

FVF
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG
Jahrbuch 2005

Europäische Karikaturen im Vor- und Nachmärz

AISTHESIS VERLAG

AV

Kuratorium:

Erika Brokmann (Detmold), Birgit Bublies-Godau (Bochum), Claude Conter (Luxembourg), Norbert Otto Eke (Paderborn), Jürgen Fohrmann (Bonn), Martin Friedrich (Berlin), Bernd Füllner (Düsseldorf), Detlev Kopp (Bielefeld), Rainer Kolk (Bonn), Hans-Martin Kruckis (Bielefeld), Christian Liedtke (Düsseldorf), Carsten Martin (Dortmund), Harro Müller (New York), Maria Pörmann (Köln), Rainer Rosenberg (Berlin), Peter Stein (Lüneburg), Florian Vaßen (Hannover), Michael Vogt (Bielefeld), Fritz Wahrenburg (Paderborn), Renate Werner (Münster)

FVF
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG

Jahrbuch 2005
11. Jahrgang

Europäische Karikaturen im Vor- und Nachmärz

herausgegeben von

Hubertus Fischer und Florian Vaßen

AISTHESIS VERLAG

Das FVF im Internet: www.vormaerz.de

Bibliographische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Das FVF ist vom Finanzamt Bielefeld nach § 5 Abs. 1 mit Steuer-Nr. 305/0071/1500 als gemeinnützig anerkannt. Spenden sind steuerlich absetzbar.

Namentlich gekennzeichnete Beiträge müssen nicht mit der Meinung der Redaktion übereinstimmen.

Redaktion: Detlev Kopp

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2006
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Tanja Weiß, www.ruebenberger-verlag.de
Druck: DIP Digital Print, Witten
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 3-89528-566-8
www.aisthesis.de

Martina Lauster (Exeter)

Zwischen Karikatur und Genre Die Suche nach dem Staatsbürger in Skizzen des Vormärz¹

Karikaturistische Sittenbilder im europäischen Kontext

Ein Blick in illustrierte satirische Vormärz-Zeitschriften wie den Leipziger *Charivari* (1842-1852), die *Düsseldorfer Monatshefte* (1847-1862) oder die Münchener *Fliegenden Blätter* (1844-1928) und *Leuchtkugeln* (1847-1851) zeigt, daß in der zeitgenössischen Karikatur humoristische Genre- oder Sittenbilder eine prominente Rolle spielen. Unter dem Titel „Alles ist Dampf“ beginnt zum Beispiel die zweite Nummer der *Leuchtkugeln* mit einer illustrierten Schilderung der Malheurs, die einem Einwohner von Vilbel bei Frankfurt, „Adam Schneck“, auf seiner Eisenbahn-, Dampfschiff- und Kutschenreise nach Mainz und zurück begegnen (Abb. 1). Ironisches Fazit des Erzählers: „So nun weißt du es doch aus eigener Erfahrung, wie man heut zu Tage so schnell, bequem und wohlfeil reist. Alles ist Dampf!“² Diese sittenbildliche Akzentuierung der Karikaturzeitschriften läßt sich nicht nur durch die Notwendigkeit erklären, politische Inhalte zu umgehen oder vor der Zensur zu maskieren. Genau wie in England und Frankreich, Spanien und Rußland bezeichnen die beiden Jahrzehnte vor 1848 auch in den deutschen Staaten eine intensive Auseinandersetzung mit Lebensformen und Sozialtypen, die teils vom Verschwinden bedroht, teils im Entstehen begriffen oder der Anpassung an Modernisierungsprozesse unterworfen sind. Diese Auseinandersetzung findet vorwiegend in protozoziologischen Skizzen statt, einer feuilletonistischen Gattung, die ein Ensemble von Text und Bild einbezieht oder zumindest impliziert.

Europaweit ist hier die reich illustrierte Sammlung *Les Français peints par eux-mêmes* vorbildlich, erschienen in Paris von 1839 bis 1842 in 422

¹ Der vorliegende Beitrag ist eine übersetzte und zum Teil beträchtlich umgearbeitete Fassung von: Martina Lauster. „The Quest for the German Citizen. Physiognomies of ‘Bürgerlichkeit’ in Sketches of the Vormärz“. *Politics in Literature. Studies on a Germanic Preoccupation from Kleist to Améry*. Hg. Rüdiger Görner. München: iudicium, 2004. S. 52-82. Dem iudicium-Verlag vielen Dank für die Genehmigung.

² „Alles ist Dampf“. *Leuchtkugeln. Randzeichnungen zur Geschichte der Gegenwart*. Bd. 1, Nr. 2 (Dezember 1847): S. 9-12. Zit. S. 12.

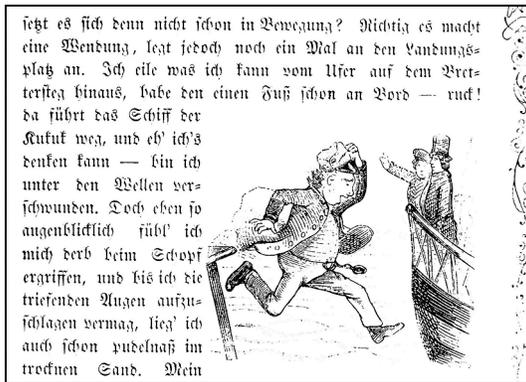


Abb. 1. „Alles ist Dampf!“ *Leuchtkugeln. Randzeichnungen zur Geschichte der Gegenwart* Bd. 1. Nr. 2. S. 11 (1847). Holzstichillustration.

Lieferungen, die insgesamt acht Bände bilden (fünf für Paris und drei für die Provinzen).³ Ein solches enzyklopädisches Sittengemälde der Nation, zusammengesetzt aus Hunderten in Wort und Bild skizzierten sozialen Typen, hängt eng mit politischer Karikatur zusammen und wäre ohne die Vorarbeit entsprechender illustrierter Zeitschriften wie *La Caricature* (1830-1835) und *Le Charivari* (1832-1893) nicht denkbar. Sie hatten eine neue Text-Bild-Technik eingeübt, die ein Skizzieren in Worten und ein

³ *Les Français peints par eux-mêmes*. [Untertitel ab Bd. 4:] *Encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*. 5 Bände, Paris: L. Curmer, 1840-42. *Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du dix-neuvième siècle. Province*. 3 Bände. Paris: L. Curmer, 1841-42. Die Sammlung erscheint seit 2003 bei Omnibus in einem Neudruck, herausgegeben von Pierre Bouttier.

Kommentieren in Bildern ermöglichte⁴ und die wiederum für Europa maßgeblich wurde – wie allein das Beispiel des schon erwähnten *Charivari* von Eduard Maria Oettinger oder das des 1841 gegründeten Londoner *Punch* zeigt, der sich im Untertitel *The London Charivari* nannte. Dadurch, daß Texte bildliche Qualität annehmen und sich als ‚Sketches‘, ‚Pictures‘, ‚Esquisses‘, ‚Skizzen‘ und dergleichen präsentieren, Bilder dagegen zu kritischen Zeichen werden, die einen laufenden Kommentar zu gesellschaftlichen Entwicklungen bieten⁵, verschwimmen die Grenzen zwischen Karikatur und Genrebild. Die politische Karikatur nimmt in den 1830er und 40er Jahren Züge des Genrebildes an und wird dadurch in sozialer Hinsicht aussagekräftig, während das Genrebild mit der satirischen Pointiertheit der Karikatur ‚skizziert‘ und dadurch Typen, Milieus und Umgangsformen kritisch beobachten und in scharfen Umrissen darzustellen vermag. Diese Gattung des vormärzlichen Porträts, das sich weder als Karikatur noch als Genrebild kategorisieren läßt, wird im Folgenden als ‚Skizze‘ bezeichnet.

Karl Riha und Gerhard Rudolph haben auf das wechselseitige Verhältnis zwischen Karikatur und Genre am Beispiel Honoré Daumiers hingewiesen, dessen bissige politische Zeichnungen unter der 1835 verschärften Zensur „ins karikaturistische Sittenbild ausgewichen“ seien, dadurch aber gerade nicht „ins politische Niemandsland“ gerieten, sondern „das ganze Spektrum der Gesellschaft in seiner Tiefe“ kritisch durchdringen konnten. In einer Zeitschrift wie den *Düsseldorfer Monatsheften* sei nun „für Deutschland der Ansatz zu einer ähnlichen Entwicklung gegeben“ gewesen. Bei diesem „Ansatz“ blieb es jedoch, denn:

[Z]um einen fehlte in Deutschland – mit der Ausnahme Berlins – der großstädtische Hintergrund, den in Frankreich Paris bot [...]. Zum anderen unterschied sich die publizistische Basis, auf der politische Karikatur und karikierendes Sittenbild in Deutschland standen: während der *Charivari* zeitweise täglich herauskam, brachten es die deutschen Blätter allenfalls auf eine wöchentliche Erscheinungsweise. Für einen ‚deutschen Daumier‘ fehlte also bereits die ökonomische Vor-

⁴ Siehe Balzacs Ankündigung der *Caricature* von 1830: „[L]es peintures de mœurs parisiennes, arabesques délicates dont les journaux sont souvent ornés, nous ont suggéré de réunir des caricatures écrites à des caricatures lithographiées. Ainsi, la plume et le crayon n'épargneront ni les jeunes antiquités de nos théâtres, ni les acteurs, ni les médiocrités. Le théâtre politique, les niaiseries de nos hommes d'État, les ridicules de nos mœurs [...], tout enfin, passera sous le fouet élégant d'une satire de bonne compagnie.“ „Prospectus [de *La Caricature*].“ *Œuvres diverses*. Bd. 2. Hg. Roland Chollet/René Guise. Paris: Gallimard, 1996. S. 795-798. Zit. S. 797.

