 10. August bis 19. Oktober 1997, hrsg. von Matthias Flügge, Dresden 1998, S. 35-68.
- FOREL, AUGUST, Die sexuelle Frage. Eine naturwissenschaftliche, psychologische, hygienische und soziologische Studie für Gebildete, München 1905.
- FOREL, AUGUST, Briefe: 1864-1927, hrsg. v. Hans H. Walser, mit einem Vorwort v. Manfred Bleuler, Bern u.a. 1968.
- FRAISSE, GENEVIÈVE, Geschichte der Frauen, Bd. 4: 19. Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1994.
- FREITAG, MICHAEL, Zille und die Secession, in: Kat. Ausst. „Heinrich Zille. Zeichner der Großstadt“, u.a. Wilhelm-Busch-Museum Hannover, 10. August bis 19. Oktober 1997, hrsg. von Matthias Flügge, Dresden 1998, S. 21-34.
- FRIES, MAURI, Mütterlichkeit und Kinderseele. Zum Zusammenhang von Sozialpädagogik, bürgerlicher Frauenbewegung und Kinderpsychologie zwischen

- 1899 und 1933. Ein Beitrag zur Würdigung Martha Muchows, Frankfurt a. M. u.a. 1996.
- FUCHS, EDUARD, Die Karikatur der europäischen Völker vom Jahre 1848 bis zur Gegenwart, Berlin 1903.
- FUCHS, MICHAELA, „Wie sollen wir unsere Kinder erziehen?“. Bürgerliche Kindererziehung im Spiegel der populärpädagogischen Erziehungsratgeber des 19. Jahrhunderts, Wien 1997.
- FÜRST, ARTUR, Das Reich der Kraft (Leuchtende Stunden; 3), Berlin 1912.
- FUHRMANS, A., Die religiöse Malerei auf der internationalen Kunstausstellung in München, in: Zeitschrift für Christliche Kunst, 1. Jahrgang (1888), Sp. 387-398.
- GAULD, ALAN, A History of Hypnotism, Cambridge u.a. 1995.
- GAY, PETER, Die zarte Leidenschaft. Liebe im bürgerlichen Zeitalter, München 1999.
- Gemeinde-Verzeichniss für das Königreich Bayern, bearb. auf Grund der Volkszählung v. 2. Dezember 1895, München 1897.
- GERHARD, UTE, Unerhört. Die Geschichte der deutschen Frauenbewegung, Reinbek b. Hamburg 1990.
- GNAUCK-KÜHNE, ELISABETH, Die Organisation der Patronagen. Vortrag gehalten auf 2. Mitgliederversammlung des Verbandes süddeutscher Patronagen für jugendliche katholische Arbeiterinnen zu München am 16. Juni 1907, München 1907.
- GESTRICH, ANDREAS/ KRAUSE, JENS-UWE /MITTERAUER, MICHAEL (HRSG.) Geschichte der Familie, Stuttgart 2003.
- GODE, WILLIAM J., Soziologie der Familie (Grundfragen der Soziologie), München 1973.

- GOMBRICH, ERNST H., Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung, Berlin 2002.
- GOTTSCHALK, WILFRIED, Vatermutterkind. Deutsches Familienleben zwischen Kulturromantik und sozialer Revolution, Berlin 1979.
- GRASSL, JOSEPH, Der Geburtenrückgang in Deutschland, seine Ursachen und seine Bedeutung, Kempten u.a. 1914.
- GROSS, MATHIAS, Die evangelische Sittlichkeitsbewegung im Deutschen Kaiserreich. Entstehung, Ideologie und Tätigkeitsfelder von der Mitte der 1880er Jahre bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs, Hamburg 1994.
- GROTJAHN, ALFRED, Über Wandlungen in der Volksernährung (Staats- und socialwissenschaftliche Forschungen; 20,2), Leipzig 1902.
- GRÜNEWALD, DIETRICH, Karikatur im Unterricht. Geschichte, Analysen, Schulpraxis, Weinheim u.a. 1979.
- GRÜNEWALD, DIETRICH (HRSG.), Politische Karikatur. Zwischen Journalismus und Kunst, Weimar 2002.
- GUHA, ANTON-ANDREAS, Die ungeliebte Lust. Streitschrift für eine Kultur der Sexualität, Frankfurt a. M. u.a. 1990.
- GUMBRECHT, OTTO, in: Die Gartenlaube 35 (1884), S. 575.
- HAAS, INKA, Gebärstreik. Frauen gegen den staatlich verordneten Muttermythos (Siegener Frauenforschungsreihe; 3), Frankfurt 1998.
- HABERMAS, JÜRGEN, Strukturwandel der Öffentlichkeit, Darmstadt u.a. 1978.

- HAESE, KLAUS, Gesellschaftskritische Karikatur im „Simplicissimus“. Karikatur und kritischer Realismus, Diss. Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald, Greifswald 1966.
- HÄNTZSCHEL, GÜNTER, Bildung und Kultur bürgerlicher Frauen 1850-1918. Eine Quellendokumentation aus Anstandsbüchern und Lebenshilfen für Mädchen und Frauen als Beitrag zur weiblichen literarischen Sozialisation, Tübingen 1986.
- HAMANN, RICHARD/ HERMAND, JOST, Naturalismus (Deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionismus; II), Berlin 1959.
- HARTMANN, ILYA, Prostitution, Kuppelei und Zuhälterei (Beiträge zur modernen deutschen Strafgesetzgebung; 22), zugl. Diss. Fernuniversität Hagen 2005, Berlin 2006.
- HARTWICH, NORA, Handbuch für Evangelische Frauen, Berlin 1929.
- HARVOLK, EDGAR, Storch, Storch bester. Volkskundliche Skizzen über Adebar, in: Kat. „Vater, Mutter, Kind, Bilder und Zeugnisse aus zwei Jahrhunderten“, hrsg. v. Ulrike Zischka, München 1987, S. 147-152.
- HASSE, MAX, Die Träume des Georges Du Maurier oder der gestrenge Punch auf Abwegen, in: Langemeyer, Gerhard (Hrsg.), Bild als Waffe. Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten, München 1985, S. 424-430.
- HAUSEN, KARIN, Die Polarisierung der „Geschlechtercharaktere“. Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben, in: Conze, Werner (Hrsg.), Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas. Stuttgart 1976, 367-393.
- HEILBORN, ADOLF, Die Zeichner des Volks. Käthe Kollwitz, Heinrich Zille, Berlin 1924.
- HEILBORN, ADOLF, Heinrich Zille (Zeichner des Volks; 2), Berlin ca. 1930.

- HEINE, THOMAS THEODOR, „Einiges über Karikaturen“, Manuskript/ Seemann 16985, Literaturarchiv der Moncensia, Prag 1934.
- HEINE, THOMAS THEODOR, Ich warte auf Wunder, Berlin 1984.
- HERKNER, HEINRICH, Seelenleben und Lebenslauf in der Arbeiterklasse, in: Preußische Jahrbücher, Bd. 140, Heft 3 (1910), S. 410.
- HEYDENREUTER, REINHARD, „Kampf der Geschlechter“ um Rechtspositionen: Zur Rechtsstellung der Frau im Deutschen Kaiserreich, in: Eschenburg, Barbara, Der Kampf der Geschlechter. Der neue Mythos in der Kunst 1850-1930, Köln 1995, S. 298-314.
- HINZ, RENATE, Käthe Kollwitz. Druckgrafik, Plakate, Zeichnungen, Berlin 1980.
- HÖLSCHER, EBERHARD, Der Zeichner Thomas Theodor Heine, Freiburg i. Br. 1955.
- HOFMANN, WERNER, Die Karikatur von Leonardo bis Picasso, Wien 1956.
- HOFMANN, WERNER, Grundlagen der modernen Kunst, Stuttgart 1966.
- HOHN, o.V., Die XVII. Allgemeine Konferenz der Deutschen Sittlichkeitsvereine in Magdeburg vom 1. bis 3. Oktober 1905, Berlin 1905.
- HOLITSCHER, ARTHUR, Lebensgeschichte eines Rebellen, Berlin 1924.
- HOLLWECK, LUDWIG, Karikaturen. Von den Fliegenden Blättern zum Simplicissimus, 1844 bis 1914, München 1973.
- HOLM, KORFIZ, Ich kleingeschrieben. Heitere Erlebnisse eines Verlegers, München 1966.
- HÜLSEWIG-JOHNEN, JUTTA, Käthe Kollwitz. Das Bild der Frau, Bielefeld 2001.

- HUONKER, THOMAS, Diagnose „moralisch defekt“. Kastration, Sterilisation und Rassenhygiene im Dienst der Schweizer Sozialpolitik und Psychiatrie 1890-1970, Zürich 2003.
- HUNEAULT, KRISTINA, Difficult Subjects. Working Women and Visual Culture, Britain 1880-1914, Burlington 2002.
- JACOBEIT, SIGRID, Proletarierfrauen in der bildenden Kunst des 19. und 20. Jh., Das Beispiel Hans Baluschek, in: Frauenalltag – Frauenforschung, Beiträge zur 2. Tagung der Kommission Frauenforschung in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde, Freiburg 22. Mai bis 25. Mai 1986, Marburg 1986, S. 179-190.
- JÄKEL-SCHEGLMANN, SYLVIA, Zum Lobe der Frauen: Untersuchungen zum Bild der Frau in der niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts (Beiträge zur Kunstgeschichte; 55), München 1994.
- JARAUSCH, KONRAD H., Students, Sex and society, in: Journal of Contemporary History 17 (1982), S. 285-304.
- JELLINEK, CAMILLA, Petition des Bundes Deutscher Frauenvereine zur Reform des Strafgesetzbuches, Mannheim 1909.
- JELLINEK, CAMILLA, in: Die Stellung der Frau im Recht der Kulturstaaten, Karlsruhe, 1912, S. 19-28.
- JOHN, MICHAEL, Politics and the Law in Late Nineteenth-Century Germany. The Origins of the Civil Code, New York 1989.
- JOHST, HANNS, Mutter, München 1921.
- KAEMMERLING, EKKEHARD (HRSG.), Bildende Kunst als Zeichensystem, Bd. 1: Ikonographie und Ikonologie. Theorien, Entwicklung, Probleme, Köln 1979.
- KAHN, GUSTAV, Das Weib in der Karikatur Frankreichs, Stuttgart 1907.

- KAIM, CHRISTIANE/ MERLE, ULLA U.A. (HRSG.), Visuelle Repräsentanz und soziale Wirklichkeit. Bild, Geschlecht und Raum in der Kunstgeschichte, Festschrift für Ellen Spickernagel (Kunstgeschichte; 6), Herbolzheim 2001.
- KELCH, A., Der Weg zur Schönheit. Anleitung zur möglichst vollkommenen Ausgestaltung des menschlichen Körpers, Berlin 1898.
- KELLER, SAMUEL, An die deutschen Mütter, in: Frauen-Blätter, 3. Jahrgang. (1894), Heft 1, S. 3-5.
- KESSEL-THÖNY, DAGMAR VON, Eduard Thöny, Leben und Werk, Diss. Ludwig-Maximilians-Universität München, München 1974.
- KESSEL-THÖNY, DAGMAR VON, Kinder im Simplicissimus, Darmstadt 1978.
- KEY, ELLEN, Das Jahrhundert des Kindes, Berlin 2000.
- KILLISCH, SIEGLINDE, Karikative Sichtweise der Frau im Spannungsfeld zwischen Tradition und gesellschaftlichem Wandel der Frauenrolle. Studien zu satirischen Ausdrucksformen von Weiblichkeit in „Simplicissimus“ und „Jugend“ (1896-1920), Diss. Universität Marburg, Marburg 1988.
- KINNEBROCK, SUSANNE, Münchner Weibs-Bilder, in: Koch, Ursula E., Grobe Wahrheiten – wahre Grobheiten, feine Striche – scharfe Stiche. „Jugend“, „Simplicissimus“ und andere Karikaturen-Journale der Münchner „Belle Epoque“ als Spiegel und Zerrspiegel der kleinen wie der grossen Welt; Ausstellung des Instituts für Kommunikationswissenschaft (Zeitungswissenschaft) der Ludwig-Maximilians-Universität, München 1996, S. 58-60.
- KISCH, ENOCH HEINRICH, Das Geschlechtsleben des Weibes in physiologischer, pathologischer und hygienischer Beziehung, Berlin 1917.
- KLEBERGER, ILSE, Eine Gabe ist eine Aufgabe. Käthe Kollwitz, Berlin 1980.

- KLEMM, SABINE, Frauenbewegung und Familienrecht 1848 bis 1933. Eine Betrachtung anhand von Quellen, Diss. Universität Tübingen, Tübingen 1999.
- KLENCKE, HERMANN, Die Mutter als Erzieherin ihrer Töchter und Söhne zur physischen und sittlichen Gesundheit, Leipzig 1892.
- KLIKA, DORLE, Erziehung und Sozialisation im Bürgertum des wilhelminischen Kaiserreichs. Eine pädagogisch-biographische Untersuchung zur Sozialgeschichte der Kindheit, Frankfurt a. M. u.a. 1990.
- KNESEBECK, ALEXANDRA, VON DEM, Käthe Kollwitz. Die prägenden Jahre (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte; 6), zugl. Diss. Universität Göttingen 1996, Petersberg 1998.
- KNORTZ, KARL, Kindskunde und häusliche Erziehung, Altenburg 1900.
- KNUTH, MICHAEL, Studien zur kunstwissenschaftlichen Analyse von Karikaturen, o. O. 1979.
- KOCH, CHRISTIANE, „Wenn die Hochzeitsglocken läuten...“. Glanz und Elend der Bürgerfrauen im 19. Jahrhundert, Marburg a.d. Lahn 1985.
- KOCH, FRIEDRICH, Sexualität, Erziehung und Gesellschaft. Von der geschlechtlichen Unterweisung zur emanzipatorischen Sexualpädagogik, Frankfurt a. M. 2000.
- KOCH, URSULA E., Le Charivari. Die Geschichte einer Pariser Tageszeitung im Kampf um die Republik, (1832-1882). Ein Dokument zum deutsch-französischen Verhältnis, Köln 1984.
- KOCKA, JÜRGEN, Arbeitsverhältnisse und Arbeiterexistenzen. Grundlagen der Klassenbildung im 19. Jahrhundert (Geschichte der Arbeiter und der Arbeiterbewegung in Deutschland seit dem Ende des 18. Jahrhunderts, hrsg. von Gerhard Ritter; 2), Bonn 1990.

- KOCKA, JÜRGEN, Das lange 19. Jahrhundert. Arbeit, Nation und bürgerliche Gesellschaft (Gebhardt – Handbuch der deutschen Geschichte; 13) Stuttgart 2001.
- KOLLWITZ, KÄTHE, Die Tagebücher, Berlin 1989.
- KONIECZKA, VERA, Prostitution im 19. Jahrhundert (Wissenschaft und Zärtlichkeit; 2), Frankfurt a. M. u.a. 1980.
- KOPP, BETTINA ALEXANDRA, Babyklappe. Die soziale Situation der Findelkinder seit dem 17. Jahrhundert und die Diskussion in der BRD um die Babyklappe, Diplomarbeit, Universität/ Gesamthochschule Siegen, Siegen 2001.
- KRAHMER, CATHERINE, Käthe Kollwitz, mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Hamburg 1994.
- KREMMING, ROLF, Heinrich Zille, Berlin 2002.
- KÜHL, STEFAN, Die Internationale der Rassisten. Aufstieg und Niedergang der internationalen Bewegung für Eugenik und Rassenhygiene im 20. Jahrhundert, Frankfurt a. M. u.a. 1997.
- KUMM, CHRISTINE, Zeichner, Illustratoren, Karikaturisten der „Jugend“ und des „Simplicissimus“, Dortmund 1988.
- KUNZLE, DAVID, Fashion and fetishism: a social history of the corset, tight-lacing and other forms of body-sculpture in the west, Totowa 1982.
- LANG, KARL, Fritz Brupbacher 1874-1944. Ein Leben für Freiheit und Sozialismus, Zürich 1975.
- KRABBE, WOLFGANG R., Die Lebensreformbewegung, in: Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900, hrsg. v. Kai Buchholz, Bd. 1, Darmstadt 2001, S. 25-29.

- KRATZSCH, GERHARD, Kunstwart und Dürerbund. Ein Beitrag zur Geschichte der Gebildeten im Zeitalter des Imperialismus, Göttingen 1969.
- KREBS, KARL, Die Frauen in der Musik (Der Existenzkampf der Frau im modernen Leben – Seine Ziele und Aussichten; 6), Berlin 1895.
- KRICHLER, FRANZ, Katechismus der Hunderassen, Leipzig 1892.
- LABOUVIE, EVA, Andere Umstände. Eine Kulturgeschichte der Geburt, Köln u.a. 1998.
- LAICHMANN, MICHAELA, Hunde in Wien. Geschichte des Tieres in der Großstadt, in: Wiener Geschichtsblätter, Beiheft (1998,1), S. 3-19.
- LANG, LOTHAR, Thomas Theodor Heine, Berlin 1970.
- LANGEMEYER, GERHARD (HRSG.), Bild als Waffe, Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten, München 1985.
- LAMZUS, WILHELM/ JENSEN, ADOLF, Ein Leben für die Erneuerung der Schule, Hamburg 1958.
- LAQUEUR, THOMAS, Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud, Frankfurt 1992.
- LEU, OLAF, Stilformen der grafischen Gestaltung, München 1993.
- LEVINSTEIN, WILLIBALD THEODOR, Über die Nothwendigkeit der Findelhäuser, Jena 1888.
- LIPP, CAROLA, Ledige Mütter, „Huren“ und „Lumpenhunde“. Sexualmoral und Ehrenhändel im Arbeitermilieu des 19. Jahrhunderts, in: Tübinger Beiträge zur Volkskultur, Tübingen 1986, S. 70-87.

- LIPP, CAROLA, Die Frau in der Karikatur und im Witz der 48er Revolution, in: Fabula 32 (1991), S. 132-164.
- LIPP, CAROLA, Frauenforschung, in: Grundriss für Volkskunde, Einführung in die Forschungsfelder der Europäischen Ethnologie, hrsg. v. Rolf W. Brednich, Berlin 1994, S. 311-333.
- LISBERG-HAAG, ISABELL, „Die Unzucht – das Grab der Völker“. Die evangelische Sittlichkeitsbewegung und die „sexuelle Moderne“ 1870-1918, Münster 2002.
- LORENZ, ANGELIKA, Das Deutsche Familienbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts, Darmstadt 1985.
- LUCKE, DORIS, Mutterbilder im Recht. Von Rechtschöpfern und Müttermachern, in: Schuchardt, Margret/ Speck, Agnes, Mutterbilder – Ansichtssache. Beiträge aus sozialwissenschaftlicher und psychoanalytischer, juristischer, historischer und literaturwissenschaftlicher, verhaltensbiologischer und medizinischer Perspektive (Heidelberger Frauenstudien 4), Heidelberg 1997, S. 133-198.
- LUCKHARDT, ULRICH, Lyonel Feininger. Die Karikaturen und das zeichnerische Frühwerk. Der Weg der Selbstfindung zum unabhängigen Künstler, mit einem Exkurs zu den Karikaturen von Emil Nolde und George Grosz, München 1987.
- LÜTKE NOTARP, GERLINDE, Von Heiterkeit, Zorn, Schwermut und Lethargie. Studien zur Ikonographie der vier Temperamente in der niederländischen Serien- und Genregraphik des 16. und 17. Jahrhunderts (Niederlande-Studien; 19), zugl. Diss. Universität Münster 1997, Münster u.a. 1998.
- MAI, ANDREAS, Die Erfindung und Einrichtung der Sommerfrische. Zur Konstituierung touristischer Räume in Deutschland im 19. Jahrhundert, Diss. Universität Leipzig 2003, CD-Rom, Elektronische Ressource.
- MALETZKE, GERHARD, Psychologie der Massenkommunikation. Theorie und Systematik, Hamburg 1963.

- MARCUSE, JULIAN, Die sexuelle Erziehung unserer männlichen Jugend im Hinblick auf die Fortpflanzung, in: Schreiber, Adele, Mutterschaft. Ein Sammelwerk für die Probleme des Weibes als Mutter, München 1912, S. 97-112.
- MARIA, INGE, Der Schrei nach dem Kinde, Leipzig 1902.
- MATTHIAS, ADOLF, Wie erziehen wir unsern Sohn Benjamin? Ein Buch für deutsche Väter und Mütter, München 1898.
- MEISSNER, GÜNTER, Hans Baluschek, Dresden 1985.
- MELOT, MICHEL, Die Karikatur. Das Komische in der Kunst, Stuttgart 1975.
- MERTA, SABINE, Wege und Irrwege zum modernen Schlankeitskult. Diätkost und Körperkultur als Suche nach neuen Lebensstilformen 1880-1930, Stuttgart 2002.
- MEYER, ELISABETH, Der Kampf um die öffentliche Sittlichkeit im Deutschen Kaiserreich. Die „lex Heinze“ und die Gegenagitation des liberalen Bürgertums am Beispiel des „Goethe-Bundes“, Hamburg 1994.
- MIEDANER, LORE, Lernen, nicht gebären wird ausschlaggebend für die Mutterschaft. Eine Institutionsgeschichte der Stuttgarter Mutterschule (Veröffentlichungen des Archivs der Stadt Stuttgart; 33), zugl. Diss. Philipps-Universität Marburg 1979, Stuttgart 1981.
- MÖBIUS, PAUL JULIUS, Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes, Halle 1902.
- MÖLLER, SILKE, Zwischen Wissenschaft und „Burschenherrlichkeit“. Studentische Sozialisation im Deutschen Kaiserreich, 1871-1914, Stuttgart 2001.
- MOSER, DIETZ-RÜDIGER, Fastnacht, Fasching, Karneval. Das Fest der „Verkehrten Welt“, Graz u.a. 1986.

Motive zu dem Entwurfe eines Bürgerlichen Gesetzbuches für das Deutsche Reich,
Bd. 4: Familienrecht, Berlin 1896.

MÜLLER, GEORG, Der kranke Hund. Anleitung zur Erkennung, Heilung und Verhütung
der hauptsächlichsten Hundekrankheiten. Für Hundebesitzer bearbeitet, Berlin
1903.

MÜLLER, JOHANNES, Beruf und Stellung der Frau. Ein Buch für Männer, Mädchen und
Mütter, München 1908.

MÜLLER, KLAUS, Die unehelichen Geburten in München, zugl. Diss. Friedrich-
Alexander-Universität Erlangen 1914, Friedberg 1914.

MÜLLER, PAULA, „Wahres Mitleid“, in: Korrespondenzblatt, 20. Jahrgang (1906), Nr.
2, S. 13-14.

MÜLLER-JAHNCKE, CLARA, Ich bekenne, Stuttgart u.a. 1921.

MÜLLER-WINDISCH, MANUELA, Aufgeschnürt und außer Atem. Die Geschichte des
Frauensports, München 2000.

NADAV, DANIEL, Julius Moses (1868-1942) und die Politik der Sozialhygiene in
Deutschland (Schriftenreihe des Instituts für Deutsche Geschichte; Universität Tel-
Aviv; 8), Gerlingen 1985.

NAGEL, OTTO, Heinrich Zille, zu seinem hundersten Geburtstag, hrsg. v. der
Deutschen Akademie der Künste, Berlin 1958.

NAGEL, OTTO, Käthe Kollwitz, Dresden 1963.

NAVE-HERZ, ROSEMARIE, Mutterschaft und Mutterrolle. Eine soziologische und
historische Betrachtung, in: Schuchardt, Margret/ Speck, Agnes, Mutterbilder –
Ansichtssache. Beiträge aus sozialwissenschaftlicher und psychoanalytischer,
juristischer, historischer und literaturwissenschaftlicher, verhaltensbiologischer und
medizinischer Perspektive (Heidelberger Frauenstudien 4), Heidelberg 1997, S. 5-
15.

- NAVE-HERZ, ROSEMARIE, Familie zwischen Tradition und Moderne. Ausgewählte Beiträge zur Familiensoziologie, Oldenburg 2003.
- NAVE-HERZ, ROSEMARIE, Ehe- und Familiensoziologie. Eine Einführung in Geschichte. Theoretische Ansätze und empirische Befunde, Weinheim u.a. 2004.
- NEUMANN, HUGO, Die unehelichen Kinder in Berlin, Jena 1900.
- NICHOLS, JOHN, Germany after Bismarck – The Caprivi Era, 1890-1894, Cambridge/Mass. 1958.
- OGGER, GÜNTER, Die Gründerjahre. Als der Kapitalismus jung und verwegen war, München 1995.
- ORLAND, BARBARA, Handeln in Zeiten der Ungewissheit. Tuberkulose, Milch und Tierseuchenbekämpfung im 19. und 20. Jahrhundert, in: Internationaler Arbeitskreis für Kulturforschung des Essens, Mitteilungen, Heft 8, Mai 2001.
- OSTEN, GERT, VON DER, „Christus im Elend“, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, begr. v. Otto Schmitt, Red. bei Karl-August Wirth, Bd. 3 (1954), Sp. 644-658.
- OSTEN, GERT, VON DER, Hans Holbein d.Ä.: Christus im Elend und Maria, München 1956.
- OSTERROTH, FRANZ/ SCHUSTER, DIETER, Chronik der deutschen Sozialdemokratie, Bd 1: Bis zum Ende des Ersten Weltkrieges. Electronic ed., Bonn 2001.
- OTTO, INGRID, Bürgerliche Töchtererziehung im Spiegel illustrierter Zeitschriften von 1865-1915 (Beiträge zur historischen Bildungsforschung; 8), Hildesheim 1990.
- PACHINGER, ANTON MAXIMILIAN, Die Mutterschaft in der Malerei und Graphik, München u.a. 1906.

- PAULSON, RONALD, Hogarth's graphic works, Bd. 2: The engravings, o. O. 1970.
- PAWLOWSKY, VERENA, Mutter ledig – Vater Staat. Das Gebä- und Findelhaus in Wien 1784-1910, Innsbruck 2001.
- PESCHKEN-EILSBERGER, MONIKA, Thomas Theodor Heine. Der Herr der roten Bulldogge. Biographie, Bd. 2, hrsg. v. Helmut Friedel, München 2000.
- PESTALOZZI, JOHANN HEINRICH, Mutter und Kind. Eine Abhandlung in Briefen über die Erziehung kleiner Kinder, Zürich 1924.
- Petition und Begleitschrift betr. das „Familienrecht“ in dem Entwurf des neuen bürgerlichen Gesetzbuches für das Deutsche Reich (Schriften des Bundes Deutscher Frauenvereine; 2), Leipzig 1895.
- PIESKE, CHRISTA, Das Bild der Familie im Wandschmuck des 19. Jahrhunderts, in: Sozialkultur der Familie, 1982, S. 89-113.
- PILTZ, GEORG, Geschichte der europäischen Karikatur, Berlin 1976.
- PLUM, ANGELIKA, Die Karikatur im Spannungsfeld von Kunstgeschichte und Politikwissenschaft. Eine ikonologische Untersuchung zu Feindbildern in Karikaturen (Berichte aus der Kunstgeschichte), zugl. Diss. Tech. Universität Aachen 1998, Aachen 1998.
- PREUSSLER, SUSANNE, Hinter verschlossenen Türen. Ledige Frauen in der Münchner Gebäranstalt 1832-1853 (Münchner Beiträge zur Volkskunde; 4), München 1985.
- PREUSSLER, SUSANNE, Die Anstalt für die „Gefallenen“. Verwaltete Geburt und ledige Mütter, in: Kat. „Vater, Mutter, Kind, Bilder und Zeugnisse aus zwei Jahrhunderten“, hrsg. v. Ulrike Zischka, München 1987, S. 144-146.
- PROELSS, SERA/ RASCHKE, MARIE, Die Frau im neuen bürgerlichen Gesetzbuch. Eine Beleuchtung und Gegenüberstellung der Paragraphen des Entwurfs eines

- bürgerlichen Gesetzbuches für das Deutsche Reich (2. Lesung) nebst Vorschlägen zur Änderung derselben im Interesse der Frauen, Berlin 1895.
- PUDOR, HEINRICH, Die Frauenreform-Kleidung. Ein Beitrag zur Philosophie und Ästhetik, Leipzig 1903.
- QUIDE, TANJA, Zur Mann-Frau-Thematik in Richard Wagners Lohengrin, in: Müßgens, Bernhard, Musik im Spektrum von Kultur und Gesellschaft. Festschrift für Brunhilde Sonntag (Osnabrücker Beiträge zur Musik und Musikerziehung; 1), Osnabrück 2001, S. 91-105.
- RADZIEWSKI, ELKE VON, Menzel – ein Realist?, in: Kat. Ausst., „Menzel, der Beobachter“, Hamburger Kunsthalle, München 1982, S. 20-25.
- RAFF, THOMAS, Thomas Theodor Heine. Der Biss des Simplicissimus. Das Künstlerische Werk, Bd. 1, hrsg. v. Helmut Friedel, München 2000.
- RICHTER, LUDWIG, Das Ludwig Richter Album, Sämtliche Holzschnitte, 2 Bde., München 1974.
- RICKENBACHER-FROMER, CORINNE, Mutterbilder und ihre ideologischen und religiösen Bezüge, zugl. Diss. Zürich 1999, Chur u.a. 2001.
- RIEDEL, ERNST, Familienrecht, Berlin 1896.
- RIEGER, EVA, Frau, Musik & Männerherrschaft. Zum Ausschluß der Frau aus der deutschen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Musikausübung, Kassel 1988.
- RIEGER, REINHARD, Der Geburtenrückgang in Deutschland, seine Ursachen und seine Bekämpfung. Vortrag in einer Versammlung des Breslauer Sittlichkeitsvereins 1912, Berlin 1914.
- RIES, HANS, Wilhelm Busch. Die Bildergeschichten. Historisch-kritische Gesamtausgabe, Bd. 1: Frühwerk, Hannover 2002.

- RIPA, CESARE, *Der Kunst-Göttin Minerva Liebreiche Entdeckung/ Wie die Virtuosi alle Tugenden und Laster/ und was die vier Elementa begreifen/ sambt allen Künsten/ und Wissenschaften der Welt Kunst-mässig und Hieroglyphisch vorstellen sollen/ damit die bißherige ignorante Fehler verhütet/ und die Zeichen- und Mahlerey-Künste in höhern Aufnahm mögen gebrach werden*, Augsburg 1704.
- ROEBLING, IRMGARD (Hrsg.), *Lulu, Lilith, Mona Lisa... Frauenbilder der Jahrhundertwende (Frauen in Geschichte und Gesellschaft; 14)*, Pfaffenweiler 1989.
- RÖMHILD, DOROTHEE, „Belly’chen ist Trumpf“. *Poetische und andere Hunde im 19. Jahrhundert*, zugl. Habil. Universität Osnabrück 2004, Bielefeld 2005.
- RÖSCH, GERTRUD MARIA (HRSG.), *Simplicissimus. Glanz und Elend der Satire in Deutschland (Schriftenreihe der Universität Regensburg; 23)*, Regensburg 1996.
- ROSENBAUM, HEIDI (HRSG.), *Familie und Gesellschaftsstruktur. Materialien zu den sozioökonomischen Bedingungen von Familienformen*, Frankfurt 1988.
- ROSENBAUM, HEIDI, *Proletarische Familien. Arbeiterfamilien und Arbeiterväter im frühen 20. Jahrhundert zwischen traditioneller, sozialdemokratischer und kleinbürgerlicher Orientierung*, Frankfurt a. M. 1992.
- ROSSEL, ANDRÉ, *Le Charivari. Un journal révolutionnaire. Un choix de numéros fac-similés du premier quotidien illustré de 1832 à 1856, avec les illustrations de Daumier, Grandville, Gavarni, Travies et „les artistes les plus distingués“, avec la série complète des 24 double planches de „l'Association mensuelle“, Paris 1971.*
- ROTH, EUGEN, *Simplicissimus. Ein Rückblick auf die satirische Zeitschrift*, Hannover 1954.
- ROTHENBACHER, FRANZ, *Soziale Ungleichheit im Modernisierungsprozeß des 19. und 20. Jahrhunderts (Sonderforschungsbereich 3 der Universitäten Frankfurt und Mannheim „Mikroanalytische Grundlagen der Gesellschaftspolitik“)*, Frankfurt a. M. u.a. 1989.

- ROTHENBERG, MICHAELA, Die Frau am Klavier. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des weiblichen Klavierspiels vom 18. bis zum 20. Jahrhundert, Diplomarbeit Wissenschaftliche Hochschule Hildesheim, Hildesheim 1986.
- ROSENAU, MILTON J., „Pasteurization“, in: Milk and its relation to the public health (Hygienic Laboratory, Bulletin; 41), Washington 1908, S. 591.
- ROUSSEAU, JEAN-JACQUES, Emil oder Über die Erziehung, vollständige Ausgabe in neuer deutscher Fassung (UTB für Wissenschaft: Uni-Taschenbücher; 115), 12. unveränderte Auflage, Paderborn u.a. 1995.
- ROSENBACH, DETLEV, Heinrich Zille. Das graphische Werk, Berlin 1984.
- ROSENKRANZ, KARL, Ästhetik des Häßlichen, Leipzig 1996.
- SABIN, STEFANA, Frauen am Klavier. Skizze einer Kulturgeschichte, Leipzig 1998.
- SACHSSE, CHRISTOPH, Mütterlichkeit als Beruf. Sozialarbeit, Sozialreform und Frauenbewegung 1871 bis 1929 (Sozialpolitik und Sozialpädagogik), Weinheim 2004.
- SAILER, ANTON, Die Karikatur. Ihre Geschichte, ihre Stilformen und ihr Einsatz in der Werbung, München 1969.
- SALZMANN, CHRISTIAN GOTTFRIED, Über die heimlichen Sünden der Jugend, Leipzig 1799.
- SAMTER, ERNST, Geburt, Hochzeit und Tod. Beiträge zur vergleichenden Volkskunde, Leipzig 1911.
- SHELLACK, FRITZ, Sedanfeiern und Kaisergeburtstage, in: Düding, Dieter u.a., Öffentliche Festkultur, politische Feste in Deutschland von der Aufklärung bis zum Ersten Weltkrieg, Reinbeck b. Hamburg 1988, S. 278-298.

SCHENK, HERRAD, Freie Liebe, wilde Ehe. Über die allmähliche Auflösung der Ehe durch die Liebe, München 1995.

SCHIEFLER, GUSTAV, Das graphische Werk von Max Liebermann, Berlin 1914.

SCHIRMER, GISELA, Käthe Kollwitz und die Kunst ihrer Zeit. Positionen zur Geburtenpolitik (Schriften der Guernica-Gesellschaft, hrsg. v. Jutta Held; 4), zugl. Diss. Universität Osnabrück 1995, Weimar 1998.

SCHLAPEIT-BECK, DAGMAR, Frauenarbeit in der Malerei 1870 bis 1900. Das Arbeitsbild im deutschen Naturalismus, Berlin 1985.

SCHMAUSSER-STRAUSS, BEATRIX, Göttin der Schönheit, Frauenrechtlerin und Nationalheldin. Frauen in der Karikatur Frankreichs von der Kommune bis zum 1. Weltkrieg, zugl. Diss. Universität Hannover 1993, Weimar 1995.

SCHMERSAHL, KATRIN, Zur Funktion der Kategorie „Geschlecht“ in der Medizin der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Eschenburg, Barbara, Der Kampf der Geschlechter. Der neue Mythos in der Kunst 1850-1930, Köln 1995, S. 314-323.

SCHMIDT, FERDINAND AUGUST, Die künstliche Ernährung des Säuglings mit keimfrei gemachter Kuhmilch nach dem Soxhlet'schen Verfahren, Berlin 1888.

SCHMITT-WISCHMANN, URSULA, Mutter und Kind in der Plastik. Eine motivhistorische Untersuchung plastischer Mutter-und-Kind-Gruppen der Jahre 1870 bis 1920 (tuduv-Studien, Reihe Kunstgeschichte; 35), zugl. Diss. Universität Heidelberg 1988, München 1989.

SCHMOLL, ADOLF, GENANNT EISENWERTH, Zur methodischen Abgrenzung der Motivkunde, in: Grote, Ludwig, Beiträge zur Motivkunde des 19. Jahrhunderts (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts; 6), München 1970, S. 9-12.

SCHMUHL, HANS-WALTER, Rassenhygiene, Nationalsozialismus, Euthanasie. Von der Verhütung zur Vernichtung „lebensunwerten Lebens“ 1890-1945, Göttingen 1992.

SCHNEIDER, FRANZ, Die politische Karikatur, München 1988.

SCHREIBER, ADELE, Uneheliche Mütter. Eine soziologische Studie, in: Schreiber, Adele, Mutterschaft. Ein Sammelwerk für die Probleme des Weibes als Mutter, München 1912, S. 257-277.

SCHREIBER, ADELE, Von kinderlosen Müttern, Stief- und Adoptivmüttern, in: Adele, Mutterschaft. Ein Sammelwerk für die Probleme des Weibes als Mutter, München 1912, S. 662-671.

SCHREMMER, A., Die Mutter und die Mutterschaft in der Karikatur, in: Schreiber, Adele, Mutterschaft. Ein Sammelwerk für die Probleme des Weibes als Mutter, München 1912, S. 758- 798.

SCHÜTZE, CHRISTIAN, Das Beste aus dem Simplicissimus. Eingeleitet von Golo Mann, Frankfurt a. M. u.a. 1976.

SCHÜTZE, YVONNE, Die gute Mutter. Zur Geschichte des normativen Musters „Mutterliebe“ (Theorie und Praxis der Frauenforschung; 3), Bielefeld 1991.

SHORTER, EDWARD, Der Wandel der Mutter-Kind-Beziehung zu Beginn der Moderne, in: Geschichte und Gesellschaft, Zeitschrift für historische Sozialwissenschaft 1975, S. 256-287.

SIEBERT, FRIEDRICH, Sexuelle Moral und sexuelle Hygiene, Frankfurt a. M. 1901.

SIEBERT, FRIEDRICH, Ein Buch für Eltern, Bd 2: Den Vätern heranreifender Söhne, München 1903.

SIEBERT, FRIEDRICH, Ein Buch für Kinder. Gespräche über Entstehung von Pflanzen, Tieren und Menschen, München 1904.

- SITT, MARTINA, Mütter im Blick der Maler. Zwischen Traum und Trauma, in: Möhrmann, Renate (Hrsg.), Verklärt, Verkitscht, Vergessen, Stuttgart u.a. 1996, S. 145-170.
- SINSHEIMER, HERMANN, Gelebt im Paradies. Erinnerungen und Begegnungen, bearbeitet von Gerhard Pallmann, München 1953.
- SÖHN, URSULA, Probleme der Kultur im Spiegel des „Simplicissimus“ (1896-1914), Diss. Ludwig-Maximilians-Universität München, München 1947.
- SÖNTGEN, BEATE, Sehen ist alles. Wilhelm Leibl und die Wahrnehmung des Realismus, zugl. Diss. Freie Universität Berlin 1996, München 2000.
- SOMMER, ERNST, Gesundheit, Muskelkraft, Formenschönheit durch klassische Leibesübung. Neue Wege zu obigen Leibesidealen, Elberfeld 1902.
- SOXHLET, FRANZ, Ein verbessertes Verfahren der Milch-Sterilisierung, in: Münchner Medizinische Wochenschrift, 38 (1891), 19,1-23.
- SPANN, OTHMAR, Untersuchungen über die uneheliche Bevölkerung in Frankfurt a. M. (Probleme der Fürsorge. Abhandlungen der Centrale für private Fürsorge in Frankfurt a. M.; 2), Dresden 1905.
- SPRANKEL, HEINRICH, Essen in der Not. Mäuse und Ratten, in: Essen und Trinken in Mittelalter und Neuzeit, hrsg. v. Irmgard Bitsch u.a., Siegmaringen 1987, S. 157-164.
- STEINHEISSER, DÖRTE, Frauen im Sport. Eine historische und gegenwartsbezogene Analyse der weiblichen Sportbeteiligung im Kontext zeitgeschichtlicher gesellschaftlicher Entwicklungen, Diss. Universität Frankfurt a. M. 2004, Frankfurt a. M. 2004.
- STÖCKER, ADOLF, „Vereinsthätigkeit“, in: Frauenbund 1 (1884), Nr. 3, S. 16f.

STRATZ, CARL HEINRICH, Die Schönheit des weiblichen Körpers, Stuttgart 1900.

STRITT, MARIE, in: Frauenlandsturm, Flugblatt zum Familienrecht im Bürgerlichen Gesetzbuch, Berlin 1896.

TAUBER, HENRY, Max Klingers Exlibriswerk, Wiesbaden 1989.

TEUTEBERG, HANS J./ WIEGELMANN GÜNTER, Der Wandel der Nahrungsgewohnheiten unter dem Einfluss der Industrialisierung (Studien zum Wandel von Gesellschaft und Bildung im 19. Jahrhundert; 3), Göttingen 1972.

THOMS, ULRIKE, Dick und dünn, schön und hässlich. Schönheitsideale und Körpersilhouette in der Werbung 1850-1950, in: Bilderwelt des Alltags. Werbung in der Konsumgesellschaft des 19. und 20. Jahrhunderts, Festschrift für Hans Jürgen Teuteberg, hrsg. v. Peter Borscheid (Studien zur Geschichte des Alltags; 13), Stuttgart 1995, S. 242-281.

THURER, SHARI, Mythos Mutterschaft. Wie der Zeitgeist das Bild der guten Mutter immer wieder neu erfindet, München 1995.

TRÄGER, JÖRG, Bilder vom Elend. Käthe Kollwitz im Simplicissimus (Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Sitzungsberichte, Jahrgang 1988, Heft 3), München 1998.

„Tugendparade“, in: Korrespondenzblatt zur Bekämpfung der öffentlichen Sittenlosigkeit, 19. Jahrgang (1905), Nr. 11, S. 82.

TÜRK, KLAUS, Bilder der Arbeit. Eine ikonografische Anthologie, Wiesbaden 2000.

UDE-MOELLER, SUSANNE, Straff der weiber so jre Kinder tödten. Zur „sagenhaften“ Geschichte des Kindsmordes, in: Fabula 32 (1991), S. 258-274.

UPHOFF-HAGEN, O.V., Die soziale Stellung von Kunst und Künstler, in: Das freie Wort 10, Nr. 13, 1. Oktoberheft (1910), S. 611-615.

UEDING, GERT, Wilhelm Busch. Das 19. Jahrhundert en miniature, Frankfurt a. M. 1986.

UHDE, FRITZ VON, Des Meisters Gemälde, hrsg. v. Hans Rosenhagen, Stuttgart 1908.

UMMEN, B., Die Esssucht und ihre schädlichen Folgen für die körperliche und geistige Gesundheit, Freiburg i. Gr. ca. 1918.

UNVERFEHRT, GERD, Karikatur – zur Geschichte eines Begriffs, in: Langemeyer, Gerhard (Hrsg.), Bild als Waffe, Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten, München 1985, S. 345-354.

VOGEL, JULIUS, Korpulenz. Ihre Ursachen, Verhütung und Heilung durch einfache diätetische Mittel, Berlin ca. 1904.

VOGT, HELMUT, Medizinische Karikaturen von 1800 bis zur Gegenwart, München 1982.

VOLGER, H., FrauenBrevier für Haus und Welt. Eine Auswahl der besten Stellen aus namhaften Schriftstellern über Frauenleben und Frauenbildung, 7. Auflage, Leipzig o. J.

WALTER, FRANZ, Die sexuelle Aufklärung der Jugend, Donauwörth 1908.

WALTHER, INGO/ METZGER, RAINER, Vincent van Gogh. Sämtliche Gemälde, Bd. 1, 1992.

WEBER, MARIANNE, Ehefrau und Mutter in der Rechtsentwicklung, Tübingen 1907.

WEBER-KELLERMANN, INGEBORG, Die Familie. Geschichte, Geschichten und Bilder, Frankfurt a. M. 1977.

- WEBER-KELLERMANN, INGEBORG, Die Familiengeschichte eines Familienbildes, in: Sozialkultur der Familie (Hessische Blätter für Volks- und Kulturforschung; 13), Gießen 1982, S. 79-88.
- WEBER-KELLERMANN, INGEBORG, Bilder als Aussage und Botschaft. Zum Ikonographieverständnis der Volkskunde, in: Frauenalltag – Frauenforschung, Beiträge zur 2. Tagung der Kommission Frauenforschung in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde, Freiburg 22. Mai - 25. Mai 1986, Freiburg 1986, Marburg 1986, S. 179-190.
- WEBER-KELLERMANN, INGEBORG, Vater-Mutter-Kind. Skizzen zur Familie in Deutschland, in: Kat. „Vater, Mutter, Kind, Bilder und Zeugnisse aus zwei Jahrhunderten“, hrsg. v. Ulrike Zischka, München 1987, S. 10-24.
- WEBER-KELLERMANN, INGEBORG, Frauenleben im 19. Jahrhundert. Empire und Romantik, Biedermeier, Gründerzeit, München 1991.
- WEHLER, HANS-ULRICH, Das Deutsche Kaiserreich 1871-1918 (Deutsche Geschichte; 9), Göttingen 1994.
- WEHLER, HANS-ULRICH, Deutsche Gesellschaftsgeschichte, Bd. 3: Von der „Deutschen Doppelrevolution“ bis zum Beginn des Ersten Weltkrieges, München 1995.
- WEINGART, PETER, Rasse, Blut und Gene. Geschichte der Eugenik und Rassenhygiene in Deutschland, Frankfurt a. M. 1992.
- WELLERSHOFF MARIA, „Caritas“, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, begr. v. Otto Schmitt, Red. bei Karl-August Wirth, Bd. 3 (1954), Sp. 343-356.
- WELSCH, SABINE, Reformkleidung um 1900. Ein Ausstieg aus dem Korsett?, in: Kat. Ausst. „Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900“, Darmstadt 2001, Bd. 2, S. 427-435.