⁵ Der Untertitel von Dickens' *Sketches by Boz* mit Illustrationen von George Cruikshank (1836ff.) ist hier z.B. aufschlußreich: *Illustrative of Every-Day Life and Every-Day People*.

aussetzung, kein Wunder, daß sich die Düsseldorfer Künstler nach dem Scheitern der Revolution aus der Karikatur zurückzogen und sich einer unbrisanteren – und einkömmlicheren – Kunstlaufbahn zuwandten.⁶

An ‚großstädtischem Hintergrund‘, so müßte hinzugefügt werden, bot außer Berlin auch Wien genug, um scharf gezeichnete zeitgenössische Sittenbilder zu ermöglichen. In der Tat ist die Donaumetropole die einzige Stadt im Deutschen Bund, die eine mit den westeuropäischen Vorbildern vergleichbare enzyklopädische Sammlung graphischer und literarischer Skizzen hervorbrachte: *Wien und die Wiener in Bildern aus dem Leben* erschien in 15 Doppellieferungen ab 1842 und in Buchform 1844.⁷ Die Beiträge von etwa einem Dutzend genannter und ungenannter Autoren korrespondieren hier, etwa wie in *Les Français peints par eux-mêmes* und dessen Prototyp⁸, der Londoner Sammlung *Heads of the People, or Portraits of the English* (Lieferungen ab 1838, zwei Bände 1840 und 1842), mit ganzseitigen Porträts sozialer Typen, gezeichnet von W. Böhm und in Stahl gestochen von C. Mahlknecht.⁹

Dennoch ist Rihas und Rudolphs Bemerkung berechtigt, daß es im deutschen Kulturraum (zumindest noch in der ersten Hälfte der 1840er Jahre) an einer Infrastruktur für die periodische Publikation karikaturistischer Sittenbilder fehlte. *Wien und die Wiener* bleibt als selbständig erschienenenes, bebildertes kollektives Sammelwerk in der Skizzenliteratur des Vormärz eine Ausnahme. Zudem erweist es sich hinsichtlich der Text-Bild-Technik im Vergleich zu seinen Londoner und Pariser Gegen-

⁶ Karl Riha/Gerhard Rudolph. „Nachwort. Die ‘Düsseldorfer Monatshefte’ im Kontext der europäischen und deutschen Karikatur“. *Düsseldorfer Monatshefte. Erster und zweiter Jahrgang (1847-1849). Unveränderter Nachdruck in einem Band.* Hg. Karl Riha/Gerhard Rudolph. Düsseldorf: Schwann, 1979. S. 471-482. Zit. S. 476.

⁷ *Wien und die Wiener, in Bildern aus dem Leben. Mit Beiträgen von Adalb. Stifter. – C.E. Langer. – C.F. Langer. – Nordmann. – A. Ritter von Perger. – D.F. Reiberstorffer. – Ludw. Scheyer. – Franz Stelzhammer. – Sylh. Wagner u.a.* Pest: Gustav Heckenast, 1844. Eine umfassende neue Interpretation, die sich vor allem, aber nicht nur, auf Stifters Beiträge konzentriert, findet sich in: Kai Kauffmann. „Es ist nur ein Wien!“ *Stadtbeschreibungen von Wien 1700 bis 1873. Geschichte eines literarischen Genres der Wiener Publizistik.* Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 1994. S. 388-429.

⁸ Siehe Martina Lauster. „Physiologien aus der unsichtbaren Hauptstadt. Gutzkows soziologische Skizzen im europäisch-deutschen Kontext“. *Karl Gutzkow. Liberalismus – Europäertum – Modernität.* Hg. Roger Jones/Martina Lauster. Bielefeld: Aisthesis, 2000. S. 217-254, bes. S. 234.

⁹ Die panoramatische Anlage dieser Sammlung im Vergleich zu französischen und englischen Skizzenwerken ist Gegenstand des Kapitels „Systems of Order“ in meinem 2007 erscheinenden Buch *Sketches of the Nineteenth Century. European Journalism and its ‘Physiologies’, 1830-1850.*

stücken als etwas rückständig. Metallstiche erlauben keine Integration von Schriftsatz in die Bildplatte, sondern die Schrift muß (quasi handschriftlich) mitgestochen werden. Auf den Bildtafeln der Wiener Sammlung ist somit an Schrift nicht mehr zu finden als eine Erklärung des jeweiligen Typus („Tandler“, „Bierhausgast“, „Oebstlerin“ usw.), etwa bei „Die Pudelschererin“, wo die Schrift als feine Kursivlinie unter die Zeichnung graviert ist (s. Abb. 2). *Heads of the People* dagegen, das indirekte Vorbild der Wiener Sammlung¹⁰, korreliert jeden abgebildeten Typus mit Typensatz, der außer der Berufsbezeichnung auch jeweils ein kurzes Zitat präsentiert und damit ein ganzes Spektrum an literarisch-typologischen Assoziationen öffnet, die von der zugeordneten Textskizze aufgegriffen werden können. Drucktechnik und soziale Typologie werden so durch eine innovative Reproduktionsmethode in ein bedeutungsvolles Verhältnis gesetzt, wie die Skizze des Bestattungsunternehmers zeigt (s. Abb. 3: „The Undertaker“).



Abb. 2. C. Mahlknecht nach W. Böhm:
 „Die Pudelschererin.“
 Illustration zu Sylvester Wagner.
 „Der Vogelmarkt“. *Wien und
 die Wiener, in Bildern aus dem
 Leben* (1844). Stahlstich.¹¹

¹⁰ Vermittlungsglied war hier der erste Band der deutschen Übersetzung: *England und die Engländer in Bildern aus dem Volke*, erschienen in zwei Bänden 1840 und 1843 bei Dennig, Finck & Co. in Pforzheim.

¹¹ Sylvester Wagner. „Der Vogelmarkt“. *Wien und die Wiener, in Bildern aus dem Leben*. Hg. Adalbert Stifter. Pest: Gustav Heckenast, 1844, vor S. 415.

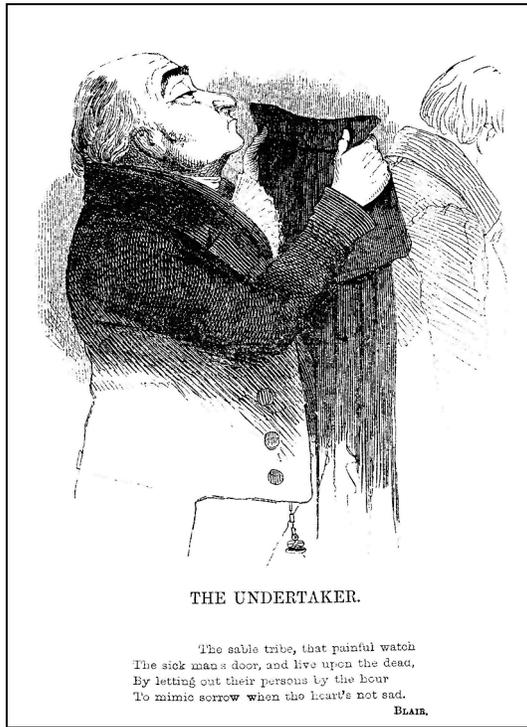


Abb. 3. Orrin Smith nach Kenny Meadows: „The Undertaker“. Titelillustration zu Douglas Jerrold. „The Undertaker“. *Heads of the People, or Portraits of the English* (1840-41). Holzstich.¹²

Hier deutet das Zitat aus Robert Blairs „The Grave“ (1743) auf die zeitlose Physiognomie einer Berufsgruppe, die Trauer und Pietät professionell zur Schau trägt, während sie unbetrübt mit dem Tod ihr Geschäft macht („to mimick sorrow when the heart's not sad“). Die anstandsvolle Erscheinung des Bestatters ist so zuverlässig reproduzierbar wie ein wohlbekanntes Zitat und wie der ‚industrielle‘ Holzstich, der Kenny Meadows’ Zeichnung des Charakters vervielfältigt. Der auf der gegenüberliegenden Seite beginnende Text der Skizze, verfaßt vom Herausgeber der *Heads of the People*-Serie, Douglas Jerrold, macht dann die spezifische Bedeutung des Bestattungsunternehmers im 19. Jahrhundert deutlich. Er spekuliert

¹² Douglas Jerrold. „The Undertaker“. *Heads of the People, or Portraits of the English*. 2 Bde. Hg. Douglas Jerrold. London: Routledge, 1878 [zuerst London: Robert Tyas, 1840-41], vor S. 241.

im Zeitalter nachlassender religiöser Bindungen und zunehmender bürgerlicher Nivellierung auf die soziale Profilierungssucht, nutzt also das Bedürfnis der Lebenden aus, um den Tod zu einer ihre Mittel beträchtlich übersteigenden ‚respektablen‘ Zeremonie zu machen.

Holzstichtechnik

Der Holzstich (Xylographie), auf eine Hirnholzplatte aus Buchs graviert, entwickelte sich in den 1830er und 40er Jahren zum Illustrationsmedium schlechthin.¹³ Im Gegensatz zum Metallstich wird er im Hochdruckverfahren reproduziert, d.h. die schwarz erscheinenden Linien und Flächen fungieren als vom Druckstock erhabene Schwärzeträger, während beim Metallstich die in die vertieften Linien eingesunkene Schwärze an das Papier abgegeben wird. Daher kann der Holzstich mit Schrifttypen zusammen im selben Druckvorgang reproduziert werden und eignet sich hervorragend für Vignetten, die in den Text integriert sind, mit anderen Worten: für die Figurinen, ‚Szenen‘ und kleinen gestischen Ausdrucksformen der literarisch-graphischen Skizze (Abb. 1). Im Gegensatz zum traditionellen Holzschnitt, bei dem die Platte im Langholz mit Messern bearbeitet wird, erlaubt der Holzstich, bei dem Stichel verwendet werden, zudem eine feine Ton-Abstufung, wie das Schwarz-auf-Schwarz in der Kleidung des Bestatters (Abb. 3). Das widerstandsfähige Buchsbaum-Hirnholz ließ sich außerdem für hohe Auflagen unter der Schnellpresse verwenden und mit Schriftsatz zusammen in Stereotypen gießen, deren Vervielfältigungsmöglichkeit praktisch unbegrenzt war. Die Illustration wurde dadurch zum billigen, industriell produzierten Kunstobjekt. Interessanterweise befanden sich die ersten deutschen Holzstecher schon um 1800 in Berlin am Werk, jedoch dauerte die Einrichtung von Ateliers, die illustrierte Periodika versorgen konnten, bis zur Mitte der 1840er Jahre. Die Holzstichtechnik war mittlerweile von England, wo sie weit entwickelt war, nach Paris ‚exportiert‘ und dort in Werkstätten zunächst unter Anleitung englischer Stecher ansässig geworden.¹⁴ Der Illustrator Kaspar Braun, Mitbegründer der 1844 ins Leben gerufenen Firma

¹³ Siehe Eva-Maria Hanebutt-Benz. *Studien zum deutschen Holzstich im 19. Jahrhundert*. Sonderdruck aus dem *Archiv für Geschichte des Buchwesens*. Bd. XXIV, Lieferung 3-6. Frankfurt/Main: Buchhändler-Vereinigung, 1984.

¹⁴ Zum englisch-französischen Entwicklungsprozeß des Holzstichs siehe Remy Blachon. *La Gravure sur bois au XIX^e siècle*. Paris: Les Éditions de l'amateur, 2001. Bes. S. 47-87.

Braun und Schneider, die die *Fliegenden Blätter* produzierte, hatte die Holzstichkunst in den 1830er Jahren in Paris gelernt. In allen bereits genannten deutschen Karikaturzeitschriften der 1840er Jahre ist der Holzstich das vorwiegende oder ausschließlich verwendete Medium.

Schwierigkeiten einer sozialen Enzyklopädie der Deutschen

Warum gibt es unter diesen Bedingungen kein deutsches Sammelwerk, in dem die technischen und semantischen Möglichkeiten des karikaturhaften Genrebildes für eine Enzyklopädie nationaler bzw. sozialer Typen genutzt wurden wie in *Heads of the People*, *Les Français peints par eux-mêmes* oder *Wien und die Wiener in Bildern aus dem Leben*?¹⁵ Wohl, weil die Abwesenheit einer nationalen Hauptstadt auch einen Mangel an national anerkannten ‚Typen‘ bedeutete. Für die Vielzahl hauptstädtischer und provinzieller Charaktere, die in England, Frankreich, Spanien, Rußland und in den deutschen Teilen der Habsburg-Monarchie stellvertretend als ‚die Nation‘ gelten konnten, mußte im territorial zersplitterten Deutschland die allegorische Michel-Figur erhalten, die weder sozial noch regional eindeutig konnotiert war. Jedoch ist zu bemerken, daß die Karikaturzeitschriften, die trotz ihrer regionalen Basis mit nationalem Anspruch auftraten und die nationale Bewegung unterstützten, außer ihren zahllosen Michel-Darstellungen und anderen abstrahierenden Karikaturen ‚der‘ Aristokratie, ‚des‘ Militärs, ‚des‘ Philisters, Reaktionärs, Radikalen etc. auch viele Porträts geographisch identifizierbarer Typen enthielten. Diese präsentierten oft Deutsche aus anderen Landesteilen als der eigenen Region und förderten somit gewissermaßen einen ‚interkulturellen‘ deutschen Austausch durch die Karikatur.

So finden sich, um ein Beispiel von vielen zu nennen, in den in München erscheinenden *Leuchtkugeln. Randzeichnungen zur Geschichte der Gegenwart* Berliner ‚Eckensteher‘-Dialoge, die denen aus Adolf Glaßbrenners Serie *Berlin wie es ist und – trinkt* direkt nachformuliert sind. Etwa bringt eine der letzten Nummern der Zeitschrift von 1851 unter dem Titel „Ufklärung“ eine leicht veränderte Fassung eines „Gespräches“, das fast 20 Jahre zuvor unter der Überschrift „Das ist auch darnach“ in dem

¹⁵ Der Sammlung *Deutsche Pandora. Gedenkbuch zeitgenössischer Zustände und Schriftsteller* (4 Bände, Stuttgart: Literatur-Comptoir, 1840-1841) fehlen nicht nur Illustrationen, sondern, wie schon aus dem Titel hervorgeht, auch klare inhaltliche Vorgaben. Es handelt sich um eine Mischung aus Reiseliteratur, historischen Reminiszenzen, Dichterporträts und sozialen Charakterskizzen.

berühmten ersten Heft (1832), „Eckensteher“ betitelt, von Glaßbrenners Serie erschienen war. Die *Leuchtkugeln* versahen diesen im Original nicht illustrierten Mini-Dialog nun allerdings mit einem Holzstich (Abb. 4), der seinerseits die visuellen Signifikanten des ‚Eckensteher‘-Typs, bekannt z.B. aus dem Titelkupfer von Glaßbrenners Heft, weitertransportierten, obwohl der Typus inzwischen längst aus dem Straßenbild Berlins verschwunden war. Er hielt sich jedoch als imaginierte groß- oder gar hauptstädtische Figur, ähnlich wie der Londoner Cockney und der Pariser Gamin, im nationalen Typenkanon.

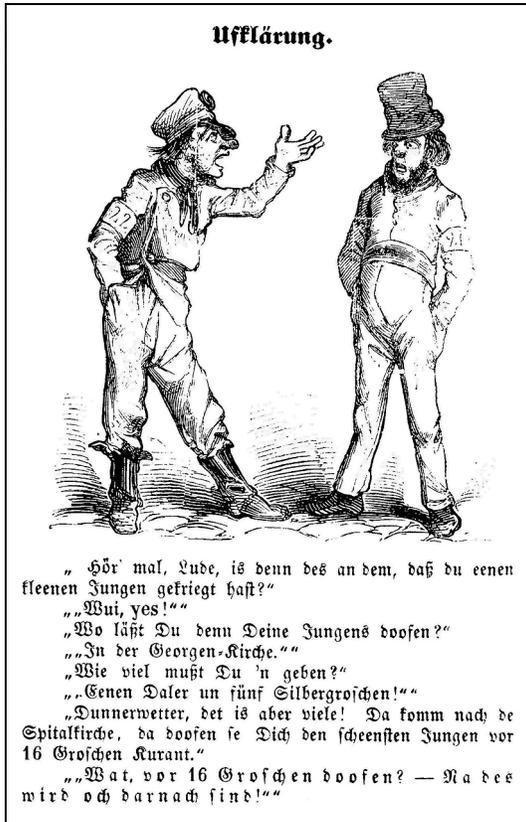


Abb. 4. „Uffklärung“. *Leuchtkugeln. Randzeichnungen zur Geschichte der Gegenwart* (1851). Bd. 7. Nr. 164. S. 157. Holzstichillustration.

Die Rubrik „Eisele und Beisele“ der *Fliegenden Blätter* wiederum bot eine Art satirischer deutscher Sozialgeographie, indem ein offenkundig süddeutsches Paar, der Baron Eisele und sein Hofmeister Dr. Beisele, auf Deutschland-Reise gezeigt wurde. Die Popularität dieser Rubrik bewies, wie stark der Bedarf an regional differenzierten Selbst- und Fremdkarikaturen war, aus denen sich sozusagen summarisch ein Bild des überregional gültigen Deutschen Michel ergeben konnte.¹⁶

Skizzen, also karikierende, politisch zugespitzte Genrebilder, prägen im Gegensatz zum Nationalstereotyp des Michel, aber natürlich auch im Zusammenspiel mit diesem, eine regional-soziale Typologie urbaner Zentren aus. Wie bei den Michel-Karikaturen ist der Zweck ein politischer, nämlich die Selbsterkenntnis des deutschen Bürgers im Sinne des materiell gegebenen ‚bourgeois‘ und seine Befähigung zu staatsbürgerlichem Handeln im Sinne des ideellen ‚citoyen‘. Jedoch wird dieser Bürger in Skizzen nicht als allegorische Figur personifiziert, sondern aus beobachteten Lebens- und Verhaltensformen modellhaft synthetisiert. Mit anderen Worten: Die deutschen Skizzenschreiber und Skizzenzeichner befinden sich bei der Darstellung existierender Typen von Bürgerlichkeit zugleich auch auf der Suche nach einem tragfähigen sozio-politischen Modell deutscher Staatsbürgerlichkeit für die erhoffte vereinte Nation. Der modellhafte Staatsbürger ist zwar im großen und ganzen als Vertreter des nord- oder mitteldeutschen gebildeten städtischen Mittelstands konzipiert. Kritischer Maßstab ist jedoch oft die Frage, wie flexibel sich dieses Modell im Hinblick auf den demokratischen Ausbau der bildungsbürgerlichen Öffentlichkeit, also vor allem auf den Einschluß des Handwerker-Kleinbürgertums erweisen würde. Je stärker die wahrgenommene Diskrepanz zwischen existierendem Bürgertum und potentielltem Staatsbürgertum, desto größer der Spielraum für Satire und Karikatur im Genrebild.

Die folgende Diskussion beschäftigt sich nicht mit Karikaturzeitschriften und ihren Holzstich-Illustrationen, sondern mit einzelnen graphischen und literarischen Skizzen, in denen regional typische Formen der Bürgerlichkeit eigens und ausführlicher behandelt werden. Literarische Skizzen erschienen meist ohne Abbildungen in Zeitschriften (wie Karl Gutzkows Berliner „Bambocciaden“ im *Morgenblatt*) oder gesammelt in Buchform (wie Eduard Beurmanns *Frankfurter Bilder* und *Skizzen*

¹⁶ Wilhelm Heinrich Riehls nachmärzliches Projekt von fünfzig „kulturgeschichtlichen Novellen“, durch die er in fiktionaler Form eine historische Ethnographie Deutschlands zu entwerfen gedachte, könnte aus diesem Zusammenhang entstanden sein. 1848 erschien ein vermutlicher Vorläufer dieses Projekts in Gestalt von Riehls Roman *Eisele und Beisele* – eine recht unverhoffte Verbindung von konservativer Volkskunde zur progressiven Skizzenkultur des Vormärz.

aus den Hanse-Städten), vereinzelt auch als illustriertes Lieferungswerk (wie Adolf Glaßbrenners *Berlin wie es ist und – trinkt*). Das Reproduktionsmedium für einzeln veröffentlichte graphische Blätter des Vormärz ist nicht der Holzstich, sondern meist die Lithographie, also der Steindruck, der es dem Künstler ermöglicht, die Zeichnung direkt auf der Platte auszuführen und von dieser zu drucken, ohne sie in einen Stich zu übertragen bzw. meist von anderer Hand übertragen zu lassen.

*Bürgerliche und staatsbürgerliche Physiognomien
in graphischen und literarischen Skizzen*

Der Charakter einer Federzeichnung ist der Lithographie des anonymen Karikaturisten erhalten geblieben, der das unbetitelt Blatt des ‚Königsberger Böttcher‘ veröffentlichte (Abb. 5).

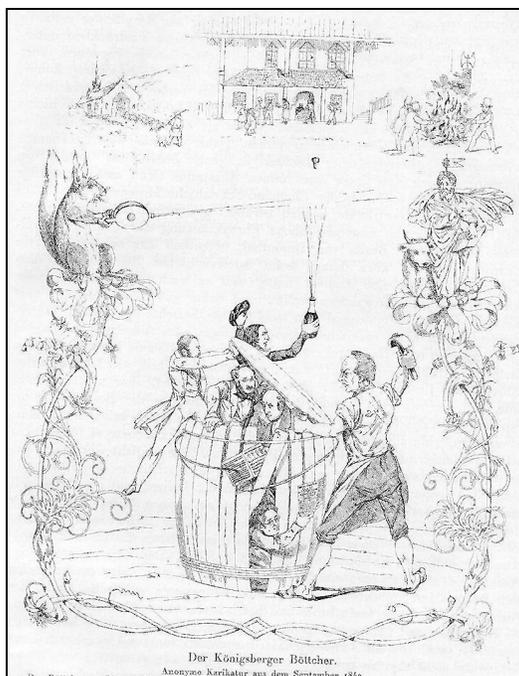


Abb. 5. „Der Königsberger Böttcher“ (1842). Anonyme Federlithographie.¹⁷

¹⁷ Heinrich Hubert Houben. *Polizei und Zensur. Längs- und Querschnitte durch die Geschichte der Buch- und Theaterzensur*. Berlin: Gersbach, 1926 (*Die Polizei in Einzeldarstellungen* Bd. 11). S. 49.