- WERNER, CARL H., Die lex Heinze und ihre Geschichte, zugl. Diss. Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i. Breisgau 1935, Dortmund 1935.
- WILDMEISTER, BIRGIT, Die Bilderwelt der „Gartenlaube“. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des Bürgerlichen Lebens in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts (Veröffentlichungen zur Volkskunde und Kulturgeschichte; 66), Würzburg 1998.
- WINKLER, GERHARD, Max Klinger, Leipzig 1984.
- WOLBERT, KLAUS, Das Erscheinen des reformerischen Körpertypus in der Malerei und Bildhauerei um 1900, in: Kat. Ausst. „Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900“, Bd. 1, Darmstadt 2001, S. 215-222.
- WUNDERLICH, ULI, Der Tanz in den Tod. Totentänze vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Freiburg i. Br. 2001.
- ZEIDLER, KURT, Die Wiederentdeckung der Grenze, Jena 1926.
- ZETKIN, CLARA, Zur Geschichte der proletarischen Frauenbewegung Deutschlands, Frankfurt a. M. 1971.
- ZIMDARS, HASSO, Die Zeitschrift „Simplicissimus“. Ihre Karikaturen, Diss. Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, Bonn 1972.
- ZÜRCHER, URS, Monster oder Laune der Natur. Medizin und die Lehre von Missbildungen 1780-1914, Frankfurt a. M. 2004.
- ZUPANCIC, ANDREA; ArmutsZeugnisse. Die Darstellung der Armut in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Berlin 1995.
- ZWEIG, STEFAN, Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers, Frankfurt a. M. 1989.

Zweite Beratung des Entwurfs eines Bürgerlichen Gesetzbuches, Reichstag, Stenographische Berichte, Berlin 1896.

2. *Ausstellungskataloge und Kataloge*

Kat. Ausst. „Als die Frauen noch sanft und engelsgleich waren. Die Sicht der Frau in der Zeit der Aufklärung und des Biedermeier“, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 19. November 1995 bis 11. Februar 1996, hrsg. v. Hildegard Westhoff-Krummacher, Münster 1995.

Kat. Ausst. „Arbeit und Alltag. Soziale Wirklichkeit in der belgischen Kunst, 1830 bis 1940“, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst Berlin, September 1979, hrsg. v. Manfred Brahm, Berlin 1979.

Kat. Ausst. „Aus Alltag und Geschichte“, Wallraf-Richartz-Museum Köln, 27. April bis 26. Juni 1983, Köln 1983.

Kat. Ausst. „Aus den Anden auf die Geest. Die lange Reise der Kartoffel von América nach Europa“ (Kataloge der Museen in Schleswig-Holstein; 11), Völkerkunde-Sammlung Lübeck, Unewatt Landschaftsmuseum Angeln, 1993-1995, Schleswig 1993.

Kat. Ausst. „Barocke Bilder – Eythelkeit. Allegorie-Symbol-Personifikation“, Graphisches Kabinett des Stiftes Göttweig/ Niederösterreich, 20. Mai bis 31. Oktober 1993, Krems u.a. 1993.

Kat. Ausst. „Der Mensch im Elend. Von ‚Hiob im Elend‘ im Mittelalter bis zu Max Beckmanns Verlorenen Sohn, Niedersächsische Landesgalerie Hannover, April bis Juni 1977, hrsg. v. Hans Georg Gmelin, Hannover 1977.

Kat. Ausst. „Der Zauber des Alltäglichen. Holländische Malerei von Adriaen Brouwer bis Johannes Vermeer“, u.a. Städtisches Kunstinstitut und Städtische

Galerie Frankfurt a. M., 10. Februar bis 01. Mai 2005, Rotterdam/Frankfurt a. M. 2005.

Kat. Ausst. „Dick und dünn. Körperbilder und Schönheitsideale in der Karikatur“, Karikaturmuseum Krems, 16. Juni bis 15. September 2002, hrsg. v. Severin Heinisch, St. Pölten 2002.

Kat. Ausst. „Die gesellschaftliche Wirklichkeit der Kinder in der bildenden Kunst“, Staatliche Kunsthalle Berlin, 16. Dezember 1979 bis 10. Februar 1980, Berlin 1980.

Kat. Ausst. „Ernst Barlach und Käthe Kollwitz im Zwiegespräch“, Käthe-Kollwitz-Museum Berlin, 30. Juni bis 31. August 2006, Leipzig 2006.

Kat. Ausst. „Europäische Karikatur der Gegenwart“, Wilhelm-Busch-Museum Hannover, 03. November 1991 bis 12. Januar 1992, hrsg. v. Herwig Guratzsch, Hannover 1991.

Kat. Ausst. „Eva und die Zukunft. Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution“, Hamburger Kunsthalle, 11. Juli bis 14. September 1986, hrsg. v. Werner Hofmann, München 1986.

Kat. Ausst. „Fritz von Uhde. Vom Realismus zum Impressionismus. Eine Wiederentdeckung“, u.a. Kunsthalle Bremen, 29. November 1998 bis 28. Februar 1999, Ostfildern 1998.

Kat. Ausst. „Gesicht, Maske, Farbe. Frauenbilder des frühen 20. Jahrhunderts“, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, 23. Februar bis 25. Mai 2003, Münster 2003.

Kat. Ausst. „Hans Baluschek 1870-1935“, Deutsche Akademie der Künste Berlin, Berlin 1955.

Kat. Ausst. „Hans Baluschek 1870-1935“, Kunstamt Kreuzberg, 21. Januar bis 19. März 1975, Berlin 1975.

Kat. Ausst. „Hans Baluschek 1870-1935“, Staatliche Kunsthalle Berlin, 18. März bis 21. April 1991, Berlin 1991.

Kat. Ausst. „Hans Baluschek. Sein Werk – ein Spiegelbild seiner Zeit“, Haus an der Redoute Bonn-Bad Godesberg, 22. Oktober bis 22. November 1974, Berlin 1974.

Kat. Ausst. „Heinrich Zille. Photograph der Moderne. Verzeichnis des photographischen Nachlasses, Berlinische Galerie, Museum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur, 13. Januar bis 26. Februar 1995, München 1995.

Kat. Ausst. „Heinrich Zille und sein Berliner Volk“. Bilder, Photographien, Dokumente, Berlin 1979.

Kat. Ausst. „Heinrich Zille. Zeichner der Großstadt“, u.a. Wilhelm-Busch-Museum Hannover, 10. August bis 19. Oktober 1997, hrsg. von Matthias Flügge, Dresden 1998.

Kat. Ausst. „Honoré Daumier 1808-1879. Bildwitz und Zeitkritik“, Sammlung Horn, u.a. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 25. Juni bis 3. September 1978, Münster 1979.

Kat. Ausst. „Honoré Daumier. Von guten Bürgern und Pariser Typen“, Kunstsammlungen Chemnitz, 15. März bis 30. Juni 2002, hrsg. v. Ingrid Mössinger und Kerstin Drechsel, Chemnitz 2002.

Kat. Ausst. „Jean-Louis Forain, Artist, Realist, Humanist“, Washington D.C. 1982.

Kat. Ausst. „Karl Arnold (1883-1953), Zeichnungen und Karikaturen“, hrsg. v. Akademie der Künste Berlin in Zusammenarbeit mit dem Senator für Wissenschaft und Kunst Berlin, Berlin 1975.

Kat. Ausst. „Käthe Kollwitz 1867-1945 – Prints, Drawings, Sculpture“, Riverside 1978.

Kat. Ausst. „Käthe Kollwitz in ihrer Zeit 1867-1945“, Ernst-Barlach-Haus, 30. Juni bis 15. September 1967, Hamburg 1967.

Kat. Ausst. „Kunst & Arbeit“, gemeinsame Ausstellung der Deutschen Demokratischen Republik und der Republik Österreich, Berlin 1987.

Kat. Ausst. „Max Klinger. Graphische Zyklen“, Suermondt-Ludwig-Museum und Museumsverein Aachen, 22. April bis 16. Juni 1990, hrsg. v. Carola Schneider, Aachen 1990.

Kat. Ausst. „Max Liebermann als Zeichner“, nach den Beständen der Sammlung Franz-Josef Kohl-Weigand, Ausstellung im Kunstgeschichtlichen Institut der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz, Juni bis Juli 1970 (Kleine Schriften der Gesellschaft für Bildende Kunst in Mainz; 39), Mainz 1970.

Kat. Ausst. „Rhetorik der Leidenschaft. Zur Bildsprache der Kunst im Abendland. Meisterwerke aus der Graphischen Sammlung Albertina und aus der Portraitsammlung der Österreichischen Nationalbibliothek“, u.a. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, 24. September bis 07. November 1999, hrsg. v. Ilsebill Barta-Fliedl, Hamburg u.a. 1999.

Kat. Ausst. „Simplicissimus. Eine satirische Zeitschrift, München 1896-1944“, Haus der Kunst, 19. November bis 15. Januar 1978, München 1978.

Kat. Ausst. „Vater, Mutter, Kind, Bilder und Zeugnisse aus zwei Jahrhunderten“, hrsg. v. Ulrike Zischka, München 1987.

Kat. Ausst. „Venus – Bilder einer Göttin“, Alte Pinakothek München, 01. Februar bis 22. April 2001, München 2001.

Kat. „Käthe Kollwitz, Katalog der Handzeichnungen“, hrsg. v. Kreissparkasse Köln, Köln 1989.

Kat. „Käthe-Kollwitz-Sammlung der Kreissparkasse Köln, Katalog der Handzeichnungen“, Bergisch Gladbach 1985.

3. *Elektronische Quellen*

BAHNSEN, UWE, „Tod unterm Fallbeil. Die Engelmacherin von St. Pauli“, in: „Welt am Sonntag“ (23.01.2005), Online in Internet:

URL:

http://www.welt.de/print-wams/article120605/Tod_unterm_Fallbeil_die_Engelmacherin_von_St._Pauli.html
(Stand: 07.09.2007).

BAYERISCHES STAATSMINISTERIUM FÜR WISSENSCHAFT, FORSCHUNG UND KUNST, Alte Pinakothek, Online in Internet:

URL: <http://www.stmwfk.bayern.de> (Stand: 06.04.2008).

BIBLIOTHEK FÜR BILDUNGSGESCHICHTLICHE FORSCHUNG, Pictura Paedagogica Online, Online in Internet:

URL: <http://www.bbf.dipf.de/VirtuellesBildarchiv> (Stand: 07.09.2007).

BILDARCHIV FOTO MARBURG, Bildindex der Kunst und Architektur, Online in Internet:

URL: <http://www.bildindex.de> (Stand: 07.09.2007).

BURMANN, GOTTLÖB WILHELM, Kleine Lieder für kleine Jünglinge, 1777, Online in Internet:URL: <http://www.gkjf.de/download/rub-kj11/rub-kj11-lyrik.pdf>

(Stand: 07.09.2007).

CHRAMBACH, EVA, „Chronist der Bal parés und der demi-monde. Ferdinand von Reznicek trug mit seinen Zeichnungen zum Erfolg des ‚Simplicissimus‘ bei“, in: Bayerische Staatszeitung (17.01.2003), Online in Internet:

URL: [http://www.bayerische-staatszeitung.de/index.jsp?](http://www.bayerische-staatszeitung.de/index.jsp?MenuID=13&rubrikID=9&artikelID=128)

[MenuID=13&rubrikID=9&artikelID=128](http://www.bayerische-staatszeitung.de/index.jsp?MenuID=13&rubrikID=9&artikelID=128)

(Stand: 07.09.2007).

DEUTSCH, ALEX, Ich habe Auschwitz überlebt, Online in Internet:

URL: <http://www.lpm.uni-sb.de/lpb/DeutschAlex/auschwit.htm>,

(Stand: 07.09.07).

DEUTSCHES HISTORISCHES MUSEUM BERLIN, Ausstellungsarchiv, Online in Internet:
URL: <http://www.dhm.de/ausstellungen/ausst.html> (Stand: 07.09.2007).

FREVERT, UTE u.a., Deutschland Söhne und Töchter. Geschlecht und Nation im Deutschland des 19. Jahrhunderts, in: Das Forschungsmagazin der Universität Bielfeld 20 (1999), Online in Internet:
URL: http://www.uni-bielefeld.de/presse/fomag/S9_15.pdf
(Stand: 07.09.2007).

HEER, JÖRDIS, Die Entwicklung der Hundesteuer in Berlin im 19. Jahrhundert – Der Hund als Subjekt und Objekt in der Großstadt, o.J., Online in Internet:
URL: <http://www.berlin-labor.de/pdf/heer.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

KLINGER, MAX, Radierzyklus „Dramen – Eine Mutter I bis III“ (1883), Online in Internet:
URL: <http://www.zeno.org/Kunstwerke/A/Klinger,+Max> (Stand: 07.09.2007).

KUNSTHAUS ZÜRICH, Kunstvermittlung, Online in Internet:
URL: <http://www.kunsthau.ch> (Stand: 07.09.2007).

LAFARGUE, PAUL, Das Recht auf Faulheit. Widerlegung des „Rechts auf Arbeit“ von 1848, 1883, neu übersetzt und herausgegeben als Sondernummer der „Schriften gegen die Arbeit“, Ludwigshafen 1988, Online in Internet:
URL: http://www.krisis.org/p-lafargue_das-recht-auf-faulheit.html
(Stand: 07.09.2007).

LINDENBERGER, THOMAS, Streikexegese. Zur öffentlichen Un-Ordnung im Kaiserreich, im Rahmen der Ausstellung Streik – Realität und Mythos, eine Ausstellung des Deutschen Historischen Museums Berlin, Zeughaus Berlin, 21. Mai bis 28. Juli 1992, Online in Internet:
URL: <http://www.dhm.de/ausstellungen/streik/html/kaiserzeit2.html>
(Stand: 07.09.2007).

MANN, KATJA, Pädagogische, psychologische und kulturanalytische Traditionen und Perspektiven im Werk Ellen Keys, Diss. Humboldt-Universität Berlin, 2002, Online in Internet:

URL: <http://edoc.hu-berlin.de/dissertationen/mann-katja-2003-02-12/HTML/chapter13.html> (Stand: 07.09.2007).

MENON, ELIZABETH K., Anatomy of a Motif. The Fetus in Late 19th-Century Graphic Art, 2004-2005, Online in Internet:

URL: http://www.19thc-artworldwide.org/spring_04/articles/meno.shtml (Stand: 07.09.2007).

MÖBIUS, PAUL, JULIUS, Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes, Halle 1903, Online in Internet:

URL: <http://ngiyaw-ebooks.de/ngiyaw/moebius/schwachsinn/schwachsinn.htm> (STAND: 07. 09.2007).

MUSEUM BRAUNSCHWEIG, Online in Internet:

URL: <http://www.museum-braunschweig.de> (Stand: 15.01.2008).

NEUE GALERIE GRAZ, Online in Internet:

URL: <http://www.neuegalerie.at> (Stand: 06.04.2008).

ORLAND, BARBARA, „Handeln in Zeiten der Ungewissheit. Tuberkulose, Milch und Tierversuchung im 19. und 20. Jahrhundert“, in: Internationaler Arbeitskreis für Kulturforschung des Essens; Mitteilungen, Heft 8, Zürich 2001, Online in Internet:

URL: http://www.tg.ethz.ch/dokumente/pdf_files/OrlandHANDELN.pdf (Stand: 07.09.2007).

ORLIK, EMIL, „Mère allaitant son enfant“, 1896, Online in Internet:

URL: <http://voie.lactee.free.fr/toutsav/11.htm> (Stand: 07.09.2007).

PROMETHEUS, Das verteilte digitale Bildarchiv für Forschung & Lehre, Online in Internet:

URL: <http://www.prometheus.uni-koeln.de> (Stand: 07.09.2007).

ROH, YEONG-DON, Uneheliche Mutterschaft und Kindesmörderin in den naturalistischen Dramen Gerhart Hauptmanns, Online in Internet,

URL: <http://kkg.german.or.kr/kr/kzg/kzgtxt/95-15.pdf> (Stand: 07.09.2007).

SCHULER AUKTIONEN, Online in Internet:

URL: <http://www.schulerauktionen.ch> (STAND: 06.04.2008).

SCIENCEMUSEUM, Online in Internet:

URL: <http://www.sciencemuseum.org.uk> (STAND: 15.01.2008).

SIMPLICISSIMUS, Auswahlbibliographie, eingestellt im Rahmen des DFG-Projekts zur Online-Edition des Simplicissimus, 2007, Online in Internet:

URL:

<http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/Literaturliste/Literaturliste.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

SIMPLICISSIMUS, Online-Edition (49 Jahrgänge, 1896-1944), Online in Internet: URL:

<http://www.simplicissimus.com> (Stand: 07.09.2007).

STADTARCHIV MÜNCHEN, 1903 – Bemerkenswertes, Kurioses und Alltägliches aus der Münchner Stadtchronik, 2007, Online in Internet:

URL:

<http://www.muenchen.de/Rathaus/referate/dir/stadtarchiv/chronik/81258/1903.html>
(Stand: 07.09.2007).

TONSPLITTER, Archiv für Musik und Sozialgeschichte, Online in Internet:

URL: <http://www.tonsplitter.de> (Stand: 07.09.2007).

ZENO.ORG, Meine Bibliothek, Online in Internet:

URL: <http://www.zeno.org> (Stand: 06.04.2008).

ANDREA FLORA BAUER, M.A.

PERSÖNLICHE INFORMATION

- Geburtsdatum: 27.09.1977
- Geburtsort: Zwiesel (Bay. Wald)
- Familienstand: Verheiratet
- Staatsangehörigkeit: Deutsch

AUSBILDUNG

- 1983-1987 Grundschule Regen
- 1987-1996 Gymnasium Zwiesel
- 1996-1997 Studium der Germanistik und Kunstgeschichte an der Universität Regensburg
- 1997-2002 Studium der Kunstgeschichte/ Geschichte/ Volkskunde an der Universität Regensburg
Hochschulabschluss: Magister Artium (sehr gut)
- seit 2002 Promotionsstudium an der Christian-Albrechts-Universität Kiel

DERZEITIGE BERUFLICHE TÄTIGKEIT

- seit März 2006 Referentin für Kulturpolitik der Bundestagsfraktion Bündnis 90/ Die Grünen
- Januar 2007 bis März 2008 zusätzlich Referentin für Medienpolitik der Bundestagsfraktion Bündnis 90/ Die Grünen

ÄMTER, TÄTIGKEITEN, ASSISTENZEN UND PRAKTIKA IN KUNST UND KULTUR

- Dezember 2004 bis März 2006: Galerie-Betreuerin und Referentin im Bereich Bildende Künste der Europäischen Akademie Sankelmark
- April 2004 bis März 2006: Einführungsreden bei Vernissagen verschiedenster Galerien und Kultureinrichtungen
- Juni 2003 bis März 2006: freie Mitarbeiterin im Naturwissenschaftlichen Museum, Flensburg (Konzeption und Durchführung museumspädagogischer Führungen für Kinder bzw. Schulklassen)
- April 2003 bis März 2006: Vorsitzende des Kulturausschusses der Stadt Flensburg; aufgrund dessen Mitglied der Gesellschafterversammlung der Schleswig-Holsteinischen Landestheater und Symphonieorchester GmbH, Mitglied der Kunstkommission, Mitglied sowie Mitinitiatorin des Flensburger Kulturforums, Beirätin der Flensburger Musikschule e.V., Preisrichterin im Architektenwettbewerb „Phänomena-Ausbau“
- Januar 2002 bis März 2006: freie Mitarbeiterin des Museumsberges Flensburg (Konzeption und Durchführung museumspädagogischer Führungen für Kinder und Erwachsene)

- Juni/Juli 2000: Auslandspraktikum am Volkskundlichen Seminar der Universität Zürich (Erstellung eines Begleitprogramms für die Heidi-Wanderausstellung Zürich, Bad Pfäfers, Japan, Korea)
- 1998-2001: Freie Mitarbeit (Ideenentwicklung, Ausstellungskonzeption, Inventarisierung, Projektarbeit) bei den Kunstsammlungen des Bistums Regensburg
- September 1999: Praktikum beim Landesmuseumsamt Schleswig-Holstein (Ministerium für Bildung, Wissenschaft, Forschung und Kultur des Landes SH)

TÄTIGKEITEN IM BEREICH PRESSE- UND ÖFFENTLICHKEITSARBEIT

- August 2003 bis März 2006: Geschäftsführung der Ratsfraktion Bündnis 90/ Die Grünen in Flensburg mit den Schwerpunkten Presse- und Öffentlichkeitsarbeit, Veranstaltungsorganisation sowie Terminkoordination
- November 2002: Praktikum bei Atelier & Friends GmbH Design und Kommunikation in München
- Mai 2002 Stipendiatin des 8. Glücksburger Symposiums für Wirtschaft und Kultur zum Thema „Meinung machen“, veranstaltet von der Consulting-Gruppe Service Media Data AG und dem Finanzdienstleistungskonzern Capital Stage AG.
- 2000-2002: Referentin des Katholischen Bildungswerks Regensburg (Konzeption und Durchführung von kulturellen Veranstaltungen, Presse- und Öffentlichkeitsarbeit)
- 1999-2000: Assistenz bei dem Pilotprojekt „Kommunikation und Museumspädagogik der Regensburger Museen“ (Presse- und Öffentlichkeitsarbeit, Organisation, Konzeption und Durchführung von Veranstaltungen)
- August/September 1999: Praktikum bei „Passauer Neue Presse“

SPEZIELLE QUALIFIKATIONEN UND KENNTNISSE

- 2000-2001 QUAM (Qualifizierung und Austausch für das Museum) an der Bundesakademie für kulturelle Bildung Wolfenbüttel
- Sprachen: Englisch, Französisch
- MS-Office, CMS

„MÜTTER UNTERM STRICH“

Schichtspezifische Mutterbilder in den Karikaturen des Simplicissimus (1896-1914)

Eine kunst- und kulturgeschichtliche Untersuchung
über die Diskussion einer sozialen Figur

KATALOG UND ABBILDUNGSVERZEICHNIS

vorgelegt von
Andrea Flora Bauer
Rosenstraße 9
94209 Regen

Die Sphinx



ABB. 1:
FERDINAND VON REZNICEK, *DIE SPHINX*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 1. JAHRGANG, HEFT 9, S. 5 (30. MAI 1896)

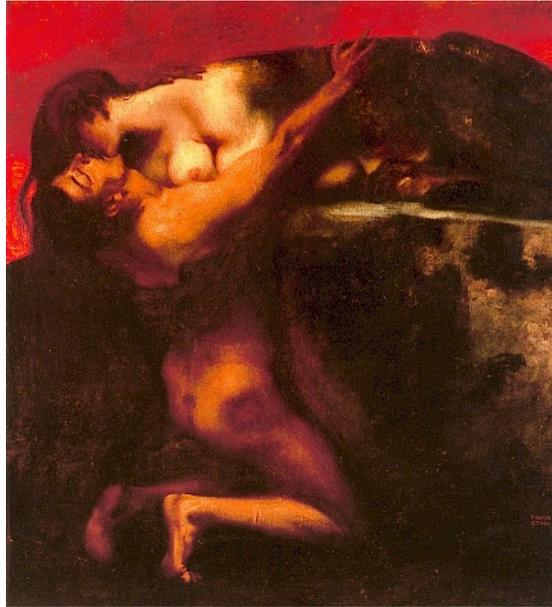


ABB. 2:
FRANZ VON STUCK, *DER KUSS DER SPHINX*, 1895, ÖL AUF LEINWAND, BUDAPEST, SZEPMUESZETI MUZEUM



ABB. 3:
FERNAND KHNOFF, *DIE ZÄRTLICHKEIT DER SPHINX*, 1896, ÖL AUF LEINWAND, BRÜSSEL, MUSÉES ROYAUX DES BEAUX-ARTS DE BELGIQUE

Eine unverschämte Person von Th. Th. Heine



„Bitt' schön — wenn der Herr Hund vielleicht nicht alles aufessen kann . . .“

ABB. 4:

THOMAS THEODOR HEINE, *EINE UNVERSCHÄMTE PERSON*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 1. JAHRGANG, HEFT 21, S. 8 (22. AUGUST 1896)

Das Lieblingskind

(Zeichnung von Tschuppi)



„Marie, ziehen Sie den Foli an, ich will ausgehen . . . und dann können Sie das Kleine an die Luft tragen.“

Abb. 5:

KARL TSCHUPPIK, *DAS LIEBLINGSKIND*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 1. JAHRGANG, HEFT 23, S. 5 (5. SEPTEMBER 1896)

Am Totenbett des Säuglings

(Zeichnung von Käthe Kollwitz)



„Eröfien Sie sich, so hat das Kind wenigstens nicht erfahren, daß es unehelich war.“

Abb. 6:
KÄTHE KOLLWITZ, *AM TOTENBETT DES SÄUGLINGS*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 14. JAHRGANG, HEFT 6, S. 5 (10. MAI 1909)

Das einzige Glück

(Zeichnung von Käthe Kollwitz)



„Wenn sie nicht Soldaten brauchten, würden sie uns auch noch die Kinder versteuern.“

ABB. 7:

KÄTHE KOLLWITZ, *DAS EINZIGE GLÜCK*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 14. JAHRGANG, HEFT 16, S. 11 (19. JULI 1909)

Ein Märchen

(Zeichnung von Th. Th. Heine)



„Du, Vater, ist es wahr, daß es Leute giebt, die alle Tage Fleisch essen?“

Abb. 8:

THOMAS THEODOR HEINE, *Ein Märchen*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 3. JAHRGANG, HEFT 23, TITELBLATT (3. SEPTEMBER 1898)



Abb. 9:
VINCENT VAN GOGH, *DIE KARTOFFELESSER*, 1885, ÖL AUF LEINWAND, AMSTERDAM, VAN GOGH MUSEUM



Abb. 10:
WILHELM BUSCH, *DAS KARTOFFELIDYLL (AUSSCHNITT)*, ZEICHNUNG, 1892



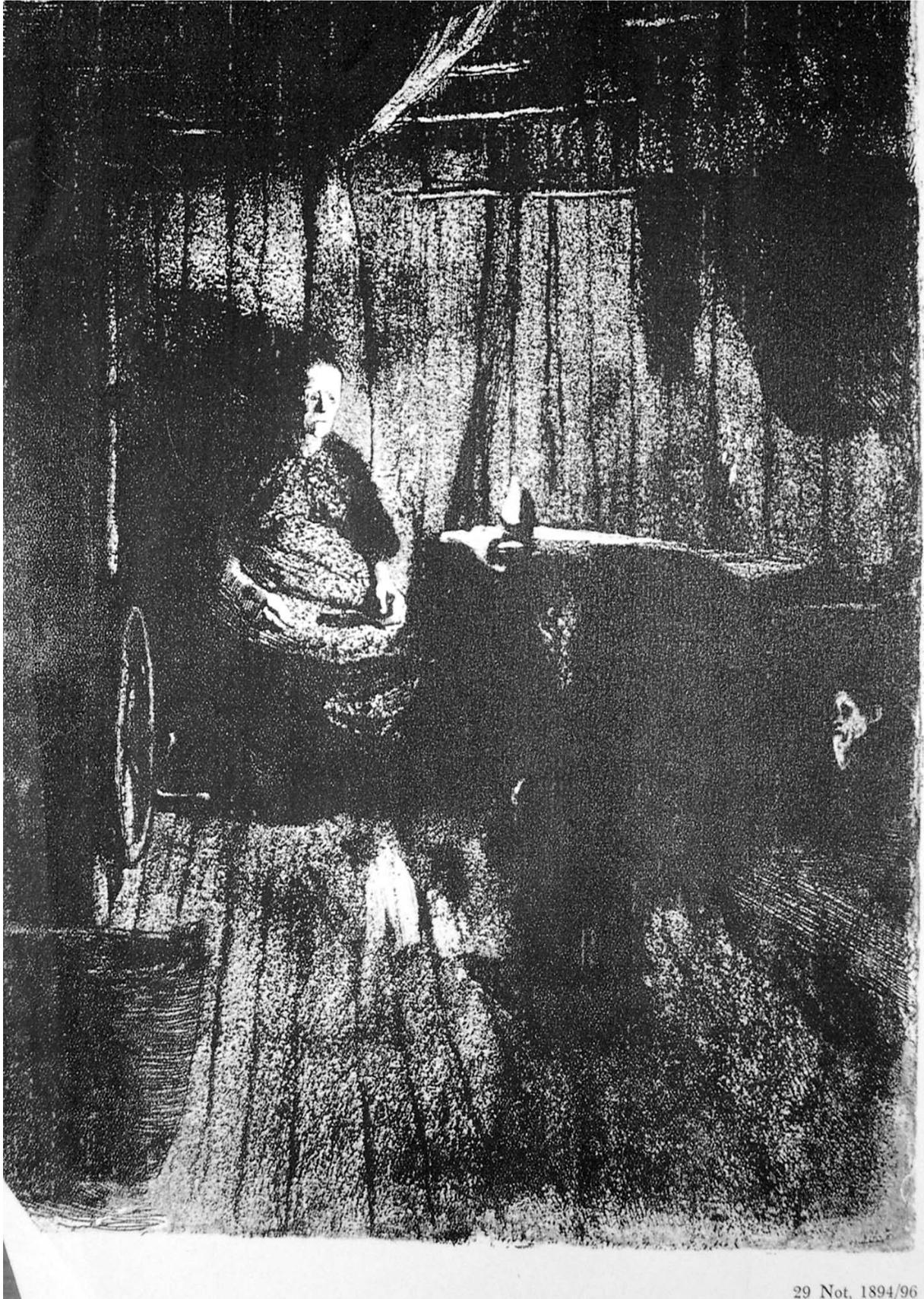
ABB. 11:
JAN STEEN, *EINE BAUERNFAMILIE BEI DER MAHLZEIT*, UM 1665, ÖL AUF LEINWAND, LONDON, NATIONAL GALLERY



ABB.12:
LÉON FRÉDÉRIC, *DIE KREIDEHÄNDLER* (MITTELTEIL DES TRYPTICHONS), 1881-1883, ÖL AUF LEINWAND, BRÜSSEL, MUSÉES ROYEAUX DES BEAUX-ARTS DE BELGIQUE



Abb. 13:
KÄTHE KOLLWITZ, *SITZENDE FRAU MIT SÄUGLING IM SCHOSS*, 1894, BRAUNE KREIDE, HANNOVER, SPRENGELMUSEUM



29 Not, 1894/96

Abb. 14:
KÄTHE KOLLWITZ, *VERZWEIFLUNG (Not)*, UM 1894, RADIERUNG, GINGINS, SAMMLUNG NEUMANN



ABB. 15:
KÄTHE KOLLWITZ, *SITZENDE FRAU*, 1900, DETAILSTUDIE FÜR „ZERTRETENE“, 1900, PINSEL IN TUSCHE, PRIVATBESITZ



ABB. 16:
KÄTHE KOLLWITZ, *SITZENDE FRAU*, SKIZZE (ZEICHNUNG), 1900, PRIVATBESITZ



Abb. 17:
WOHNUNG EINES KNOPFDREHEREHEPAARES IM VIERTEL VON LA VILLETTE IN PARIS WÄHREND DER GROSSEN KRISE VON 1886,
 ILLUSTRATION, IN: „L'ILLUSTRATION“ (9. OKTOBER 1886)

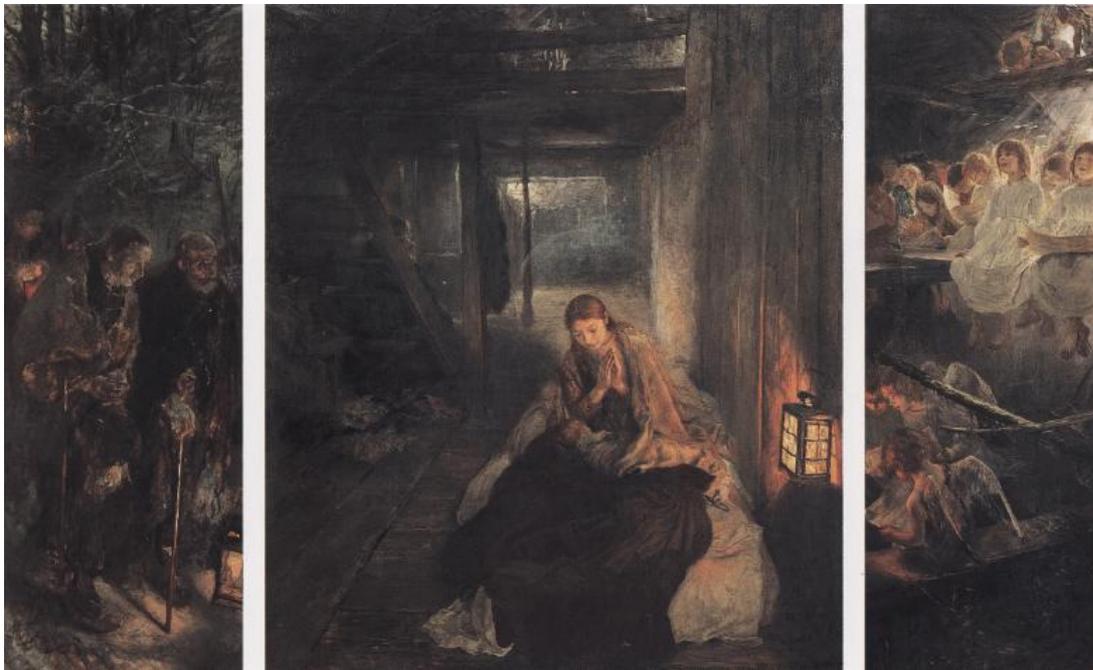


Abb. 18:
 FRITZ VON UHDE, **DIE HEILIGE NACHT**, 1888, ÖL AUF LEINWAND, DRESDEN, STAATLICHE KUNSTSAMMLUNGEN, GALERIE
 NEUER MEISTER

Prost Mahlzeit!

(Zeichnung von Th. Th. Heine)



Der Suppentopf des deutschen Proletariats nach der Annahme des Zolltarifs.

ABB. 19:
THOMAS THEODOR HEINE, *PROST MAHLZEIT*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 7. JAHRGANG, HEFT 41, TITELBLATT (6. JANUAR 1903)

Im Jahre der Fleischnot

(Zeichnung von Th. Th. Heine)



„Kinder, freut euch, da kommt Vadder mit 'n Weihnachtsbraten!“

ABB. 20:

THOMAS THEODOR HEINE, *IM JAHRE DER FLEISCHNOT*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 10. JAHRGANG, HEFT 39, TITELBLATT (26. DEZEMBER 1905)



ABB. 21:
FRITZ VON UHDE, *DIE WEISEN AUS DEM MORGENLANDE*, 1895, ÖL AUF LEINWAND, VERSCHOLLEN (EHEMALS MAGDEBURG, KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM)



ABB. 22:
OSKAR BEGAS, *CARITAS*, 1877, ÖL AUF LEINWAND, KÖLN, WALLRAF-RICHARTZ-MUSEUM



Abb. 23:
 THOMAS THEODOR HEINE, *BILDER AUS DEM FAMILIENLEBEN NR. 4: NACH DER LÖHNUNG*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“,
 1. JAHRGANG, HEFT 48, S. 5 (27. FEBRUAR 1897)

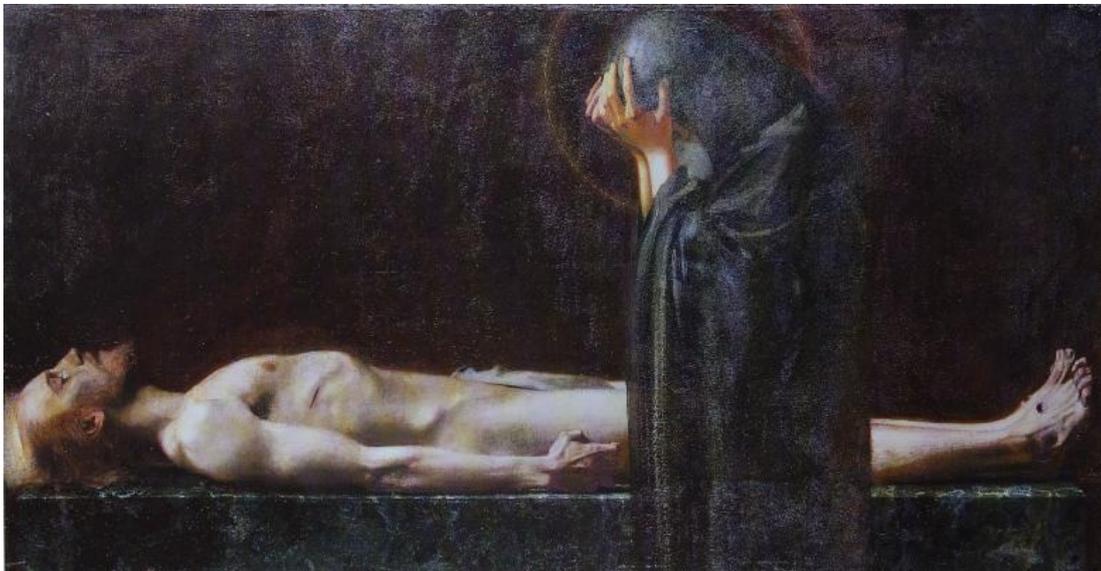


Abb. 24:
 FRANZ VON STUCK, *PIETÀ*, 1891, ÖL AUF LEINWAND, FRANKFURT AM MAIN, DAS STÄDEL, STÄDELSCHES KUNSTINSTITUT UND
 STÄDTISCHE GALERIE



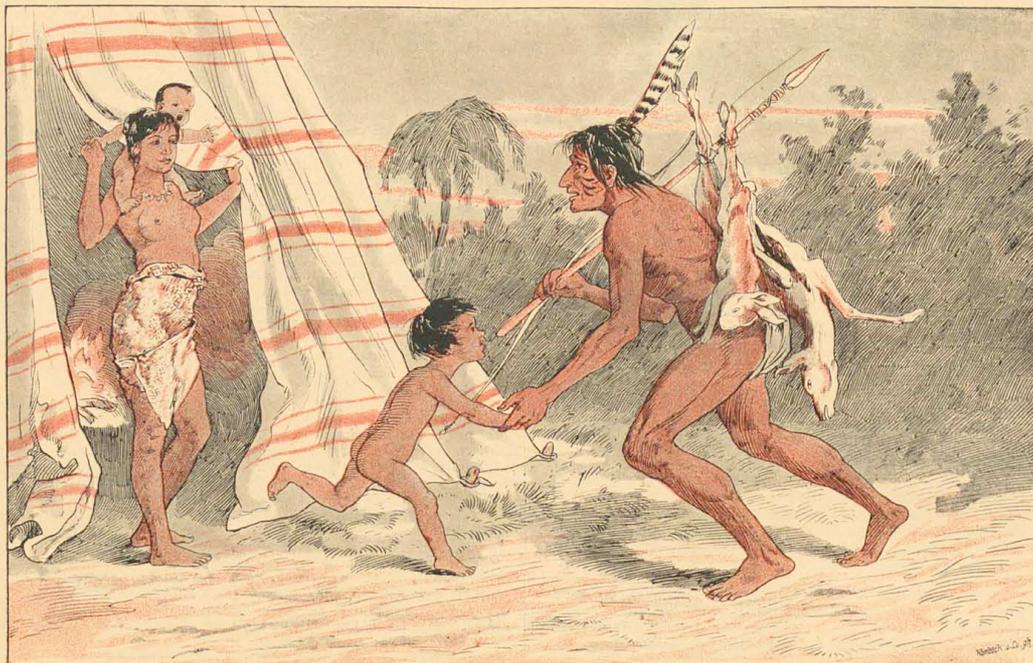
ABB. 25:
EUGÈNE LAERMANS, *DER BETRUNKENE*, 1898, ÖL AUF LEINWAND, BRÜSSEL, MUSÉES ROYEAUX DES BEAUX-ARTS DE BELGIQUE



ABB. 26:
EUGÈNE LAERMANS, *DER TOTE*, 1904, ÖL AUF LEINWAND, BRÜSSEL, MUSÉES ROYEAUX DES BEAUX-ARTS DE BELGIQUE

Natur und Kultur von J. B. Engl

1



2

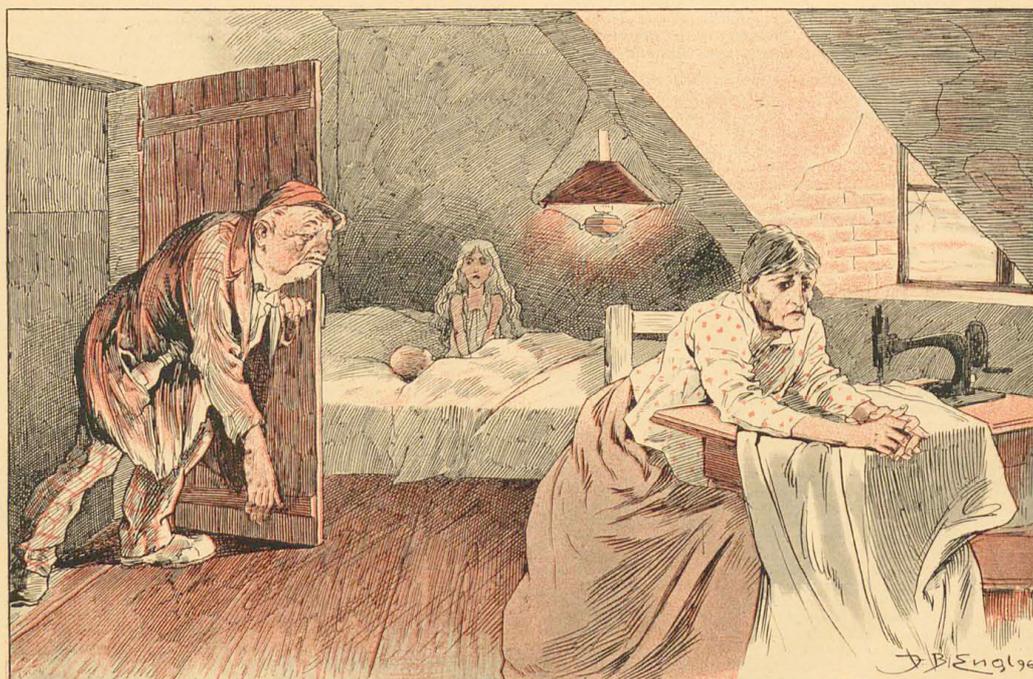


ABB. 27:
JOSEF BENEDIKT ENGL, *NATUR UND KULTUR*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 1. JAHRGANG, HEFT 18, S. 4 (1. AUGUST 1896)



Abb. 28:
EMIL ORLIK, *DIE NÄHERIN*, 1896, FARBHOLZSCHNITT, GALERIE BASSENGE/ PRIVATBESITZ

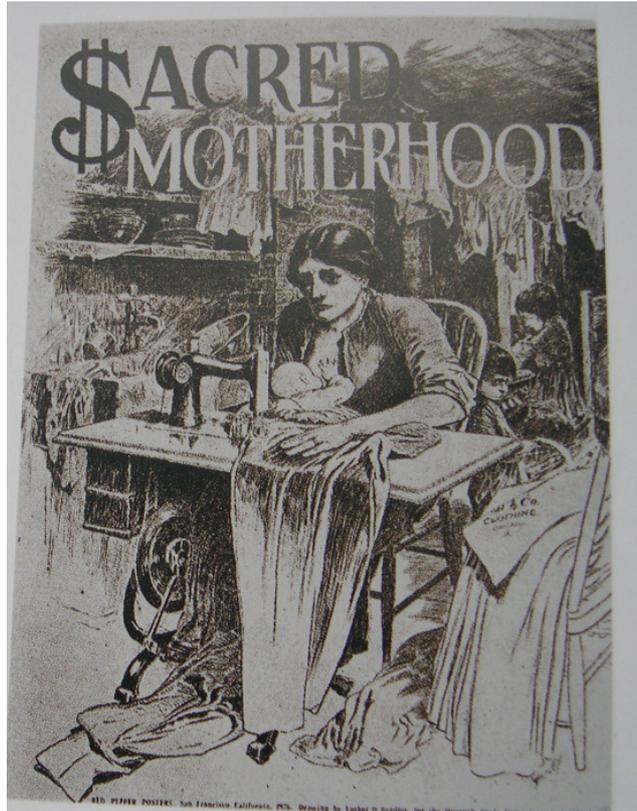


ABB. 29:
L. BRADLEY, *SACRED MOTHERHOOD*, 1907, RADIERUNG, PRIVATBESITZ

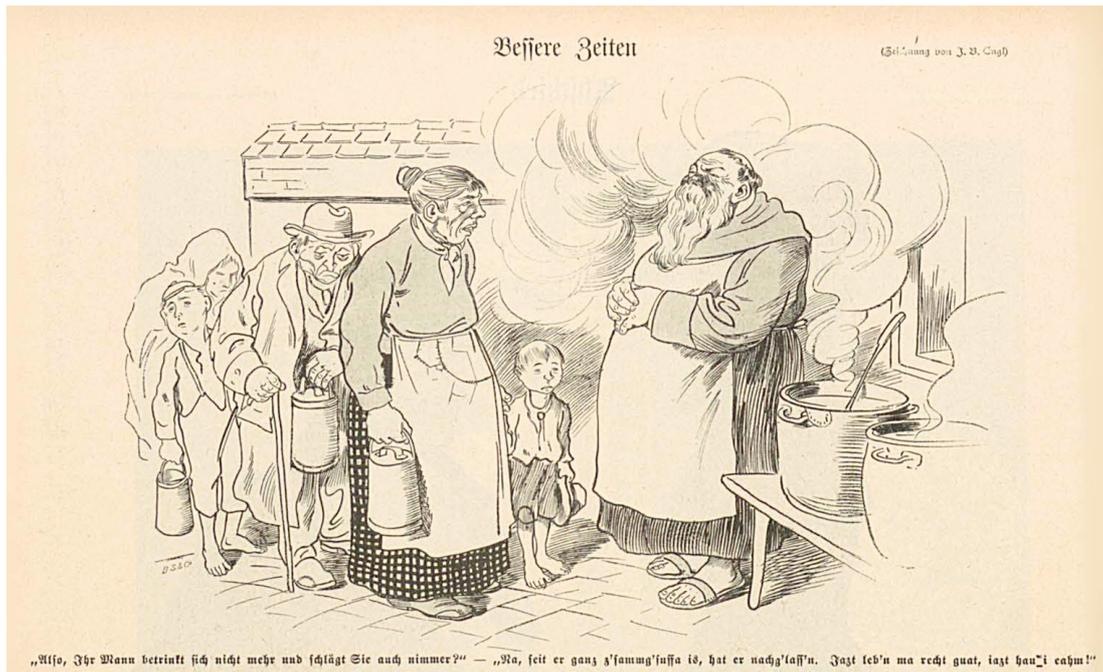


ABB. 30:

JOSEF BENEDIKT ENGL, *BESSERE ZEITEN*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 7. JAHRGANG, HEFT 18, S. 6 (29. JULI 1902)

Sorge

(Zeichnung von Blix)



„In de Steernstrat heft se 'n Dieb festnahmen. Rief to, Koarl, ob et Vadder is.“

ABB. 31:
RANGVALD BLIX, *SORGE*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 16. JAHRGANG, HEFT 50, S. 11 (11. MÄRZ 1912)



Abb. 32:
PIETER DE HOOCH, *DIE WÄSCHERIN/ FRAU MIT KIND IM HOF*, 1656, ÖL AUF HOLZ, NEW YORK, PIERPONT MORGAN



18 Die Wäscherin (um 1874). Kat. Nr. 12

ABB. 33:
FERDINAND HODLER, *DIE WÄSCHERIN*, 1874, ÖL AUF LEINWAND, PRIVATBESITZ



Abb. 34:
MAX LIEBERMANN, *DIE PLÄTTERIN*, 1887, ÖL AUF PAPPE, PRIVATBESITZ

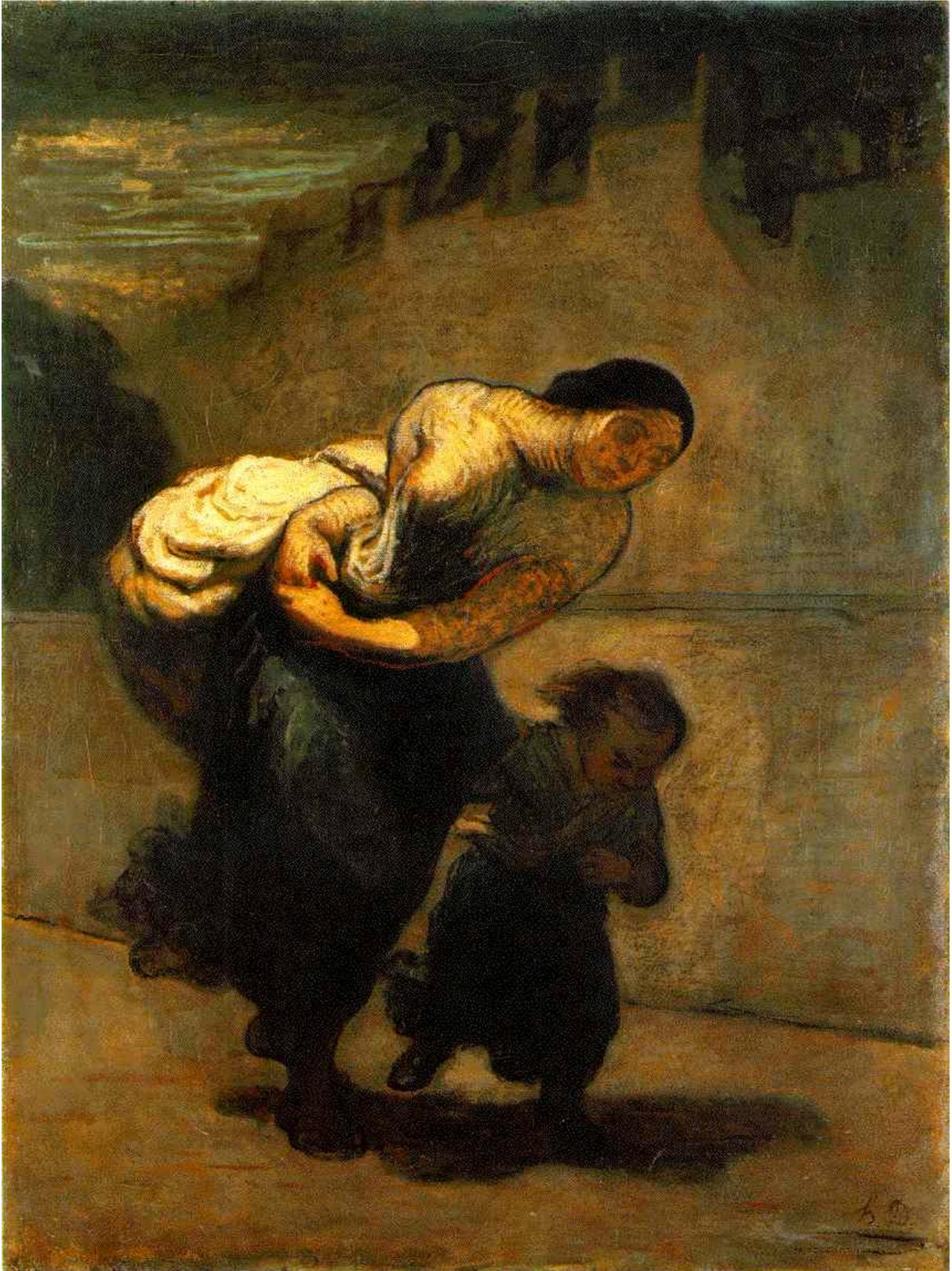


ABB. 35:
HONORÉ DAUMIER, *DIE WÄSCHERIN*, UM 1850-53, ÖL AUF LEINWAND, ST. PETERSBURG, EREMITAGE



ABB. 36:
HONORÉ DAUMIER, *DIE WÄSCHERIN*, UM 1863, ÖL AUF HOLZ, NEW YORK, METROPOLITAN MUSEUM OF ART

Veteranenfürsorge

(Zeichnung von Henry Bing)



„Jefas, mei Holzbein hat scho wieder an neuen Wurmfisch! Und der Staat will mir d' Konzession zum Betteln aa net geb'n!“

ABB. 37:

HENRY BING, *VETERANENFÜRSORGE*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 17. JAHRGANG, HEFT 17, S. 9 (22. JULI 1912)



ABB. 38:
JACOB DUCK, *DIE BÜGLERIN*, 1650-1675, ÖL AUF HOLZ, UTRECHT, CENTRAAL MUSEUM



Abb. 39:
GERARD DOU, *DER KNABE MIT DER MAUSEFALLE*, 1645-1650, ÖL AUF HOLZ, MONTPELLIER, MUSÉE FABRE

Schlechte Zeiten

(Zeichnung von Blix)



„Mutta, der Wage hat 'ne Maus in de Suppe jefunden!“ — „Na, deshalb brauchste doch nich zu weenen!“ — „Ja, aba er will mir nischt von abgeben!“

ABB. 40:

RANGVALD BLIX, *SCHLECHTE ZEITEN*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 16. JAHRGANG, HEFT 43, S. 6 (22. JANUAR 1912)



ABB. 41:
PIETER DE HOOCH, *DIE MUTTER*, 1661-1663, ÖL AUF LEINWAND, BERLIN, STAATLICHE MUSEEN, GEMÄLDEGALERIE

Blumenmachen für die Blumentage

(Zeichnung von Erich Schilling)



„Und wenn wir Tag und Nacht arbeiten, wir verdienen doch nicht soviel, daß wir uns satt essen können. Aber es ist ja für die Wohltätigkeit.“

ABB. 42:

ERICH SCHILLING, *BLUMENMACHEN FÜR DIE BLUMENTAGE*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 16. JAHRGANG, HEFT 12, S. 19 (19. JUNI 1911)

Hausindustrie

(Zeichnung von Karl Arnold)



„Mutter muß fleißig Kinder kriegen, damit Vater billige Arbeitskräfte hat.“

Abb. 43:

KARL ARNOLD, *HAUSINDUSTRIE*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 13. JAHGANG, HEFT 4, S. 11 (27. APRIL 1908)



ABB. 44
FRITZ VON UHDE, *HOLLÄNDISCHE NÄHSTUBE*, 1882, ÖL AUF LEINWAND, STANDORT UNBEKANNT

Umsonst

(Zeichnung von Schulz)



ABB. 45:
WILHELM SCHULZ, *UMSONST*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 1. JAHRGANG, HEFT 32, S. 8 (7. NOVEMBER 1896)



Abb. 46

MAX KLINGER, *FRAU AN DER LEEREN WIEGE IHRES KINDES*, 1870er, FEDER IN TUSCHE, DRESDEN, STAATLICHE KUNSTSAMMLUNGEN, KUPFERSTICHKABINETT

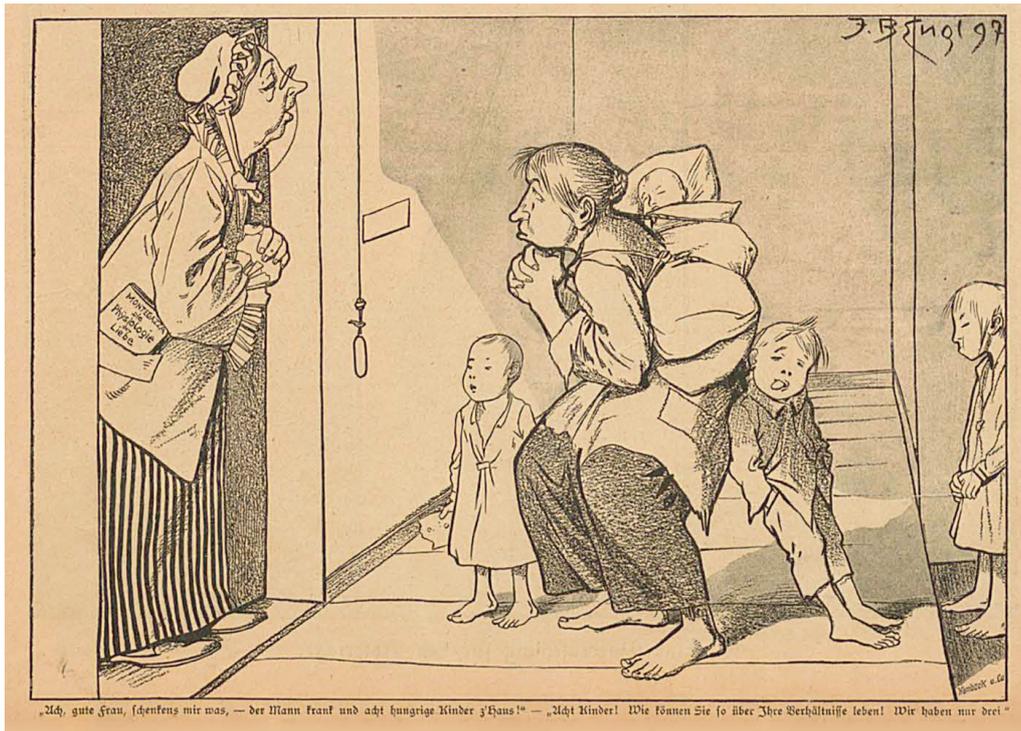


ABB. 47:
 JOSEF BENEDIKT ENGL, *OHNE TITEL*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 1. JAHRGANG, HEFT 52, S. 6 (27. MÄRZ 1897)



ABB. 48:
 HONORÉ DAUMIER, *TYPES PARISIENS Nr. 36*, KARIKATUR, IN: „LE CHARIVARI“ (9. SEPTEMBER 1842)



ABB. 49:
HONORÉ DAUMIER, *OHNE TITEL*, KARIKATUR, IN: „LE CHARIVARI“ (17. MÄRZ 1852)



Abb. 50:
Honoré Daumier, *LES PORTIERS DE PARIS*, Karikatur, in: „Le Charivari“ (30. Juli 1856)

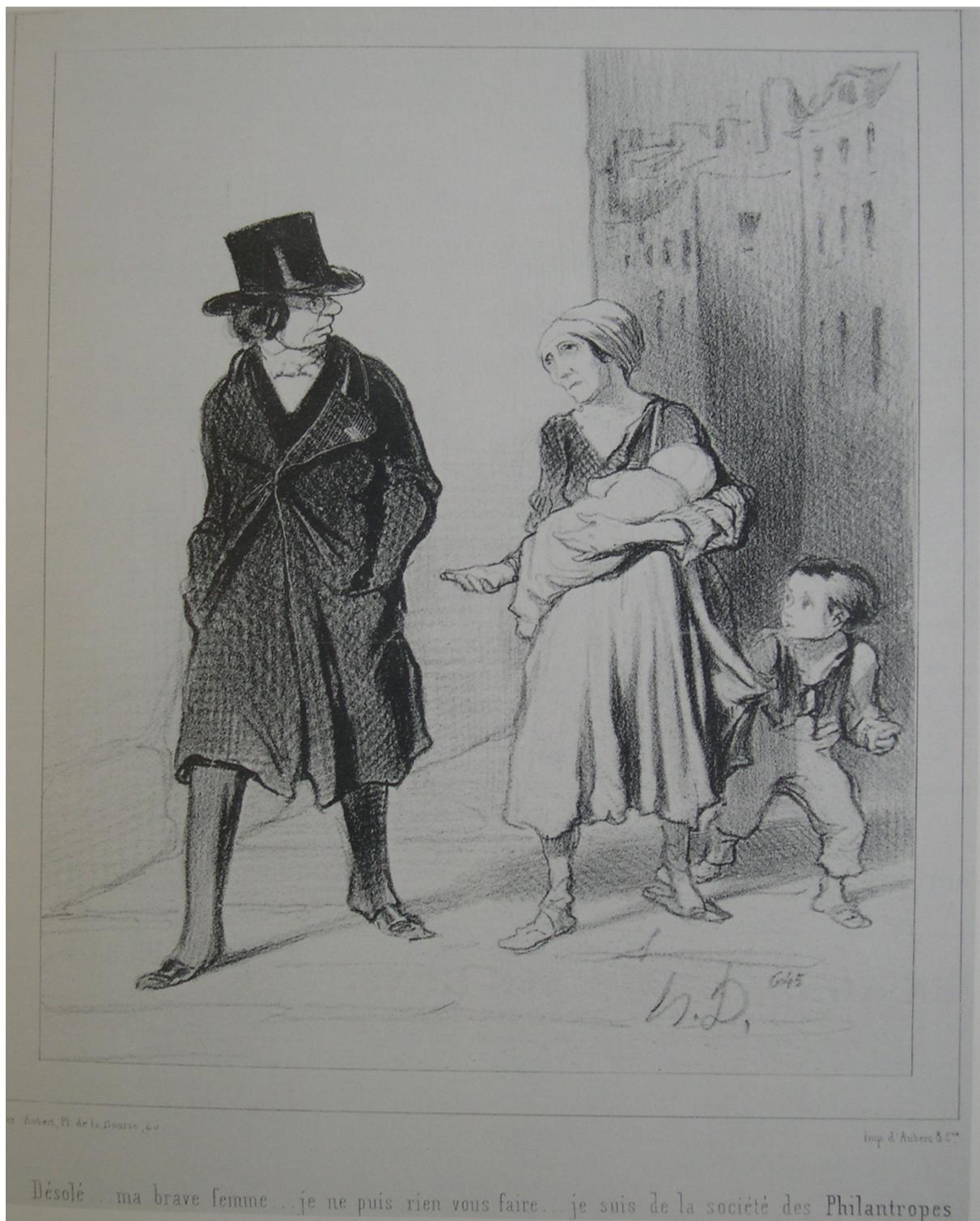


Abb. 51:
Honoré Daumier, *Les Philantropes du jour*, Nr. 3, Karikatur, in: „Le Charivari“ (20. September 1844)

Der Hoflieferant

(Zeichnung von Th. Th. Heine)



„Bitte, lieber Storch, verschone mich doch mal dies eine Jahr!“ — „Was fällt Ihnen ein, Sie dumme Person! Ich bringe überhaupt nur mehr Thronfolger.“

Abb. 52:
THOMAS THEODOR HEINE, *DER HOFLIEFERANT*, KARIKATUR, IN „SIMPLICISSIMUS“, 9. JAHRGANG, HEFT 29, TITELBLATT (11. OKTOBER 1904)

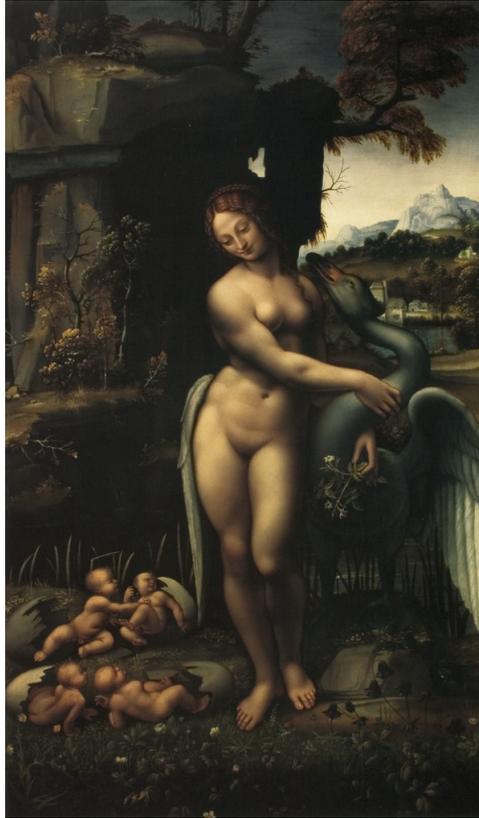


ABB. 53:
LEONARDO DA VINCI, *LEDA*, 1505-1510, ÖL AUF LEINWAND, VINCI, FLORENZ, UFFIZIEN



ABB. 54:
ANDREA DEL SARTO (?), *LEDA UND DER SCHWAN*, UM 1512-1515, FLORENZ, UFFIZIEN

Puppenindustrie

(Zeichnung von Karl Arnold)



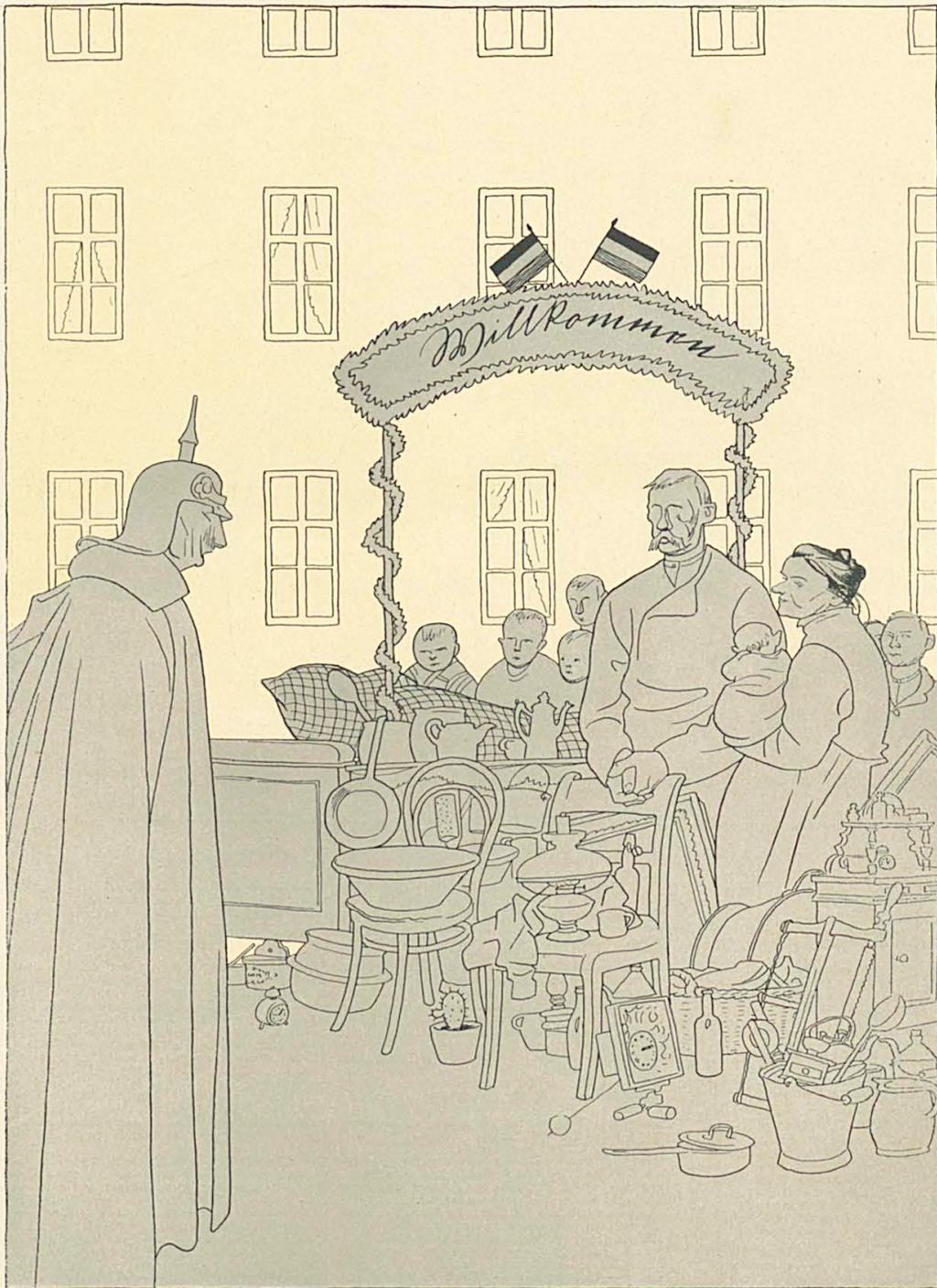
„Wir liefern ihnen ja gern das Spielzeug — wenn sie uns nur nicht auch noch das Kinderkriegen überlassen wollten!“

Abb. 55:

KARL ARNOLD, *PUPPENINDUSTRIE*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 17. JAHRGANG, HEFT 40, S. 13 (30. DEZEMBER 1912)

Geburtenrückgang und Hausbesitzerverein

(Zeichnung von D. Gulbransson)



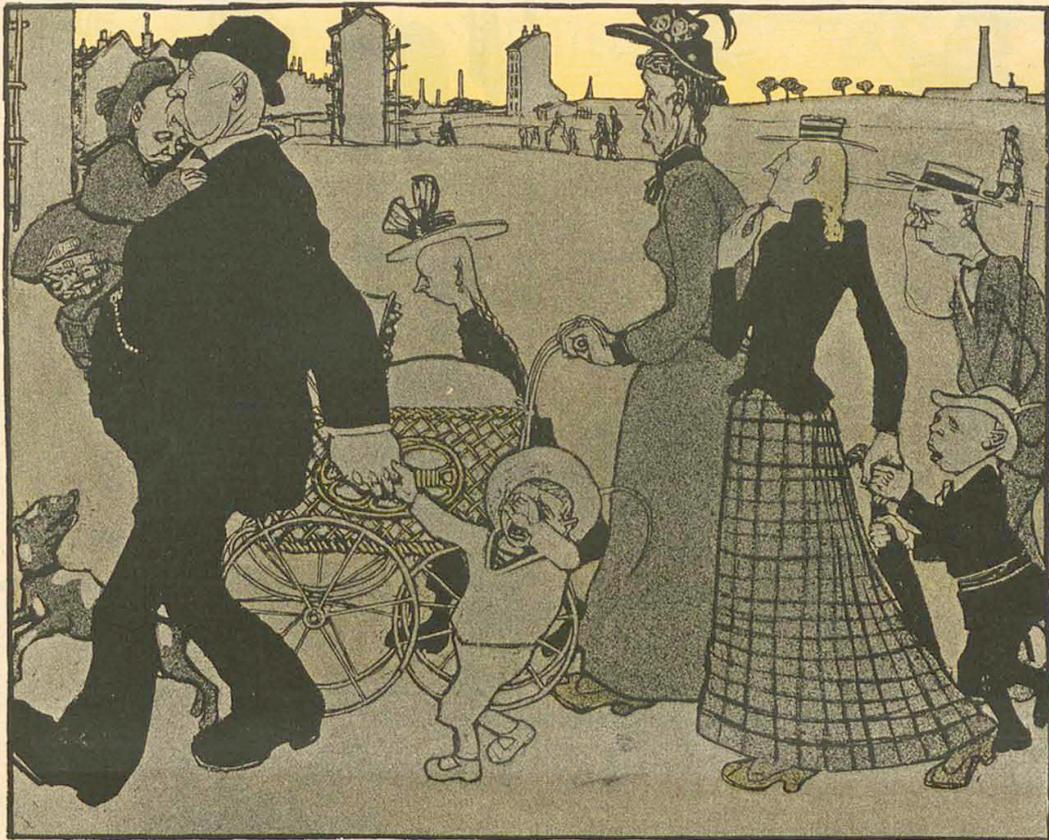
Als der Landesfürst beim siebenten Jungen des Arbeiters Krawutzsche Pate sein wollte, konnte er nicht in der Wohnung empfangen werden. Die Familie war kurz vorher wegen übergroßen Kindersegens ermittelt worden.

ABB. 56:

OLAF GULBRANSSON, *GEBURTENRÜCKGANG UND HAUSBESITZERVEREIN*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 19. JAHRGANG, HEFT 3, S. 16 (20. APRIL 1914)

Verdienstvoll

(Zeichnung von Bruno Paul)



„Wat du ooch immer mit mir zu schimpfen haß, Willem! Jā bin doch 'ne Frau, die dir noch keen Jahr 'n Kinderwagen leer jelaßen hat.“

ABB. 57:

BRUNO PAUL, *VERDIENSTVOLL*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 7. JAHRGANG, HEFT 28, S. 5 (7. OKTOBER 1902)

Fabrikarbeiter

(Zeichnung von R. Graef)



„Dafß es jetzt gar sovui Kinder habts?“ — „Ja, schauu es, mei Mann, der hat halt nia a Geld, und nacha liegt er allaweil im Bett.“

Abb. 58:

RICHARD GRAEF, *FABRIKARBEITER*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 16. JAHRGANG, HEFT 26, S. 4 (25. SEPTEMBER 1911)

Im Abonnement

(Zeichnung von P. Schondorff)



„Könnten Sie die Rechnung für die Geburtshilfe nicht etwas billiger machen, Herr Doktor? Weil wir Sie noch oft brauchen würden — wir sind ja erst jung verheiratet.“

Abb. 59:

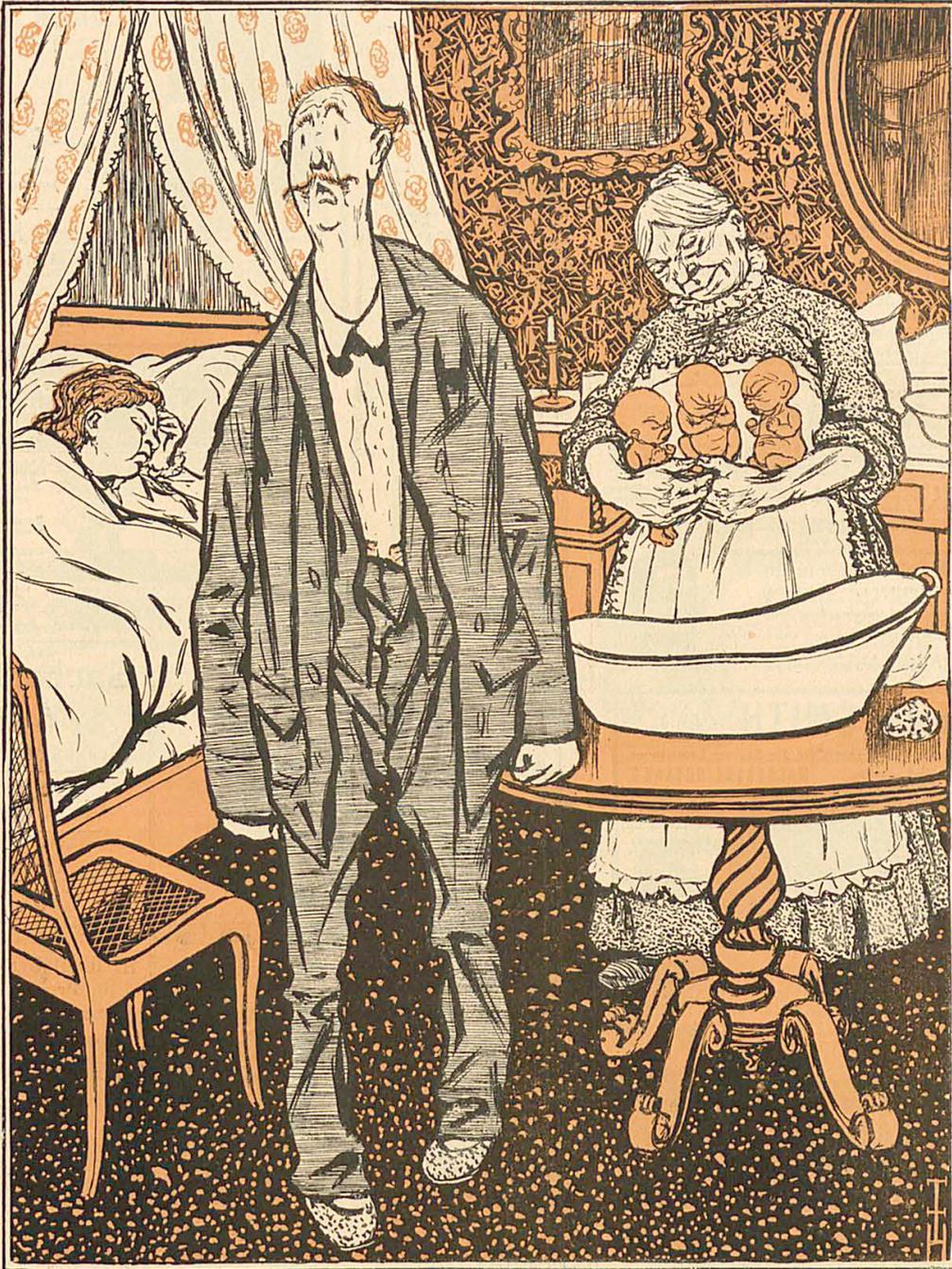
PAUL SCHONDORFF, *IM ABONNEMENT*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 16. JAHRGANG, HEFT 33, S. 9 (13. NOVEMBER 1911)

Bilder aus dem Familienleben

Nr. 50

Ehrgeiz

(Zeichnung von Th. Th. Heine)



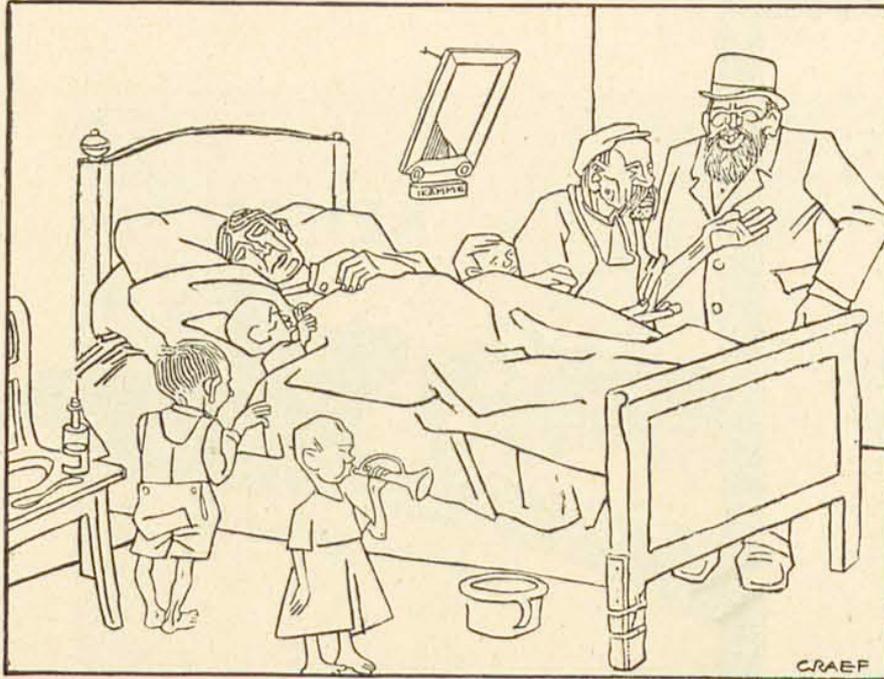
„Gestern erzählte ich meiner Frau, daß beim siebenten Jungen der Landesherr Kate sieht; heute kriegt der Kas schon Drilllinge.“

Abb. 60:

THOMAS THEODOR HEINE, *BILDER AUS DEM FAMILIENLEBEN*, NR. 50: *EHRGEIZ*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 6. JAHRGANG, HEFT 14, S. 8 (25. JUNI 1901)

Hohes Ziel

(Zeichnung von R. Graef)



„Mein lieber Herr Achzieher, jetzt dürften S' aber aufhören, beim nächsten Kind geht Ihre Frau drauf!“ — „Ja mei, Herr Dokta, beim siebten will halt unser Herr Kommerzienrat Pate stehen.“

ABB. 61:

RICHARD GRAEF, *HOHES ZIEL*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 15. JAHRGANG, HEFT 9, S. 8 (30. MAI 1910)

Zum Kampf für die Konzeption

(Ed. Th. Heine)



Man muß dem Gott die Pfeile schleifen,
Die Kinderzahl soll um sich greifen!

Abb. 62:

THOMAS THEODOR HEINE, *ZUM KAMPF FÜR DIE KONZEPTION*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 18. JAHGANG, HEFT 51, TITELBLATT (16. MÄRZ 1914)

Mutterglück von Th. Th. Heine



Abb. 63:
THOMAS THEODOR HEINE, *MUTTERGLÜCK*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 1. JAHRGANG, HEFT 27, S. 8 (3. OKTOBER 1896)



Abb. 64:
FERDINAND GEORG WALDMÜLLER, *MUTTERGLÜCK*, 1857, ÖL AUF HOLZ, GRAZ, NEUE GALERIE



ABB. 65:
JEAN LOUIS FORAIN, *DAS VERHÄLTNIS*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 2. JAHRGANG, HEFT 19, S. 6 (7. AUGUST 1897)



Abb. 66:
TÉOPHILE STEINLEN, *MISÈRE*, 1896, LITHOGRAPHIE, CRAUZAT 176

Die Rache der Verlassenen

(Zeichnung von J. B. Engl)

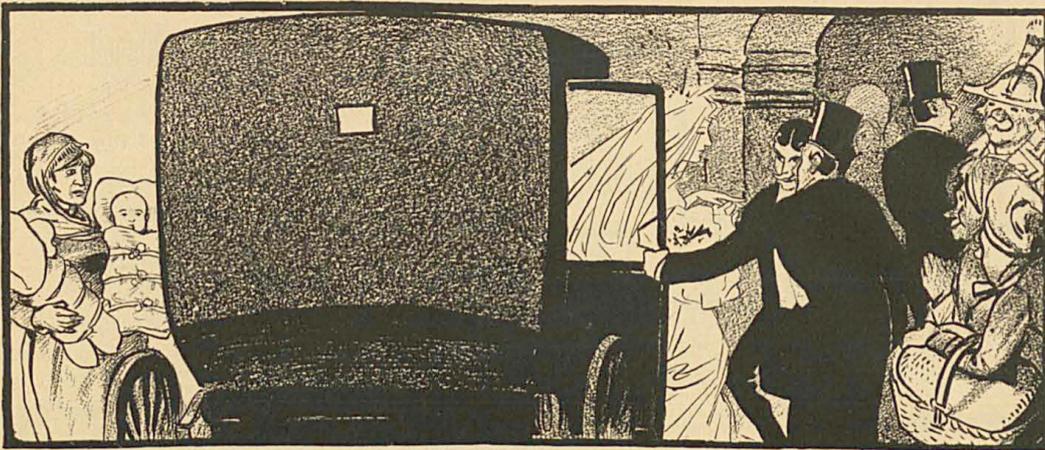


ABB. 67:
JOSEF BENEDIKT ENGL, *DIE RACHE DER VERLASSENEN*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 1. JAHRGANG, HEFT 43, S. 8 (23. JANUAR 1897)

Das Modell

(Zeichnung von Henry Bing)



„Entschuldigen S', Herr Kunstmaler, könnn Sie mir vielleicht sag'n, ob dös Kind net am End' von Eahna is.“

ABB. 68:

HENRY BING, *DAS MODELL*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 15. JAHGANG, HEFT 43, S. 9 (23. JANUAR 1911)

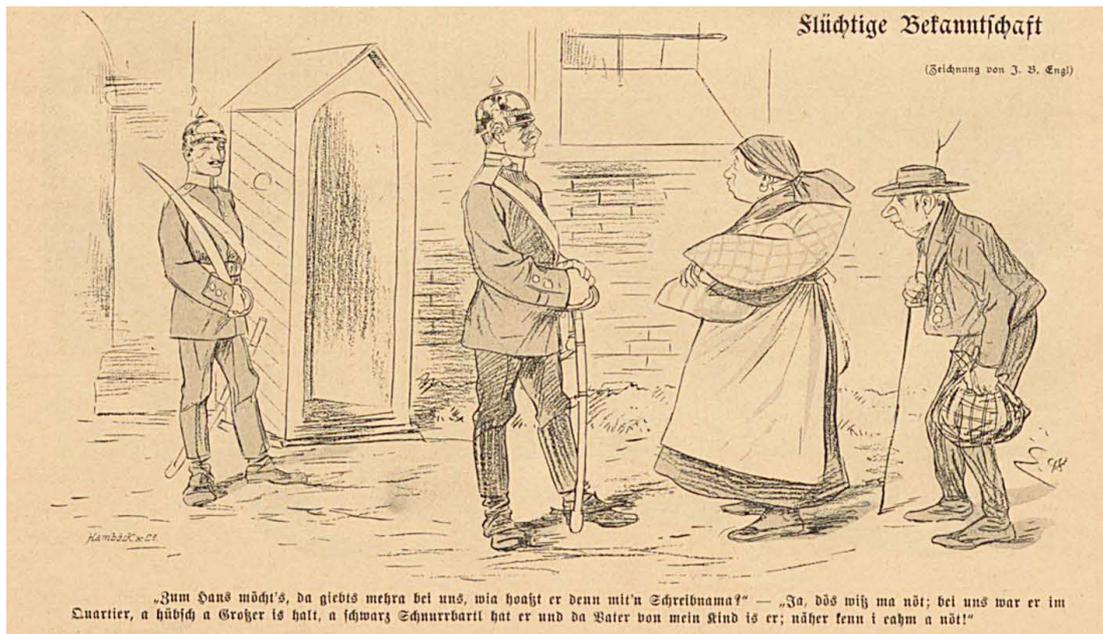


ABB. 69:
JOSEF BENEDIKT ENGL, *FLÜCHTIGE BEKANNTSCHAFT*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 3. JAHRGANG, HEFT 19, S. 6 (6. AUGUST 1898)

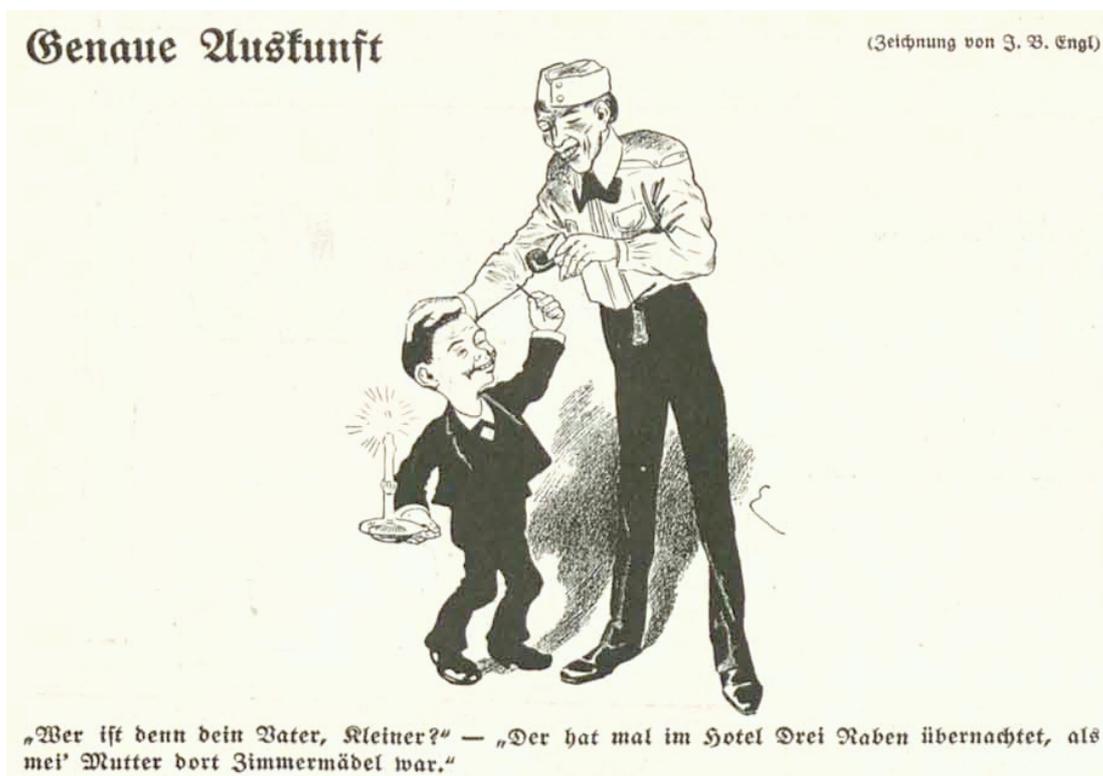


ABB. 70:
JOSEF BENEDIKT ENGL, *GENAUE AUSKUNFT*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 12. JAHRGANG, HEFT 23, S. 7 (2. SEPTEMBER 1907)

Das Schwein als Erzieher

(Zeichnung von Henry Bing)



„Wem gehören denn die zwei Bälger?“ — „Die hat meine Jüngste als Schulprämie jekriegt vom Rektor Bock.“

Abb. 71:

HENRY BING, *DAS SCHWEIN ALS ERZIEHER*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 15. JAHRGANG, HEFT 21, S. 15 (22. AUGUST 1910)

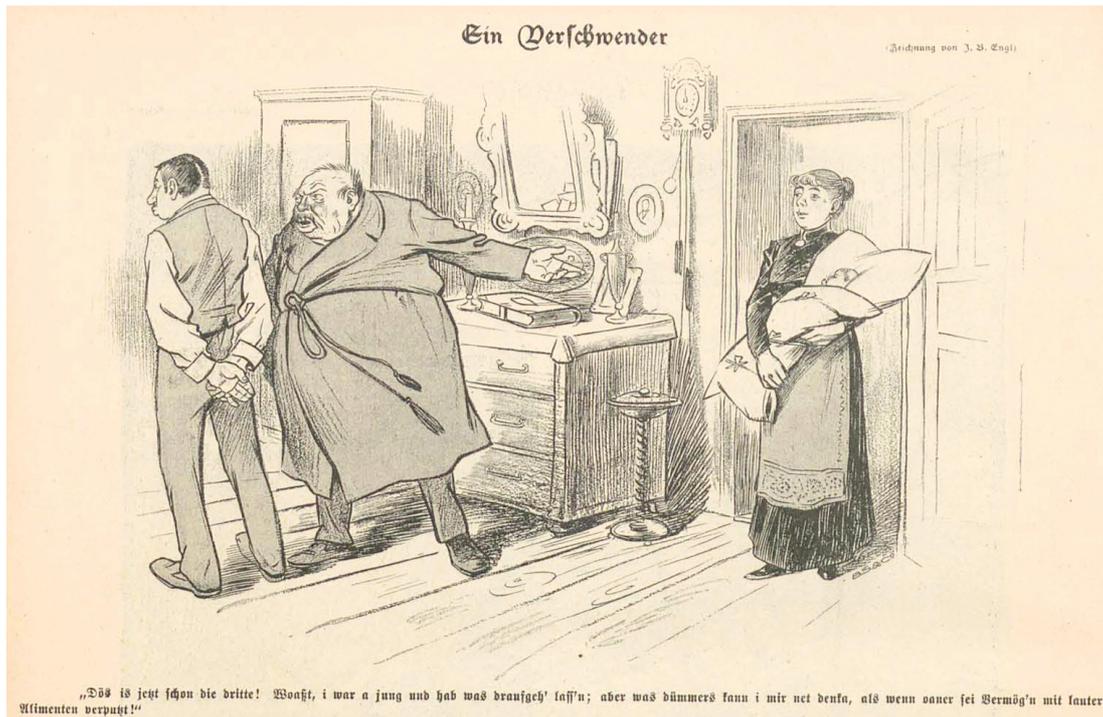


ABB. 72:

JOSEF BENEDIKT ENGL, *EIN VERSCHWENDER*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 5. JAHRGANG, HEFT 45, S. 6 (29. JANUAR 1901)

Auskunft

(Zeichnung von J. B. Engl)



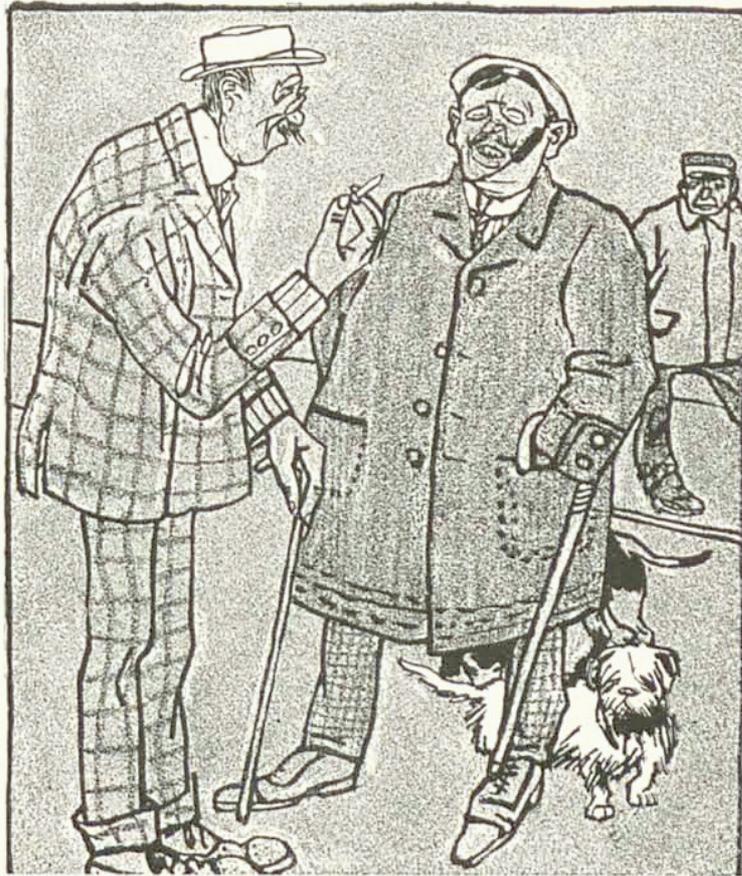
„Nu, wie viel Kinder haben Se jetzt, Herr Graf?“ — „Kinder!?
Da müssen Sie sich an meinen Sekretär wenden, der hat die Alimenten-
buchführung!“

Abb. 73:

JOSEF BENEDIKT ENGL, *AUSKUNFT*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 6. JAHRGANG, HEFT 10, S. 6 (28. MAI 1901)

Der Vater

(Zeichnung von R. Graef)



„Ja, was du net sagst, Enhofer, an Buben hast, an Buben?“ — „Na, na, g'habt, weißt, er is Gott sei Dank nur dreiunfunzig Mark alt worn.“

Abb. 74:

RICHARD GRAEF, *DER VATER*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 12. JAHRGANG, HEFT 25, S. 13 (16. SEPTEMBER 1907)

Bilder aus dem Familienleben

No. 25

In der Redouten-Zeit

(Zeichnung von Th. Th. Heine)



Brendamour, Simhart & Co.