Graphische Blätter wurden von Kunsthandlungen vertrieben und in deren Fenstern ausgestellt; da der ‚Königsberger Böttcher‘ Houben zufolge vom September 1842 datiert¹⁸, als die Bildzensur in Preußen zeitweise aufgehoben war, mag diese Lithographie also in aller Öffentlichkeit ausgegangen haben. Sie bezieht ihre Brisanz aus Kontrasten, nämlich dem zwischen der Bilderfreiheit, von der sie selbst profitiert, und der unverminderten Unterdrückung der liberalen Intelligenz einerseits, und andererseits aus dem Kontrast zwischen dem genrehaft dargestellten Handwerker, den genauen Porträts zeitgenössischer Figuren und der verschlüsselten romantischen Arabeske, die das Ganze umrahmt. Das Eichhörnchen steht für den preußischen Kultusminister Eichhorn, der seinen Blasebalg auf Lukas richtet, den so heißen Zensor im entfernten Königsberg. Er soll zur Durchsetzung der von Berlin gewünschten Restriktionen gegen die liberale Königsberger Publizistik bewegt werden. Lukas läßt denn auch „seinen Mantel nach dem Wind flattern“¹⁹, wie die Wetterfahne auf seinem Kopf andeutet. Der Mechanismus der Unterdrückung funktioniert also von links nach rechts und bricht selbst die eruptive Kraft des Korkens, der von der Sektflasche des Studenten aufliegt und auf die geschlossene Kneipe in der Mitte des oberen Bildrandes verweist.²⁰ Ihre Fenster und Türen werden zugemauert; der preußische Staat schließt mithin die Versammlungsorte der liberalen Opposition. Die graziöse Bildersprache des romantischen Schmuckrahmens widerspricht also der harten politischen Realität, die seine Symbole bezeichnen: ein scharfsinniger Hinweis auf das politische Erbe der romantischen Mittelalter-Verehrung, das der Reaktion in die Hände arbeitet und staatsbürgerliche Emanzipation verhindert. Das Idyll der Schafherde, die in eine Kirche getrieben wird (oben links), nimmt im Kontext der Unterdrückung, den die Arabeske schafft, eine entgegengesetzte Bedeutung an. Der Scheiterhaufen (oben rechts) stellt eine explizitere Anspielung auf die Methoden dar, deren sich der preußische Staat bedient, um mit der Opposition fertig zu werden. Unter dem Symbol der römischen fasces werden von Männern in modernen Fräcken und Zylindern Bücher verbrannt.

Das Bild im Zentrum zeigt einen Böttcher (Küfer bzw. Fassbinder), der vergebens versucht, Reifen um sein auseinanderbrechendes Faß zu schlagen. Diese Figur stellt eine weitere bildliche Umsetzung eines Ei-

¹⁸ Houben (wie Anm. 17). S. 49. Houben erläutert auch die einzelnen Figuren und den politischen Kontext dieser Lithographie: S. 47-49.

¹⁹ Houben (wie Anm. 17). S. 49.

²⁰ Houben (wie Anm. 17) identifiziert diese als den „Königsberger Blutkeller“, eine „Studentenkneipe“ (S. 49).

gennehmens dar: Bötticher war Oberpräsident von Preußen, also der höchste Staatsbeamte dieser Provinz. Die fünf widerspenstigen Ostpreußen in und neben dem Faß dagegen sind prominente Vertreter von Königsbergs gebildeter Elite: zunächst ein Dr. Witt, am Boden des Fasses zu sehen, der wohl wegen seiner Tätigkeit als Herausgeber der von ihm hervorgestreckten *Königsberger Zeitung* seinen Posten als Gymnasiallehrer verloren hatte; sodann Johann Jacoby, Arzt und Mitbegründer der *Königsberger Zeitung*, an der er auch arbeitete. In seiner berühmten Schrift *Vier Fragen beantwortet von einem Ostpreußen* (1841), erkennbar durch die vier Fragezeichen, hatte er dem Anspruch der preußischen Bevölkerung auf staatsbürgerliche, verfassungsmäßig garantierte Rechte Nachdruck verliehen, die ihr einst versprochen, doch immer noch vorenthalten wurden. Die Schrift verursachte genug Aufsehen, um sofort vom Bundestag verboten zu werden und ihrem Verfasser zwei Jahre strafrechtlicher Verfolgung einzubringen.²¹ Die übrigen drei Figuren sind Ludwig Walesrode (mit Halsbinde), Verfasser der zeittypisch – nämlich in Anspielung auf die Gattung der Skizze – betitelten *Glossen und Randzeichnungen zu Texten aus unserer Zeit* (1842), ferner Reinhold Jachmann, Privatdozent der Theologie, der das Faß offen hält, und der neunzehnjährige Rudolf Gottschall, porträtiert als langhaariger Student in altdeutscher Tracht. Sein Gedichtband *Lieder der Gegenwart* war von Lukas vorzensiert worden, jedoch – wohl typisch für das politische Klima Königsbergs – unter Absprache mit Gottschall „bei einer gemütlichen Tasse Kaffee“.²²

Im Jahre 1842 konnten diese fünf Männer als Exponenten des ostpreußischen Radikalliberalismus gelten. Jacobys Bedeutung war noch weitreichender; seine *Vier Fragen* hatten als „Fanal für die bürgerliche Emanzipationsbewegung der 40er Jahre in Preußen“ gewirkt und ihn an die Spitze dieser Bewegung gestellt.²³ Seine politische Laufbahn bis in die siebziger Jahre bietet ein Musterbeispiel ungebrochener demokratischer Opposition gegen den preußischen Polizei- und Beamtenstaat. Ähnliches gilt für Walesrode, dessen demokratische Gesinnung – geäußert z.B. in den satirischen *Unterthänigen Reden* (1843) oder im *Königsberger Taschenbuch*

²¹ Grundlegende biographische und bibliographische Information zu Jacoby findet sich außer in ADB und anderen Standard-Nachschlagewerken in: Heinrich Best/Wilhelm Wege. *Biographisches Handbuch der Abgeordneten der Frankfurter Nationalversammlung 1848/49*. Düsseldorf: Droste, 1996. S. 188-190. Siehe auch Uwe Wesel. „Die Prophezeiung des Doktor Jacoby.“ *Die Zeit* Nr. 18 (28. April 2005): S. 94.

²² Houben (wie Anm. 17). S. 48.

²³ D[ietrich] W[eigert]. „Johann Jacoby“. *Frei und einig! Porträts aus der Revolution von 1848*. Berlin: Haude und Spener, 1998. S. 85-89. Zit. S. 86.

(1846), das er mit Jacoby herausgab²⁴ – ihn in ständigen Konflikt mit den preußischen Behörden brachte, bis er sich im Alter schließlich in Stuttgart niederließ. Der Karikaturist, der Jacoby und Walesrode 1842 ins Zentrum seines Bildes der liberalen Opposition setzt, scheint ihr staatsbürgerliches ‚Stehvermögen‘ anzudeuten. Der ernste Blick beider trifft den des Betrachters – eine Aufforderung, sich mit Jacobys *Fragen* auseinanderzusetzen und sie in gleich zwingender Weise zu beantworten. Die explosive Aussage, die das Faß springen läßt, ist die, daß der preußische Staat trotz der ‚liberalen‘ und ‚nationalen‘ Gesten des neuen Königs das Recht seiner Bürger auf verfassungsmäßige Repräsentation mit Füßen tritt. Zu dem subversiven Gehalt der Karikatur trägt jede der Figuren in der Bildmitte auf ihre Weise bei. Ihre fein gezeichneten Porträts präsentieren eine Art kollektive Physiognomie des radikalen Liberalismus, zusammengesetzt aus Juden und Christen, Journalisten und/oder Akademikern, Lehrern und Studenten; eine Physiognomie intellektueller Bürgerlichkeit, die im emphatischen Sinne eine staatsbürgerliche darstellt. Ihr Appell richtet sich an ostpreußische Bürger ähnlicher politischer Couleure sowie an alle Liberalen, die sich durch den Scheinliberalismus Friedrich Wilhelms IV. nicht haben täuschen lassen.

Wie verhält es sich mit dem Vertreter der Staatsgewalt, Oberpräsident Bötticher? Seine mit gleicher Sorgfalt gezeichneten Züge scheinen anzudeuten, daß er auf den Ausbruch radikaler Energie weniger aggressiv als überrascht reagiert. Wie die anderen Figuren, die die Autorität des Staates repräsentieren, ist zwar auch er allegorisch dargestellt, jedoch bietet sein Name dem Karikaturisten die Möglichkeit, Bötticher als Arbeitenden mit allen Attributen seiner Tätigkeit zu porträtieren. Im Vergleich zu dem Eichhorn mit Blasebalg und St. Lukas mit Wetterfahne trägt er keine künstlich assoziierten, symbolisch bedeutsamen Objekte, sondern hantiert ausschließlich mit Gegenständen seiner Berufswelt. Er ist ganz einfach als das dargestellt, was sein Name besagt: ein Fassbinder, und dazu einer mit ausdrucksvoller Arbeiter-Statur. Könnte dies darauf hindeuten, daß er sich eher auf der Seite der Bürger als auf der des Staates befindet oder zumindest den Königsberger Radikalismus weniger scharf unter Kontrolle hält, als von ihm erwartet wird? Die Körpersprache der Figur scheint stark darauf hinzudeuten, zumal, wenn sie als möglicher Respons auf ein berühmtes französisches Vorbild verstanden wird. Ge-

²⁴ Es enthielt u.a. Beiträge wie: „Aus dem Proletarierleben“, „Der Staat. Bruchstück aus einer größeren rechtsphilosophischen Arbeit“, „Die Bürgerversammlungen in Deutschland und ihre Ankläger“, „Aktenstücke als Beitrag zu einer künftigen Geschichte der Censur- und Polizei-Gewalt in Preußen“.

spreizte Beine, geballte Faust, muskulöser Bau und Gesichtsprofil von links charakterisieren ebenfalls das Arbeiterporträt in Daumiers Lithographie *Ne vous y frottez pas!* („Keine Reibereien mit dem!“, Abb. 6).

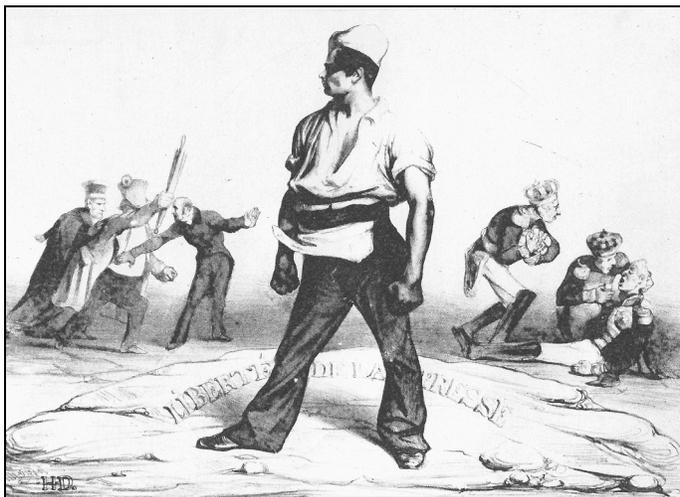


Abb. 6. Honoré Daumier: „ne vous y frottez pas!“. *Association Mensuelle Lithographique* (Beilage zu *La Caricature*) (März 1834).²⁵

Das Blatt erschien im März 1834 als Beilage zu *La Caricature*. Illustrationen aus dieser Zeitschrift und aus dem *Charivari* waren in Deutschland bekannt und „dienten dem Zeichner“ oft „als Anregung jenseits des Erlaubten“, wenn sie nicht einfach plagiiert wurden.²⁶ Der Ratschlag, sich nicht mit dem Arbeiter anzulegen, ergeht an Louis Philippe, der links im Hintergrund drohend seinen Schirm erhebt. Tastet er die Pressefreiheit an, wird er es mit dem schlagkräftigen Typographen zu tun bekommen, und es wird ihm ergehen wie seinem 1830 gestürzten Vorgänger Karl X, der rechts hinten am Boden liegt.²⁷ In semantischer Hinsicht scheint sich Daumiers Arbeiter allerdings erheblich von dem Königsberger Böttcher zu unterscheiden. Als Typograph verteidigt er die

²⁵ Raymond Escholier. *Daumier. Peintre et Lithographe*. Paris : H. Floury, 1923, nach S. 36.

²⁶ Remigius Brückmanns Kommentar zu Kat. 63. *Politische Karikaturen des Vormärz (1815-1848)*. *Europäische Kulturtag Karlsruhe 1984. 21. März bis 23. April 1984*. Karlsruhe: Badischer Kunstverein, 1984. S. 93. Vgl. auch Kat. 7 und Kommentar, S. 14 u. 17.

²⁷ Siehe Bruce Laughton. *Honoré Daumier*. New Haven, London: Yale University Press, 1995. S. 11.

Freiheit der Presse, während der Böttcher als Symbol des Oberpräsidenten gerade die (wenn auch erfolglose) Unterdrückung der Presse- und Meinungsfreiheit bezeichnet. Dennoch ist es möglich, den Böttcher *auch* im Sinne von Daumiers Schriftsetzer als Vertreter der arbeitenden Klasse zu interpretieren. Beide Karikaturen heben den Handwerker durch seine überproportionale Größe hervor, die die Vertreter der Staatsgewalt und der Intelligenz zwergenhaft erscheinen läßt. Bei dieser Lesart wird auch der Königsberger Böttcher zu einer Ikone des ‚Volkes‘, d.h. der ungebildeten Mehrheit. Der deutsche Karikaturist deutet zwar keinen Antagonismus zwischen ‚Volk‘ und ‚Bourgeoisie‘ an wie Daumier, wohl jedoch einen Mangel an Kommunikation zwischen Volk und bürgerlichen Demokraten. Der Arbeiter scheint verblüfft angesichts der aus seinem Faß hervorbrechenden kleinen Gestalten, deren ihm entgegengestreckte Publikationen ihn (noch) nicht erreichen. Ohne seine Unterstützung ist die demokratische Bewegung jedoch machtlos. Ihr Champagnerkorken, Signifikant des politisch-lyrischen Überschwangs der frühen vierziger Jahre, den auch Gottschalls *Lieder der Gegenwart* verkörpern, stellt ein lächerliches Geschoß dar, während der Hammer des Böttchers ohne dessen Wissen gegen Lukas im filigranen Zierrahmen ausschwingt und somit die Zensur in Trümmer schlagen könnte. Gegenüber der im Rahmen sitzenden Staatsgewalt bilden Volk und Demokraten tatsächlich eine Gemeinschaft der Staatsbürger, die die Arabeske (d.h. den Absolutismus) eines Tages mit vereinten Kräften sprengen könnten. Die Physiognomie des Staatsbürgers stellt sich von der Warte der Königsberger ‚Jacobynen‘²⁸ somit eindeutig als eine inklusive dar: Sie muß das ungebildete Volk einschließen und schließt es auch bereits ein, selbst wenn dieses dem Betrachter noch den Rücken zukehrt.

Diese Karikatur folgt dem „Kunstprinzip der Arabeske“, wie es von Günter Oesterle beschrieben worden ist: Sie arbeitet mit Übergängen zwischen zwei verschiedenen „Bildlogiken“, d.h. der des zentralen Bildes und der des Zierrahmens.²⁹ Wie gezeigt wurde, gehört Böttcher-Böttcher beiden ‚Logiken‘ an, indem er den Oberpräsidenten symbolisiert und damit der Logik der kodierten Arabeske unterworfen ist, *und*

²⁸ Rudolf Borchardt zufolge, dessen Großonkel ein Freund Jacobys gewesen war, wurden die Königsberger Radikalliberalen witzig als ‚Jacobynen‘ bezeichnet: Rudolf Borchardt. *Kindheit und Jugend. Von ihm selbst erzählt*. Hamburg: Maximilian-Gesellschaft, 1966. S. 26.

²⁹ Günter Oesterle. „Arabeske und Zeitgeist. Karl Immermanns Roman ‚Münchhausen‘.“ *Deutschland und der europäische Zeitgeist. Kosmopolitische Dimensionen in der Literatur des Vormärz*. Hg. Martina Lauster. Bielefeld: Aisthesis, 1994. S. 215-239. Zit. S. 219.

zugleich den Handwerkerstand bzw. das Volk bezeichnet, wodurch er der realistisch-mimetischen, genrebildlichen Logik der Bildmitte zugeordnet ist. Obwohl eine weitere kritische Pointe dieser Lithographie darin besteht, daß sich die grazilen romantischen Pflanzen zu Blüten öffnen, die das ganze Gewicht politischer Unterdrückung tragen, ist die komplexe Aussage dieses Blattes in jeder Hinsicht auf romantische Allegorisierung angewiesen. Das zu politischer Prägnanz zugespitzte Porträt realer Bürger, die Skizze des Staatsbürgers, ist ohne Allegorese nicht zu entziffern. Gleichmaßen läßt sich sagen, daß ja auch der Liberalismus in Preußen ohne das romantisch-burschenschaftliche Element, verkörpert durch Gottschall, kaum denkbar wäre. Wenn der Rahmen der Arabeske gesprengt ist und der in der zentralen Skizze porträtierte Staatsbürger die Alleinherrschaft besitzt, so könnte man schlußfolgern, wird auch keine allegorische Codierung mehr nötig sein. Dann kann die Karikatur es sich leisten, einer einzigen Bildlogik zu folgen bzw. wie in England und Frankreich eine „mit einem Blick erkennbare“ Aussage zu treffen.³⁰

Handelsstädte wie Königsberg boten jene Bedingungen, die die vormärzliche Suche nach staatsbürgerlichen Modellen herausforderten. Beurmanns *Skizzen aus den Hanse-Städten* machen dies am Beispiel Bremens, Lübecks und Hamburgs deutlich (auszugsweise 1835 im *Phoenix* veröffentlicht, in Buchform 1836). Als Mitarbeiter an Gutzkows *Frankfurter Telegraph* und *Telegraph für Deutschland* wurde Beurmann, ursprünglich Bremer Jurist, zu einem der produktivsten Autoren von Stadt-Skizzen der 30er Jahre. Seine Herkunft erklärt also sein besonderes sozio-politisches Interesse an den Hansestädten: „[S]ie stehen noch rüstig und kräftig auf dem alten Grund und Boden, welchen Bürgersinn und die Festigkeit ihrer republikanischen Regierungen [...] ihnen gesichert haben.“³¹ Allerdings äußert sich dieser „Bürgersinn“ nach Beurmanns Ansicht nur in Hamburg in Form einer selbstbewußt modernen, offenen und kosmopolitischen Einstellung des Bürgertums. Beispielsweise zeigt das Hamburger Bürgerleben eine vorbildliche Kombination von Privatem und Öffentlichem. Die folgende Vignette der Häuslichkeit illustriert gewissermaßen holzstichartig das politische Raisonement, in das sie eingebettet ist:

³⁰ Günter Oesterle. „Die Schule minutiösen Sehens und Lesens im Vormärz. Zur Raffinesse des Andeutens im Wechselspiel von Bild und Text.“ *Vormärzliteratur in europäischer Perspektive I. Öffentlichkeit und nationale Identität*. Hg. Helmut Koopmann/Martina Lauster. Bielefeld: Aisthesis, 1996. S. 293-305. Zit. S. 303; vgl. auch S. 296-297.

³¹ Eduard Beurmann. *Skizzen aus den Hanse-Städten*. Hanau: Friedrich König, 1836. S. 1. Seitenzahlen fortan eingeklammert im Text.