„Daß b' ad woast, Bata; a Bazi bist, a gang an ausg'shamter, a miserabliher. Jetzt hast scho wieda 's Kostgeld von mein Kind ver-
soffen — vor was soll i mir jetzt an Domino kaafa?“

ABB. 75:

THOMAS THEODOR HEINE, *BILDER AUS DEM FAMILIENLEBEN*, NR. 25: *IN DER REDOUTEN-ZEIT*, KARIKATUR, IN:
„SIMPLICISSIMUS“, 4. JAHRGANG, HEFT 48, S. 8 (20. FEBRUAR 1900)



ABB. 76:
 WILLIAM, HOGARTH, *GIN LANE*, *SECOND STATE*, 1750-1751, LONDON, YALE UNIVERSITY LIBRARY



Erhöhung des Budgets

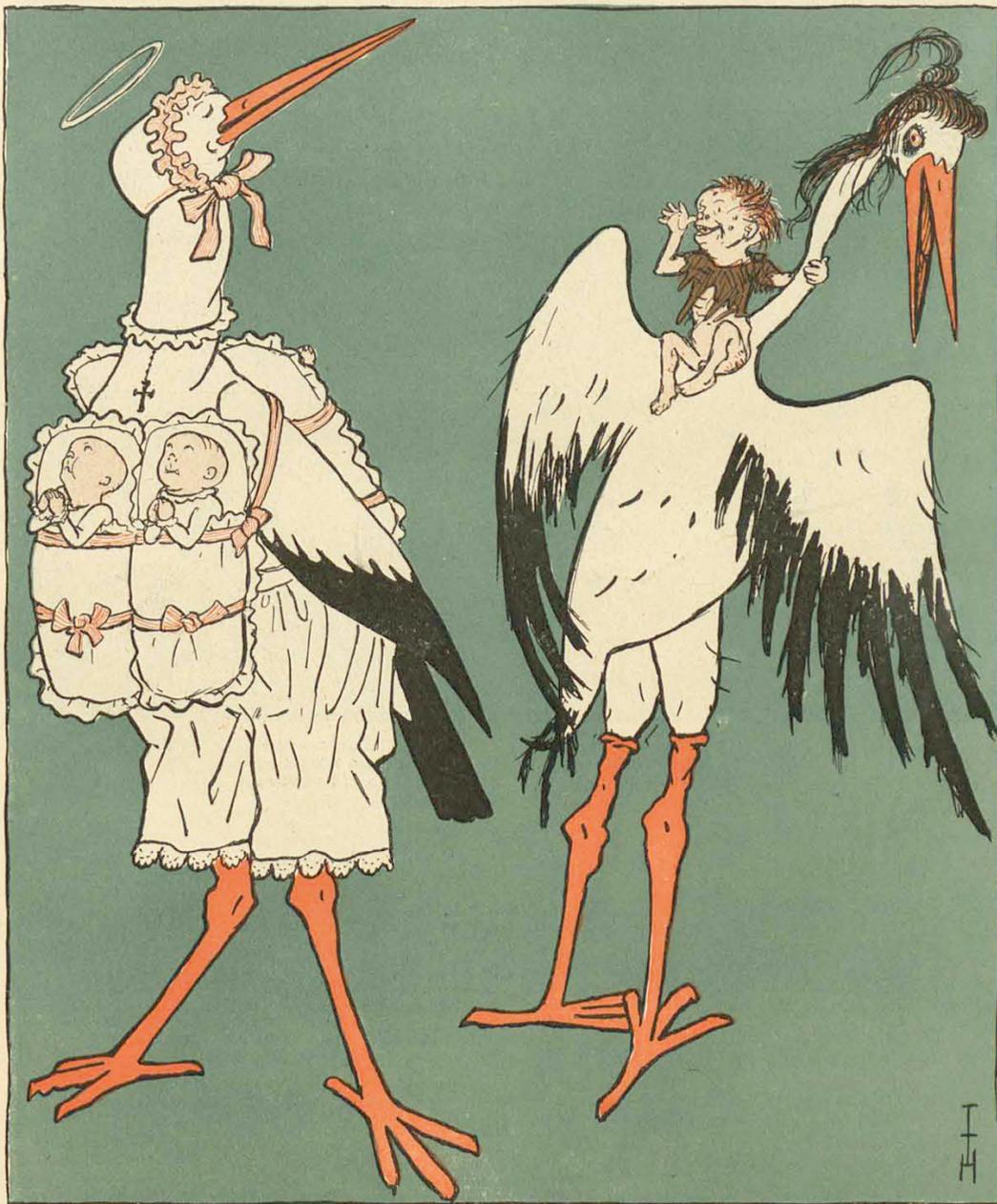
(Zeichnung von R. Graef)

„Wart's nur, i wer' scho
dafür sorg'n, daß euch da
Storch no a paar G'schwi-
sterl bringt. Euer G'lump
bal ma verfest, dös g'langt
ja net amal für an Do-
mino.“

Abb. 77:

RICHARD GRAEF, *ERHÖHUNG DES BUDGETS*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 13. JAHRGANG, HEFT 47, S. 7 (22. FEBRUAR 1909, SPEZIAL-NUMMER „KARNEVAL“)

Der eheliche und der uneheliche Klapperstorch (Zeichnung von Th. Th. Heine)



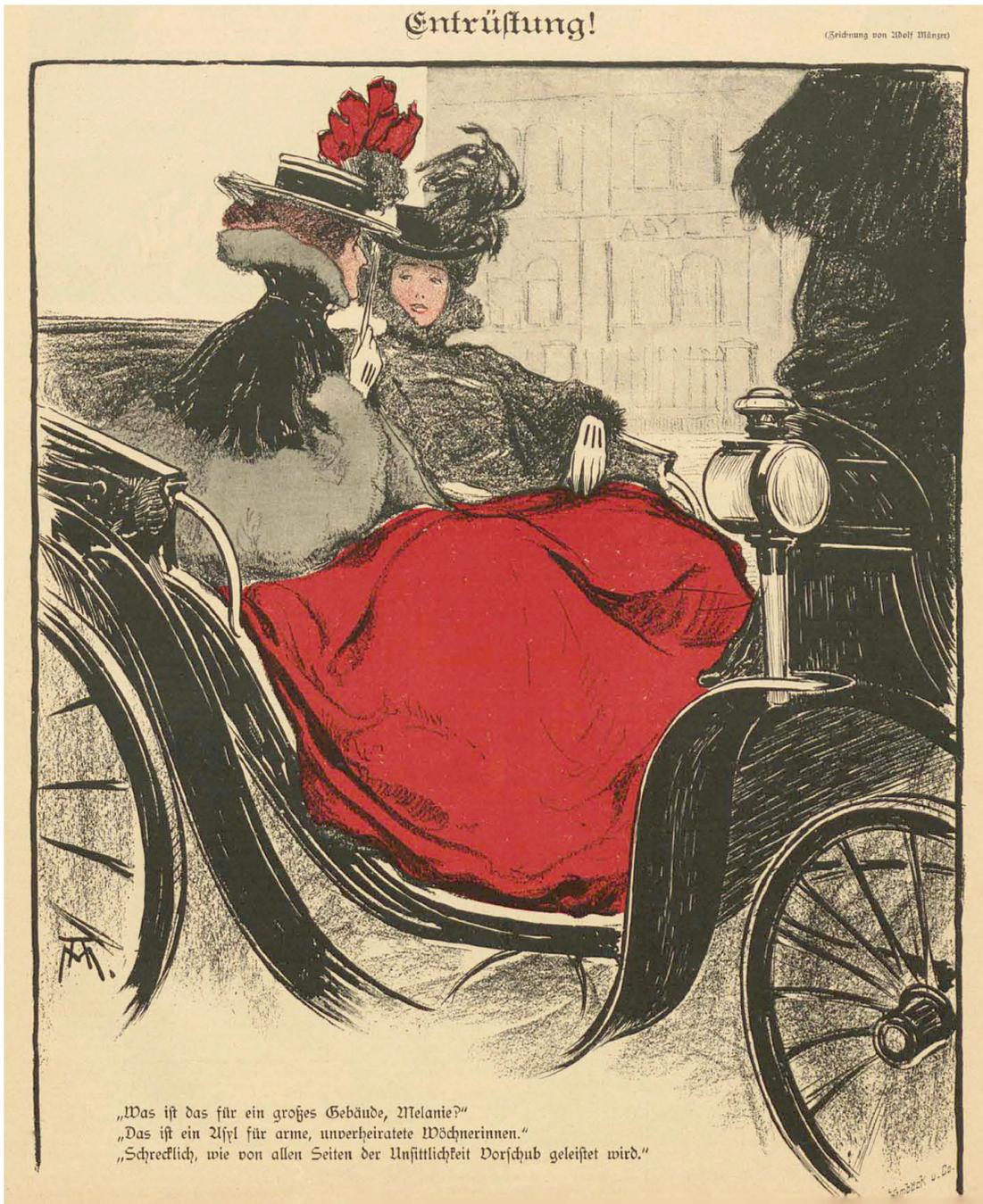
Auf dem Magdeburger Sittlichkeitskonareß hat sich herausgestellt, wie schwere Gefahren es mit sich bringen muß, wenn man die außerehelich geborenen den auf geschwägigem Wege erzeugten Kindern gleich stellt. Fräulein Paula Müller, die zuerst auf diese Gefahr aufmerksam gemacht hat, sei dieses Bild verehrungsvoll gewidmet.

ABB. 78:

THOMAS THEODOR HEINE, *DER EHELICHE UND DER UNEHELICHE KLAPPERSTORCH*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 10. JAHRGANG, HEFT 30, TITELBLATT (24. OKTOBER 1905)

Entrüstung!

(Zeichnung von Adolf Münzer)



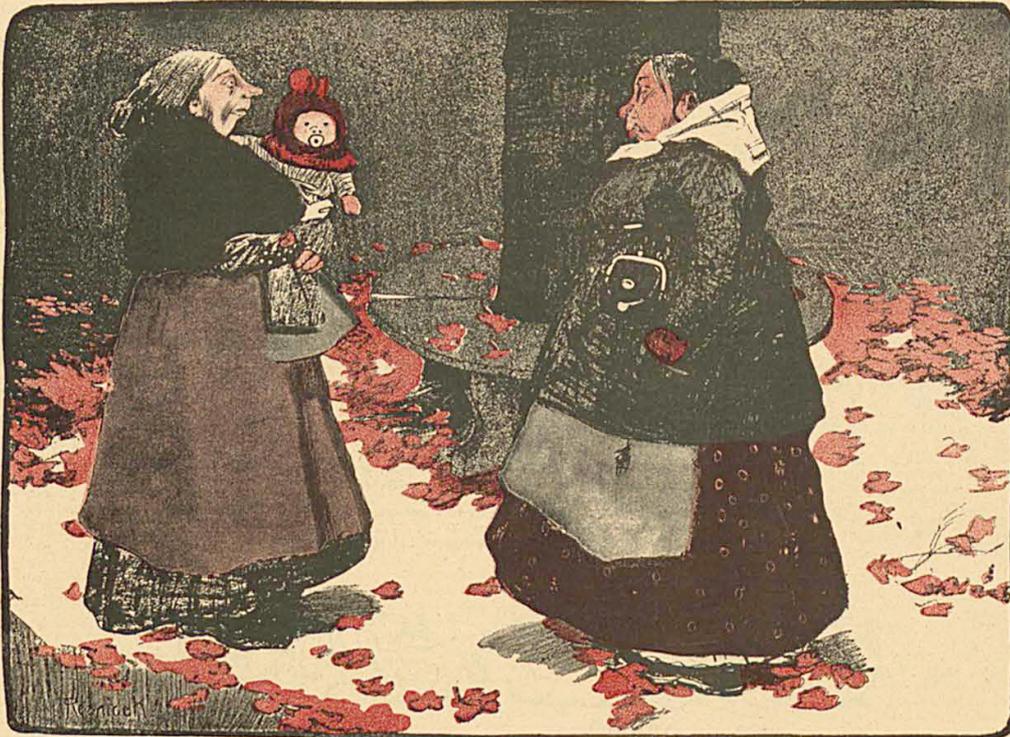
„Was ist das für ein großes Gebäude, Melanie?“
„Das ist ein Asyl für arme, unverheiratete Wäscherinnen.“
„Schrecklich, wie von allen Seiten der Unsittlichkeit Vorschub geleistet wird.“

ABB. 79:

ADOLF MÜNZER, *ENTRÜSTUNG!*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 1. JAHRGANG, HEFT 41, TITELBLATT (9. JANUAR 1897)

Die Engelmacherin

(Zeichnung von F. von Reznicek)



„Da ham S' aba a nett's Quaberi, Frau Schlegelmeier!“ — „Ja, dös is sei so g'sund, daß 's mi freua that, wann's nüt a Kostkind war.“

Abb. 80:

Ferdinand von Reznicek, *Die Engelmacherin*, Karikatur, in: „Simplicissimus“, 4. Jahrgang, Heft 32, S. 4 (6. November 1899)



Abb. 81:
THOMAS ROWLANDSON, *A MIDWIFE GOING TO A LABOUR*, 1811, RADIERUNG MIT WASSERFARBE, ACHENBACH FOUNDATION FOR GRAPHIC ARTS

Engelmacherinnen

(Zeichnung von Rudolf Wilke)



„Da, denken S' Ihnen nur, Frau Nachbarin, jetzt haben s' mich zum Ehrenmitglied vom Sittlichkeitsverein g'macht, weil i so viel ledige Kinder aus' der Welt schaff'.“

Abb. 82:

RUDOLF WILKE, *ENGELMACHERINNEN*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 10. JAHRGANG, HEFT 44, S. 6 (30. JANUAR 1906)



ABB. 83:
CHARLES LEANDRE, *LE MONSTRE DES MONSTRES*, KARIKATUR, IN: „L'ASSIETTE AU BEURRE“, 1902



ABB. 84:

JOSEF BENEDIKT ENGL, *Ein naives Gemüt*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 2. JAHRGANG, HEFT 42, S. 5 (14. JANUAR 1898)

Die Kindesmörderin

(Zeichnung von Th. Th. Heine)



„Siehst du, Gretchen, wenn dein Vater ein Baron wär', würde die Sache besser abgelaufen sein.“

Abb. 85:
THOMAS THEODOR HEINE, *DIE KINDESMÖRDERIN*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 8. JAHRGANG, HEFT 8, TITELBLATT (19. MAI 1903)

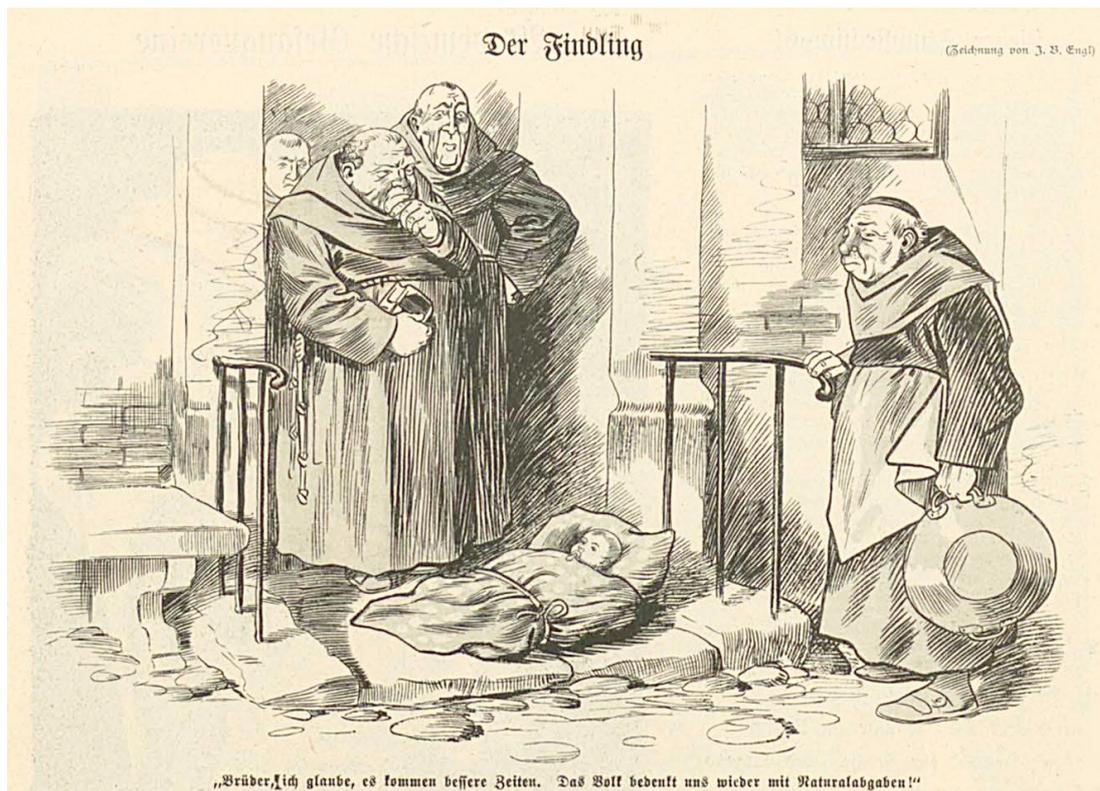


ABB. 86:

JOSEF BENEDIKT ENGL, *DER FINDLING*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 7. JAHRGANG, HEFT 35, S. 6 (25. NOVEMBER 1902)

Morgenstimmung

(Zeichnung von J. B. Engl)



„Dös is a wieder so'n Bazi ohne Papier und Subsistenzmittel!“

Abb. 87:

JOSEF BENEDIKT ENGL, *MORGENSTIMMUNG*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 4. JAHRGANG, HEFT 34, S. 6 (20. NOVEMBER 1899)

Bilder aus dem Familienleben Nr. 1 von Th. Th. Heine



Fritzchens Geburtstag

Abb. 88:

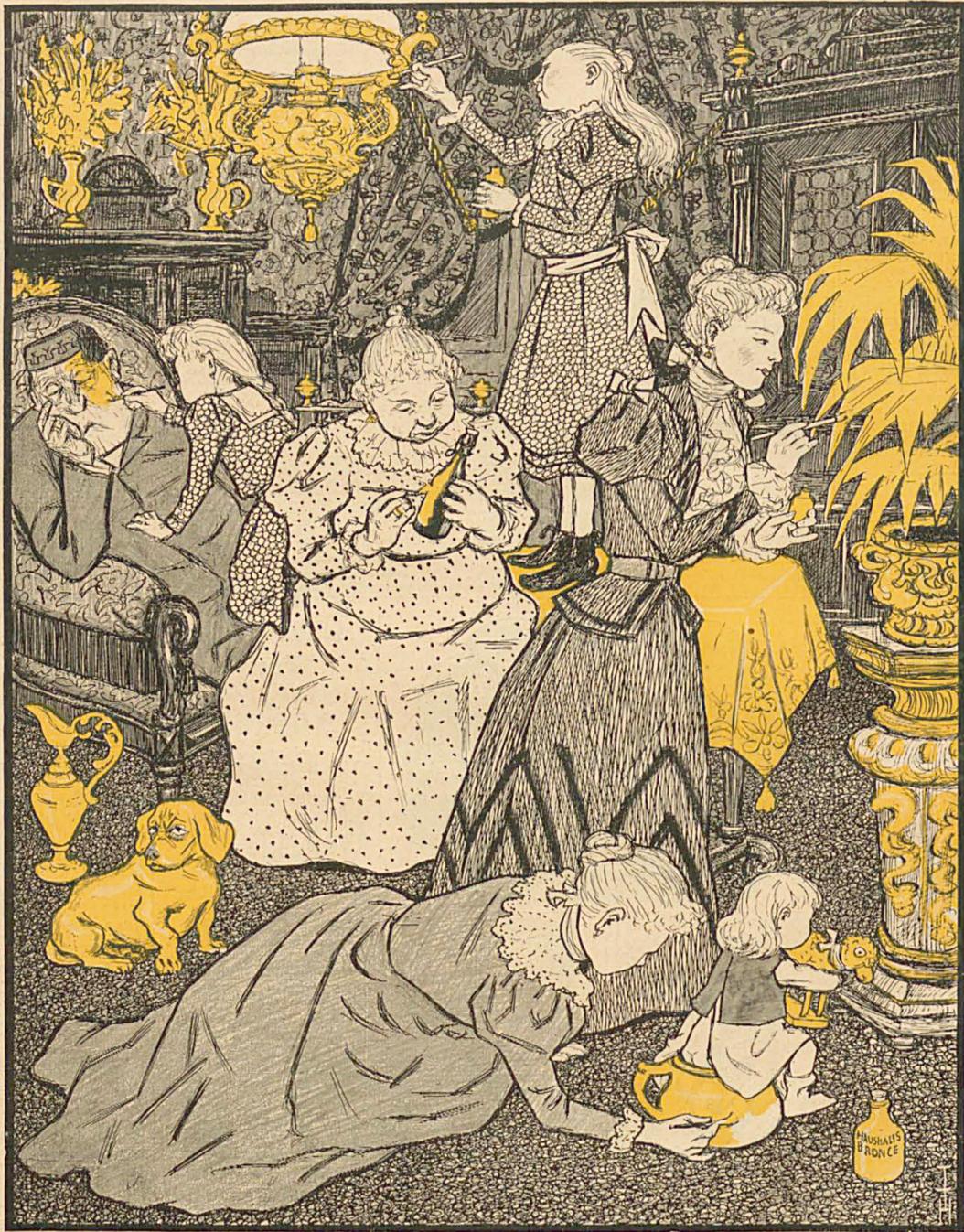
THOMAS THEODOR HEINE, *BILDER AUS DEM FAMILIENLEBEN, NR. 1: FRITZCHENS GEBURTSTAG*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 1. JAHRGANG, HEFT 28, S. 7 (10. OKTOBER 1896)

Bilder aus dem Familienleben

Nr. 19

Schmücke dein Heim

(Zeichnung von Th. Th. Heine)



„Jeder Gegenstand, der den Schönheitsfuss der deutschen Frau oder Jungfrau verletzen könnte, läßt sich durch Vepinselung mit flüssiger Goldbronce alsbald in eine wahre Augenweide verwandeln, während Gegenstände, die schon an sich schön sind, durch die Bronzierung geradezu niedlich werden.“

(Aus dem „Briefkasten“ eines Familienblattes)

Abb. 89:

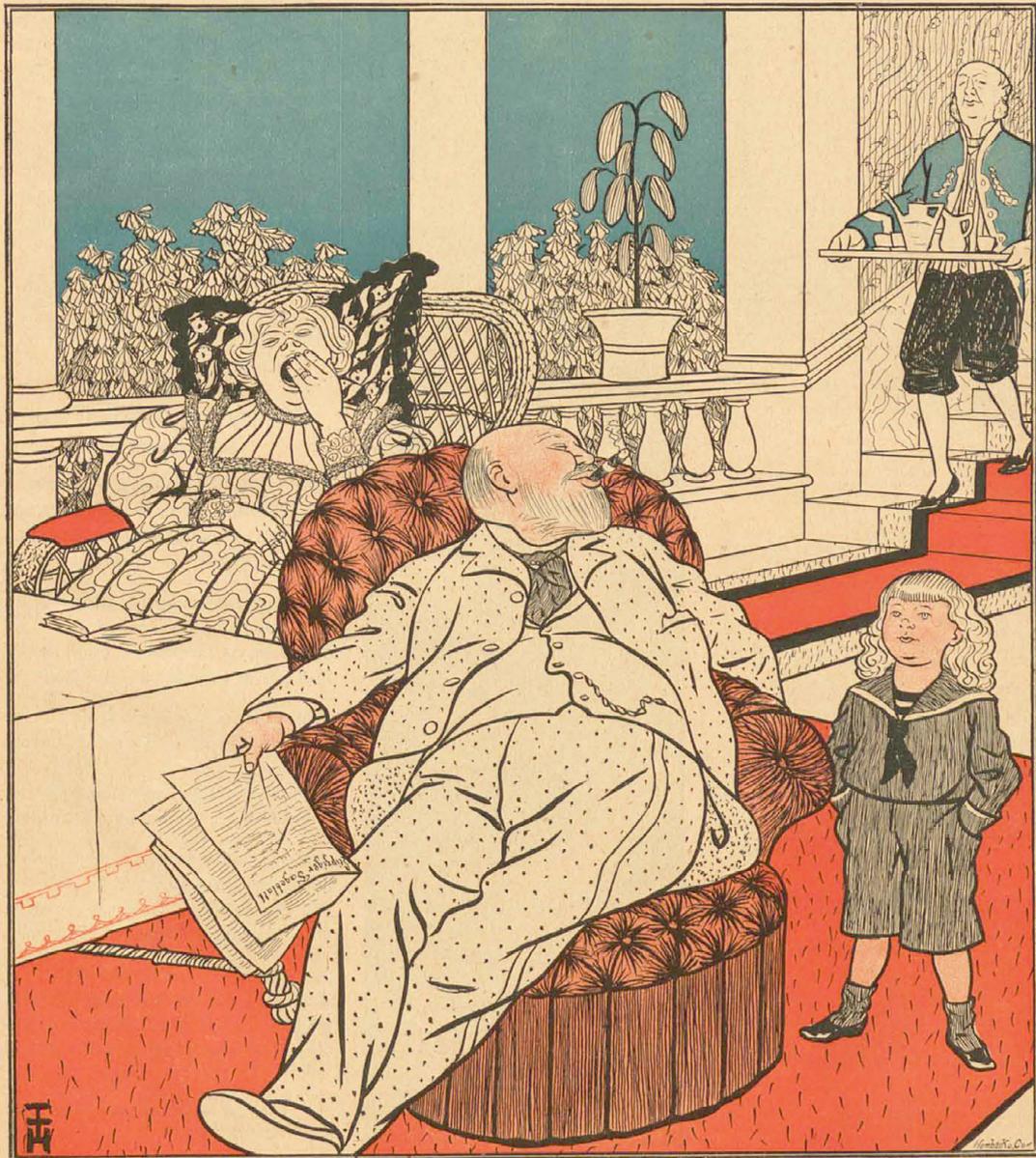
THOMAS THEODOR HEINE, *BILDER AUS DEM FAMILIENLEBEN*, Nr. 19: *SCHMÜCKE DEIN HEIM*; KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 3. JAHRGANG, HEFT 8, S. 8 (21. MAI 1898)



Abb. 90:
LUCAS CRANACH D. Ä., *HERKULES UNTER DEN DIENERINNEN DER KÖNIGIN OMPHALE*, UM 1537, BRAUNSCHWEIG, MUSEUM
BRAUNSCHWEIG

Bilder aus dem Familienleben Nr. 2

(Zeichnung von Th. Th. Heine)



„Papa, was willst du eigentlich 'mal werden?“

Abb. 91:

THOMAS THEODOR HEINE, *BILDER AUS DEM FAMILIENLEBEN*, Nr. 2, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 1. JAHRGANG, HEFT 36, TITELBLATT (5. DEZEMBER 1896)



Abb. 92:

HONORÉ DAUMIER, *MOEURS CONJUGALES*, Nr. 7: *SIX MOIS DE MARIAGE*, KARIKATUR, IN: „LE CHARIVARI“ (28. JULI 1839)

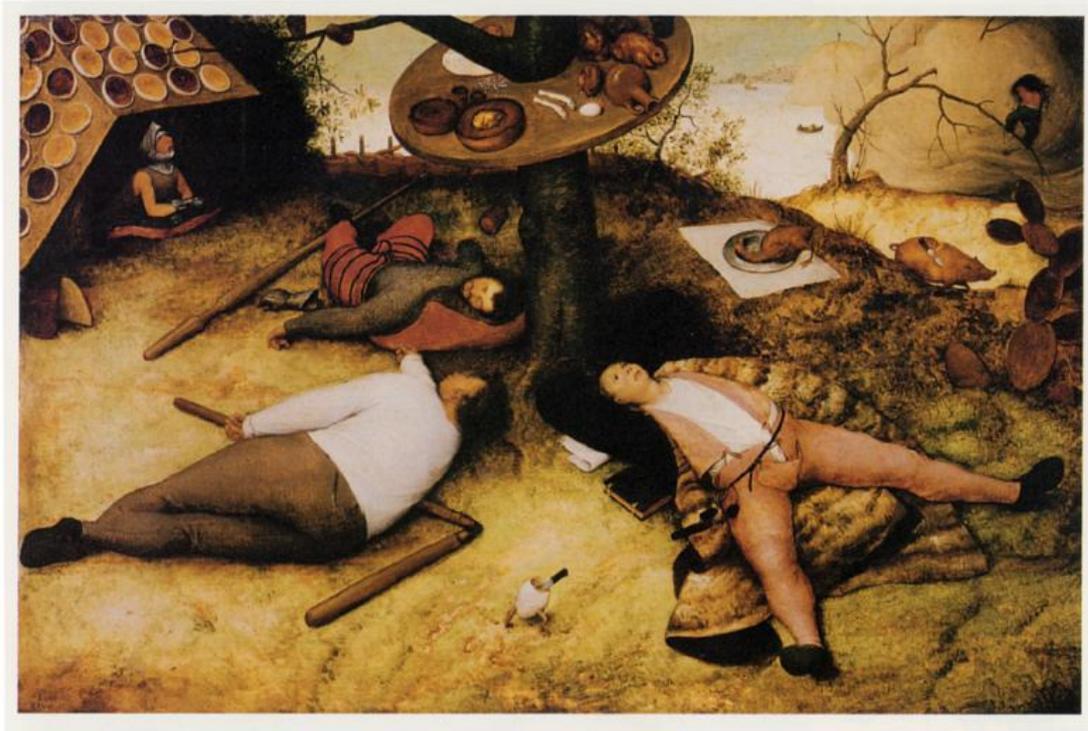


ABB. 93:
PIETER BRUEGHEL D. J., *DAS SCHLARAFFENLAND*, 1568, ÖL AUF HOLZ, MÜNCHEN, BAYERISCHE STAATSGEMÄLDESAMMLUNG/
ALTE PINAKOTHEK

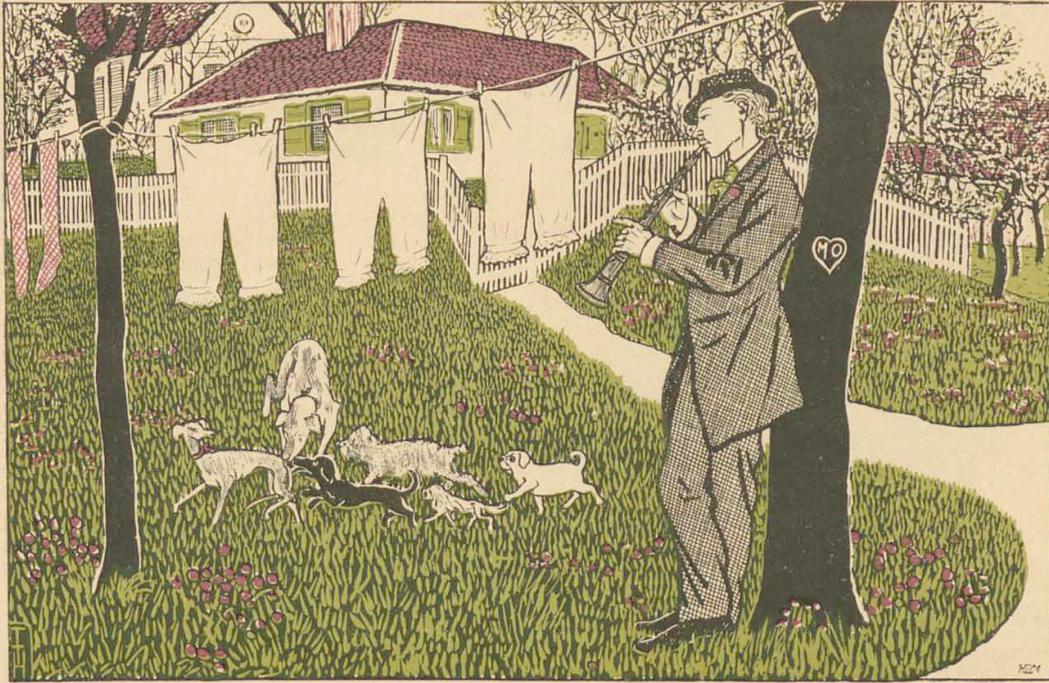


Abb. 94:
CARL HOFELDER, *CARRICATUREN CABINET*, BLATT NR. 1: *EIN LANDTAGSABGEORDNETER WIE ER SEIN SOLL?*, 1849,
KARIKATUR, NÜRNBERG, GERMANISCHES NATIONALMUSEUM, GRAPHISCHE SAMMLUNG

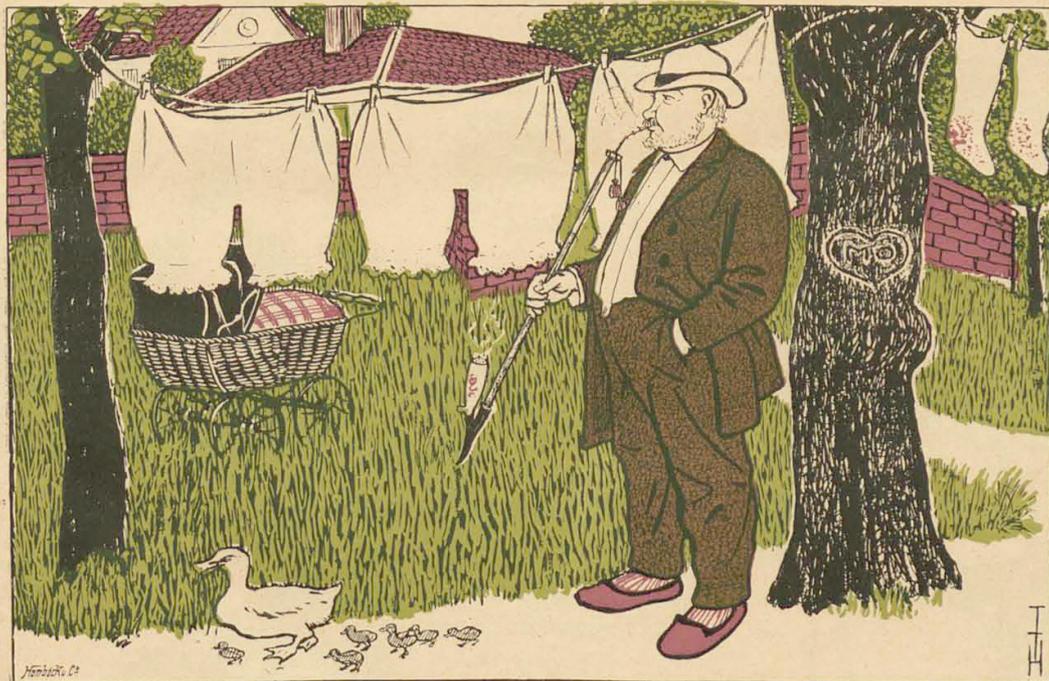


Abb. 95:
JODOCUS VAN WINGHE, *DIE SCHLEMMERIN*, 1593, DRUCK, NÜRNBERG, GERMANISCHES NATIONALMUSEUM, GRAPHISCHE
SAMMLUNG

Liebes-Frühling



und Sommer



(Zeichnungen von Th. Th. Heine)

Abb. 96:
THOMAS THEODOR HEINE, *LIEBES-FRÜHLING UND -SOMMER*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 3. JAHRGANG, HEFT 5, S. 5
(30. APRIL 1898)

Anschauungsunterricht

(Zeichnung von Bruno Paul)



„Wenn Etschen ihre Suppe nicht essen will, wird sie niemals so duf, wie ihre liebe Mama.“

ABB. 97:

BRUNO PAUL, ANSCHAUNGSUNTERRICHT, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 3. JAHRGANG, HEFT 7, S. 8 (14. MAI 1898)

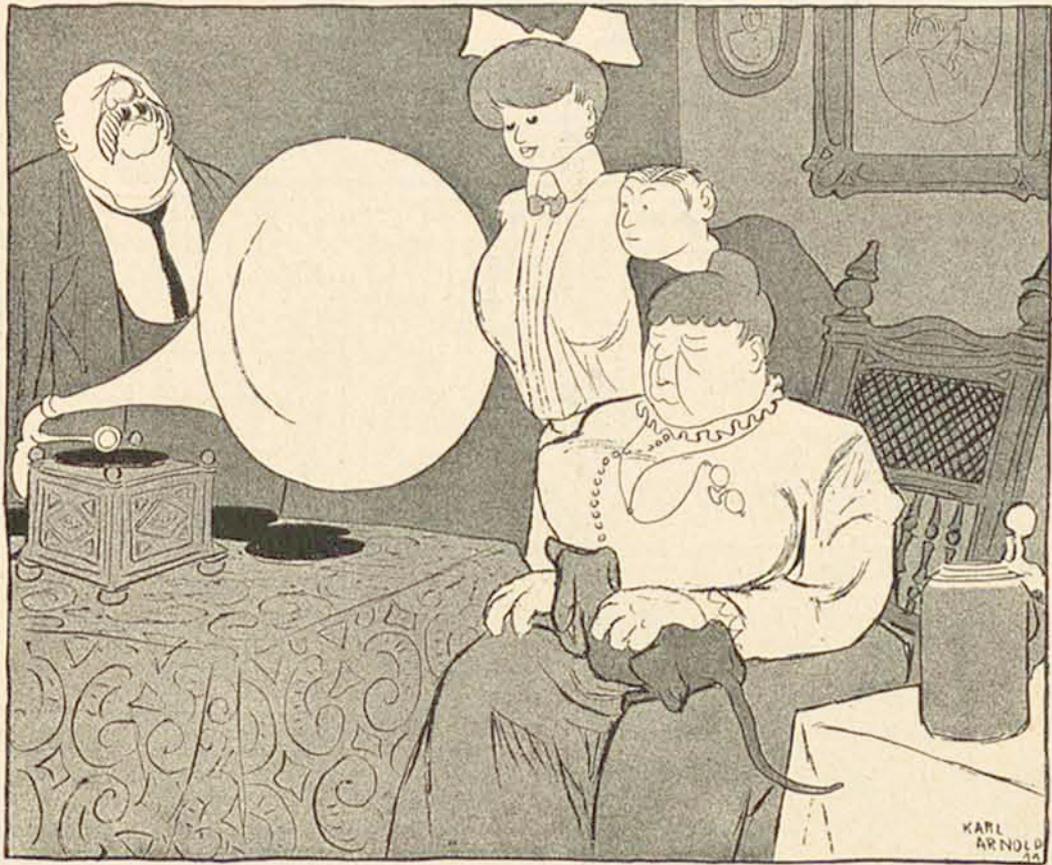


Abb. 98:

THOMAS THEODOR HEINE, *BILDER AUS DEM FAMILIENLEBEN*, Nr. 5: ASCHERMITTWOCH, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 1. JAHRGANG, HEFT 49, TITELBLATT (6. MÄRZ 1897)

Stimmung bei Hubers

(Zeichnung von Karl Arnold)



„Grad woana kumt i, wann i 'n Lohengrin hör' — schad, daß unser guata König Ludwig an Phonographen net 'kennt hat.“

ABB. 99:

KARL ARNOLD, *STIMMUNG BEI HUBERS*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 17. JAHRGANG, HEFT 12, S. 13 (17. JUNI 1912)

Bilder aus dem Familienleben

No. 27

Haushaltssorgen

(Zeichnung von Th. Th. Heine)



Grand amour, Simhart & Co.

„Wir müssen uns ein zweites Mädchen nehmen, die Köchin hat mir bereits ihre letzten Spargroschen gepumpt.“

Abb. 100:

THOMAS THEODOR HEINE, *BILDER AUS DEM FAMILIENLEBEN*, Nr. 27: *HAUSHALTSSORGEN*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 5. JAHRGANG, HEFT 23, S. 8 (28. AUGUST 1900)

Training

(Zeichnung von L. Kirschner)



„So, Manderl, jetzt geh schön heim mit den Kindern. Ich trainier noch eine Stunde.“

ABB. 101:

LUDWIG KIRSCHNER, *TRAINING*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 3. JAHRGANG, HEFT 10, S. 6 (4. JUNI 1898)



Abb. 102:
JOSEF BENEDIKT ENGL, *VIEL VERLANGT*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 7. JAHRGANG, HEFT 9, BEIBLATT, S. 1
(27. MAI 1902)



Abb. 103:
HONORE DAUMIER, *TYPES PARISIENS*, Nr. 41, KARIKATUR, IN: „LE CHARIVARI“ (6. JANUAR 1843)

Schreckliche Drohung



„Aber Kind, im Café darf man doch nicht weinen.“
„Ja, wenn ich aber nach Haus komm, dann wein' ich mir grad gnuu!“

ABB. 104:
ERNST NEUMANN, *SCHRECKLICHE DROHUNG*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 1. JAHRGANG,
HEFT 45, S. 4 (6. FEBRUAR 1897)



ABB. 105:
EDUARD THÖNY, *DIE KLEINE CHAUVINISTIN*, KARIKATUR, IN: SIMPLICISSIMUS, 2. JAHRGANG, HEFT 21, S. 2 (21. AUGUST 1897)



ABB. 106:
WILHELM SCHULZ, *IM ZOOLOGISCHEN GARTEN*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 4. JAHRGANG, HEFT 1, S. 5 (3. APRIL 1899)

Schlechtes Wetter

(Zeichnung von E. Neumann)



ABB. 107:
ERNST NEUMANN, *SCHLECHTES WETTER*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 2. JAHRGANG, HEFT 41, S. 3 (7.
JANUAR 1898)

Erziehung

(Zeichnung von F. von Reznicek)



„Nicht wahr, Mama, es ist Sünde, wenn Arthur immer flucht?“ — „Schlimmer als Sünde, Kind, es ist ordinär.“

ABB. 108:
FERDINAND VON REZNICEK, *ERZIEHUNG*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 6. JAHRGANG, HEFT 29, S. 3 (8. OKTOBER 1901)

Mütterlicher Rat

(Zeichnung von F. v. Reznicek)



„Nur keine unglückliche Liebe, mein Kind! Das ruiniert fürchterlich den Teint!“

Abb. 109:
FERDINAND VON REZNICEK, *MÜTTERLICHER RAT*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 10. JAHRGANG, HEFT 44, S.
7 (30. JANUAR 1906)

Erklärung

(Zeichnung von F. von Reznicek)



„Mama, in dem Märchen war von einer häßlichen Prinzessin die Rede. Gott, das kann nur ein Sozialdemokrat geschrieben haben?“

ABB. 110:
FERDINAND VON REZNICEK, *ERKLÄRUNG*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 7. JAHRGANG, HEFT 30, S. 4 (21.
OKTOBER 1902)

Bilder aus dem Familienleben
Nr. 11
Ein Opfer der Kunst

(Zeichnung von Th. Th. Heine)



„Den ganzen Tag Musikstunde, da muß Ihre Tochter ja krank werden.“ — „Gewiß, Herr Doktor. Aber denken Sie nur, das arme Kind hat ein Talent.“

ABB. 111:
THOMAS THEODOR HEINE, *BILDER AUS DEM FAMILIENLEBEN, NR. 11: EIN OPFER DER KUNST*, KARIKATUR, IN:
SIMPLICISSIMUS, 2. JAHRGANG, HEFT 15, S. 8 (10. JULI 1897)



Ein Zukunftsmusiker. Gemälde von O. Stieger.