Ich will den Leser zu einer Lichtseite der Hansestadt führen, und diese ist das Familienleben. Der Hamburger verkehrt zu sehr mit der Welt, als daß er sich der Sociabilität entäußern könnte. Der gebildete Hamburger nimmt sie mit hinüber in den Familienkreis, in die Stille der Landhäuser, zur dampfenden Theemaschine, in die Zutraulichkeit des eigenen Heerdes. [...] Nicht eine Spur von Philisterismus findet man in diesen eleganten, hellen, mit venetianischem Spiegelglas geschmückten Kaufmannshäusern; wenn man irgend von kosmopolitischer Feinheit sprechen kann, so muß man sie dem Hamburger nachrühmen. [...] Mit dem Holländer hat der Hamburger nichts gemein, als den Patriotismus. Dieser Patriotismus zieht sich in die Einsamkeit des Hauses zurück; von hieraus wirkt er auf den Staat und das Staatswohl kräftig ein; [...] von hieraus schreitet er [...] zum Forum und ruft die schönsten Institute ächten Bürgersinns in's Leben [...] Was würde eine republikanische Regierung [...] ausrichten, wenn sie nicht in dem Bürgersinne die kräftigste Stütze fände? (170-172)

Bei allem republikanischen Sinn des gebildeten Handelsbürgertums, der sich z.B. in einer Anzahl wohltätiger Stiftungen manifestiert, scheint der großen Masse der Hamburger jedoch das Gefühl für das Gemeinwohl abzugehen. Der Plebs scheint politisch ganz und gar unmündig, da sein ‚Beitrag‘ zu den Erhebungen von 1830 sich auf eine sinnlose Aktion und antisemitische Drohungen beschränkte. Überwältigt vom „großen Handelschaos“, das den „Nerv des öffentlichen Lebens“ darstellt (184), kompensieren die unteren Schichten ihre täglichen Mühen durch die Vergnügungsindustrie, vor allem durch die florierende Prostitution, den „Auswuchs des Handels und Gewinnes“ (171). Da Bordelle in der finanziellen und sozialen Ökonomie der Stadt eine solche Rolle spielen, scheint kein Anlaß zu bestehen, ihre Existenz zu verbergen. Ebenso wenig verschleiern die berühmten „Vergnügungslokale“ die Unmoral ihres Unterhaltungsprogramms:

Die öffentlichen Vergnügungen in Hamburg sind selten ohne rohen Genuß. [...] [B]ei Peter Ahrens, Dorgerloh u.s.w. [werden wir sie] auf dem Zenith des Materialismus schauen, ein Resultat, welches bei einer Welt-Seestadt so natürlich ist, welches jedoch kaum in irgend einer Seestadt der civilisirten Welt in der Vollendung heraus tritt, wie in Hamburg. (169)

Bei Ahrens und Dorgerloh scheinen sich demnach die Sitten der Bevölkerung, stellvertretend für jede Hafenstadt von Weltrang, ungefiltert beobachten zu lassen. Jedoch hält Beurmann den ethnologischen Begriff „Volksleben“ für unangebracht, um die fast im wörtlichen Sinne nackte Existenz, den „Materialismus“ bzw. „das große Chaos“ zu bezeichnen, die sich hier offenbaren (171). Tatsächlich spricht er der Republik Hamburg auch einen „Volksgeist“ ab. Dem feinen „Bürgersinn“ der oberen

Schicht korrespondiert nichts auf populärer Ebene. Zudem kümmert sich die gebildete Bourgeoisie wenig um die Mentalität der Masse³²; ihre weltstädtische Toleranz kommt in dieser Beziehung einer fatalen Indifferenz gleich. Ihr „humaner Sinn [...] wird sich nie über die Verhältnisse zur Humanität erheben; auf das Volk ist er nie übergegangen“. (185) Stolz darauf, Bürger einer Stadtrepublik zu sein, hat es das Hamburger Bürgertum auf einzigartige Weise versäumt, ein sozial inklusives Staatsbürger-Modell zu entwickeln. Und wenn dies noch nicht einmal auf lokaler Basis geschehen ist: Wie kann dann der ‚Hamburger Bürger‘ jemals zum nationalen Paradigma werden? „[D]as bedeutsame: ‚Ick bin Bremer (Lübecker, Hamburger) Borger‘ beweiset zur Genüge, daß der Hansestädter sich wenig um das übrige Deutschland kümmert.“ (8) Beurmann macht die Diskrepanz zwischen hanseatischem Stadtbürgertum und nationalem Staatsbürgertum dadurch klar, daß er das Dialektwort „Borger“³³ ironisch mit dem hochdeutschen „Bürger“ kontrastiert. Die plattdeutsche Variante steht für die geographischen und sozialen Beschränkungen hansestädtischer Bürgerlichkeit, die hochdeutsche dagegen für das römische (und französische) Modell des ‚civis‘: „Ein Bremer und Hamburger ‚Borger‘, wie weltumfassend, welch’ eine Kraft liegt in diesem Worte! Ein römischer Bürger und diese Bürger aus den freien Hansestädten haben den Stolz wenigstens miteinander gemein.“³³

Das Porträt des Reichsstadtbürgers in Beurmanns *Frankfurter Bildern* weicht von dem des hanseatischen in entscheidender Hinsicht ab. Hier findet sich eine karikaturhafte Skizze des ‚Frankfurter Borjers‘, die weniger einen beobachteten Typus als einen ‚stehenden Typ‘ präsentiert, einen bevorzugten Gegenstand des Volkstheaters und der graphischen Satire. Der „Borjer-Kabbedehn Kimmelmeier“ wurde von Maß gezeichnet und auf der Bühne dargestellt³⁴ – ein Indiz dafür, wie dramatische und graphisch-textuelle Typendarstellungen sich gegenseitig beeinflussen konnten. Ein Berliner Gegenstück bietet Glaßbrenners bereits erwähnter „Eckensteher“: Noch im selben Jahr, in dem das diesem Typ gewidmete erste Heft von *Berlin wie es ist und – trinkt* erschien, wurde der

³² Eine wichtige Ausnahme wird genannt: die Sieveking-Stiftung, „welche bezweckt, Kindern beiderlei Geschlechts, die, vermöge der Verhältnisse in ihrem elterlichen Hause, keine Hoffnung, nützliche Staatsbürger zu werden, bieten, für den Staatszweck geeignet zu machen“ (166).

³³ Eduard Beurmann. „Skizzen aus den Hansestädten“. *Phönix. Frühlings-Zeitung für Deutschland*. Nr. 13, 15. Januar 1835. S. 51.

³⁴ Siehe Eduard Beurmann. *Frankfurter Bilder*. Mainz: F. Kupferberg, 1836. S. 103, 105, 106 und passim. Im Folgenden durch Seitenzahlen in Klammern zitiert.

„Eckensteher Nante“ vom Schauspieler Friedrich Beckmann in einer „komischen Szene“ auf dem Königsstädter Theater gegeben. Der Charakter wurde so populär, daß Beckmanns szenische Bearbeitung 1833 sechzehn Auflagen erreichte und bis 1848 reihenweise Heftchen, Flugblätter und andere Publikationen erschienen, in denen der Typ als „nun völlig von Glaßbrenners Autorenschaft gelöste Figur auftrat“.³⁵ Er wurde zu dem ‚Berliner Volkstyp‘ schlechthin: Der Dialog „Ufklärung“ in den *Leuchtkugeln* (vgl. Abb. 4) bedurfte keines weiteren Hinweises auf den sozialen oder lokalen Kontext. Beurmanns Frankfurter Typ liest sich denn auch wie die Beschreibung des (zumindest auf regionaler Ebene) ähnlich populären „Kimmelmeier“-Bildes:

Ein Hannibal auf den Ruinen von Karthago schaute er umher, stolz und borjerlich; denn es gab nur einen Himmel über der Erde, und nur ein ‚Frankfort‘ in Deutschland, und nur eine ächte Borjer-Gattung in diesem ‚Frankfort‘ [...] Ein Borjer war gemüthlich und polirt; er sprach frankfortisch und beim zweiten Schoppen Wein auch französisch, er war gegen die Emanzipation der Juden und haßte die Franzosen; er radebrechte die Welthändel aus den Zeitungen heraus, und er sprach von einer Schlacht in Bornheim, wie von der Schlacht bei Borodino; er wunderte sich, daß in Paris ‚Borjer‘ sich todtschlagen, und ging nie ohne Nachtmütze zu Bette. (103-104)

Auf das Imperfekt dieser Schilderung wird noch einzugehen sein; festzuhalten ist zunächst einmal, daß es diese Karikatur in Worten mit einem medial (durch Bild und Dialekt-Szene) vermittelten Volkstyp zu tun hat, einem populären Selbstbild des Frankfurter Bürgers also, für den Hamburg in Beurmanns Darstellung nichts Vergleichbares zu bieten hat, vermutlich wegen seines Mangels an „Volksleben“ und „Volksgeist“. Zugegeben: Der populäre Frankfurter „Borjer“ unterscheidet sich vom hanseatischen „Borger“ weder in seinem Lokalpatriotismus noch in seiner Borniertheit; nur sich selbst läßt er als „ächte Borjer-Gattung“ gelten. Jedoch deutet die ikonographisch bedeutsame „Nachtmütze“ darauf hin, daß Beurmann *diesen* Bürger in die Nähe des Nationalstereotyps rückt und ihn dadurch aus seiner regionalen Verhaftung löst. Außerdem beweist die Popularität des „Kimmelmeier“, daß die witzige Selbstdarstellung des „Borjers“ inzwischen erzieherisch gewirkt haben könnte. Die Vergangenheitsform, in der der Typus geschildert wird, soll in der Tat

³⁵ Paul Thiel. „Vorwort“. Adolf Glaßbrenner. *Berlin wie es ist und – trinkt. Vollständiger Nachdruck der Ausgaben 1835-1850*. Bd. 1: Hefte 1-15. Bd. 2: Hefte 16-30 Leipzig: Zentralantiquariat der Deutschen Demokratischen Republik, 1987, Bd. 1, S. V-XXVIII. Zum „Eckensteher“: S. XVIII-XXII. Zit. S. XXI.

ausdrücken, daß diese Figur nur noch als Bild existiert und von der Realität überholt worden ist. Der „Borjer“ sei nämlich zum „Bürger“ und damit zum staatsbürgerlichen Vorbild geworden:

Man kann hier mit allem Grund von einem deutschen National-Charakter sprechen, der [...] allen Deutschen zum Vorbild dienen kann. Ein „Borjer“ ist zwar oft mit dem Maule vorweg – das läßt sich nicht leugnen – und führt bei seinem „Schoppe Wein“ gar manche Heldenthat aus, die er jedoch immer Nachts beschläft und häufig verschläft; aber ein „Borjer“ [...] hat einen scharfen, lebenspraktischen Blick, und da er mit diesem einfachen Rechtssinn und jene bürgerliche Geradheit verbindet, die man in den alten Reichsstädten so häufig vorfindet, so fördert er in Wort und That meistens Gutes zu Tag. [...] der Frankfurter Bürger: (ich nenne ihn nicht mehr „Borjer“) Advokat, Schulmann, Arzt, Handwerker, Handelsmann spottet [der] nichtigen Prunksucht [...] In keiner der freien Städte habe ich eine so feste Verzweigung der Gelehrten mit den Handwerkern gesehen, wie in Frankfurt. (106-107)