ABB. 112:
OSWALD STIEGER, *EIN ZUKUNFTSMUSIKER*, 1885



ABB. 113:
PAUL CÉZANNE, *MÄDCHEN AM KLAVIER*, 1864/1868, ÖL AUF LEINWAND, SANKT PETERSBURG, EREMITAGE



ABB. 114:
MATRIMONIAL-HARMONICS, 25. OKTOBER 1805, HANDKOLORIERTER STICH, NÜRNBERG, GERMANISCHES
NATIONALMUSEUM, GRAPHISCHE SAMMLUNG

N°19

NOS IMPÔTS par H. DEMARE.



Le maître des Flûtes, le roi du Concert.

Exp. Litigieux. N° 101. rue St. Denis.

L'IMPÔT SUR LES PIANOS.

Ah! au moins si cela pouvait leur imposer silence!...

Abb. 115:

DEMARE, HENRI, *Nos Impôts/ Die Klavier-Steuer*, KARIKATUR AUS DER SERIE VON SPOTTBLÄTTERN AUF DIE VERHÄLTNISSE IM PARIS DER JAHRE 1871 UND 1872, 1871-1872, NÜRNBERG, GERMANISCHES NATIONALMUSEUM, GRAPHISCHE SAMMLUNG



ABB. 116:
JOSEF DANHAUSER, *FRANZ LISZT AM FLÜGEL PHANTASIEREND/ LISZT AM FLÜGEL*, 1840, ÖL AUF LEINWAND,
BERLIN, ALTE NATIONALGALERIE

Mütterlicher Rat

(Zeichnung von F. von Reznicek)



„Thu' doch was. Du bist ja groß genug; warum dachtest du eigentlich nicht? Deine Freundin Ella dichtet ja auch.“

ABB. 117:

FERDINAND VON REZNICEK, *MÜTTERLICHER RAT*, KARIKATUR, IN: SIMPLICISSIMUS, 4. JAHRGANG, HEFT 7, S. 5 (15. MAI 1899)

Bilder aus dem Familienleben

Nr. 26

Die Erziehung zur Ehe

(Zeichnung von Th. Th. Heine)



„Wissen Sie denn nicht, welche Folgen der vorzeitige Genuß geistiger Getränke für Ihr Kind haben muß?“ — „Freilich weiß ich's, — das Gehirn muß total verkümmern — und deshalb lassen wir das Mädel trinken, soviel es mag — es soll nämlich mal eine gute Hausfrau werden.“

Abb. 118:

THOMAS THEODOR HEINE, *BILDER AUS DEM FAMILIENLEBEN*, Nr. 26: *DIE ERZIEHUNG ZUR EHE*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 5. JAHRGANG, HEFT 9, S. 8 (22. MAI 1900)

Feine Gegend

(Zeichnung von Forain)



Du Mama, da hat mir eben ein Herr seine Karte zugesteckt.“ — „Laß mal sehn. Tiergartenstraße!? Feine Gegend!“

ABB. 119:
JEAN-LOUIS FORAIN, *FEINE GEGEND*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 2. JAHRGANG, HEFT 39, S. 310, (24. DEZEMBER 1897)

Wegweiser für Liebende

Zeichnung von F. v. Reznicek



„Hat sich der Herr Affessor immer noch nicht erklärt, Lina? Laß doch heut' mal dein Korsett weg.“

ABB. 120:

FERDINAND VON REZNICEK, *WEGWEISER FÜR LIEBENDE*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 10. JAHRGANG, HEFT 51, S. 6 (20. MÄRZ 1906)

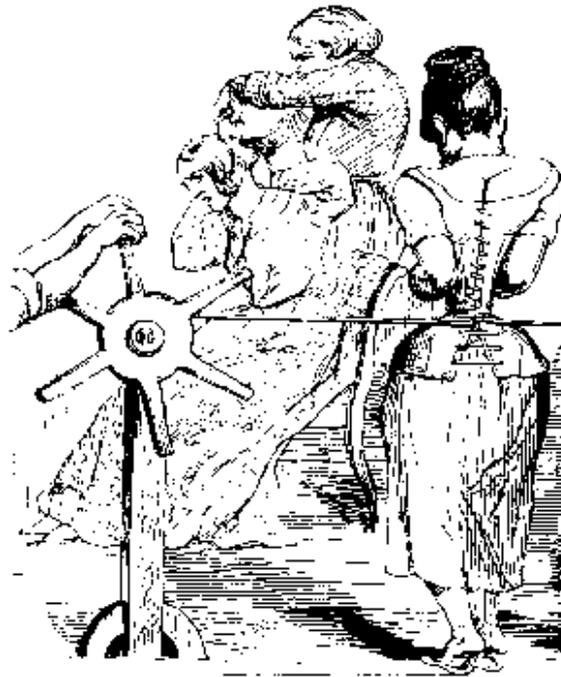


ABB. 121:
J. J. GRANDVILLE, *TORTUREN DES SCHNÜRENS*, KARIKATUR, 1844.



ABB. 122:
PETER PAUL RUBENS, *DIE TOILETTE DER VENUS*, 1613/1614, ÖL AUF HOLZ, VADUZ, SAMMLUNGEN DES FÜRSTEN
VON LIECHTENSTEIN



ABB. 123:
REMBRANDT, *REMBRANDT'S SCHWESTER LISBETH BEI DER TOILETTE*, 1637, VADUZ, SAMMLUNGEN DES
REGIERENDEN FÜRSTEN VON LIECHTENSTEIN

Zweifel

(Zeichnung von Bruno Paul)



„Mama, glaubst du wirklich, daß wir auf diese Weise einen Mann kriegen?“

Abb. 124:
BRUNO PAUL, ZWEIFEL, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 6. JAHRGANG, HEFT 17, S. 4 (16. JULI 1901)

Sylvesterverlobung

(Zeichnung von F. von Reznicek)



„Nach dem zehnten Glase Punch hat er sich erklärt, und nun wird er ja unser Kind glücklich machen.“

ABB. 127:

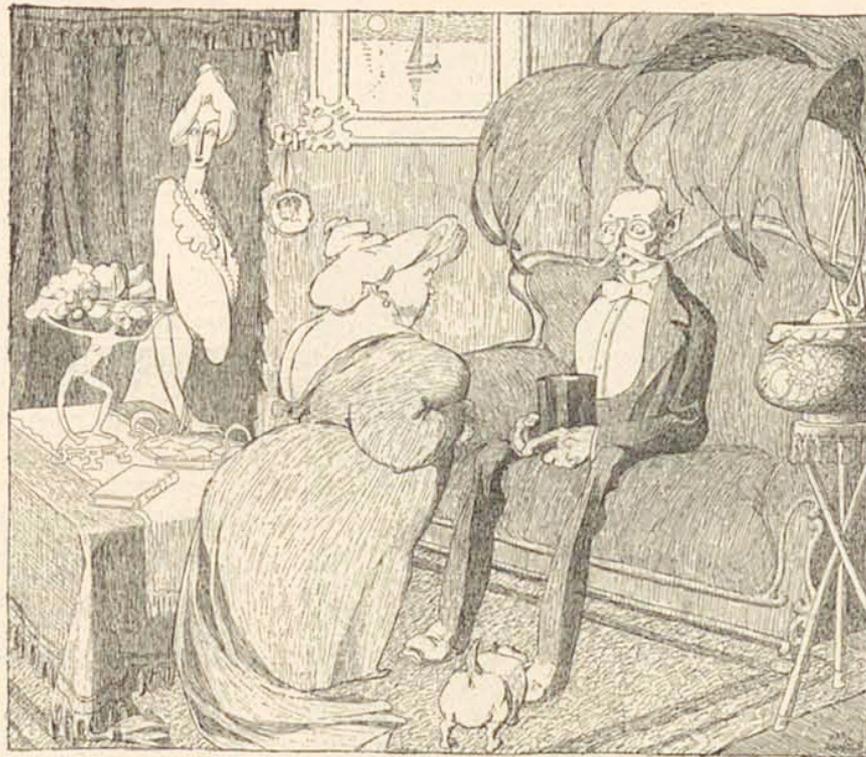
FERDINAND VON REZNICEK, *SYLVESTERVERLOBUNG*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 7. JAHRGANG, HEFT 40, S. 5 (30. DEZEMBER 1902)



ABB. 128:
MAX SLEVOGT, *DANAË*, 1895, ÖL AUF LEINWAND, MÜNCHEN, STÄDTISCHE GALERIE IM LENBACHHAUS

Entgegenkommen

(Zeichnung von Karl Arnold)



„Ich gebe Ihnen meine älteste Tochter, Herr Sekretär, weil sie ein kleines Magenleiden und also sehr wenig Appetit hat — denn für meine Paula würden Ihre zweihundertfünfzig Mark monatlich wohl kaum ausreichen.“

Abb. 129:

KARL ARNOLD, *ENTGEGENKOMMEN*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 14. JAHRGANG, HEFT 50, S. 13 (14. MÄRZ 1910)

Aussprache

(Zeichnung von Blix)



„Nimm ihn nur, mein Kind, er ist ja so den ganzen Tag in seinem Bureau.“

ABB. 130:
RANGVALD BLIX, *AUSSPRACHE*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 15. JAHRGANG, HEFT 47, S. 11 (20. FEBRUAR 1911)

Mädchenhandel

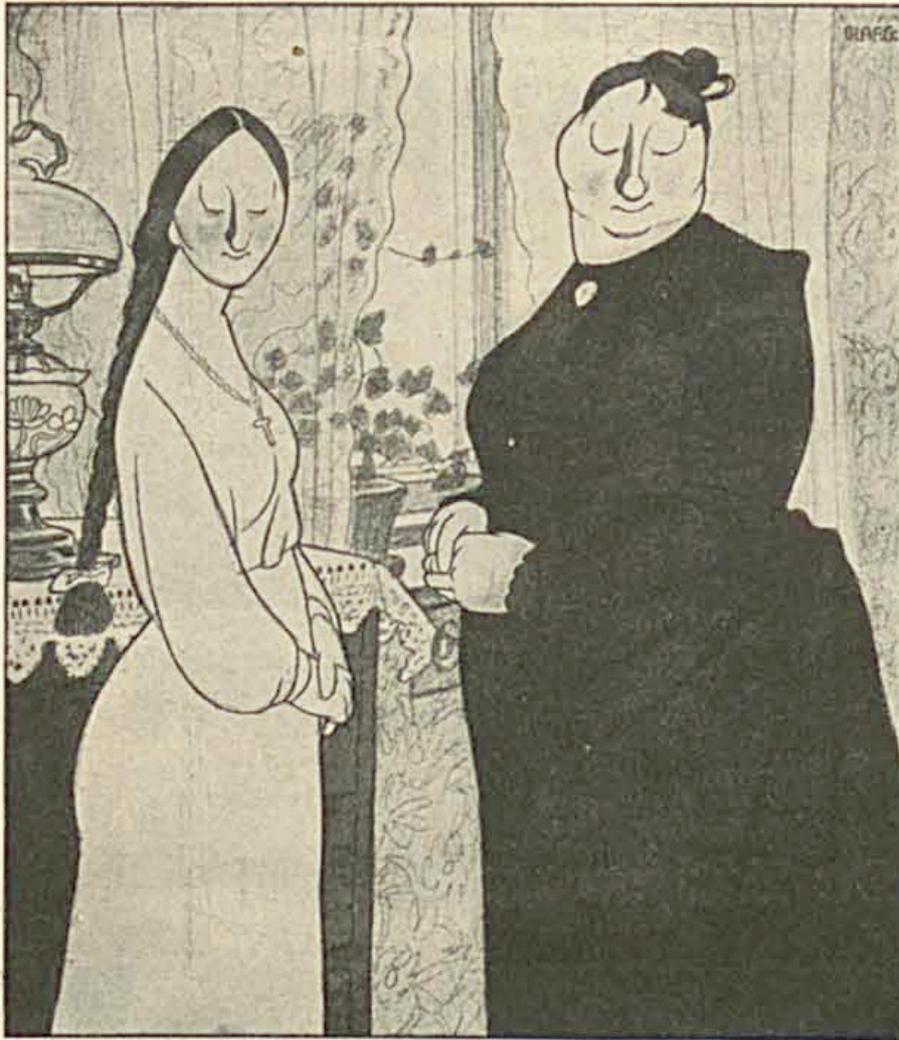
(Zeichnung von Pascin)



„Warum schimpft ihr? Ich verkaufe fremde Mädchen, ihr verhandelt eure eigenen Töchter an gute Partien.“

Abb. 131:
JULES PASCIN, *MÄDCHENHANDEL*, KARIKATUR IN: „SIMPLICISSIMUS“, 10. JAHRGANG, HEFT 31, S. 4 (31. OKTOBER 1905)

Wie sag' ich's meinem Kinde?



Die bange Stunde naht, in welcher Herzblättchen sich von der Brust der Mutter losreißen soll, um dem geliebten Manne zu folgen.

Da tritt eine schwere Aufgabe an die Mutter heran. Noch sind die Vorgänge der Natur ein ängstlich behütetes Geheimnis für das unschuldige Mädchen geblieben. Es geht nicht länger. Herzblättchen muß erfahren, daß das Märchen vom Klapperstörche sich in bitterfüße Wirklichkeit verwandelt.

Und ein Senfzer entringt sich der gepreßten Mutterbrust:

„Wie sag' ich's meinem Kinde?“

ABB. 132:

OLAF GULBRANSSON, *WIE SAG' ICH'S MEINEM KINDE?*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 9. JAHRGANG, HEFT 37, S. 10 (6. DEZEMBER 1904, SPEZIAL-NUMMER „FAMILIENFROMM“)

Bilder aus dem Familienleben

Nr. 22

Die unterbrochene Hochzeitsreise

(Zeichnung von Th. Th. Heine)



„Ach, liebe Eltern, laßt mich wieder bei euch bleiben! — Das ist ja etwas Abscheuliches! — und ich hatte geglaubt, die Männer wären eine Art höhere Wesen.“

ABB. 133:

THOMAS THEODOR HEINE, *BILDER AUS DEM FAMILIENLEBEN*, NR. 22: *DIE UNTERBROCHENE HOCHZEITSREISE*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 3. JAHRGANG, HEFT 22, S. 8 (27. AUGUST 1898)



Abb. 134:

JOSEF BENEDIKT ENGL, *EMPFEBLUNG*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 5. JAHRGANG, HEFT 6, S. 6 (1. MAI 1900)

Endlich allein

(Zeichnung von F. von Reznicek)



„Aber Esje, du brauchst doch nicht so zu zittern.“ — „Nicht? Aber Mama hat mir das doch vier Wochen lang eingeblöht!“

Abb. 135:

Ferdinand von Reznicek, *ENDLICH ALLEIN*, Karikatur, in: „Simplicissimus“, 6. Jahrgang, Heft 16, S. 8 (9. Juli 1901)

Die Neuvermählten

Zeichnung von F. v. Reznicek



„Otto, hat denn dir deine Mama nichts gesagt?“

Abb. 136:
FERDINAND VON REZNICEK, *DIE NEUVERMÄHLTEN*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 12. JAHRGANG, HEFT 24, S. 6 (9. SEPTEMBER 1907)

Bilder aus dem Familienleben Nr. 4 Der ungeratene Sohn

(Zeichnung von Th. Th. Heine)



Der Grund meines Besuches ist die traurige Pflicht, Ihnen mitteilen zu müssen, daß wir genötigt sind, Ihren Sohn von unserem Gymnasium zu relegieren, weil er den Lastern fröhnt: Als ich ihn in einem bedenklichen Nachtlokale, und noch dazu mit Damenbedienung, antraf, zeigte er nicht nur keine Reue, sondern setzte auch meine Ehegattin brieflich von dieser unserer Begegnung in Kenntnis.

Abb. 137:

THOMAS THEODOR HEINE, *BILDER AUS DEM FAMILIENLEBEN*, Nr. 4: *DER UNGERATENE SOHN*, KARIKATUR IN: „SIMPLICISSIMUS“, 1. JAHRGANG, HEFT 41, S. 8 (9. JANUAR 1897)

Bilder aus dem Familienleben

Nr. 36

Heimkehr von der Redoute

(Zeichnung von Th. Th. Heine)



„Guten Morgen, Mama!“

Abb. 138:

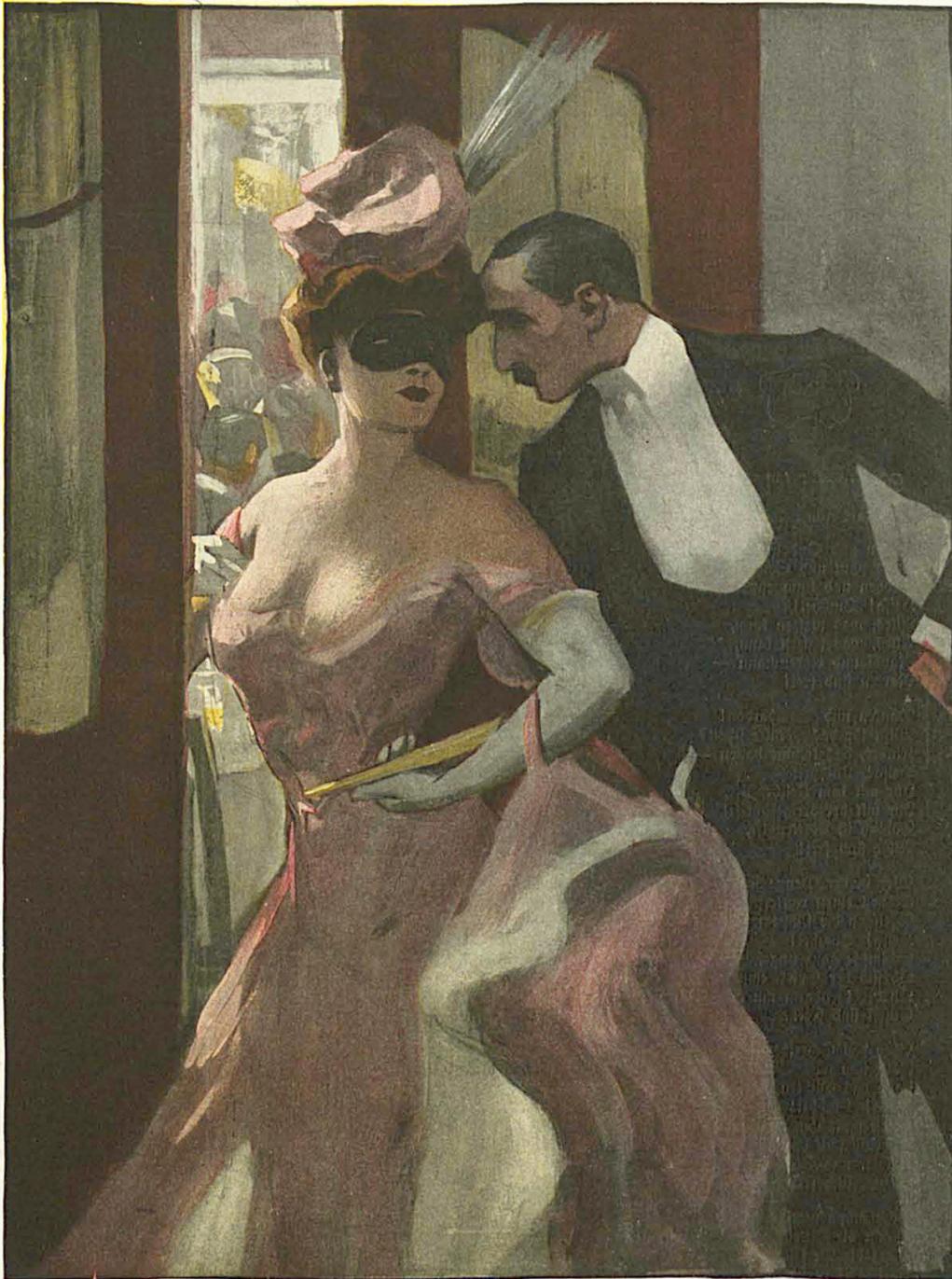
THOMAS THEODOR HEINE, *BILDER AUS DEM FAMILIENLEBEN*, Nr. 36: *HEIMKEHR VON DER REDOUTE*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 7. JAHRGANG, HEFT 46, S. 8 (10. FEBRUAR 1903, SPEZIAL-NUMMER „KARNEVAL“)



ABB. 139:
FRANCESCO DE' GUARDI, *KARNEVALSSZENE (IL RIDOTTO)*, UM 1760?, Venedig, Museo del Settecento Veneziano,
Palazzo Rezzonico

Eine Mutter

(Zeichnung von F. v. Reznicek)



„Gut, daß ich dich endlich hier treffe, lieber Mann. Schon vierzehn Tage will ich danach fragen, wie's unseren Kindern zu Hause geht.“

Abb. 140:

Ferdinand von Reznicek, *EINE MUTTER*, Karikatur, in: „Simplicissimus“, 11. Jahrgang, Heft 46, S. 22 (11. Februar 1907, Spezial-Nummer „Karneval“)

Bilder aus dem Familienleben

Nr. 44

Frühlingssonne

(Zeichnung von Th. Th. Heine)



„Sieh die Vorhänge zu, die Sammetmöbel verschließen sonst!“

ABB. 141:

THOMAS THEODOR HEINE, *BILDER AUS DEM FAMILIENLEBEN*, NR. 44: *FRÜHLINGSSONNE*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 12. JAHRGANG, HEFT 7, S. 16 (13. MAI 1907, SPEZIAL-NUMMER „MAI“)



ABB. 142:
CASPER DAVID FRIEDRICH, *FRAU AM FENSTER*, 1822, ÖL AUF LEINWAND, BERLIN, STAATLICHE SAMMLUNGEN, ALTE NATIONALGALERIE



ABB. 143:
FRITZ VON UHDE, *AM FENSTER*, 1890/1891, ÖL AUF LEINWAND, FRANKFURT A. MAIN, STÄDELSCHES KUNSTINSTITUT UND STÄDTISCHE GALERIE



ABB. 144:
FRANZ SKARBINA, *NÄHERIN AM FENSTER*, VOR 1910, ÖL AUF HOLZ, BERLIN, STAATLICHE SAMMLUNGEN, ALTE NATIONALGALERIE



Heine (Simplicissimus)

„Unser armes Kind ist verhungert — 14 Tage lang hat der Soehlet-Apparat nicht funktioniert, und die Diensthofen haben mir nichts davon gesagt.“

ABB. 145:

THOMAS THEODOR HEINE, *BILDER AUS DEM FAMILIENLEBEN, NR. 18: DAS MILLIONÄRSKIND*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 2. JAHRGANG, HEFT 46, TITELBLATT (11. FEBRUAR 1898)



Abb. 146:
HONORÉ DAUMIER, *LES BAS-BLEUS*, Nr. 7, KARIKATUR, IN: „LE CHARIVARI“ (26. FEBRUAR.1844)

Moderne Ehen

(Zeichnung von F. von Reznicek)



„Trendamour, Simhart & Co.“

„Ich bin nicht schadenfroh, aber das eine wünscht' ich dir: ich wäre zwanzig Jahre jünger und du würdest Mutter!“

ABB. 147:

FERDINAND VON REZNICEK, *MODERNE EHEN*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 4. JAHRGANG, HEFT 44, S. 4 (23. JANUAR 1900)

Weg mit dem Storch!

(Zeichnung von O. Gulbransson)



Die deutsche Frau — was soll das heißen? —
läßt sich nicht mehr so häufig beißen.

Abb. 148:

OLAF GULBRANSSON, *WEG MIT DEM STORCH*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 17. JAHRGANG, HEFT 18, TITELBLATT (29. JULI 1912, HEFT-TITEL „GEBURTENRÜCKGANG IN DEUTSCHLAND“)

Das Surrogat

(Zeichnung von M. Dudovich)



„Siehst du, ich kann mir nicht vorstellen, daß sich Frauen früherer Epochen über ein Baby mehr gestreut haben, als ich mich über einen gelungenen Selemark!“

Abb. 149:

MARCELLO DUDOVICH, *DAS SURROGAT*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 18. JAHRGANG, HEFT 36, S. 6 (1. DEZEMBER 1913, HEFT-TITEL „WINTERSPORT“)

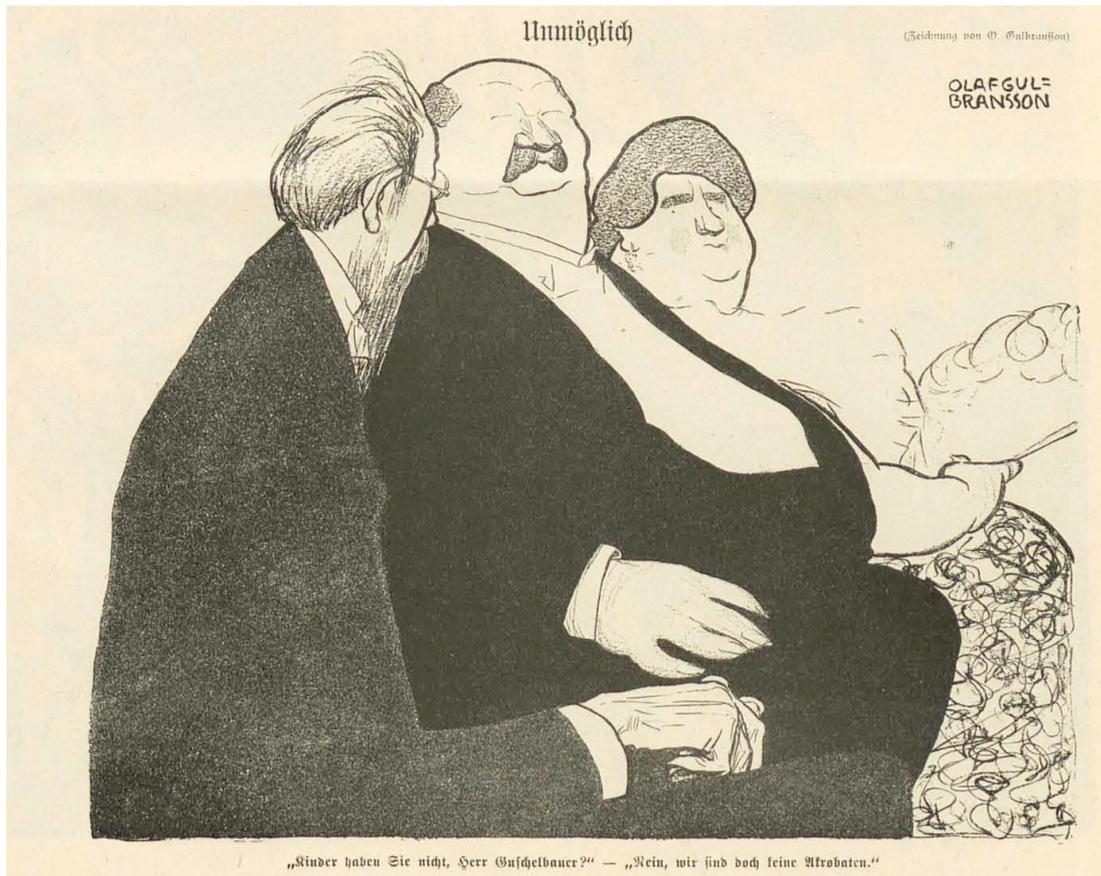


ABB. 150:
OLAF GULBRANSSON, *UNMÖGLICH*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 7. JAHRGANG, HEFT 47, S. 3 (17. FEBRUAR 1903)



„Wenn ich Sie so sehe und höre, gnädige Frau, kann ich absolut nicht begreifen, daß Sie nicht mindestens zwölf Kinder zur Welt gebracht haben.“
„Ja, glauben Sie, das war m e i n Fehler, Herr Doktor!“

ABB. 151:
HERMANN SCHLITZGEN, *OHNE TITEL*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 1. JAHRGANG, HEFT 4, S. 4 (25. APRIL 1896)

(Alle Rechte vorbehalten)

Bilder aus dem Familienleben

Nr. 12

Der erste Kummer

(Zeichnung von Th. Th. Heine)



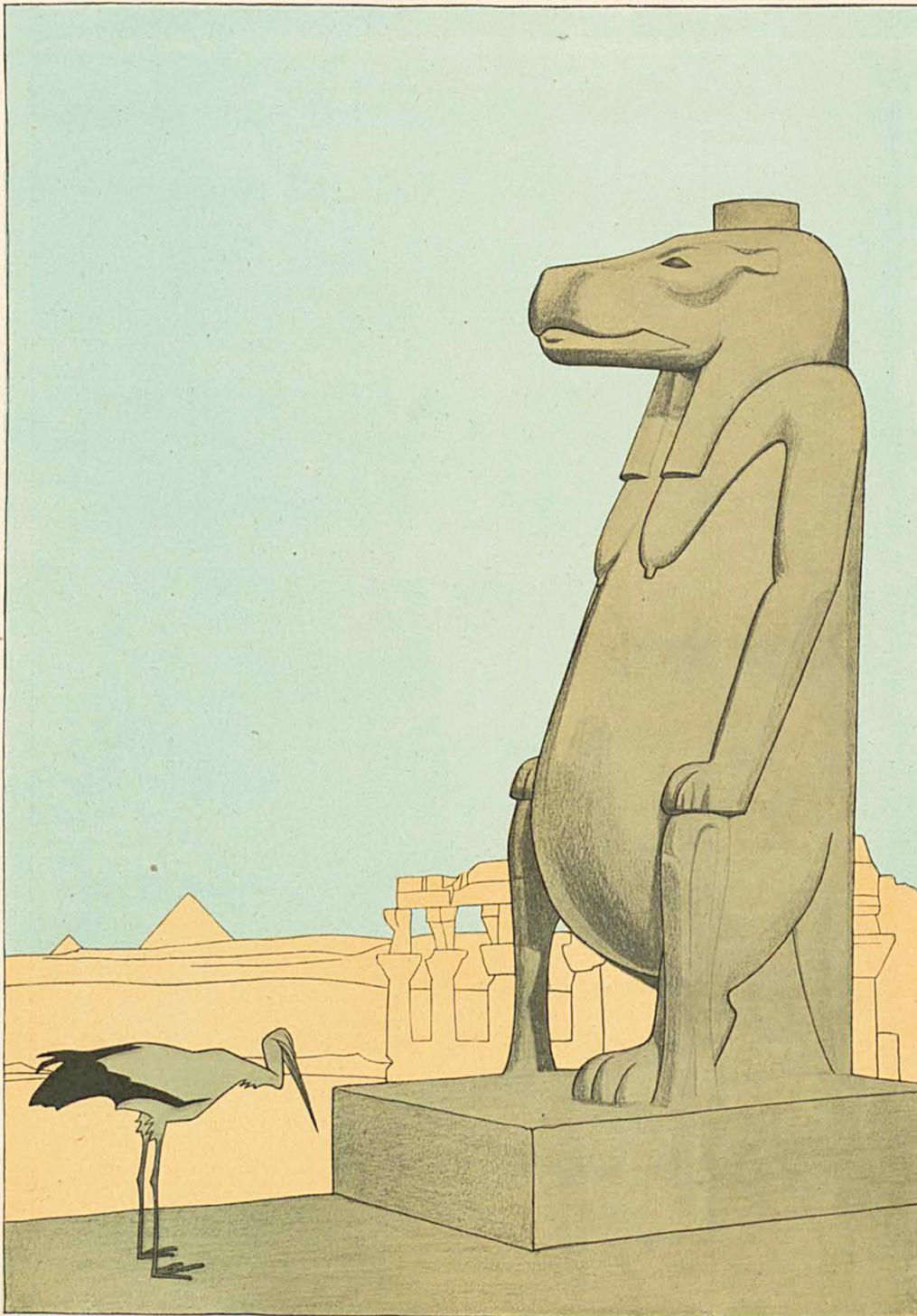
„Männchen, du liebst mich nicht mehr; du hast mich heute noch gar nicht dein süßes, kleines Suckermädchen genannt.“

ABB. 152:

THOMAS THEODOR HEINE, *BILDER AUS DEM FAMILIENLEBEN*, NR. 12: *DER ERSTE KUMMER*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 2. JAHRGANG, HEFT 16, TITELBLATT (17. JULI 1897)

Vor der Abreise

(Zeichnung von O. Gulbransson)



„Sag mir, großer Gott der Fruchtbarkeit, wie die Menschen ohne Anstößlichkeit Kinder kriegen können. Sonst läßt man mich nicht mehr nach Deutschland hinein.“

ABB. 153:

OLAF GULBRANSSON, *VOR DER ABREISE*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 18. JAHRGANG, HEFT 50, S. 16 (9. MÄRZ 1914)

Ein Wiedersehen

(Zeichnung von Th. Th. Heine)



„O Puzzi, muß ich so dich wiederfinden!“

ABB. 154:

THOMAS THEODOR HEINE, *EIN WIEDERSEHEN*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 1. JAHRGANG, HEFT 34, TITELBLATT (21. NOVEMBER 1896)

Neue Ziele in der Frauenbewegung

(Zeichnung von E. Thöny)



„Meine Damen! Die Emanzipation des Mannes können wir nur auf eine Weise wirksam und erfolgreich bekämpfen — indem wir diese ‚Saubengels‘ einfach niederknallen.“

ABB.155:

EDUARD THÖNY, *NEUE ZIELE IN DER FRAUENBEWEGUNG*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 15. JAHRGANG, HEFT 45, TITELBLATT (6. FEBRUAR 1911)



Abb. 156:
FRITZ VON UHDE, *DREI MÄDCHEN IM GARTEN*, 1907, ÖL AUF LEINWAND, PRIVATSAMMLUNG FRITZ ANDRAE

Bilder aus dem Familienleben

Nr. 28

Heimkehr der verlorenen Tochter

(Zeichnung von Th. Th. Heine)



Brendamour, Simhart & Co.

„Liebe Eltern, ich bitte um Indemnität.“

ABB. 157:

THOMAS THEODOR HEINE, *BILDER AUS DEM FAMILIENLEBEN*, NR. 28: *HEIMKEHR DER VERLORENEN TOCHTER*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 5. JAHRGANG, HEFT 38, S. 4 (11. DEZEMBER 1900)



ABB. 158:

CARL OLOF PETERSEN, *DIE SÜNDEN DER VÄTER*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 16. JAHRGANG, HEFT 18, S. 4 (13. JULI 1911)

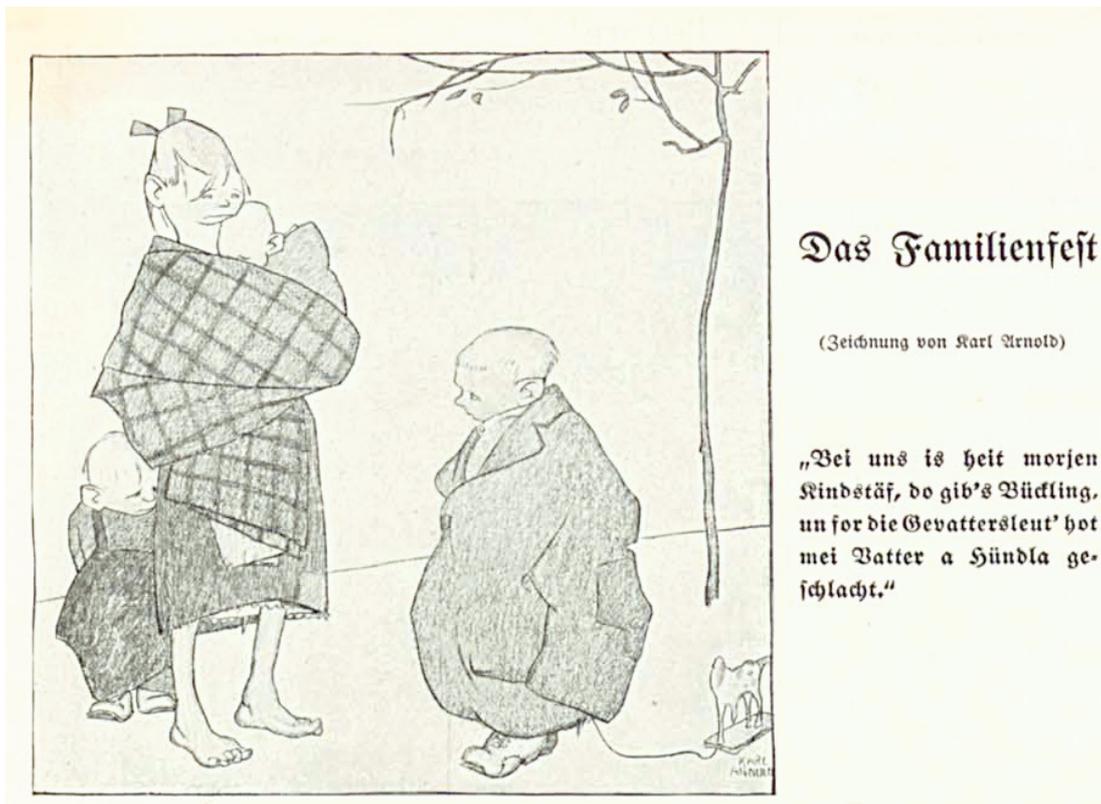


ABB. 159:

KARL ARNOLD, *DAS FAMILIENFEST*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 14. JAHRGANG, HEFT 8, S. 8 (24. MAI 1909)



Abb. 160:
 FERDINAND VON REZNICEK, *MEDIZIN UND LIEBE*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 2. JAHRGANG, HEFT 3, S. 5 (17. APRIL 1897)

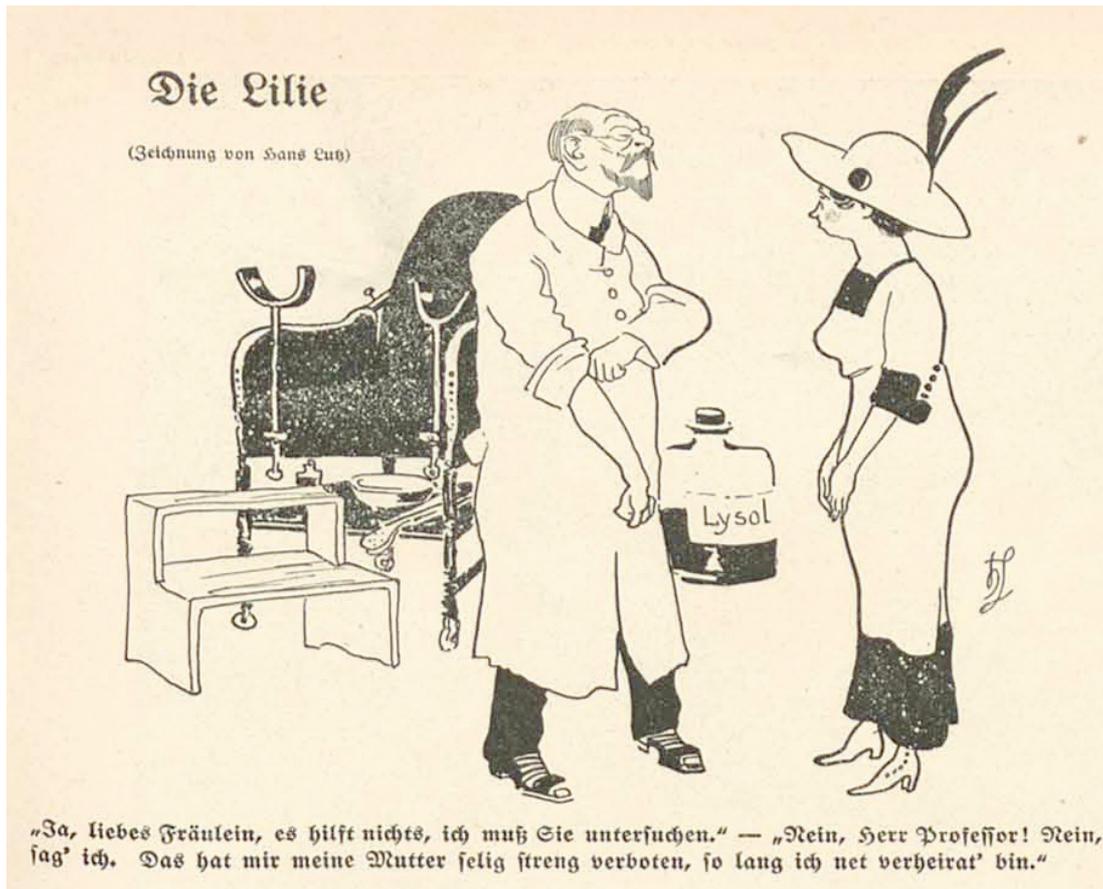


ABB. 161:

HANS LUTZ, *DIE LILIE*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 18. JAHRGANG, HEFT 1, S. 9 (31. MÄRZ 1913, HEFT-TITEL „DIE GROSSSTADT MÜNCHEN“)



ABB. 162:
I HAVE A FEELING FOR YOU, POSTKARTE, O. J.

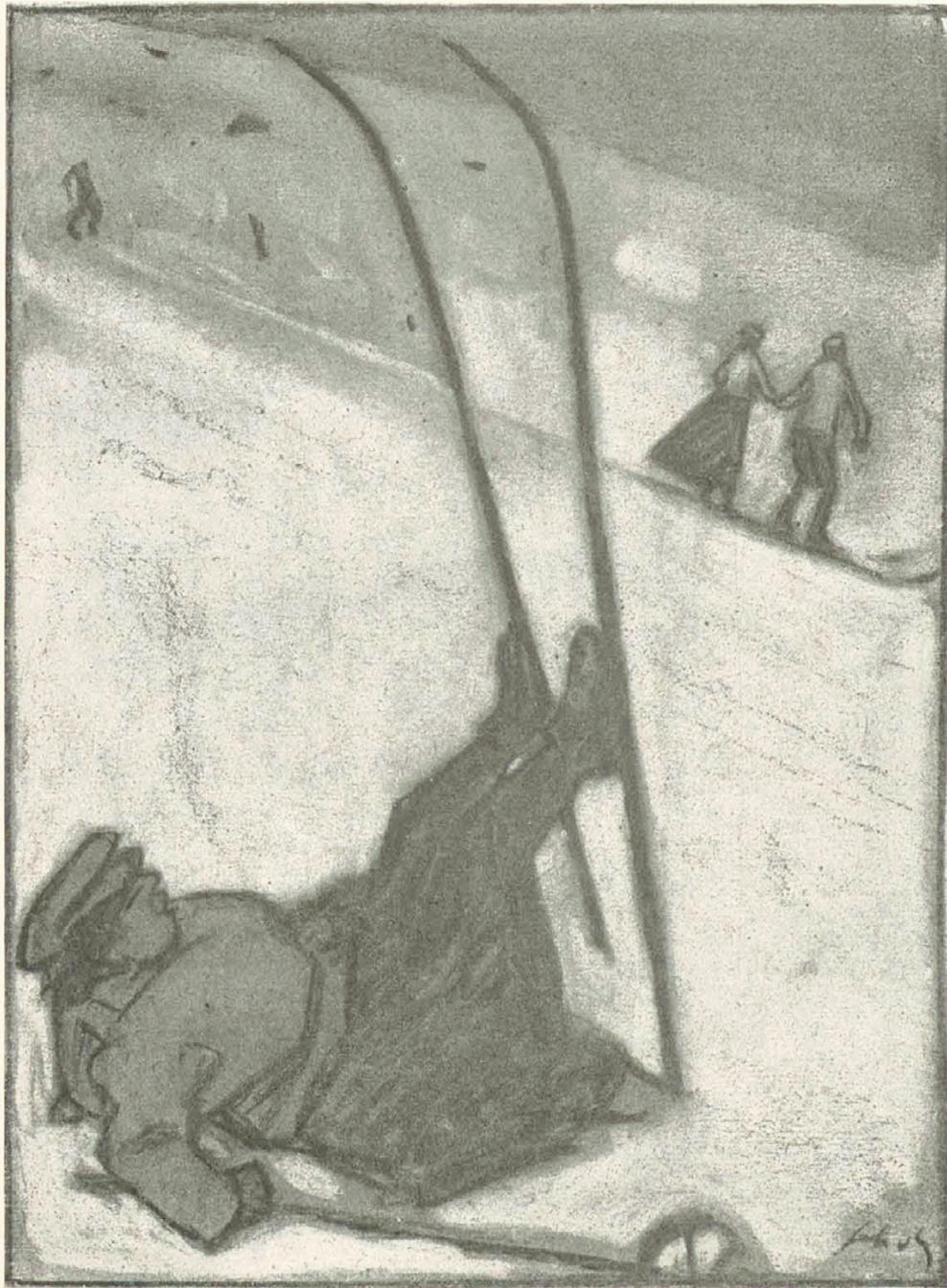
Der Spuk in der Bildergalerie



Abb. 163:
WALTHER CASPARI, *DER SPUK IN DER BILDERGALERIE*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 3. JAHRGANG, HEFT 7, S. 4 (14.
MAY 1897)

Mütterliche Obhut

(Zeichnung von Wilhelm Schulz)



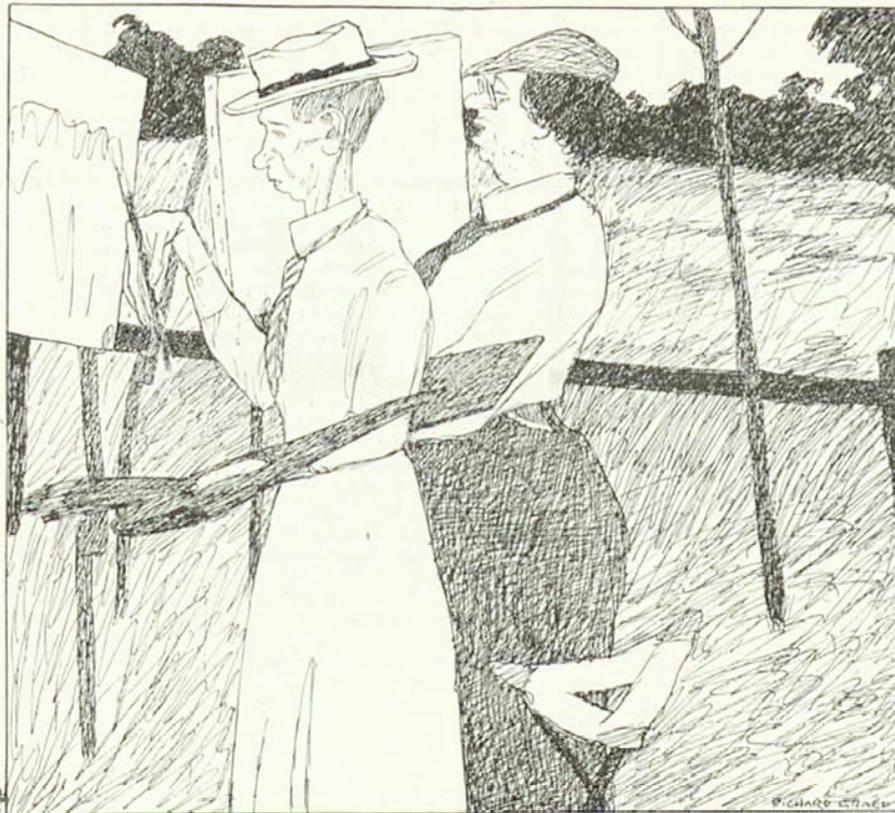
„Ich kann nicht mehr! Meinetwegen kriegt sie jetzt 'n Kind!“

Abb. 164:

WILHELM SCHULZ, *MÜTERLICHE OBHUT*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 12. JAHRGANG, HEFT 41, S. 5 (6. JANUAR 1908, SPEZIAL-NUMMER „WINTERSPORT“)

Gefahren des Sports

(Zeichnung von R. Graef)



„Nu gehn Se mer nur mit 'n Bergsteigen! Das is mei Ruin gewesen. Da bin ich eingereg'nt, und dann hab' ich 'n Kind gekriegt.“

Abb. 165:

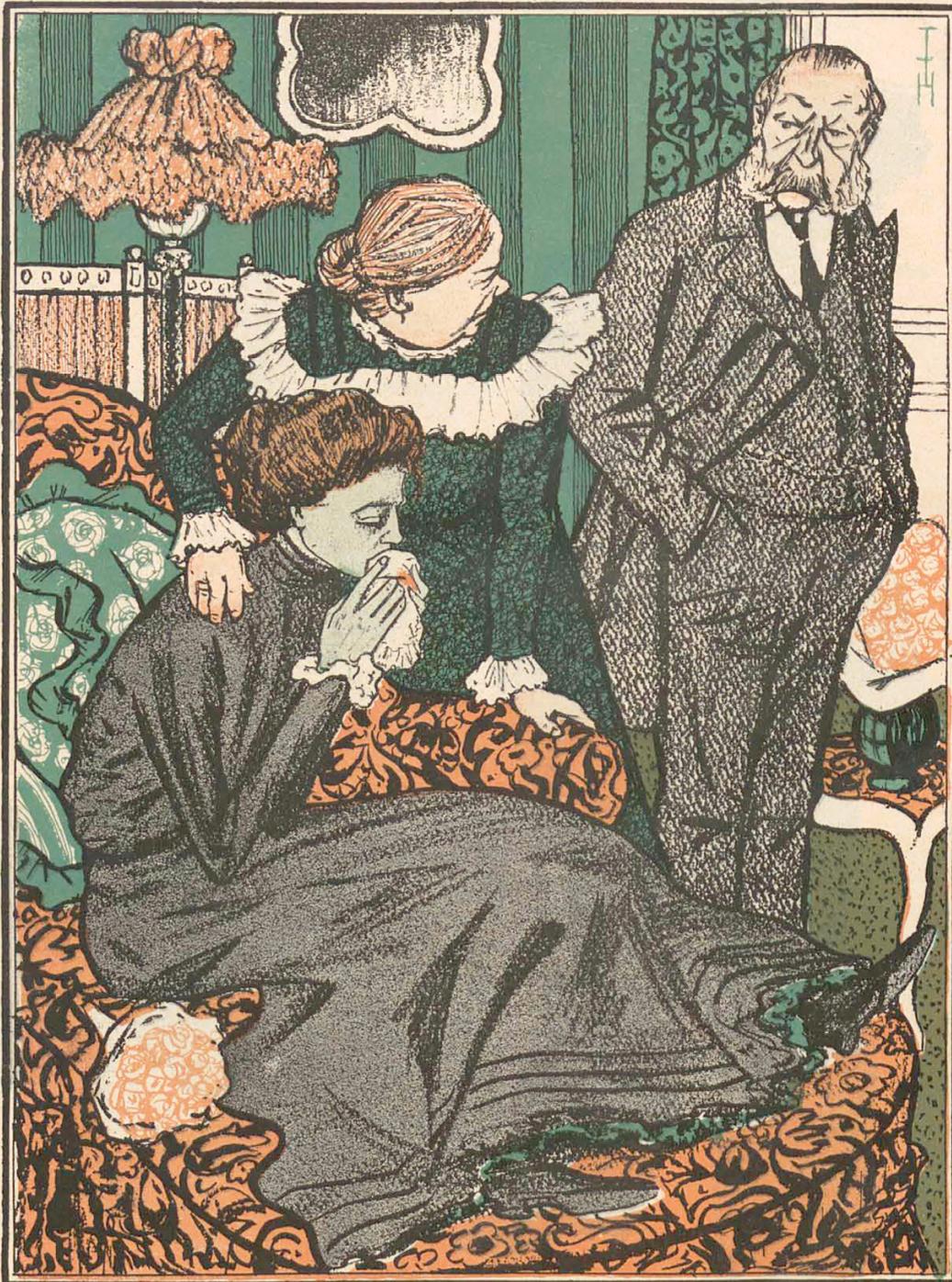
RICHARD GRAEF, *GEFAHREN DES SPORTS*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 13. JAHRGANG, HEFT 15, S. 9 (13. JULI 1908)

Bilder aus dem Familienleben

Nr. 29

Nach der Ballsaison

(Zeichnung von Th. Th. Heine)



„Unsere Tochter hat sich die Schwindsucht an den Hals getanzt — aber, Gott sei Dank, sie ist verlobt!“

Abb. 166:

THOMAS THEODOR HEINE, *BILDER AUS DEM FAMILIENLEBEN*, Nr.29: *NACH DER BALLSAISON*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 5. JAHRGANG, HEFT 48, S. 4 (19. FEBRUAR 1901)

Faschingsmüde

(Zeichnung von E. Thöny)



„Lah't's mi aus mit bene Redout'n! Statt an Mann hab' i no jeb'smal a Kind
'triegt.“

Abb. 167:

EDUARD THÖNY, *FASCHINGSMÜDE*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 11. JAHRGANG, HEFT 46, S. 21 (11. FEBRUAR 1907)



Abb. 168:
WALTER FIRLE, *VERGIB UNS UNSERE SCHULD*, 1898, ÖL AUF LEINWAND, KÖLN, WALLRAF-RICHARTZ-MUSEUM



Das Mutterherz

(Zeichnung von Henry Bing)

„Muatta, mei' Baron hot
ma g'schor'n, daß er fürs
Kind aufklimmt!“ — „Jessas,
i tat lacha, wann's Zwilling
wär'n!“

Abb. 169:

HENRY BING, *DAS MUTTERHERZ*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 19. JAHRGANG, HEFT 10, S. 13 (8. JUNI 1914)

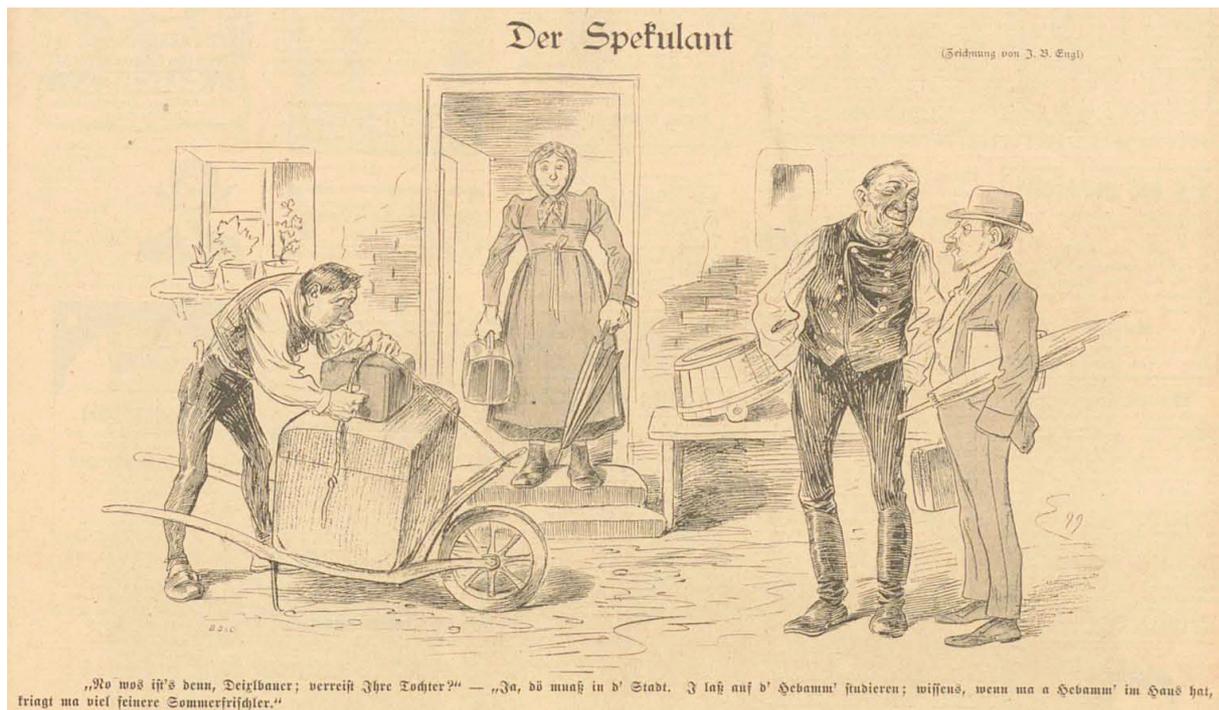


ABB. 170:

JOSEF BENEDIKT ENGL, *DER SPEKULANT*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 4. JAHRGANG, HEFT 26, BEIBLATT, S. 1 (25. SEPTEMBER 1899)

Ein Vorsichtiger

(Zeichnung von J. B. Engl)



„A Summerfrisch'n hätt i scho! Habts Kinder? Dö felle mag i nödt.“ — „Kinder, o nein!“ —
„So, nödt? Dös is a so a Sach'! Amal hab' i oa g'habt, dö hamm aa g'fagt, se hätt'n koane
Kinder, und lam war'n f' acht Täg da, hat 's Luader entbund'n!“

Abb. 171:

JOSEF BENEDIKT ENGL, *Ein Vorsichtiger*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 11. JAHRGANG, HEFT 18, S. 13 (30. JULI 1906)

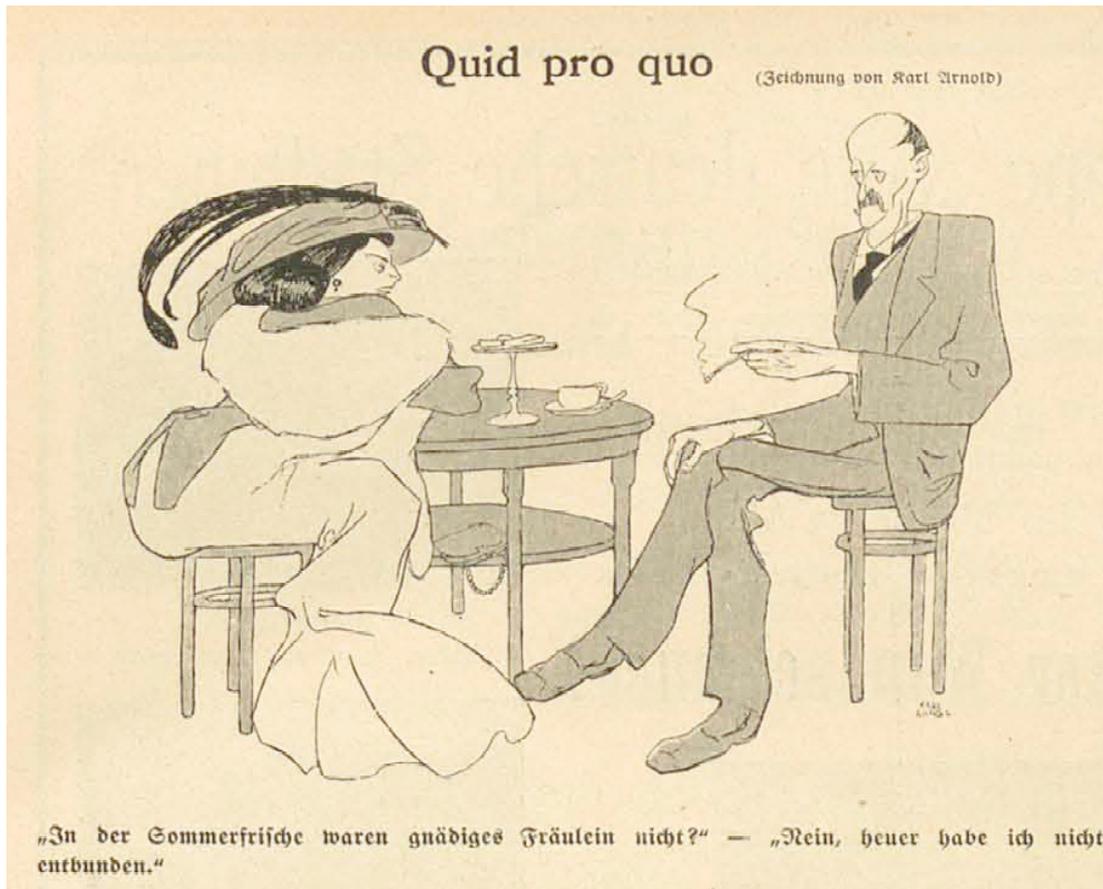


ABB. 172:

KARL ARNOLD, *QUID PRO QUO*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 14. JAHRGANG, HEFT 27, S. 9 (14. OKTOBER 1909)

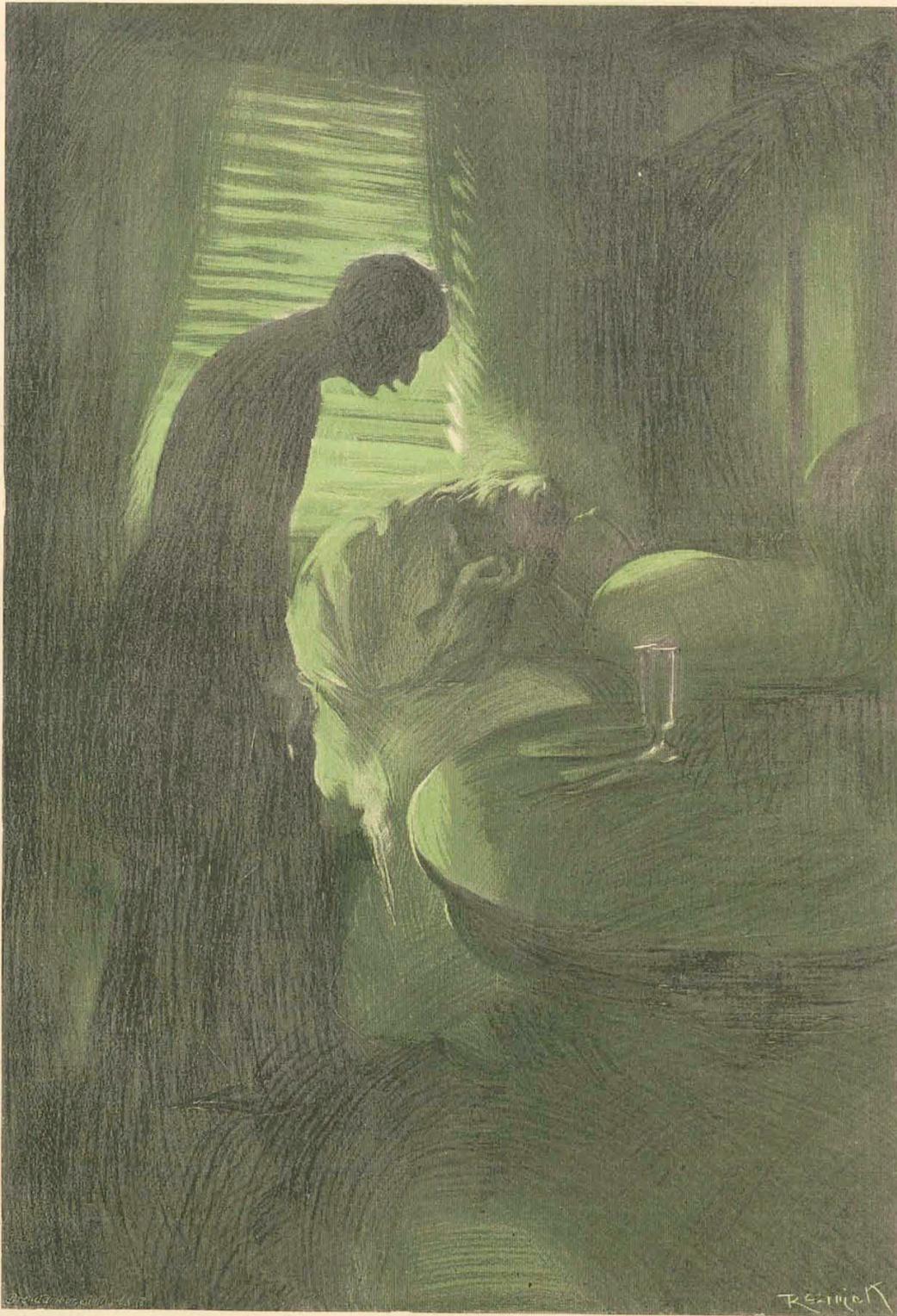


ABB. 173:

JOSEF BENEDIKT ENGL, *MODERNE ZUCHTWAHL*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 4. JAHRGANG, HEFT 50, BEIBLATT, S. 1 (6. MÄRZ 1900)

Glückliches Zusammentreffen

(Zeichnung von F. von Reznicek)



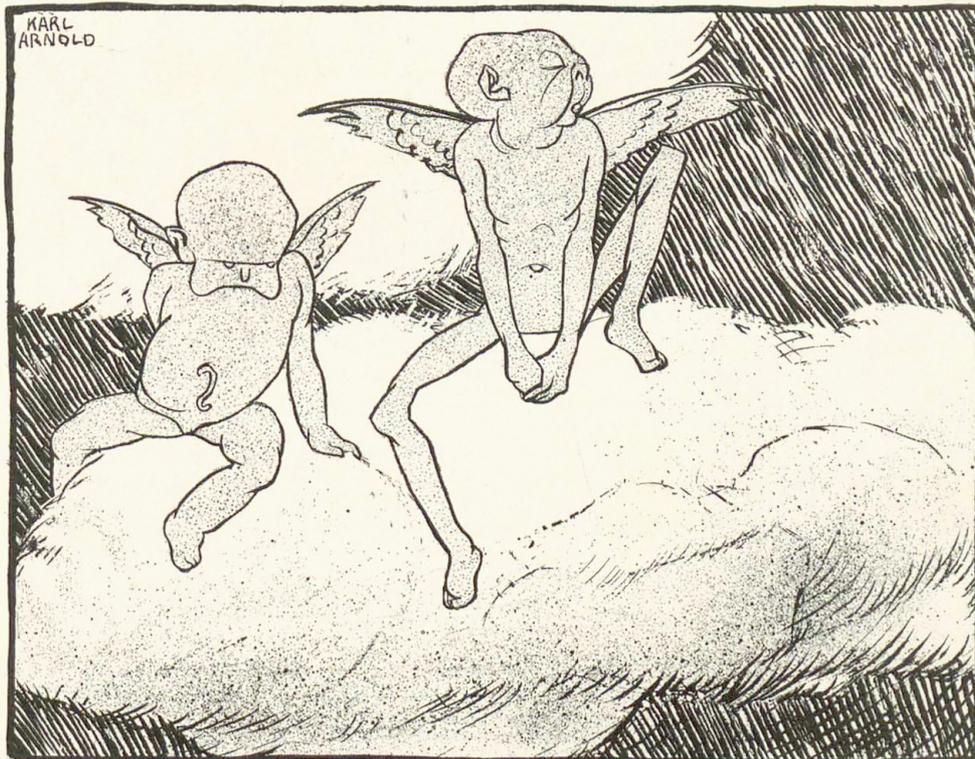
„Beruhige dich doch endlich, Schatz. In einigen Tagen kommt meine Frau nieder, dann engagiere ich dich als Amme.“

Abb. 174:

Ferdinand von Reznicek, *Glückliches Zusammentreffen*, Karikatur, in: „Simplicissimus“, 5. Jahrgang, Heft 39, S. 5 (18. Dezember 1900)

Im Himmel

(Zeichnung von Karl Arnold)



„Meine Mutter hat mich umgebracht, weil sie mich nicht ernähren konnte.“ — „Pfui, wie gemein! Meine hat mich umgebracht, um ihre Standesehre zu retten.“

Abb. 175:

KARL ARNOLD, *IM HIMMEL*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 13. JAHRGANG, HEFT 9, S. 15 (1. JUNI 1908)

Frühling

(Zeichnung von Th. Th. Heine)



Aus dem Börsebericht einer Tageszeitung: „Lange ist die deutsche Industrie, leblos erstarrt, im Winterschlaf darnieder gelegen. Von den ersten Strahlen der Lenzsonne geführt, beginnt sie nun aufs neue zu blühen und zu grünen.“

ABB. 176:

THOMAS THEODOR HEINE, *FRÜHLING*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 7. JAHRGANG, HEFT 5, TITELBLATT (29. APRIL 1902)

Armenfürsorge

(Zeichnungen von O. Gulbransson)



„Wenn wir doch nur einmal warm gekleidet und fett wären!“



„Wenn die verfluchten Weißen uns bei der Hitze nur mit ihrem Wollzeug in Ruhe ließen!“

ABB. 177:

OLAF GULBRANSSON, *ARMENFÜRSORGE*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 9. JAHRGANG, HEFT 6, S. 4 (3. MAI 1904, SPEZIAL-NUMMER „KOLONIEN“)

Die hilfreiche Regierung

(Zeichnung von O. Gulbransson)



„Ihr gabt mir Steine, ich bat um Brot“,
Ist irgendwo in der Schrift zu lesen.
Die christlichen Sachsen sind in der Not
Barmherziger noch und milder gewesen.

Die Weber schrieben ins Deutsche Reich:
Wir haben Hunger, nun zeigt Erbarmen,
Da wurden die Herren in Dresden weich
Und schickte eine Menge — Gendarmen.

Gendarmen sind gut für die bittere Not,
Denn jeder, den sie ins Zuchthaus stecken,
Der findet drinnen den saufsten Tod
Und muß nicht auf der Straße verrecken.

Peter Schlemil

ABB. 178:

OLAF GULBRANSSON, *DIE HILFREICHE REGIERUNG*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 8. JAHRGANG, HEFT 41, BEIBLATT, S. 2 (5. JANUAR 1904)

Der Peterspfennig

(Zeichnung von Bruno Paul)



Abb. 179:

BRUNO PAUL, *DER PETERSPFENNIG*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 8. JAHRGANG, HEFT 42, BEIBLATT, S. 1 (12. JANUAR 1904, SPEZIAL-NUMMER „DAS ZENTRUM“)

Streit der Moden

(Zeichnung von Bruno Paul)



„Das Reformkleid ist vor allem hygienisch und erhält den Körper tüchtig für die Mutterpflichten.“ — „So lange Sie den Feigen anhaben, werden Sie nie in diese Vertegenheit kommen.“

ABB. 180:

BRUNO PAUL, *STREIT DER MODEN*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 9. JAHRGANG, HEFT 36, S. 4 (29. NOVEMBER 1904)

Der kleine Mucker

(Zeichnung von F. v. Reznicek)

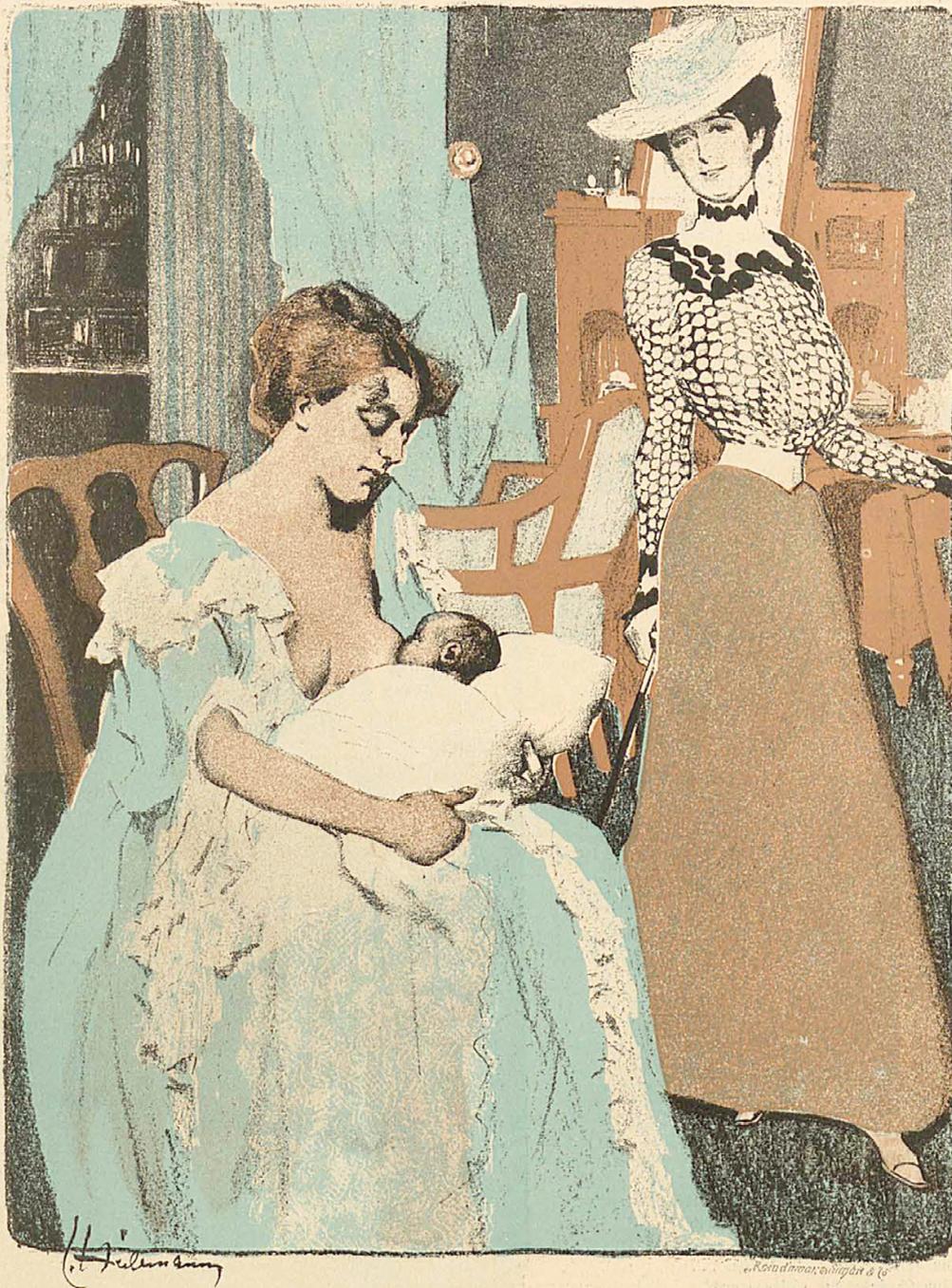


„Pfui, Mama, was tust du da? Das machen doch nur Tiere!“

Abb. 181:
FERDINAND VON REZNICEK, *DER KLEINE MUCKER*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 11. JAHRGANG, HEFT 11, S. 6 (11. JUNI 1906)

Emanzipation

(Zeichnung von E. Heilemann.)



„Schäm dich, Emma, früher schwärmtest du für Frauenrechte und jetzt erniedrigst du dich zur Milchkuh.“ — „Ach — ich bin so froh, daß ich endlich etwas gefunden habe, das die Männer nicht besser machen können als wir.“

ABB. 182:

ERNST HEILEMANN, *EMANZIPATION*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 6. JAHRGANG, HEFT 42, S. 4 (7. JANUAR 1902)

Mutterglück im Wasser

(Zeichnung von Ernst Heilemann)



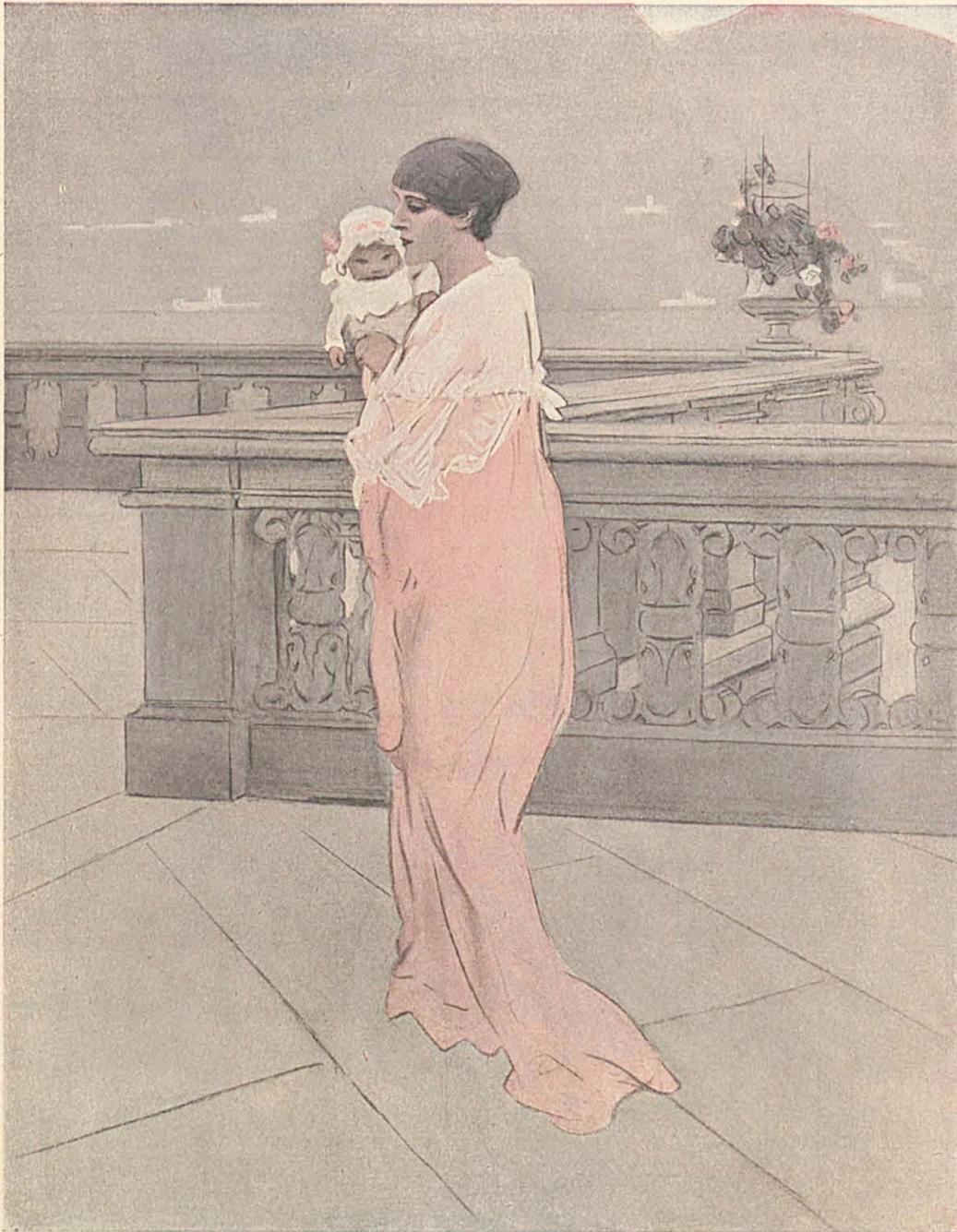
„Wie Ihnen das Kind gut steht!“

Abb. 183:

ERNST HEILEMANN, *MUTTERGLÜCK IM WASSER*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 12. JAHRGANG, HEFT 19, S. 15 (5. AUGUST 1907, SPEZIAL-NUMMER „BAD“)

Muttersorgen

(Zeichnung von M. Dudovich)



„Ich habe dir meine Taube geopfert, du süßes Geschöpf. Ach, und sicher wirst du mir's noch mit Andant lohnen!“

Abb. 184:

MARCELLO DUDOVICH, *MUTTERSORGEN*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 16. JAHRGANG, HEFT 34, S. 6 (20. NOVEMBER 1911)



ABB. 185:
JEAN-FRANCOIS MILLET, *LA BOULLIE*, 1861, ÖL, MARSEILLE, MUSÉE DES BEAUX-ARTS



Abb. 186:
ADOLPH MENZEL, *PARISER WOCHENTAG*, 1869, ÖL AUF LEINWAND, DÜSSELDORF, MUSEUM KUNST PALAST



Abb. 187:
JOSEPH ISRAËLS, *MUTTERFREUDEN*, 1890, ÖL AUF LEINWAND, AMSTERDAM, RIJKSMUSEUM

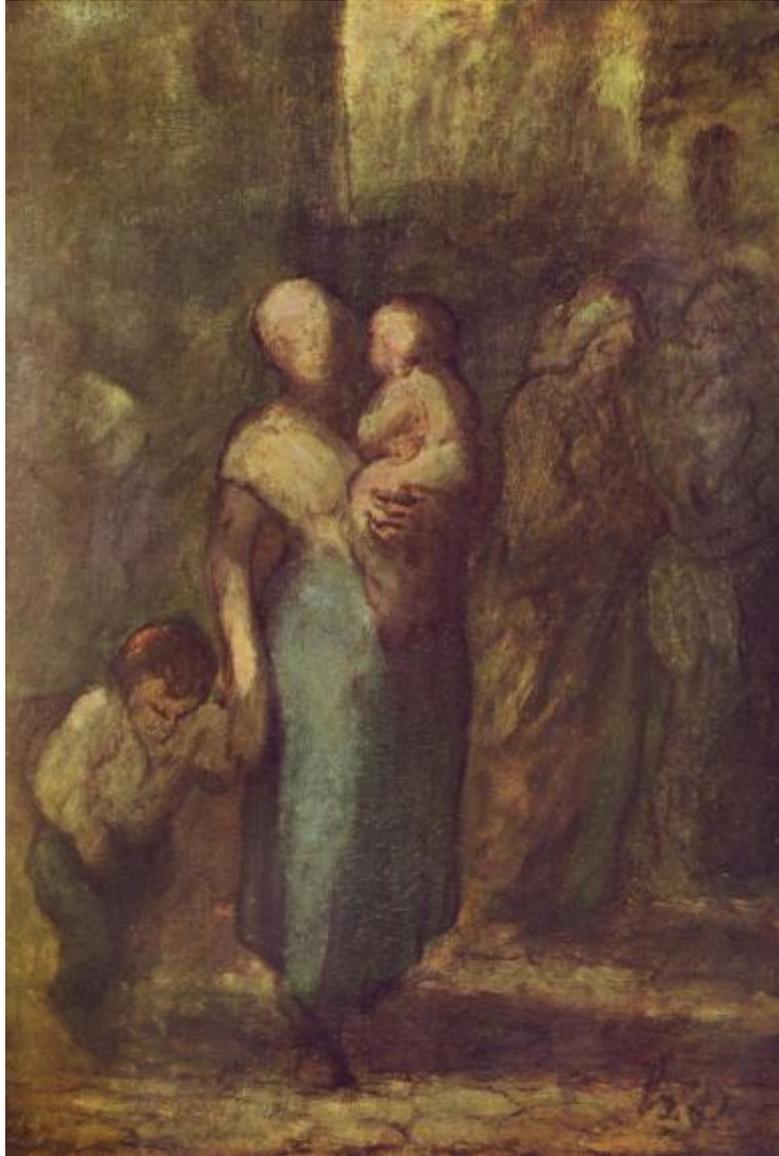


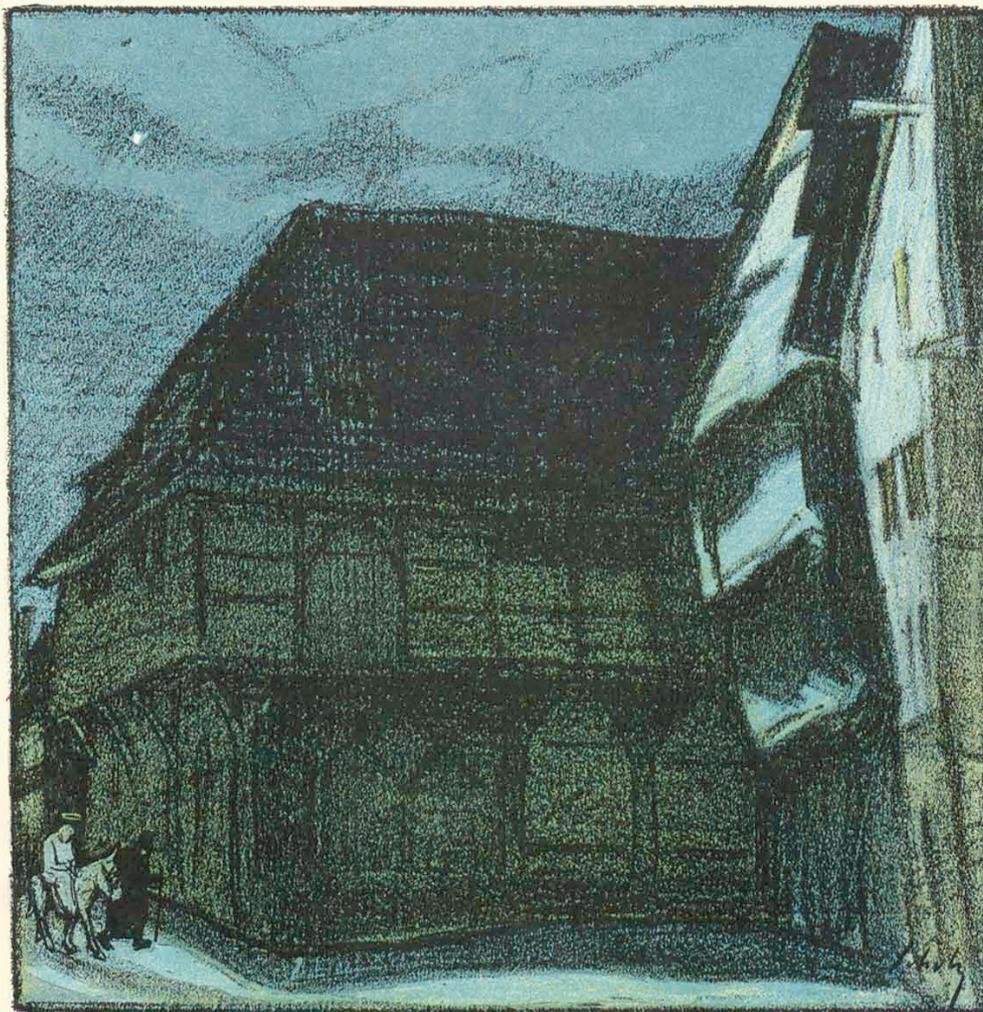
ABB. 188:
HONORÉ DAUMIER, *IN DER STRASSE*, 1850/1855, ÖL AUF LEINWAND, KOPENHAGEN, ORDRUPGAARDSAMLINGEN



Abb. 189:
FRITZ VON UHDE, *SCHWERER GANG*, 1890, ÖL AUF LEINWAND, MÜNCHEN, NEUE PINAKOTHEK

Weihnacht

(Zeichnung und Gedicht von Wilhelm Schulz)



Nun kam der Weihnachtsabend sacht,
Bei hellem Kerzenschein
Sollt singen ihr Halleluja
Und trinken süßen Wein.

Und wenn ihr müd vom Singen seid,
Denkt an das Jesuskind,
Und faßt euch stille Hand an Hand
Und suchet es geschwind.

Braucht nicht zu gehn nach Bethlehem,
Nach Bethlehem ist's weit,
Und draußen weht ein kalter Wind,
Die Wege sind verschneit.



Es liegt ganz nahe in der Stadt
Ein Kind auf hartem Stroh,
Trüb blicken seine Augenlein drein,
Als würd' es nimmer froh.

Und ist es nicht das Jesuskind,
So ist's doch grad so arm,
Ihr sollt ihm bringen süßen Brei,
Es betten weich und warm.

Wie Könige aus Morgenland
Geht zu dem Kinde all,
Als wäre es das Jesuskind
Zu Bethlehem im Stall.

ABB. 190:

WILHELM SCHULZ, *WEIHNACHT*, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 13. JAHRGANG, HEFT 38, S. 20 (21. DEZEMBER 1908)



ABB. 191:
WILHELM SCHULZ, *WEIHNACHT*, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 13. JAHRGANG, HEFT 38, S. 20 (21. DEZEMBER 1908)



Abb. 192:
HANS BALUSCHEK, *Mittag*, 1894, TEMPERA, BERLIN, STAATLICHE SAMMLUNGEN, ALTE NATIONALGALERIE



Abb. 193:
HANS BALUSCHEK, *FEIERABEND*, 1895, SKIZZE/ MISCHECHNIK, BERLIN, BRÖHAN-MUSEUM



Abb. 194:
HANS BALUSCHEK, *KOHLNFUHREN*, 1901, ÖL AUF LEINWAND, BERLIN, MÄRKISCHES MUSEUM



Abb. 195:
HANS BALUSCHEK, *VAGABUND (LIEDER DER STRASSE)*, FEDERZEICHNUNG, 1912



Abb. 196:
HANS BALUSCHEK, *SELBSTBILDNIS ALS STUDENT*, 1889, ZEICHNUNG, BERLIN, BRÖHAN-MUSEUM



Abb. 197:
HANS BALUSCHKE, *STUDENTENBUDE*, 1898, MISCHECHNIK AUF PAPPE, BERLIN, BRÖHAN-MUSEUM

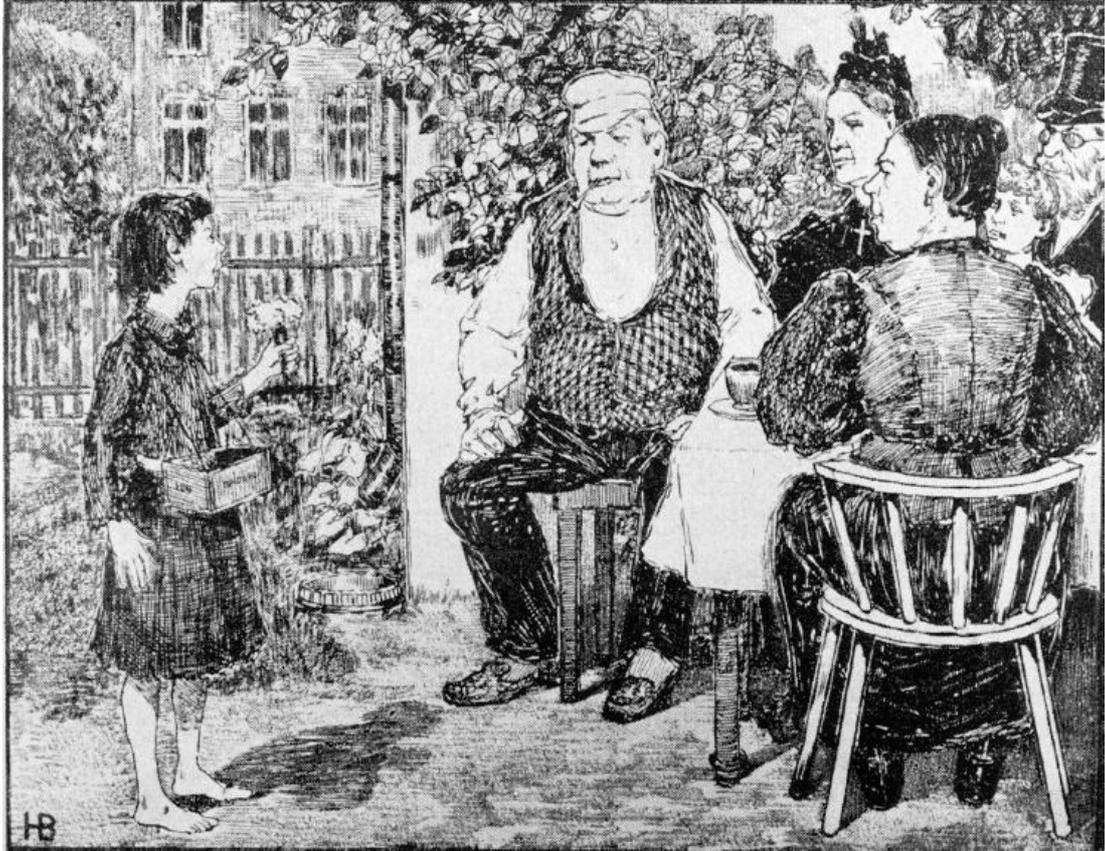


Abb. 198:
HANS BALUSCHEK, *BLUMENMÄDCHEN*, 1894, FEDERZEICHNUNG, IN: „DAS NARRENSCHIFF“



Abb. 199:
HANS BALUSCHEK, *SPAZIERGANG*, 1898, TITELBLATT, IN: „DAS NARRENSCHIFF“



Abb. 200:
 HANS BALUSCHEK, *MÜLLIDYLL*, 1894, FEDERZEICHNUNG, O.O.