Michels stereotype Eigenschaften (Schläfrigkeit, Gutmütigkeit, einfacher Sinn) werden hier durch eine reichsstädtisch-mittelständische Typenreihe fundiert, die es zugleich ermöglicht, den National-Typus als sozial inklusiv zu denken. Gelehrte und Handwerker sind Ausprägungen derselben ‚civitas‘, die im Gegensatz zum vornehmen Hanseatum nachdrücklich als eine des „Mittelbürgers“ charakterisiert ist (107). In Frankfurt hatte denn auch die Julirevolution ganz andere Folgen als in Hamburg, indem sie, wie Beurmann feststellt, die Bevölkerung gründlich im Sinne von Menschen- und Staatsbürgerrechten politisierte. Die Franzosen werden nun nicht mehr gehaßt und die Juden angeblich nicht mehr diskriminiert. Abgesehen von französischen Einflüssen verdankt die staatsbürgerliche Gesellschaft Frankfurts ihren Zusammenhalt den südlichen Formen der Geselligkeit, die Beurmann für weniger exklusiv hält als die „Sociabilität“ der Hansestädte. In seiner Beschreibung der geradezu ‚französischen‘ Eßgewohnheiten, die in Frankfurter Gasthöfen zu beobachten seien (z.B. S. 15), gibt er zu verstehen, daß jüdische Bürger nicht bloß wie in Hamburg toleriert, sondern ins öffentliche Leben der Stadt integriert seien. Dasselbe gilt in gewisser Weise für bürgerliche Frauen. Wie in Hamburg stellen sie einen Großteil der städtischen Wohltätigkeitsorganisationen und haben sich außerdem Zutritt verschafft zu einer bislang ausschließlich von Männern für Männer betriebenen Kulturvereinigung, der noch heute bestehenden „Museumsgesellschaft“ (zu der z.B. Jean Paul und Ludwig Börne gehört hatten). Allerdings verrät der humoristische Kommentar Beurmanns zu diesem Eindringen der Frauen in die Männersphäre, das zu einer Verdrängung ernsthafter wissenschaftlicher

und kultureller Veranstaltungen und einem Überhandnehmen musikalischer Darbietungen geführt habe, daß er auf das weibliche Publikum wohl lieber verzichten würde (365-366).³⁶ Was Standesgrenzen betrifft, so entdeckt Beurmann Anzeichen dafür, daß die traditionellen Unterschiede zwischen dem Adel, dem reichen Handelsbürgertum und dem „Mittelbürgertum“ Frankfurts im Rückgang begriffen sind; der Liberalismus finde bei allen Klassen Anhänger. So hätten die Begriffe „aristokratisch“ und „liberal“ im politischen Diskurs der Stadt aufgehört, Standesunterschiede zu bezeichnen und würden als Signifikanten der Gesinnung gebraucht (108). Diese zunehmende Politisierung der Gesellschaft und die Loslösung politischer Überzeugungen vom gesellschaftlichen Status ist, wie der Autor andeutet, ein sicherer Hinweis auf eine reife politische Kultur.

Bietet der ‚Frankfurter Bürger‘ demnach das Modell emanzipierter Bürgerlichkeit in Deutschland, sozusagen den Hut, unter den alle nach nationaler Einheit strebenden virtuellen Staatsbürger gebracht werden könnten? Beurmann warnt jedenfalls vor einer bestimmten Kopfbedeckung, nämlich dem in Frankfurt häufig anzutreffenden „Hambacher Hut“ der sogenannten „Doktrinäre“ (109). Diese gelten ihm als bedenklich, da sie ihre radikale Gesinnung bloß durch Bärte, Hüte und Biertrinken zur Schau trügen und im übrigen einem süddeutschen Separatismus Vorschub leisteten, also der nationalen Bewegung hinderlich statt förderlich seien. Das Hambacher Fest zähle für sie als Triumph des rheinbayerischen Liberalismus über den preußisch-österreichischen Absolutismus. Wie die Karikatur des ‚Königsberger Böttchers‘ zeigt, enthielt auch der ostpreussische Radikalismus ein gewisses separatistisches oder zumindest gegen Berlin gerichtetes Element. Es gibt jedoch auch Skizzen preußenkritischer, ja demokratischer Autoren, die Berlin als hauptstädtisches Modell für Deutschland darstellen, als potentielle Metropole deutschen Staatsbürgertums, und Glaßbrenners nun mehrfach erwähnte Serie bietet dafür ein hervorragendes Beispiel.

Berlin wie es ist und – trinkt erschien von 1832 bis 1850 in insgesamt 30 Heften von je 30-40 Seiten. Sie waren mit farbigen Titelkupfern versehen und erlebten unterschiedlich viele Neuauflagen. Der Titel lehnt sich an C. von Kertbenys 1831 erschienene Stadtbeschreibung *Berlin wie es ist* an,

³⁶ Anders Gutzkow, der 1835 zwei satirische Vorträge vor der Museumsgesellschaft hielt. Einer davon, „Naturgeschichte der deutschen Kameele“, beschäftigt sich mit einer weiteren deutschen Bürgerphysiognomie und ist als Teil der Gutzkow-Internetausgabe (www.gutzkow.de) zugänglich. Am Schluß spricht Gutzkow die Frauen im Publikum an, die Leidtragenden in ehelichen Verbindungen mit dem Erz-Philistertyp des „Kameels“, den das deutsche akademische Bildungssystem hervorbringt.

die ebenfalls Kupferstiche, und zwar nach topographischen Zeichnungen Schadows, Gärtners u.a., und einen „Grundriß“ enthielt.³⁷ Glaßbrenners Titel deutet an, daß die topographisch-historische Lebensbeschreibung der Stadt, die Kertbeny lieferte, in humoristisch-genrebildliche Milieustudien umgewandelt worden ist. Die Illustrationen zeigen ausschließlich Typen und Szenen des Berliner Lebens, die Texte bestehen vorwiegend aus szenischen Dialogen in Berliner Mundart. Graphische und schriftliche Skizze neigen sich hier am entschiedensten zum dramatischen Sittembild. Doch das politische Rasonnement der Typen versieht diese Bilder mit satirischer Schärfe, die auf ein Berlin bzw. Deutschland verweisen, nicht ‚wie es ist‘, sondern ‚wie es sein könnte‘, nämlich unter den Bedingungen einer freien und national geeinten Öffentlichkeit. In diesem Zusammenhang ist besonders eine Skizze bemerkenswert, deren Bild und Text virtuos zusammenspielen. Das 27. Heft (1847) trägt einen Titelkupfer von Theodor Hosemann zum Thema ‚Hüte‘ (Abb. 7).



Abb. 7. Theodor Hosemann: Kolorierter Titelkupfer zu Ad. Brennglas [Adolf Glaßbrenner]. „Bilder-Schilder oder Schilder-Bilder“. *Berlin wie es ist und – trinkt*. Heft 27. Leipzig: Ignaz Jackowitz. (1847).³⁸

Zehn männliche Figuren, teils im Profil, teils in Rückenansicht, führen ebenso viele verschiedene Hutformen vor. Im Zentrum vorn ist mit

³⁷ [C. von Kertbeny]. *Berlin wie es ist. Ein Gemälde des Lebens dieser Residenzstadt und ihrer Bewohner, dargestellt in genauer Verbindung mit Geschichte und Topographie. Mit mehreren Kupfern und dem neuesten Grundrisse von Berlin*. Berlin: W. Natorff, 1831. Zweiter Reprint der Originalausgabe: Leipzig: Zentralantiquariat der Deutschen Demokratischen Republik, 1987.

³⁸ Adolf Glaßbrenner. *Berlin wie es ist und – trinkt. Vollständiger Nachdruck der Ausgaben 1835-1850. Mit einem Vorwort von Paul Thiel*. 2 Bde. Bd. 2, Hefte 16-30. Leipzig: Zentralantiquariat der Deutschen Demokratischen Republik, 1987.

weißem Zylinder, Handschuhen, Stöckchen, geschnürter Taille und arroganter Miene der Dandy zu erkennen. Im Uhrzeigersinn folgt der neureiche Fabrikant mit dem allerhöchsten Zylinder, Zigarre und geschmackloser, rot-schwarz kariertes, dicker Halsbinde zu gelber Weste und braunem Gehrock; dann ein rotbackiger Student mit Brille, altdeutsch langem Haar, offenem Kragen und altertümlichem Hut; ein Garde-du-Corps-Offizier mit federgeschmückter Haube; ein fahrender Geselle mit zerkrumstem Hut und Tornister; ein Künstler mit Dreispitz in blauem Kittel; ein Jurist mit standesgemäßem ‚Trichter‘; ein bebrillter Herr mit schlecht sitzendem schwarzem Zylinder, den man wegen seines pedantischen Gesichtsausdrucks und des gerade gehaltenen Stocks vielleicht als preußischen Staatsdiener, eventuell einen Geheimrat, sehen könnte; ein rothaariger Uniformierter, dessen Hut auf der abgewandten Seite ein Rangabzeichen trägt – vielleicht ein Gardeleutnant; schließlich, durch den Dandy halb verdeckt, ein rotnasiger, magerer Geistlicher mit dünnem Haar, gefalteten Händen und himmelwärts gerichtetem Blick, der einen Hut mit traurig hängender Krempe trägt. Dieser untertänige Pietisten-Typus war im Berlin des 19. Jahrhunderts als „Mucker“ bekannt.³⁹ Die gestochene Bildunterschrift lautet:

Mein Vaterland, das lob' ich mir!
 Man bringt nicht viele Köpfe hier
 In Deutschland unter einen Hut,
 Und das ist für die Hüter gut.

Das Spektrum der Berliner Charaktere und ihrer Hüte wird somit als repräsentativ für das „Vaterland“ bzw. „Deutschland“ dargestellt. Für den Berliner Glaßbrenner und für Hosemann, der fast sein ganzes Leben in Berlin tätig war, steht der Status der preußischen Hauptstadt als virtueller Hauptstadt der Nation außer Frage. Jedoch bilden die Hutträger dieser Metropole alles andere als eine Gemeinschaft der Staatsbürger. Sie halten weder Blick- noch Redekontakt zueinander, sondern stehen jeder für sich und seinen ‚Stand‘ wie in der ‚Ständegesellschaft‘, in der je nach

³⁹ Die drei letztgenannten Berufe wurden besonders mit dem Klima der Unterdrückung unter den Hohenzollern assoziiert. In der übernächsten Nummer von *Berlin wie es ist und – trinkt*, die im Revolutionsjahr erschien, bezeichnet die Konstellation Geheimrat – Gardeleutnant – Mucker das besiegte alte System. Glaßbrenners „Guckkästner“, der in der Serie immer wieder das politische Geschehen kommentiert, sieht sich in der durch die Revolution veränderten Stadt um und ruft aus: „Is det denn noch Berlin? Is denn det noch detselbe Polizei-, Jeheimeraths-, Mucker- und Jardelieutenenants-Berlin?“ Glaßbrenner. *Berlin* (wie Anm. 31), Bd. 2, Heft XXIX. S. 4.