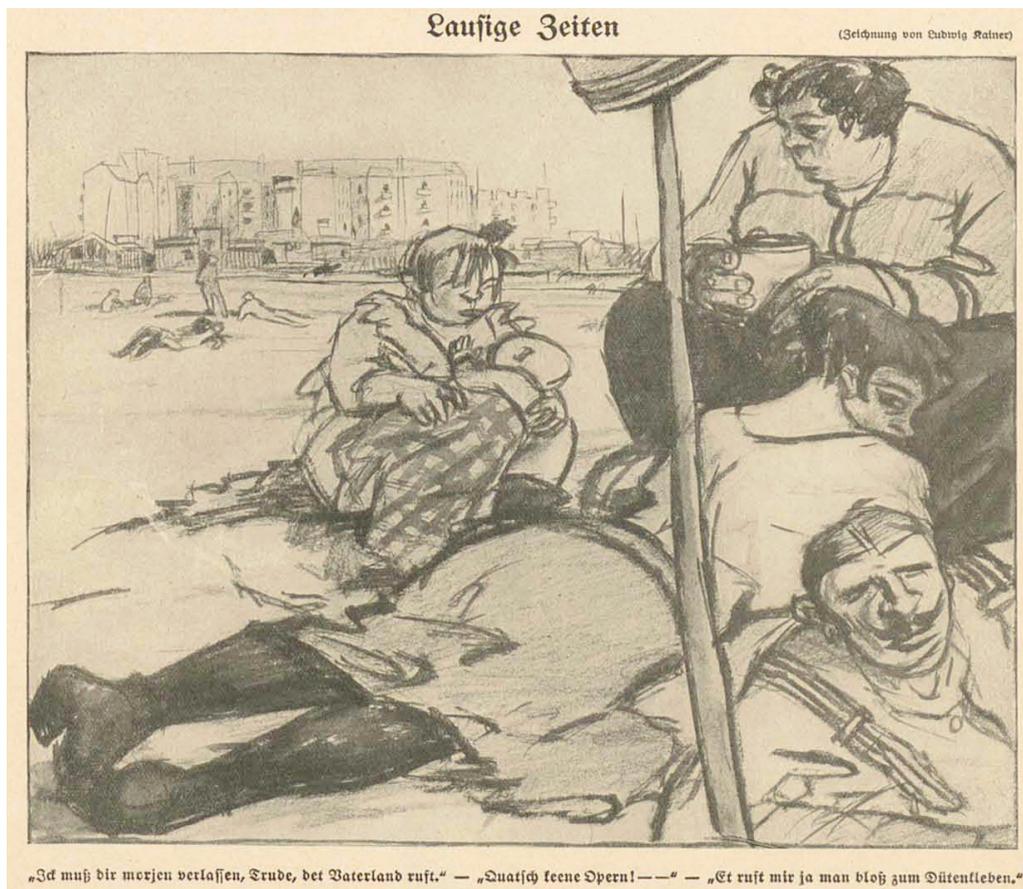


Abb. 201:
 LUDWIG KAINER, *LAUSIGE ZEITEN*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 16. JAHRGANG, HEFT 23, S. 5 (4. SEPTEMBER 1911)



ABB. 202:
 HANS BALUSCH, *SONNTAG AUF DEM TEMPELHOFFER FELD*, 1907, STANDORT UND TECHNIK UNBEKANT



ABB. 203:
 KARL ARNOLD, *FRÜHLINGSSONNE*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 19. JAHRGANG, HEFT 1, S. 10 (6. APRIL 1914)

Am Ende

(Zeichnung von Käthe Kollwitz)

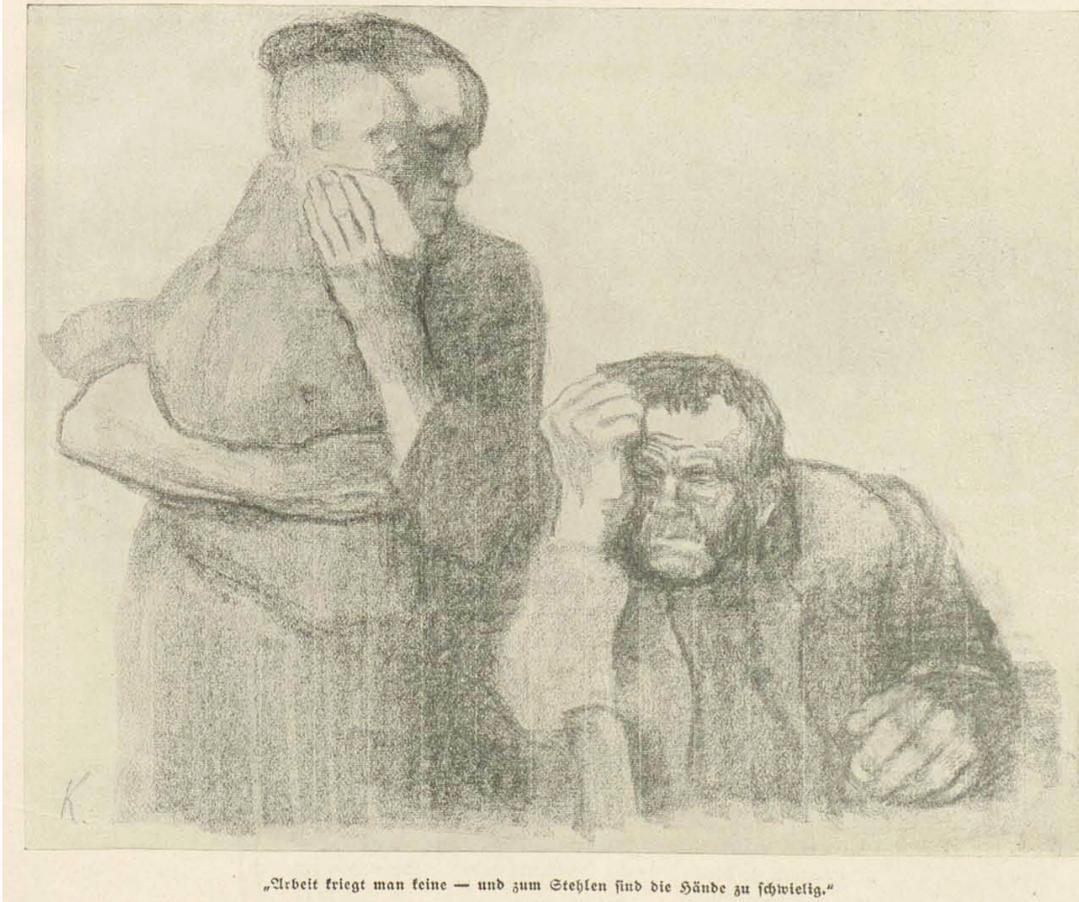


ABB. 204:

KÄTHE KOLLWITZ, *AM ENDE*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 15. JAHRGANG, HEFT 28, S. 5 (10. OKTOBER 1910)

Bilder vom Elend

I

(Käthe Kollwitz)

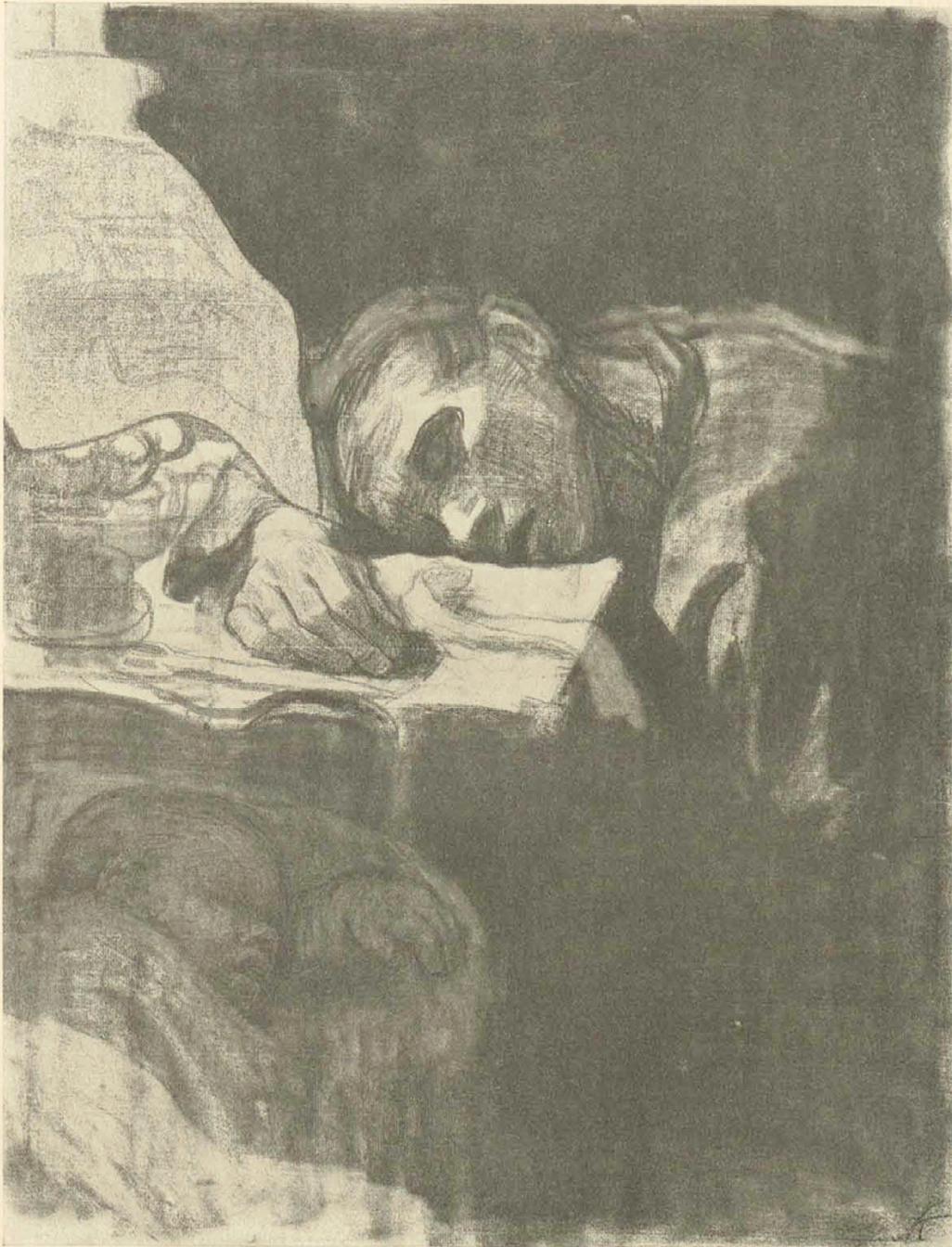


ABB. 205:

KÄTHE KOLLWITZ, *BILDER VOM ELEND I*, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 14. JAHRGANG, HEFT 31, S. 5 (1. NOVEMBER 1909)

Bilder vom Elend

II

(Käthe Kollwitz)



Abb. 206:

Käthe Kollwitz, *Bilder vom Elend II*, in: „Simplicissimus“, 14. Jahrgang, Heft 33, S. 5 (15. November 1909)

Bilder vom Elend

III

(Käthe Kollwitz)



Abb. 207:
Käthe Kollwitz, *Bilder vom Elend III*, in: „Simplicissimus“, 14. Jahrgang, Heft 35, S. 5 (29. November 1909)

Bilder vom Elend

IV

(Käthe Kollwitz)



Abb. 208:

Käthe Kollwitz, *Bilder vom Elend IV*, in: „Simplicissimus“, 14. Jahrgang, Heft 38, S. 5 (20. Dezember 1909)

Bilder vom Elend

V

(Käthe Kollwitz)

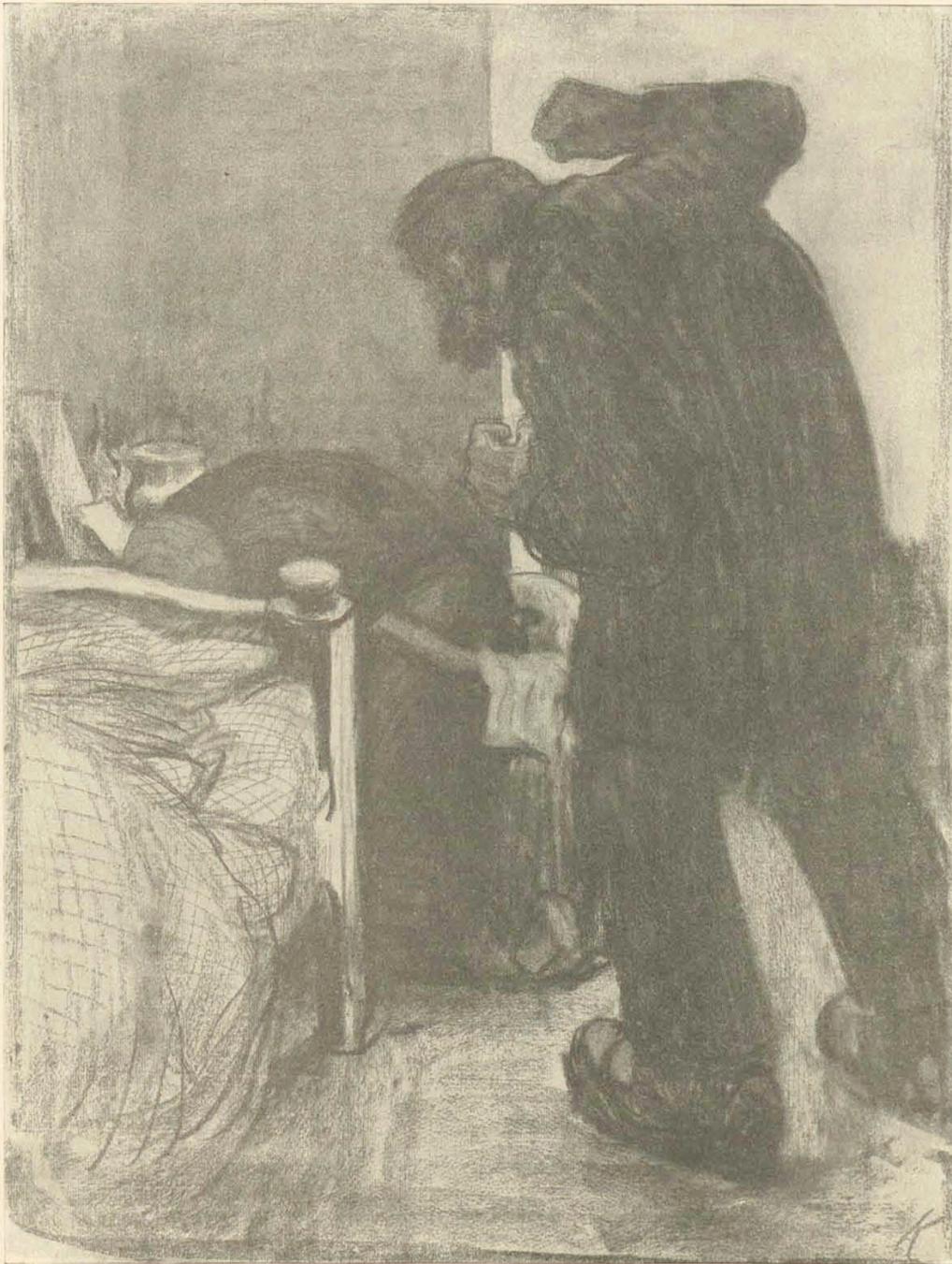


Abb. 209:

KÄTHE KOLLWITZ, *BILDER VOM ELENDE V*, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 14. JAHRGANG, HEFT 40, S. 5 (3. JANUAR 1910)

Bilder vom Elend

VI

(siehe Kollwitz)



Abb. 210:

Käthe Kollwitz, *Bilder vom Elend VI*, in: „Simplicissimus“, 14. Jahrgang, Heft 43, S. 5 (24. Januar 1910)

Bilder aus dem Familienleben

Nr. 10

Verlassen



(Zeichnung von Th. Th. Heine)

ABB. 211:

THOMAS THEODOR HEINE, **VERLASSEN**, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 2. JAHRGANG, HEFT 14, S. 4 (3. JULI 1897)



ABB. 212:
KÄTHE KOLLWITZ, *GRETCHEN*, 1898/1899, RADIERUNG, SAMMLUNG BEATE BONUS-JEEP, NR. 7527



Abb. 213:
KÄTHE KOLLWITZ, *GRETCHEN*, 1898, LITHOGRAPHIE, BERLIN, STAATLICHE MUSEEN, PREUSSISCHER KULTURBESITZ,
KUPFERSTICKKABINETT



Abb. 214:
 THOMAS THEODOR HEINE, *FRIEDHOFSKLATSCH*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 1. JAHGANG, HEFT 44, S. 8 (30. JANUAR 1897)



ABB. 215:
KÄTHE KOLLWITZ, *FRAU AN DER WIEGE*, 1897?, RADIERUNG, BERLIN, STAATLICHE MUSEEN PREUSSISCHER KULTURBESITZ,
KUPFERSTICHKABINETT



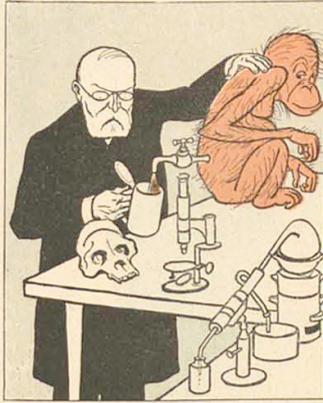
Käthe Kollwitz, Tod, wohl 1893/94, Pinsel in Tusche, 25,7 x 22,1 cm, NT 137, Köln, Käthe Kollwitz Museum

ABB. 216:

KÄTHE KOLLWITZ, *Tod*, 1893/1894, PINSEL IN TUSCHE, KÖLN, KÄTHE KOLLWITZ MUSEUM

Schreckliche Folgen der Vivisektion

(Ch. Th. Heine)



Ein deutscher Professor der Naturwissenschaften zapfte das Blut eines Orang-Utangs ab und analysierte es. Dabei fand er, daß die Zusammensetzung des Affenblutes genau der des menschlichen Blutes gleicht. Er schloß daraus, daß eine Kreuzung dieser beiden Tierarten sehr wohl möglich sein müsse.



Um seine Theorie zu beweisen, reiste er nach der Insel Borneo. Dort baute er sich eine Hütte im Urwald, nahm ein Orang-Utang-Weibchen zu sich und lebte mit ihm als Mann und Frau.



O Triumph der Wissenschaft! — Er wurde Vater! Als der Sproßling heranwuchs, zeigte es sich, daß er keine der Rassenmerkmale seiner Mutter geerbt hatte. Sein Aussehen und Verstand entsprachen dem eines deutschen Normalknaben. Der Professor entließ das Affenweibchen wieder in den Urwald.



Er selbst kehrte mit seinem Sohne in die Heimat zurück, um ihn standesgemäß erziehen zu lassen. Der Knabe reifte zum Jüngling heran und entwickelte so herrliche Geistesgaben, daß er nach Absolvierung des Gymnasiums Corpsstudent werden konnte. Später wurde er Professor am kgl. Landgericht.



In dieser Eigenschaft fiel es ihm nicht schwer, Herz und Hand der einzigen Tochter eines sehr begüterten Großindustriellen zu gewinnen. Das eheliche Glück des jungen Paares war vollkommen, steigerte sich aber noch, als die Gattin tief ertörend ihrem Gemahl ein süßes Geheimnis ins Ohr flüsterte.



Das Kind war geboren. Die Eltern zerfloßen in Wonne. Doch bald zeigte sich etwas Furchterliches! Das kleine Geschöpf war ein getreues Abbild seiner Großmutter väterlicherseits. Es kletterte auf die Möbel und flechte die Zähne. Es war ein Orang-Utang!



Die Frau Professor wurde vor Entsetzen wahnsinnig.



Der Professor nahm sich das Leben.



Der kleine Orang-Utang kam in den zoologischen Garten.



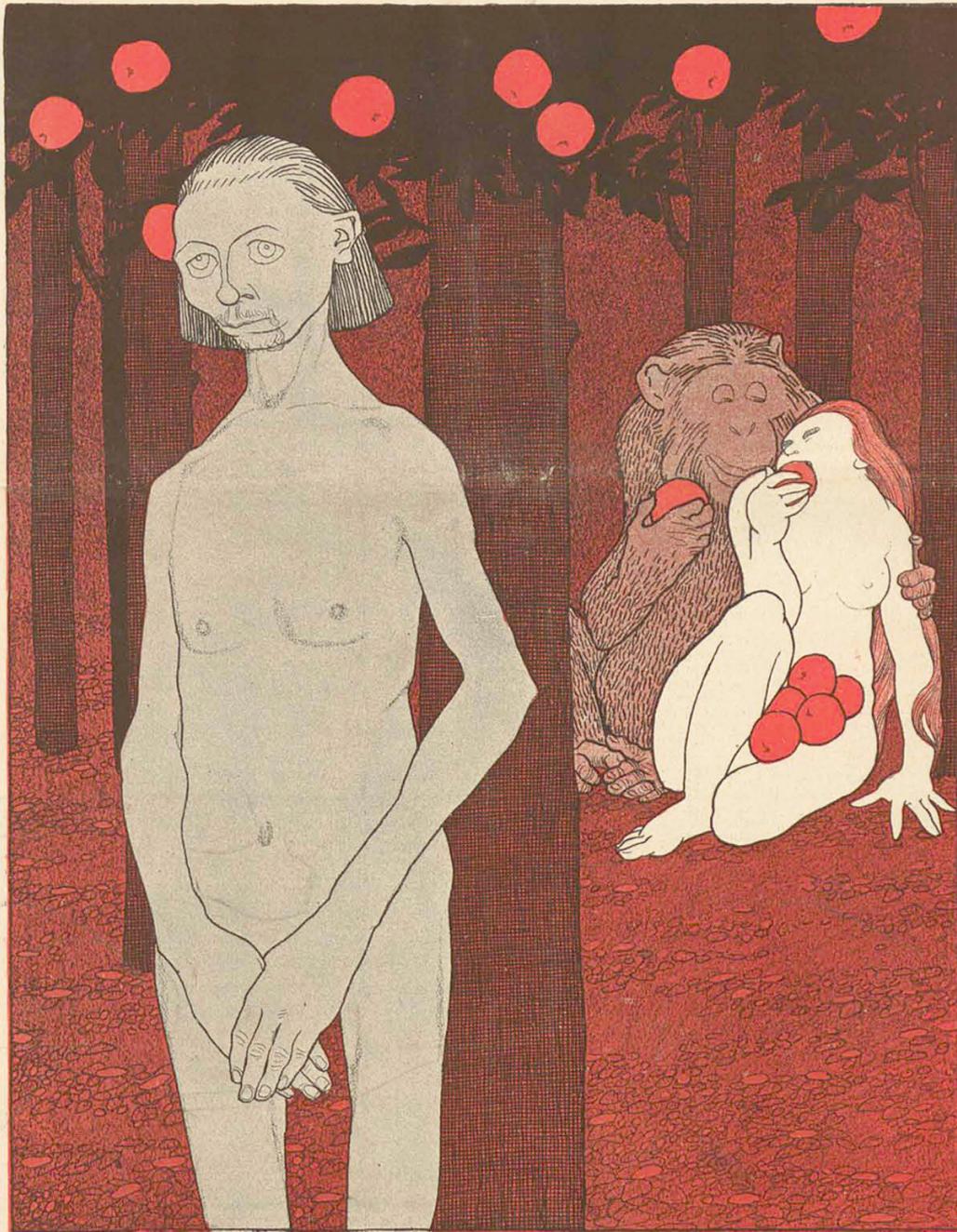
Der Professor schrieb ein epochemachendes Werk über den Marxismus.

Abb. 217:

THOMAS THEODOR HEINE, *SCHRECKLICHE FOLGEN DER VIVISEKTION*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 7. JAHRGANG, HEFT 16, S. 5 (15. JULI 1902)

Ein Vorschlag zur Güte

(Zeichnung von O. Gulbransson)



Wir können die biblischen Ueberslieferungen sehr wohl mit der Naturwissenschaft in Einklang bringen. Nach den neuesten Forschungen hat Adam von Eva den Apfel nicht angenommen; unsere Stammutter gab ihn deshalb einem Gorilla. Und so ist die darwinistische Lehre bewiesen.

ABB. 218:

OLAF GULBRANSSON, *Ein Vorschlag zur Güte*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 8. JAHRGANG, HEFT 31, TITELBLATT (27. OKTOBER 1903)



Abb. 219:
Käthe Kollwitz, *WEBERZYKLUS, BLATT Nr. 4: WEBERZUG*, RADIERUNG, 1897, KÖLN, KÄTHE KOLLWITZ MUSEUM



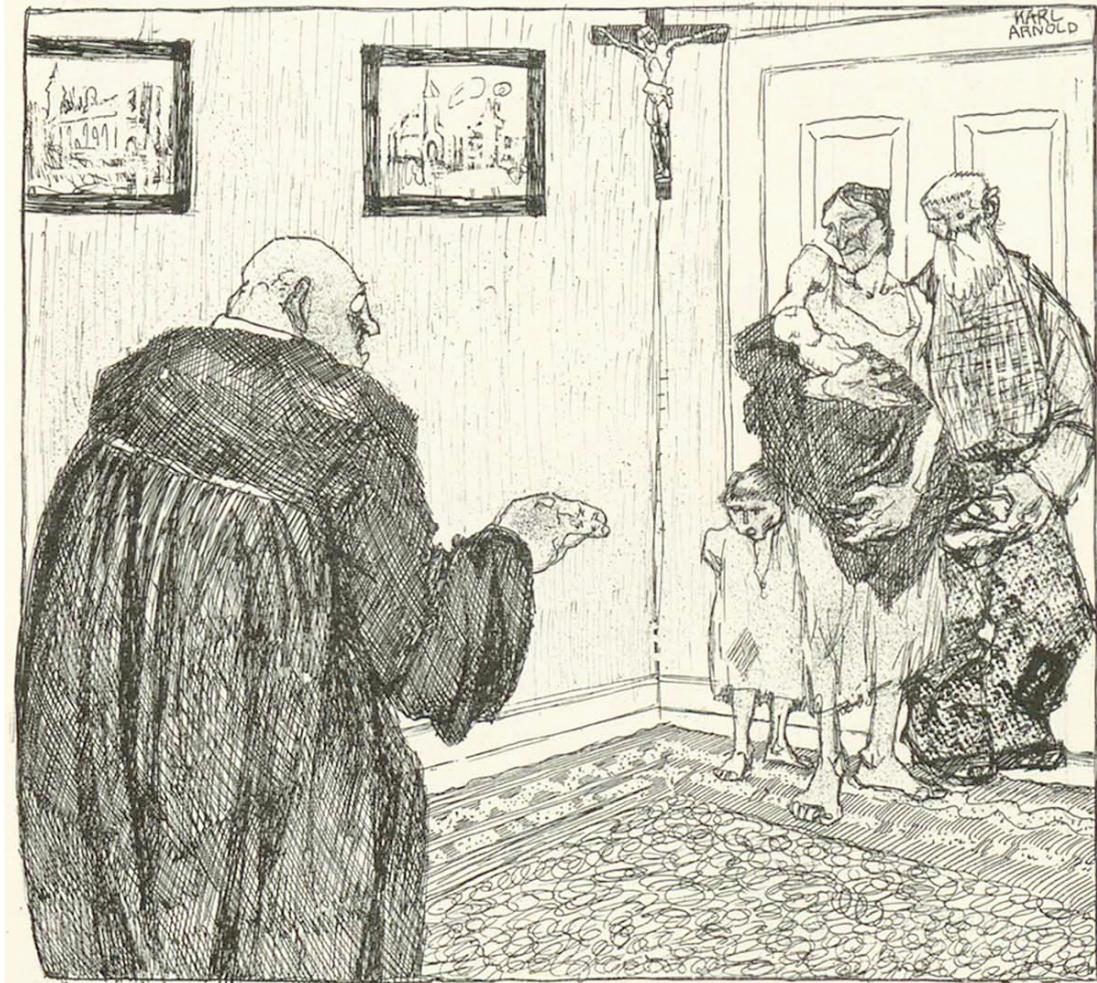
Abb. 220:
KÄTHE KOLLWITZ, *WEBERZYKLUS, BLATT NR. 1: NOT*, LITHOGRAPHIE, 1897, KÖLN, KÄTHE KOLLWITZ MUSEUM



Abb. 221:
HONORÉ DAUMIER, *RUE TRANSONAIN, LE 15 AVRIL 1834*, LITHOGRAPHIE, 1834, PRIVATBESITZ

Trost

(Zeichnung von Karl Arnold)



„Habt ihr auch heute nichts, liebe Leute, so habet und flucht nicht, sondern betet zu Gott, und er wird euch morgen das doppelte geben.“

Abb. 222:

KARL ARNOLD, *Trost*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 12. JAHRGANG, HEFT 47, S. 5 (11. FEBRUAR 1908)

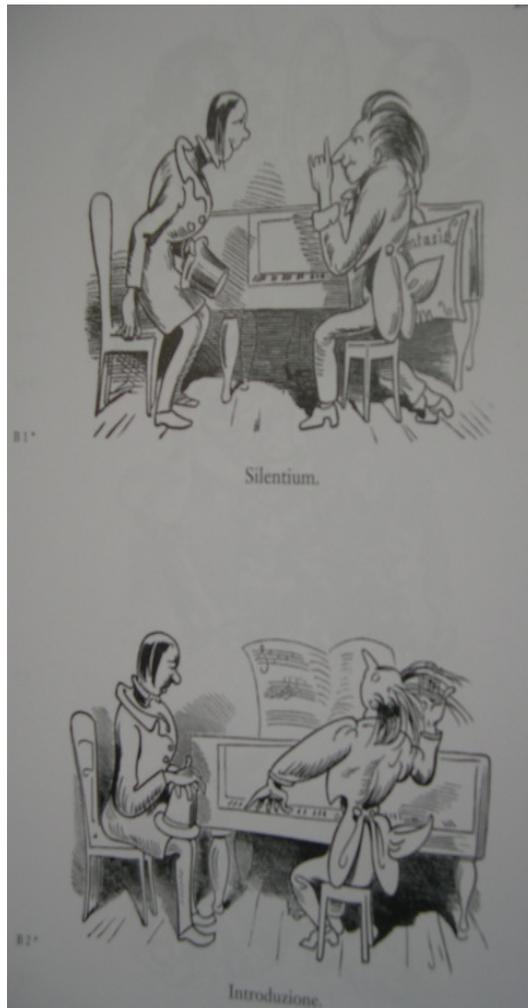
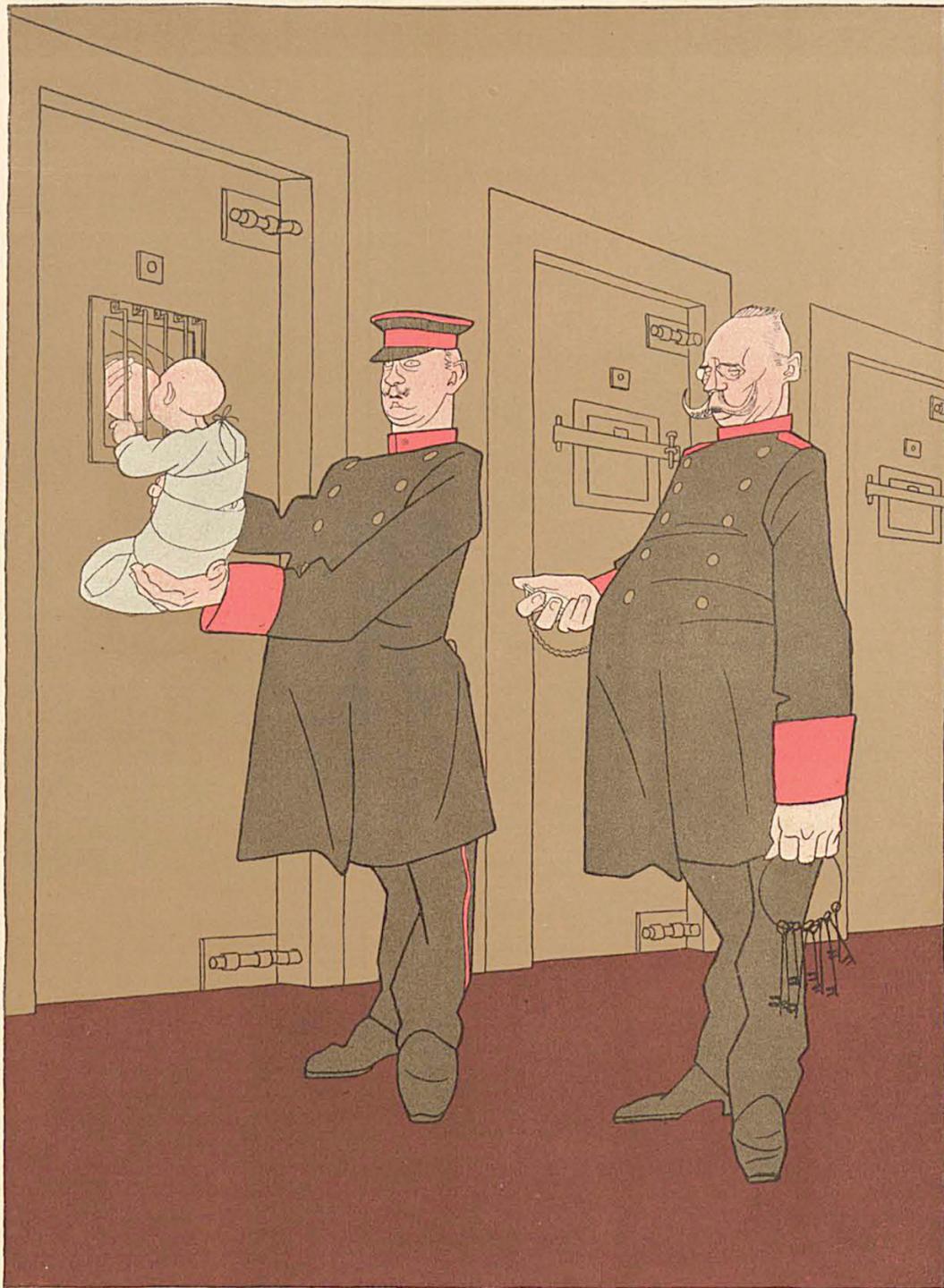


ABB. 223:
WILHELM BUSCH, *DER VIRTUOS*, 1865, ZEICHNUNG

Aus preussischen Gefängnissen

(Zeichnung von O. Gulbransson)



„Schluß! Abstillen! Wir dürfen der Arrestantin nicht durch Mutterfreunden die Strafe verkürzen.“

ABB. 224:

OLAF GULBRANSSON, *AUS PREUSSISCHEN GEFÄNGNISSEN*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 17. JAHRGANG, HEFT 20, S. 16 (12. AUGUST 1912)

Zur Mutter Erde

(Zeichnung von H. Zille)



„Besaufst eich nich un bringt det Sarg wieder, de Müllern ihre Möblierte brauchen morjen och.“

ABB. 225:

HEINRICH ZILLE, *ZUR MUTTER ERDE*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 11. JAHRGANG, HEFT 40, S. 4 (28. JANUAR 1907)



ABB. 226:

HEINRICH ZILLE, *DER SPÄTE SCHLAFBURSCHE*, 1902, HELIOGRAVÜRE NACH EINER ZEICHNUNG, PRIVATBESITZ

(Zille publizierte dieses Graphik auch im 27. Jahrgang des *Simplicissimus*, Heft 13, mit der Bildunterschrift: „Nu mach man wieder Meck, Meck! Du kannst doch keen nackichten Mann een Bonbon an`s Hemde kleben! Ick komme, wenn ick will.“



Abb. 227:
HEINRICH ZILLE, *SCHLAFSTELLE ZU VERMIETEN*, UM 1912, SCHWARZE KREIDE UND AQUARELL, BERLIN, PRIVATBESITZ

Ins Wasser

(Zeichnung von H. Zille)



„Mutter, is 's och nich kalt?“ — „Sei ruhig — die Fische leben immer drin.“

Abb. 228:

HEINRICH ZILLE, *INS WASSER*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 11. JAHRGANG, HEFT 37, S. 11 (10. DEZEMBER 1906)



Abb. 229:
HEINRICH ZILLE, *ERHÄNGT*, 1908, SCHWARZE UND FARBIGE KREIDEN, AQUARELL, BERLIN, STIFTUNG STADTMUSEUM BERLIN



ABB. 230:
HEINRICH ZILLE, *BERLINER STRANDLEBEN*, 1912, SCHWARZE KREIDE, AQUARELL UND DECKFARBE, BERLIN, STIFTUNG
STADTMUSEUM BERLIN



Abb. 231:
HEINRICH ZILLE, *HINTERHOFSCENE*, o. J., FEDER UND AQUARELL, BERLIN, STIFTUNG STADTMUSEUM BERLIN



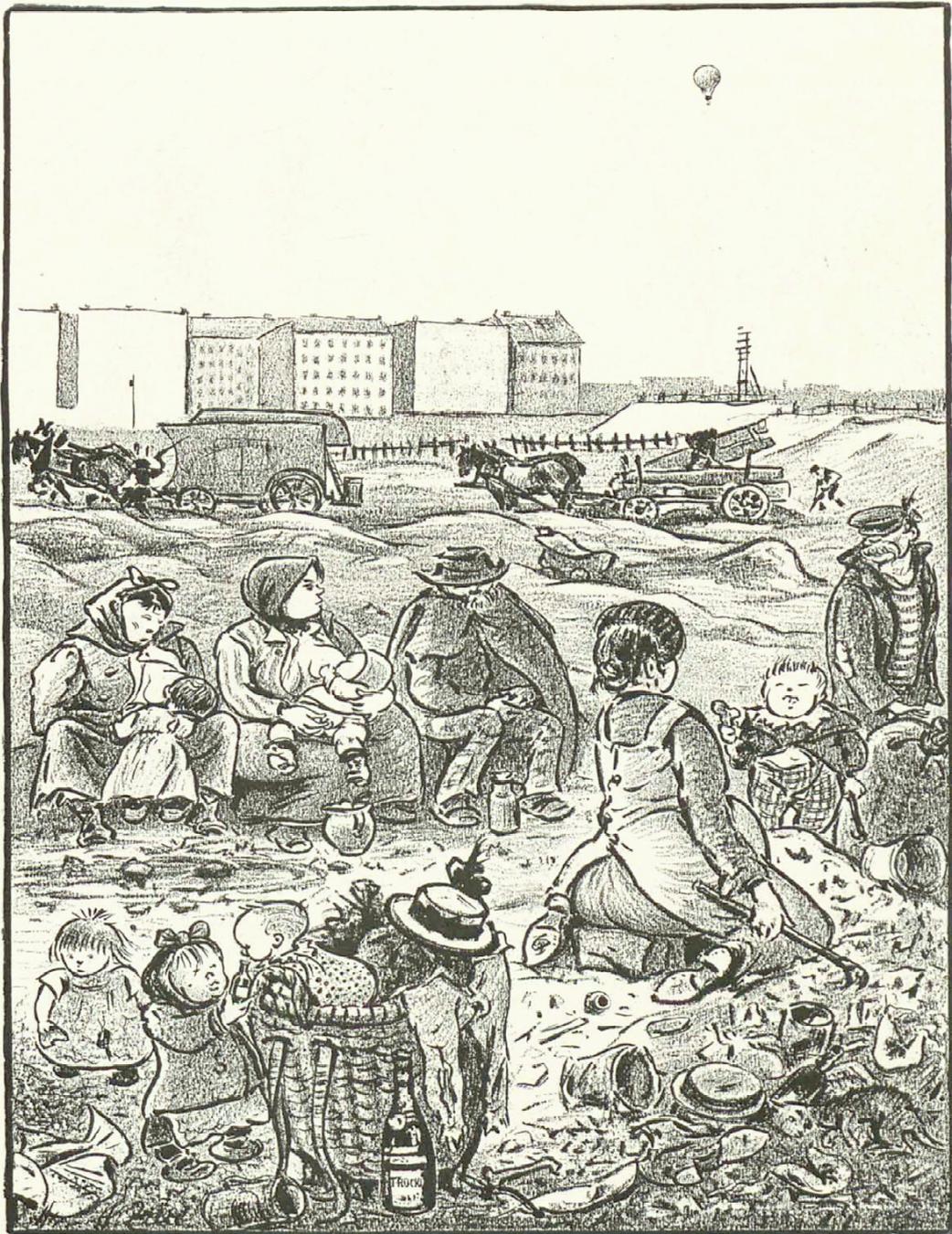
Abb. 232:
HEINRICH ZILLE, *WEIHNACHTSEINKÄUFE*, o. J., SCHWARZE KREIDE UND AQUARELL, FRANKFURT A. MAIN, STÄDTISCHE GALERIE
IM STÄDELSCHEN KUNSTINSTITUT



Abb. 233:
HEINRICH ZILLE, *DIE DESTILLE*, 1901, HELIOGRAVÜRE, BERLIN, MÄRKISCHES MUSEUM

Mittag

(Zeichnung von H. Zille)



„Piese, aus 'n Kempinskihaufen en feiner Knochen!“ — „De det det nich so ißt, is zu fett! Vater hat noch 'nen Schluck Henfell
Sroden!“

ABB. 234:

HEINRICH ZILLE, *Mittag*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 11. JAHRGANG, HEFT 52, S. 5 (25. MÄRZ 1907)

Muttersorgen

(Zeichnung von S. Zille)



„Weeste, Frieda, wejen det bißden Nabel mußte mit die Kleene nich gleich zum Oster loofen.“ — „Da immer! Det Pflaster hat ihn fein zumückgebracht. Soll se sich vielleicht, wenn se größer is, von ihren Bräutigam veruzen lassen?“

ABB. 235:
HEINRICH ZILLE, *MUTTERSORGEN*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 13. JAHRGANG, HEFT 40, S. 2 (4. JANUAR 1904)



Abb. 236:
HEINRICH ZILLE, *MUTTER MIT ZWEI KINDERN*, o. J., SCHWARZE UND FARBIGE KREIDE, AQUARELL, BERLIN,
PRIVATBESITZ



ABB. 237:
HEINRICH ZILLE, *GARDEROBE IN EINEM VORSTADTVARIÉTÉ*, 1904, SCHWARZE UND FARBIGE KREIDEN, AQUARELL,
BERLIN, STIFTUNG DER AKADEMIE DER KÜNSTE



Abb. 238:
HEINRICH ZILLE, *BEIM WÄSCHEWASCHEN*, um 1910, SCHWARZE KREIDE UND FEDER, BERLIN, SAMMLUNG KARSCH/
NIERENDROF



Abb. 239:
HEINRICH ZILLE, *Mittag*, 1900, ZEICHNUNG MIT FARBIGEN KREIDEN, BERLIN, STIFTUNG STADTMUSEUM BERLIN



ABB. 240:
HEINRICH ZILLE, *IN EINER BERLINER KELLERWOHNUNG*, UM 1910, KOHLE, FEDER, DECKWEISS, DÜSSELDORF,
GALERIE SCHWARZER

Nordwind

(Zeichnung von Henry Bing)



„Griße, klapper man nich so mit de Zähne, sonst wer'n wa ooch noch uffjeschrie'm wegen unjebührlichen Lärm!“

ABB. 241:
HENRY BING, *NORDWIND*, KARIKATUR, IN: SIMPLICISSIMUS, 17. JAHRGANG, HEFT 43, S. 11 (20. JANUAR 1913)



ABB. 242:
PAUL SCHONDORFF, *DER TOTENSCHHEIN*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 18. JAHRGANG, HEFT 34, S. 8 (17. NOVEMBER 1913)

Fort mit dem Zweikindersystem!

(Zeichnung von Ferdinand Spiegel)



„So, Kinder, stellt's euch nur grad her! Daß er si recht gift', der Franzos, bal er vorbeifimmt!“

Abb. 243:
FERDINAND SPIEGEL, *FORT MIT DEM ZWEIKINDERSYSTEM*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 16. JAHRGANG, HEFT 30, S. 3 (23. OKTOBER 1911)



Abb. 244:
HEINRICH ZILLE, *BIERKELLER, EIERGASSE - BERLIN*, 1892/93, RADIERUNG, PRIVATBESITZ



ABB. 245:
FRANCISCO GOYA, *DESASTRES DE LA GUERRA: Y ESTO TAMBIEN*, 1810-1814, RADIERUNG, FUENTEDODOS, MUSEO DEL GRABADO DE GOYA



ABB. 246:
ROBERT KOEHLER, *DER STREIK*, 1886, ÖL AUF LEINWAND, BERLIN, DEUTSCHES HISTORISCHES MUSEUM



ABB. 247:
ERIK HENNINGSEN, *EN FOLKETALER (EIN VOLKSREDNER)*, 1899, ÖL AUF LEINWAND, KOPENHAGEN, DANSK
METALARBEJDERFORBUND



Abb. 248:
SELLA HASSE, *GENERALSTREIK IN CHARLEROI*, 1912, FEDER, TUSCHE ÜBER KREIDE, PRIVATBESITZ



Abb. 249:
SELLA HASSE, *FRAU MIT KIND IM TORWEG*, 1906, LINOLSCHNITT



Abb. 250:
GIUSEPPE PELLIZZA DA VOLPEDO, *STUDIE ZU FIUMANA (DER MENSCHENSTROM)*, 1895/1896, ÖL AUF LEINWAND,
ROM, PRIVATBESITZ

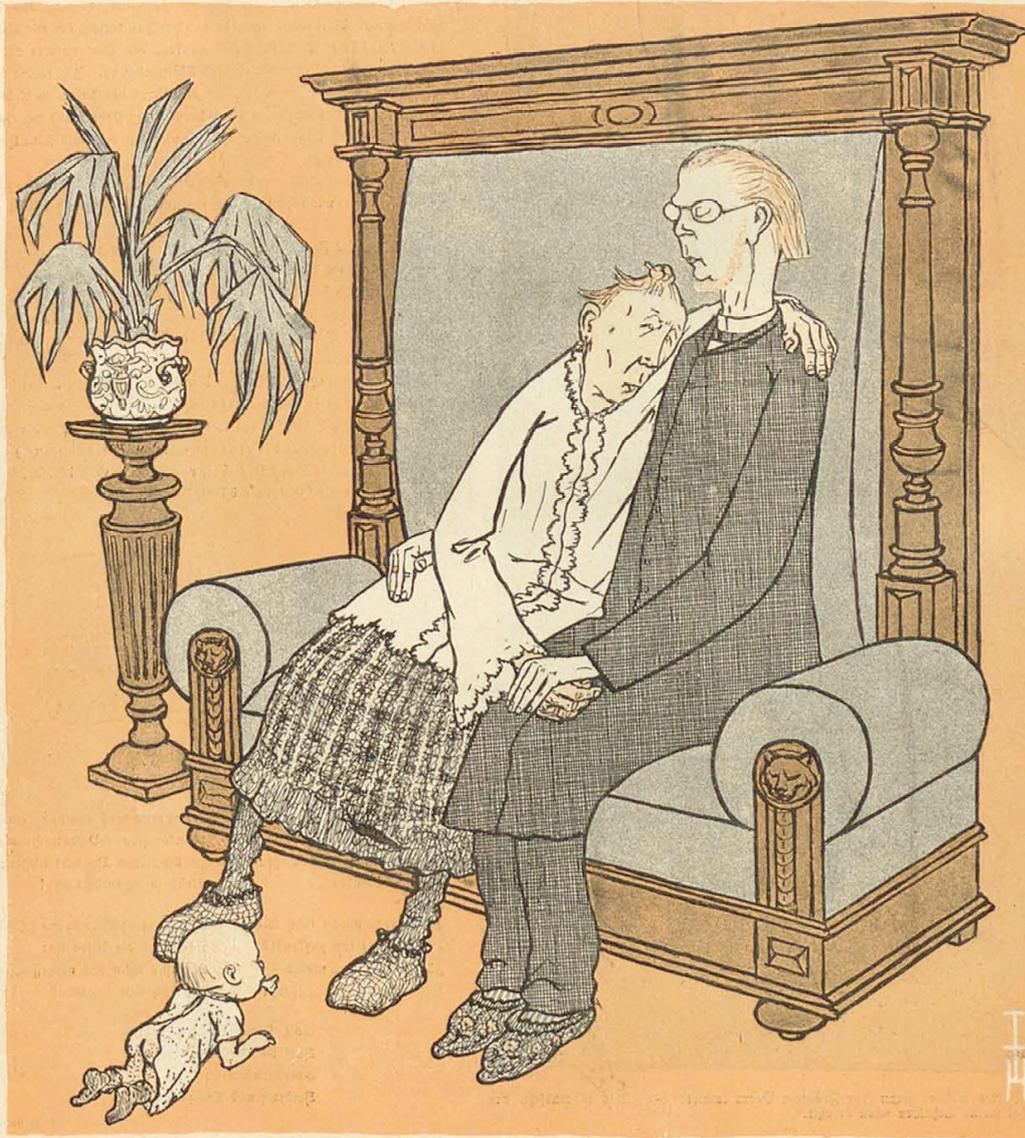


Abb. 251:
P. Schwingen, *Das Ehepaar Keucken-Werlé mit Enkel*, 1844, Öl auf Leinwand, Privatbesitz

Bilder aus dem deutschen Pastorenleben

I.

(Zeichnung von Th. Th. Heine)



„Sage mir, Gotthold, ist unsere irdische Liebe nicht doch sündhaft?“ — „O nein, Mathilde, sündhaft ist nur das Vergnügen.“

ABB. 252:

THOMAS THEODOR HEINE, *BILDER AUS DEM DEUTSCHEN PASTORENLEBEN*, NR. 1, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 9. JAHRGANG, HEFT 35, TITELBLATT (22. NOVEMBER 1904)



Abb. 253:
H. ANSCHÜTZ, *FAMILIENBILD*, 1832, ÖL AUF LEINWAND, KOBLENZ, MITTELRHEINMUSEUM

Die Hausfrau.



Und drinnen waltet
Die züchtige Hausfrau,
Die Mutter der Kinder,
Und herrschet weise
Im häuslichen Kreise,

Und lehret die Mädchen,
Und wehret den Knaben,
Und reget ohn' Ende
Die fleißigen Hände,
Und mehret den Gewinn

Mit ordnendem Sinn.

Abb. 254:

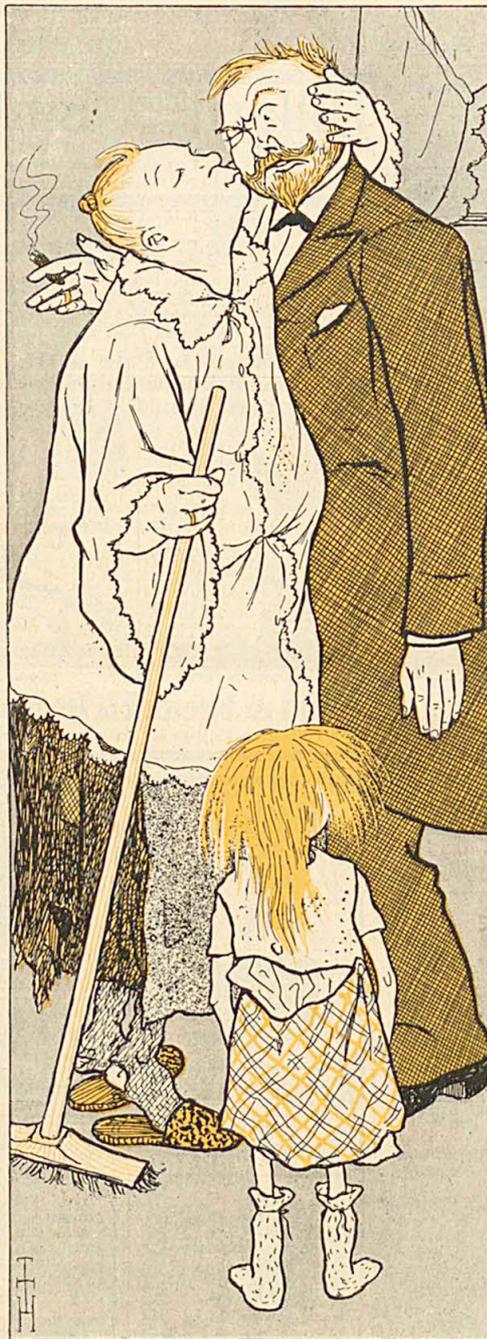
LUDWIG RICHTER, *DIE HAUSFRAU*, 1857, HOLZSCHNITT, IN: SCHILLER'S LIED VON DER GLOCKE IN BILDERN VON LUDWIG RICHTER, 1858

Bilder aus dem Familienleben

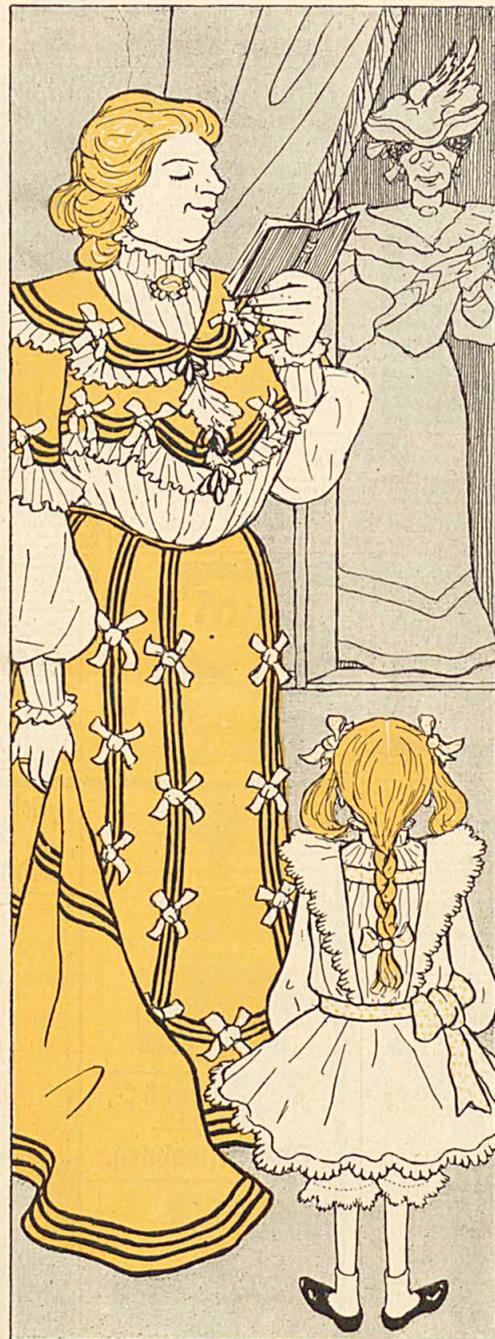
Nr. 35

Die Hausfrau

(Zeichnung von Th. Th. Heine)



So kleidet sie sich für ihren Gatten



und so, wenn Besuch kommt.

ABB. 255:

THOMAS THEODOR HEINE, *BILDER AUS DEM FAMILIENLEBEN*, NR. 35: *DIE HAUSFRAU*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 7. JAHRGANG, HEFT 30, S. 8 (21. OKTOBER 1902)



Abb. 256:
LUDWIG RICHTER, *STEH FEST*, 1858, in: KLAUS GROTH, *VOER DE GOERN, KINDERREIME ALT UND NEU*, LEIPZIG
1858



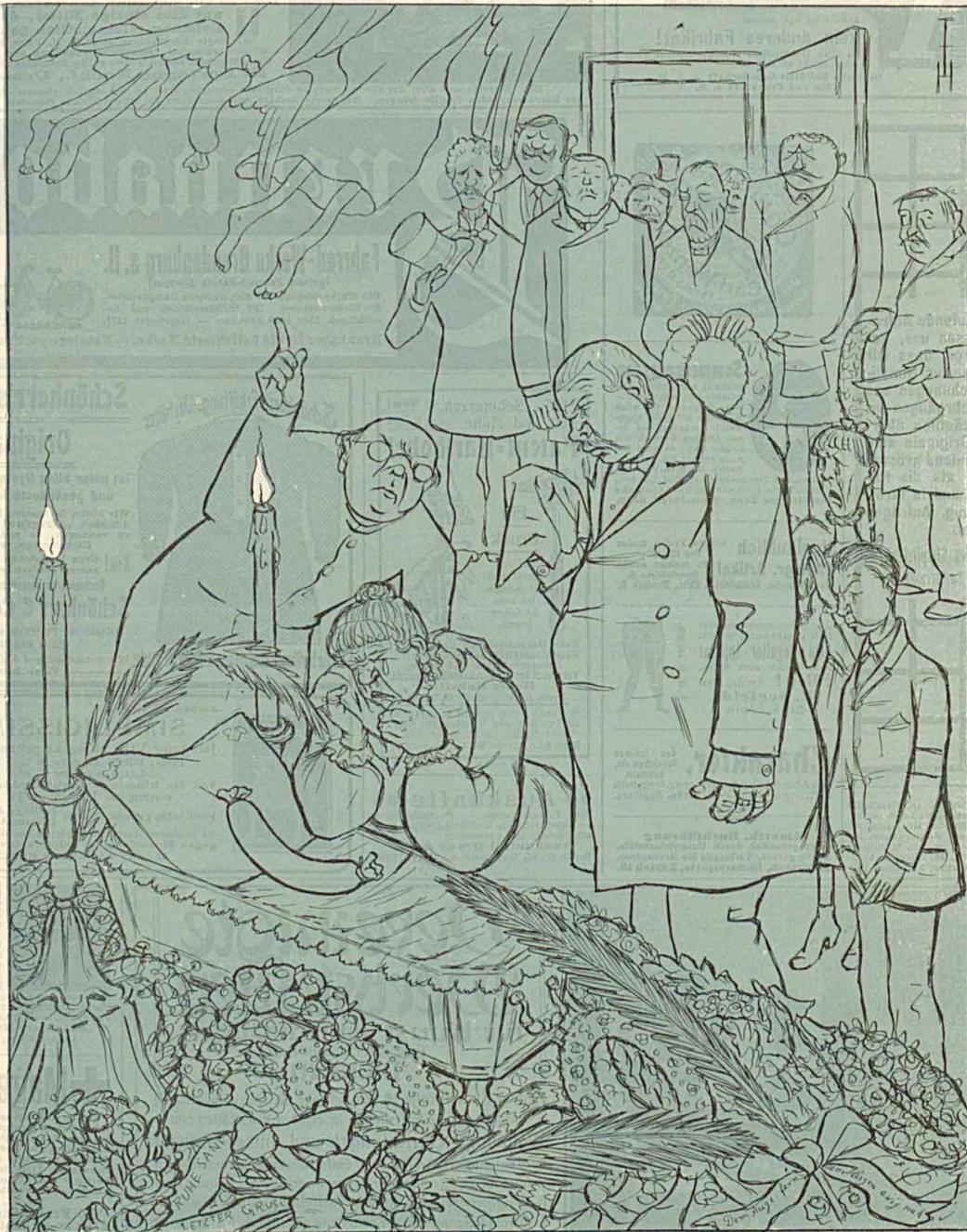
Abb. 257:
LUDWIG RICHTER, *AUS DER KINDERSTUBE*, 1858, in: *FÜR'S HAUS, IM WINTER*, DRESDEN 1858

Bilder aus dem Familienleben

Nr. 39

Ein erschütternder Todesfall

(Zeichnung von Th. Th. Heine)



Im Blütenalter von drei Jahren wurde das jüngste Töchterchen Sabette des Metzgermeisters Hugendubel aus diesem Leben abberufen. Sie geriet in die Wurstmaschine, und das Unglück wurde erst bemerkt, als die Würst bereits fertig war. Die Teilnahme mit den schwergeprüften Eltern ist allgemein.

ABB. 258:

THOMAS THEODOR HEINE, *BILDER AUS DEM FAMILIENLEBEN*, NR. 39: *EIN ERSCHÜTTERNDER TODESFALL*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 9. JAHRGANG, HEFT 18, S. 8 (26. JULI 1904)



Abb. 259:
FRANZ SCHIDER, *MUTTER MIT KIND*, 1883/1886, ÖL AUF LEINWAND, WINTERTHUR, STIFTUNG O. REINHART



ABB. 260:
EUGÈNE CARRIÈRE, *MUTTERSCHAFT*, UM 1890, ÖL AUF LEINWAND, BUDAPEST, MAGYAR SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM



ABB. 261:
GIOVANNI SEGANTINI, *DIE BÖSEN MÜTTER*, 1894, ÖL AUF LEINWAND, WIEN, ÖSTERREICHISCHE GALERIE BELVEDERE



Abb. 262:
MAX KLINGER, *TOTE MUTTER*, AUS DEM ZYKLUS „VOM TODE“, 1889, RADIERUNG, LEIPZIG, MUSEUM DER
BILDENDEN KÜNSTE

Handel und Landwirtschaft

(Zeichnung von Th. Th. Heine)



„Nicht drängeln, Kinder! Es ist Milch genug für euch beide da.“

ABB. 263:

THOMAS THEODOR HEINE, *HANDEL UND LANDWIRTSCHAFT*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 6. JAHRGANG, HEFT 24, TITELBLATT (3. SEPTEMBER 1901)



ABB. 264:
HONORÉ DAUMIER, *LA RÉPUBLIQUE*, 1848, ÖL AUF LEINWAND, PARIS, MUSÉE D'ORSAY

Mutterland Germania

(Zeichnungen von Th. Th. Heine)

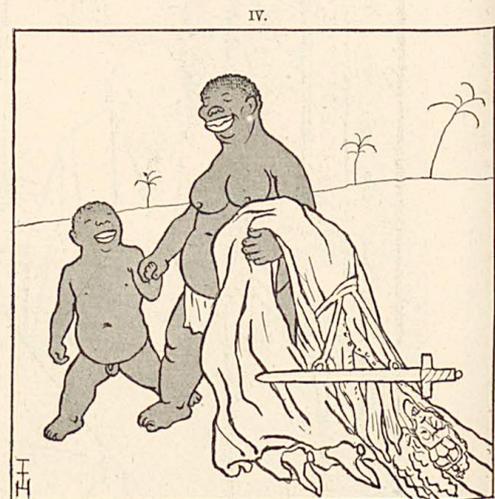
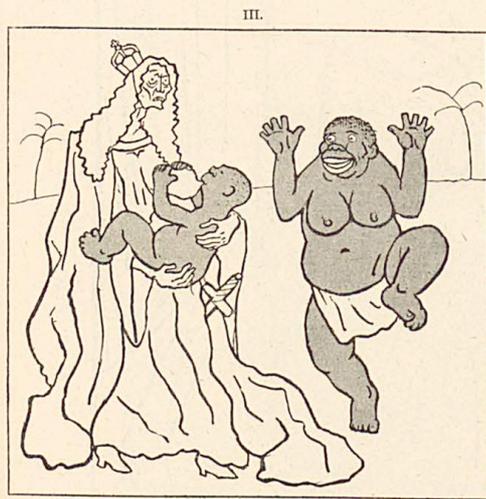
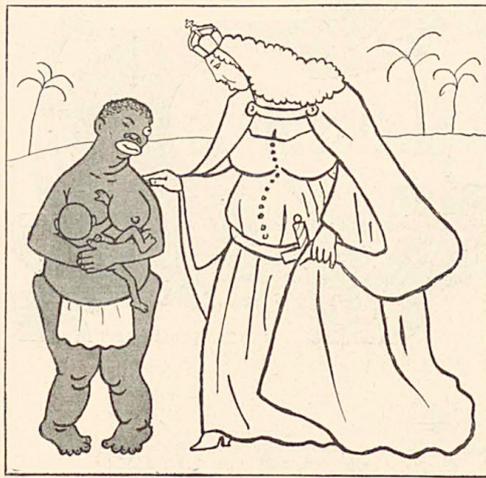


Abb. 265:

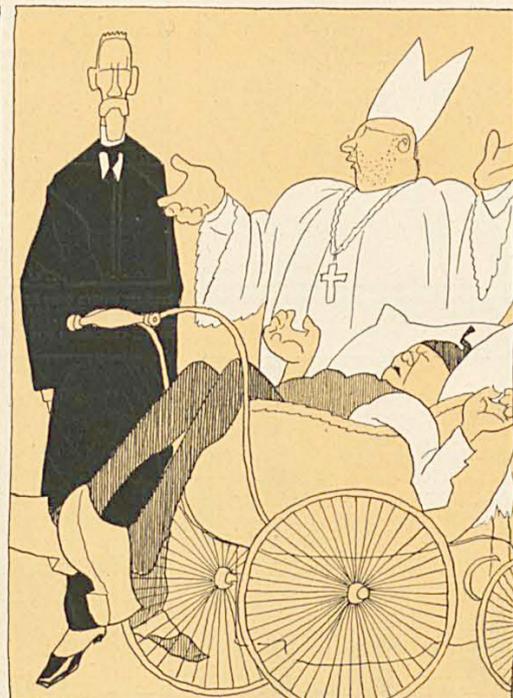
THOMAS THEODOR HEINE, *MUTTERLAND GERMANIA*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 9. JAHRGANG, HEFT 40, BEIBLATT, S. 2 (27. DEZEMBER 1904)

Das einzige Mittel

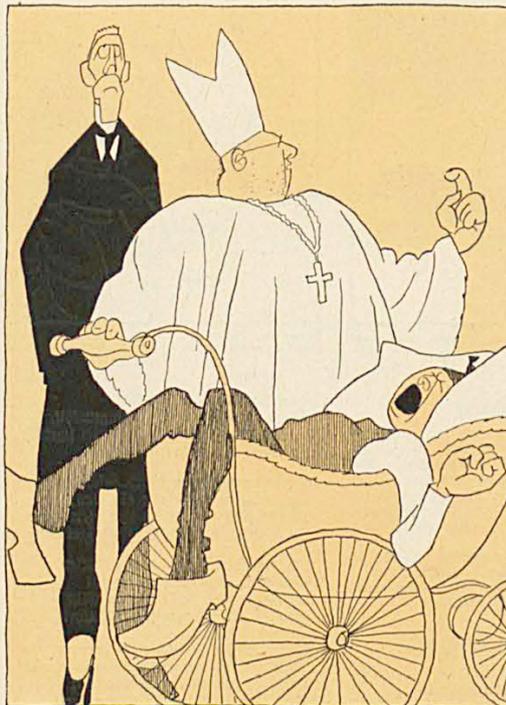
(Zeichnungen von O. Gulbransson)



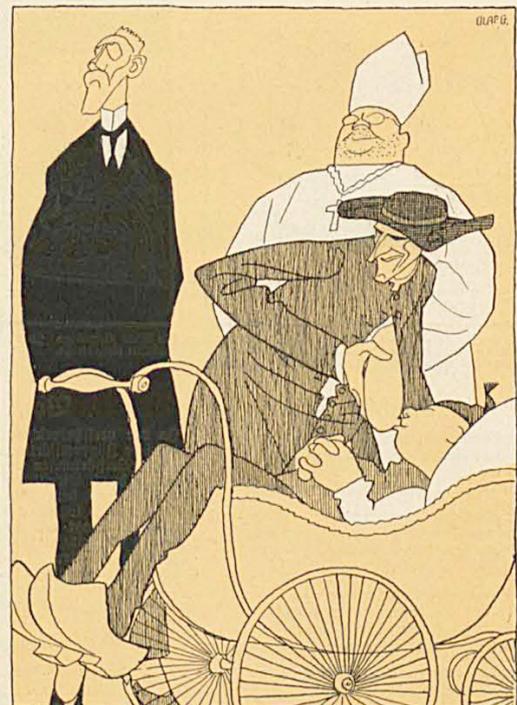
„Herr Bethmann, Sie glauben wohl, daß Ihr Michel immer so ruhig ist?“



„Sehen Sie, er schreit schon...“



„Da haben Sie die Bescherung; ich sage Ihnen, Sie werden Schreckliches erleben...“



„wenn ihn nicht sein lieber Jesuit zur Ruhe bringt.“

ABB. 266:

OLAF GULBRANSSON, *DAS EINZIGE MITTEL*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 17. JAHRGANG, HEFT 24, S. 16 (9. SEPTEMBER 1912)

Germania im Ruhrrevier

(Zeichnung von Wilhelm Schulz)



Abb. 267:

WILHELM SCHULZ, *GERMANIA IM RUHRREVIER*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 9. JAHRGANG, HEFT 47, S. 2 (14. FEBRUAR 1905, „SPEZIAL-NUMMER STREIK“)

Herz oder Gold?

(Zeichnung von E. Neumann)



Menschen, Menschen san mer alle!*)

(Zeichnung von E. Thöny)



*) Menschen, Menschen san mer alle,
Schier hat a jeder ginn,
Wie kon' mer ja net gleich sein,
Das liegt ja so in der Natur!
Das beliebte Mänchener Gesellschaftslied dieses Jahres, das auf allen Rebouten in allen Reichshöfen mit Inbrunn gefungen wird.

ABB. 268:
ERNST NEUMANN, *HERZ ODER GOLD?* UND EDUARD THÖNY, *MENSCHEN, MENSCHEN SAN MER ALLE!*,
KARIKATUREN, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 1. JAHRGANG, HEFT 48, S. 4 (27. FEBRUAR 1897)

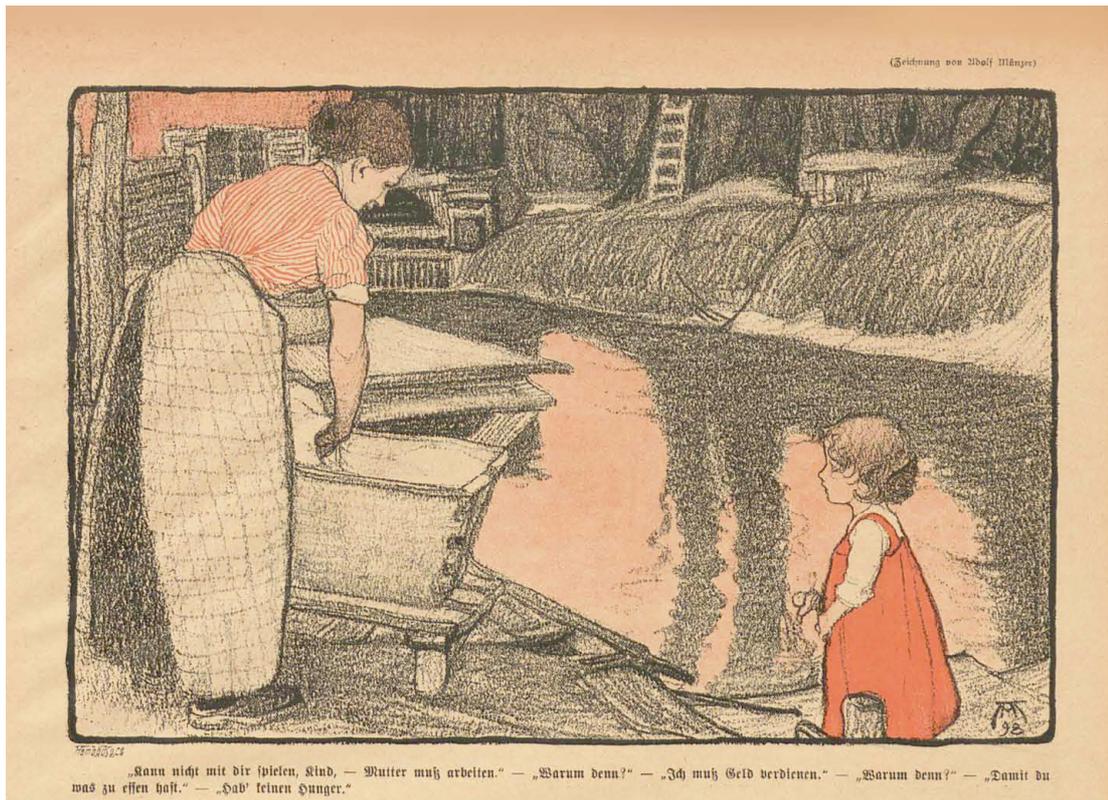


ABB. 269:

ADOLF MÜNZER, *OHNE TITEL*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 2. JAHRGANG, HEFT 52, S. 5 (26. MÄRZ 1898)



ABB. 270:
ERNST HEILEMANN, *MUTTERGLÜCK*, KARIKATUR, IN: „SIMPLICISSIMUS“, 4. JAHRGANG, HEFT 29, S. 2 (16.
OKTOBER 1899)

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb. 1:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/01/01%2009.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 2:

URL: <http://prometheus.uni-koeln.de/prometheus-cgi/kleioc>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 3:

URL: <http://prometheus.uni-koeln.de/prometheus-cgi/kleioc>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 4:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/01/01%2021.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 5:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/01/01%2023.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 6:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/14/14%2006.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 7:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/14/14%2016.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 8:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/03/03%2023.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 9:

URL: <http://prometheus.uni-koeln.de/prometheus-cgi/kleioc>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 10:

Kat. Ausst. „Aus den Anden auf die Geest“, 1993. S. 78.

Abb. 11:

URL: <http://prometheus.uni-koeln.de/prometheus-cgi/kleioc>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 12:

Kat. Ausst. „Arbeit und Alltag“, 1979, Titelbild.

Abb. 13:

Von dem Knesebeck, 1998, S. 129.

Abb. 14:
Von dem Knesebeck, 1998, S. 110.

Abb. 15:
Kat. Ausst. „Käthe Kollwitz. Handzeichnungen“, 1989, S. 210.

Abb. 16:
Kat. Ausst. „Käthe Kollwitz. Handzeichnungen“, 1989, S. 211.

Abb. 17:
Abbildung der Verfasserin.

Abb. 18:
Kat. Ausst. „Fritz von Uhde. Vom Realismus zum Impressionismus“, 1998, S. 113.

Abb. 19:
URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/07/07%2041.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 20:
URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/10/10%20391.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 21:
<http://www.dhh-3.de/biblio/kfmmd/verluste/n298.htm>
(Stand: 06.04.2008)

Abb. 22:
<http://www.bildindex.de/rx/apsisa.dll/init?sid={d5a48b34-e1c6-4109-b6b0-debd34e9d62c}&cnt=287387&%3Asysprotocol=http%3A&%3Asysbrowser=dom&%3Alang=de&>
(Stand: 06.04.2008)

Abb. 23:
URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/01/01%2048.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 24:
Abb. der Verfasserin.

Abb. 25:
Kat. Ausst. „Arbeit und Alltag“, 1979, S. 263.

Abb. 26:
Kat. Ausst. „Arbeit und Alltag“, 1979, S. 264.

Abb. 27:
URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/01/01%2018.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 28:
Türk, 2000, S.64.

Abb. 29:
Türk, 2000, S.64.

Abb. 30:
URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/07/07%2018.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 31:
URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/16/16%2050.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 32:
Jäkel-Scheglmann, 1994, S. 192, Abb. 46.

Abb. 33:
<http://www.schulerauktionen.ch/highlight.aspx?page=highlights&objID=24600>
(Stand: 06.04.2008)

Abb. 34:
<http://prometheus.uni-koeln.de/prometheus-cgi/kleioc>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 35:
<http://prometheus.uni-koeln.de/prometheus-cgi/kleioc>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 36:
<http://prometheus.uni-koeln.de/prometheus-cgi/kleioc>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 37:
URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/17/17%2017.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 38
Kat. Ausst, „Zauber des Alltäglichen“, 2005, S. 95.

Abb. 39:
Jäkel-Scheglmann, 1994, S. 192, Abb. 47.

Abb. 40:
URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/16/16%2043.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 41:
Kat. Ausst, „Zauber des Alltäglichen“, 2005, S. 239.

Abb. 42:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/16/16%2012.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 43:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/13/13%2004.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 44:

Kat. Ausst. „Fritz von Uhde. Vom Realismus zum Impressionismus“, 1998, S. 78.

Abb. 45:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/01/01%2032.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 46:

Von dem Knesebeck, 1998, S. 145/153.

Abb. 47:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/01/01%2052.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 48:

Kat. „Honoré Daumier, Bildwitz und Zeitkritik“, 1979, Abb. 101.

Abb. 49:

Kat. „Honoré Daumier, Bildwitz und Zeitkritik“, 1979, Abb. 102.

Abb. 50:

Kat. „Honoré Daumier, Bildwitz und Zeitkritik“, 1979, Abb. 189.

Abb. 51:

Kat. „Honoré Daumier, Bildwitz und Zeitkritik“, 1979, Abb. 90.

Abb. 52:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/09/09%2029.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 53:

URL: <http://prometheus.uni-koeln.de/prometheus-cgi/kleioc>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 54:

URL: <http://prometheus.uni-koeln.de/prometheus-cgi/kleioc>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 55:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/17/17%2040.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 56:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/19/19%2003.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 57:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/07/07%2028.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 58:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/16/16%2026.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 59:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/16/16%2033.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 60:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/06/06%2014.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 61:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/15/15%2009.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 62:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/18/18%2051.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb 63:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/01/01%2027.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 64:

<http://www.neuegalerie.at/06/genre/bild04.html>
(Stand: 06.04.08)

Abb. 65:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/02/02%2019.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 66:

Von dem Knesebeck, 1998, S. 127.

Abb. 67:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/01/01%2043.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 68:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/15/15%2043.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 69:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/03/03%2019.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 70:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/12/12%2023.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 71:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/15/15%2021.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 72:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/05/05%2045.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 73:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/06/06%2010.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 74:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/12/12%2025.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 75:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/04/04%2048.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 76:

Paulson, Bd. 2, 1970, Abb. 199.

Abb. 77:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/13/13%2047.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 78:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/10/10%2030.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 79:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/01/01%2041.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 80:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/04/04%2032.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 81:

URL: <http://www.sciencemuseum.org.uk/objects/art/1980-908.aspx>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 82:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/10/10%2044.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 83:

URL: http://19thc-artworldwide.org/spring_04/articles/meno_print.html
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 84:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/02/02%2042.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 85:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/08/08%2008.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 86:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/07/07%2035.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 87:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/04/04%2034.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 88:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/01/01%2028.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 89:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/03/03%2008.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 90:

URL: <http://www.museum-braunschweig.de/Pages/Deutsch/Alte.html>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 91:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/01/01%2036.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 92:

Abb. der Verfasserin.

Abb. 93:

www.stmwfk.bayern.de/pics/mk_07_kw13_z.jpg
(Stand: 06.04.2008).

Abb. 94:

URL: <http://www.bildindex.de/rx/apsisa.dll/init?sid={20241979-dcf5-4681-902b-5a6773b9d83e}&cnt=153786&%3Asysprotocol=http%3A&%3Asysbrowser=dom&%3Alang=de&&query=+xdbpics:alle%20+CARL%20+HOHFELDER>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 95:

URL: <http://www.bildindex.de/rx/apsisa.dll/init?sid={14a793d5-4ac1-4278-a0e8-c24752b15592}&cnt=153891&%3Asysprotocol=http%3A&%3Asysbrowser=dom&%3Alang=de&&query=+xdbpics:alle%20+SCHLEMMERIN>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 96:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/03/03%2005.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 97:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/03/03%2007.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 98:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/01/01%2049.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 99:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/17/17%2012.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 100:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/05/05%2023.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 101:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/03/03%2010.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 102:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/07/07%2009.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 103:

Abb. der Verfasserin.

Abb. 104:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/01/01%2045.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 105:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/02/02%2021.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 106:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/04/04%2001.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 107:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/02/02%2041.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 108:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/06/06%2029.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 109:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/10/10%2044.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 110:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/07/07%2030.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 111

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/02/02%2015.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 112:

URL: [http://www.bbf.dipf.de/cgi-opac/bil.pl?
t_direct=x&f_IDN=b0081124hild&transit=getback%3Dstdmask%26f_sw
%3Dklavier%26t_kombi%3DSuche%2Bstarten](http://www.bbf.dipf.de/cgi-opac/bil.pl?t_direct=x&f_IDN=b0081124hild&transit=getback%3Dstdmask%26f_sw%3Dklavier%26t_kombi%3DSuche%2Bstarten)
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 113:

URL: <http://prometheus.uni-koeln.de/prometheus-cgi/kleioc>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 114:

URL: [http://www.bildindex.de/rx/apsisa.dll/init?sid={20241979-
dcf5-4681-902b-5a6773b9d83e}&cnt=154794](http://www.bildindex.de/rx/apsisa.dll/init?sid={20241979-dcf5-4681-902b-5a6773b9d83e}&cnt=154794)
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 115:

URL: [http://www.bildindex.de/rx/apsisa.dll/init?sid={20241979-
dcf5-4681-902b-5a6773b9d83e}&cnt=154794](http://www.bildindex.de/rx/apsisa.dll/init?sid={20241979-dcf5-4681-902b-5a6773b9d83e}&cnt=154794)
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 116:

URL: <http://prometheus.uni-koeln.de/prometheus-cgi/kleioc>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 117:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/04/04%2007.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 118:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/05/05%2009.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 119:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/02/02%2019.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 120:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/10/10%2051.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 121:

Kunzle, 1982, Abb. 19.

Abb. 122:

Kat, Ausst. „Venus. Bilder einer Göttin“, 2001, S.50.

Abb. 123:

URL: <http://www.bildindex.de/rx/apsisa.dll/init?sid={20241979-dcf5-4681-902b-5a6773b9d83e}&cnt=153788>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 124:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/06/06%2017.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 125:

URL: http://www.bbf.dipf.de/cgi-opac/bil.pl?t_direct=x&fullsize=yes&f_IDN=b0080597hild&transit=f_yent%3D1896%26getback%3Dstdmask%26f_sw%3DFahrrad%26t_kombi%3DSuche%2Bstarten
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 126:

http://www.bbf.dipf.de/cgi-opac/bil.pl?t_direct=x&fullsize=yes&f_IDN=b0081955hjld
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 127:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/07/07%2040.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 128:

URL: <http://prometheus.uni-koeln.de/prometheus-cgi/kleioc>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 129:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/14/14%2050.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 130:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/15/15%2047.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 131:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/10/10%2031.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 132:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/09/09%2037.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 133:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/03/03%2022.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 134:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/05/05%2006.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 135:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/06/06%2016.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 136:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/12/12%2024.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 137:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/01/01%2041.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 138:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/07/07%2046.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 139:

URL: <http://www.bildindex.de/rx/apsisa.dll/init?sid={20241979-dcf5-4681-902b-5a6773b9d83e}&cnt=154580>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 140:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/11/11%2046.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 141:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/12/12%2007.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 142:

Hofmann, 1992, S. 203, Abb. 65.

Abb. 143:
Kat. Ausst. „Fritz von Uhde. Vom Realismus zum Impressionismus“, 1998, S. 139.

Abb. 144:
Abb. der Verfasserin.

Abb. 145:
URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/02/02%2046.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 146:
Cabanne, 1999, S. 48.

Abb. 147:
URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/04/04%2044.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 148:
URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/17/17%2018.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 149:
URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/18/18%2036.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 150:
URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/07/07%2047.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 151:
URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/01/01%2004.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 152:
URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/02/02%2016.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 153:
URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/18/18%2050.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 154:
URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/01/01%2034.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 155:
URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/15/15%2045.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 156:
Kat. Ausst. „Fritz von Uhde. Vom Realismus zum Impressionismus“, 1998, S. 173.

Abb. 157:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/05/05%2038.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 158:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/16/16%2018.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 159:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/14/14%2008.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 160:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/02/02%2003.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 161:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/18/18%2001.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 162:

Abb. der Verfasserin.

Abb. 163:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/03/03%2007.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 164:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/12/12%2041.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 165:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/13/13%2015.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 166:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/05/05%2048.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 167:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/11/11%2046.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 168:

Abb. der Verfasserin.

Abb. 169:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/19/19%2010.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 170:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/04/04%2026.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 171:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/11/11%2018.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 172:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/14/14%2027.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 173:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/04/04%2050.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 174:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/05/05%2039.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 175:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/13/13%2009.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 176:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/07/07%2005.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 177:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/09/09%2006.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 178:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/08/08%2041.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 179:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/08/08%2042.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 180:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/09/09%2036.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 181:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/11/11%2011.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 182:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/06/06%2042.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 183:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/12/12%2019.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 184:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/16/16%2034.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 185:

URL: <http://prometheus.uni-koeln.de/prometheus-cgi/kleioc>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 186:

URL: <http://prometheus.uni-koeln.de/prometheus-cgi/kleioc>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 187:

URL: <http://www.bildindex.de/rx/apsisa.dll/init?sid={0b6c330d-b8e8-4ace-ba25-d2ac2c1c93b1}&cnt=589014&%3Asysprotocol=http%3A&%3Asysbrowser=ie6&%3Alang=de&>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 188:

URL: <http://prometheus.uni-koeln.de/prometheus-cgi/kleioc>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 189:

URL: <http://prometheus.uni-koeln.de/prometheus-cgi/kleioc>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 190:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/13/13%2038.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 191:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/13/13%2038.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 192:

URL: <http://prometheus.uni-koeln.de/prometheus-cgi/kleioc>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 193:

Bröhan, 1985, S. 29.

Abb. 194:

URL: <http://prometheus.uni-koeln.de/prometheus-cgi/kleioc>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 195:

URL: <http://www.tonsplitter.de>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 196:

Bröhan, 1985, S. 23.

Abb. 197:

Kat. Ausst. „Hans Baluschek“, 1974, Abb. Nr. 10.

Abb. 198:

URL: <http://prometheus.uni-koeln.de/prometheus-cgi/kleioc>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 199:

URL: <http://prometheus.uni-koeln.de/prometheus-cgi/kleioc>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 200:

URL: <http://prometheus.uni-koeln.de/prometheus-cgi/kleioc>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 201:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/16/16%2023.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 202:

URL: <http://prometheus.uni-koeln.de/prometheus-cgi/kleioc>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 203:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/19/19%2001.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 204:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/15/15%2028.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 205:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/14/14%2031.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 206:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/14/14%2033.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 207:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/14/14%2035.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 208:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/14/14%2038.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 209:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/14/14%2040.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 210:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/14/14%2043.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 211:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/02/02%2014.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 212:

Von dem Knesebeck, 1998, S. 84.

Abb. 213:

Von dem Knesebeck, 1998, S. 85.

Abb. 214:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/01/01%2044.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 215:

Von dem Knesebeck, 1998, S. 149.

Abb. 216:

Von dem Knesebeck, 1998, S. 128.

Abb. 217:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/07/07%2016.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 218:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/08/08%2031.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 219:

Von dem Knesebeck, 1998, S. 161.

Abb. 220:

Von dem Knesebeck, 1998, S. 148.

Abb. 221:

Cabanne, 1999, S. 32.

Abb. 222:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/12/12%2047.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 223:

Ries, 2002, Sp. 426ff.

Abb. 224:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/17/17%2020.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 225:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/11/11%2040.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 226:

Kat. Ausst. „Heinrich Zille. Zeichner der Großstadt“, 1998, S. 32.

Abb. 227:

Kat. Ausst. „Heinrich Zille. Zeichner der Großstadt“, 1998, S. 229.

Abb. 228:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/11/11%2037.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 229:

Kat. Ausst. „Heinrich Zille. Zeichner der Großstadt“, 1998, S. 199.

Abb. 230:

Kat. Ausst. „Heinrich Zille. Zeichner der Großstadt“, 1998, S. 257.

Abb. 231:

Kat. Ausst. „Heinrich Zille. Zeichner der Großstadt“, 1998, S. 236.

Abb. 232:

Kat. Ausst. „Heinrich Zille. Zeichner der Großstadt“, 1998, S. 171.

Abb. 233:

URL: <http://prometheus.uni-koeln.de/prometheus-cgi/kleioc>
(Stand: 07.09.2007)

Abb. 234:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/11/11%2052.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 235:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/13/13%2040.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 236:

Kat. Ausst. „Heinrich Zille. Zeichner der Großstadt“, 1998, S. 162.

Abb. 237:

Kat. Ausst. „Heinrich Zille. Zeichner der Großstadt“, 1998, S. 143.

Abb. 238:

Kat. Ausst. „Heinrich Zille. Zeichner der Großstadt“, 1998, S. 183.

Abb. 239:

Kat. Ausst. „Heinrich Zille. Zeichner der Großstadt“, 1998, S. 117.

Abb. 240:

Kat. Ausst. „Heinrich Zille. Zeichner der Großstadt“, 1998, S. 237.

Abb. 241:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/17/17%2043.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 242:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/18/18%2034.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 243:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/16/16%2030.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 244:

Kat. Ausst. „Heinrich Zille. Zeichner der Großstadt“, 1998, S. 17.

Abb. 245:

URL: <http://prometheus.uni-koeln.de/prometheus-cgi/kleioc>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 246:

URL: <http://www.dhm.de/lemo/html/kaiserreich/innenpolitik/streik/index.html>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 247:

URL: <http://www.dhm.de/ausstellungen/streik/html/kunst4.html>
(Stand: 07.09.2007)

Abb. 248:

URL: <http://www.dhm.de/ausstellungen/streik/html/kunst5.html>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 249:

Kat. Ausst. „Sella Hasse“, 1978, Abb. 21/199.

Abb. 250:

URL: <http://www.dhm.de/ausstellungen/streik/html/kunst4.html>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 251:

Lorenz, 1985, Abb. 39.

Abb. 252:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/09/09%2035.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 253:

Lorenz, 1985, Abb. 42.

Abb. 254:

Ludwig Richter Album, 1974, S. 109.

Abb. 255:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/07/07%2030.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 256:

Ludwig Richter Album, 1974, S. 119.

Abb. 257:

Ludwig Richter Album, 1974, S. 149.

Abb. 258:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/09/09%2018.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 259:

Lorenz, 1985, Abb. 83.

Abb. 260:

URL: <http://prometheus.uni-koeln.de/prometheus-cgi/kleioc>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 261:

URL: http://www.kunsthhaus.ch/kunstvermittlung/wahrnehmen_4.html
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 262:

URL: <http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Klinger,+Max:+Opus+XIII,+%C2%BBVom+Tode.+Zweiter+Teil%C2%AB,+Tote+Mutter>
(Stand: 06.04.2008)

Abb. 263:

URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/06/06%2024.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 264:
Cabanne, 1999, S. 175.

Abb. 265:
URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/09/09%2040.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 266:
URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/17/17%2024.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 267:
URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/09/09%2047.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 268:
URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/01/01%2048.pdf>
(Stand: 07.9.2007).

Abb. 269:
URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/02/02%2052.pdf>
(Stand: 07.09.2007).

Abb. 270:
URL: <http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus/04/04%2029.pdf>
(Stand: 07.9.2007).