Beruf verschiedene Kleidungs-codes galten. Die hier Abgebildeten signifizieren also trotz der vordergründigen Modernität des Dandys und des Industriellen das genaue Gegenteil einer ‚bürgerlichen Gesellschaft‘. Sie sind weder wirtschaftlich noch politisch kommensurabel und daher auch nicht im staatsbürgerlichen Sinn konsensfähig, also schlechterdings nicht „unter einen Hut“ zu bringen. Dies wurde erst im Revolutionsjahr möglich, als der ‚Demokratenhut‘ aus weichem Filz die Linke, der steife Zylinder, auch bekannt als ‚Angströhre‘, die Rechte innerhalb und außerhalb der Nationalversammlung bezeichnete.⁴⁰ Die schwarz-rot-goldene Rosette am Hut bezeugte jenseits der politischen Richtungen die Verpflichtung auf das gemeinsame Ziel einer Verfassung. In Hosemanns Illustration trägt nur der Zigarre rauchende Bourgeois in seiner grellen Kleidung die Nationalfarben. Die symbolische Aussage der verschiedenen Hüte wird also verstärkt durch den bildlichen Ausdruck ‚etwas (nicht) unter einen Hut bringen‘ und durch die Doppeldeutigkeit des Wortes „Hüter“. Einerseits bezeichnet es die Hutmacher, die von der Vielfalt der Kopfbedeckungen profitieren, andererseits diejenigen, die das ganze alte System ‚hüten‘ und als ‚väterliche Beschützer‘ der ‚Stände‘ ein Auge darauf haben, daß kein öffentlicher Diskurs aufkommt: die Fürsten und ihre polizeistaatlichen Kontrollorgane.

Als Frontispiz der Nummer 27 von *Berlin wie es ist und – trinkt* ist Hosemanns Stich einem in unserem Diskussionszusammenhang höchst relevanten Thema zugeordnet. Der Titel des Heftes lautet *Bilder-Schilder oder Schilder-Bilder*. Es geht um Bilder auf Berliner Ladenschildern und damit um das Verhältnis von Bild und Schrift auf einem öffentlichen Informationsträger. Glaßbrenner nutzt diese Thematik, um auf brillante Weise sein wortspielerisches ‚Brennglas‘ einzusetzen und subversive Andeutungen zu machen. Berlin, so wird zunächst argumentiert, besitze bisher noch wenig, was sich mit den Pariser und Wiener Ladenschildern vergleichen könne. In ihrem witzigen Text-Bild-Verhältnis bzw. in ihrer Üppigkeit und Schönheit drückten sie den öffentlichen Geist und den „Nationalstolz“ der hauptstädtischen Bevölkerung aus. Da nun die „Seele“ Berlins, der „Hauptstadt des deutschen Nordens“, anerkanntermaßen in „Scharfsinn und Witz“ bestehe, müßten die geforderten bebilderten Schilder und beschilderten Bilder auch witzig und scharfsinnig ausfallen und dadurch „einen neuen Ausdruck des sich gestaltenden Volkslebens“ und „eine neue Eigen-

⁴⁰ Siehe Isabella Belting. *Mode und Revolution. Deutschland 1848/49*. Hildesheim, Zürich, New York: Olms, 1997. S. 90-93.

thümlichkeit“ der Stadt darstellen.⁴¹ Ladenschilder also als Mittel, um nicht nur ein Geschäft, sondern vor allem den „Volkscharakter“ anzuzeigen und den „Schönheits- und Oeffentlichkeits-Sinn des Volkes“ zu entwickeln (10), sollen in genau der Hosemannschen Illustration mit Text ein Beispiel finden. Dieses Schild wäre für einen Hutmacher bestimmt (18). Hiermit wird eine besonders ‚scharfsinnige‘ Skizze, die Genrebild und politische Karikatur durch ihr Text-Bild-Verhältnis verschmilzt, zum Modell einer geforderten witzigen Volkskunst mit hauptstädtisch-nationalem Anspruch. Die Abwesenheit des Staatsbürgers auf dem Bild-Schild des Hutmachers würde gerade seine subversive Anwesenheit beweisen, nämlich in Gestalt des Ladeninhabers, der das Schild aushängt. Andere Vorschläge für Schilder – allerdings natürlich ohne Bilder, die sich der Leser vorstellen muß – lauten etwa:

Klempner.

*

Ueberschrift:

Zum deutschen Klempner.

Er sitzt und arbeitet.

Unterschrift:

Je mehr ich Armer blechen muss,
Je weniger zeig' ich Verdruss. (19)

Maskenverleiher.

*

Ein Narr, welcher dem Publikum hereinzutreten winkt.

Unterschrift:

Tritt näher Michel, Hans und Kunz!
Hier sind wir alle unter uns. (21)

Die Handwerker-Typen Berlins, also der Fundus, aus dem Glaßbrenners und Hosemanns Modell des deutschen Staatsbürgers entspringt, werden hier einmal nicht direkt skizziert, sondern durch ihre imaginierte, politisch gewitzte Selbstdarstellung in Bild und Schrift präsentiert.

Trotz – oder vielleicht gerade wegen – ihrer überregionalen Popularität als ‚Volksliteratur‘ wurden Glaßbrenners Berliner Typen bald als Klischees kritisiert, und die Kritiker meinten zudem, daß der sogenannte Berliner Volkswitz dem Wachstum eines konstruktiven öffentlichen Geistes in der Preußenhauptstadt nicht unbedingt zuträglich sei: „[W]elche großartigen Unternehmungen sind schon verpufft, weil ein Witzbold

⁴¹ Glaßbrenner. *Berlin* (wie Anm. 35). Bd. 2, Heft XXVII, S. 11. Weitere Zitate sind durch eingeklammerte Seitenzahlen im Text ausgewiesen.

dieselben durch ein Zeitungsinserat dem öffentlichen Gelächter Preis gegeben!“⁴², klagt Ernst Dronke mit Bezug auf die Tendenz der Berliner, durch Witz und Spott selbst Projekte zu unterminieren, die dem politischen Fortschritt förderlich sein könnten. In einer Skizze, die ironisch als „Beitrag zu Kants Metaphysik der Sitten“ betitelt ist und als Teil einer von 1832 bis 1834 laufenden Rubrik von Berlin-Korrespondenzen im *Morgenblatt* erschien, charakterisiert Karl Gutzkow den ‚gewitzten‘ Berliner Kleinbürger, der der Stadt ihre „Physiognomie“ verleihe, als Erzphilister:

Berlin ist eine sehr bürgerliche Stadt; selbst die grenzenlose Masse von Staatsbeamten, die [...] jetzt in der Residenz wohnen, haben ihr diesen Charakter nicht nehmen können. Der bei uns dominierende Bürger ist aber kein Großbürger, sondern ein Philister, ein Kleinstädter, welcher auf dem schönsten Platze Europas [...] stehen kann und niemals seine Vorstadt, seinen sogenannten Kietz, vergessen wird. [...] Es fehlte in dieser Sphäre an dem rechten Sinn, der [...] erhabenen Thatsachen entgegen kommen muß [...]. Dieß ist der Ursprung jenes grenzenlosen Gleichmuthes, der noch heute den Berliner von der ächten, unverdorbenen Race charakterisirt; dieß ist aber ebenso auch die Grundlage jenes naiven Sarkasmus, welchen man an meinen Landsleuten so oft belacht hat. Für Nichts entschieden, von Nichts ergriffen, ohne etwas in der Welt genau zu kennen, [...] und durch seine Stellung, als Bürger der Haupt- und Residenzstadt Berlin, doch nicht ohne Beruf, seine Stimme abzugeben, urtheilt der Windbeutel in den Tag hinein [...]. In neuerer Zeit ist über die Berliner Straßenspäße so viel gesprochen worden, daß es nicht uninteressant ist, die Anlagen der Berliner kennen zu lernen, welche ihnen zu jenen dienen.⁴³

Gutzkow sieht politische Indifferenz, die aus uninformativer, doch nichtsdestoweniger urteilsfreudiger Spöttelei entspringt, mithin als einen der Gründe, warum der öffentliche Geist in Berlin so wenig fortgeschritten sei. Im Gegensatz zum deutschen Süden und Südwesten, so wird betont, sei Berlin im Gefolge der Julirevolution absolut ruhig geblieben; jedoch geht es Gutzkow als Berlin-Korrespondent gerade darum, Zeichen einer unterschwelligeren politischen Bewegung auszumachen. Seitdem Eckensteher und Hökerinnen in die periodische Publizistik und auf die Bühne vorgedrungen seien (ein Seitenhieb auf Glaßbrenners Skizzen und deren dramatische Bearbeitung), werde ‚Berliner Witz‘ in Berlin selbst gewissermaßen nicht mehr ‚ernst‘ genommen. Distanziert spöt-

⁴² Ernst Dronke. *Berlin*. Bd. 1. Frankfurt/Main: Literarische Anstalt (J. Rütten), 1846. S. 18.

⁴³ [Karl Gutzkow], „Korrespondenz-Nachrichten. Berlin, November. Ein Beitrag zu Kants Metaphysik der Sitten.“ *Morgenblatt für gebildete Stände*, Nr. 284, 27. November 1833. S. 1136. Zugang zu diesem Beitrag sowie zu den gesamten Berliner Korrespondenzen Gutzkows aus den frühen dreißiger Jahren verdanke ich Wolfgang Rasch in Berlin.

telnde Beobachtung und der eigene Kiez ständen nicht mehr in so hohem Ansehen, denn die Berliner seien mehr denn je auf Reisen, sogar ins Ausland, und erweiterten dadurch ihren Horizont. Ein neues Unterhaltungsprogramm, das noch vor wenigen Jahren auf laues Interesse gestoßen sei, finde begeisterte Aufnahme, und Gutzkow lobt den Betreiber Gericke, da das Berliner Publikum sich an öffentlichen Orten nun bald ungehemmt amüsieren und belehren werde, statt unbeteiligt zu frotzeln:

Meine Landsleute werden wärmer, theilnehmender werden, sie werden sich für die Dinge interessieren und auf Kosten einer traurigen Spaßmacherei genießen und sich hingeben lernen. [...] Wie lange wird es noch währen, so fangen die Berliner an, an öffentlichen Orten nicht immer zu sehen, wie sich der Andere amüsirt, sondern sich selbst zu amüsiren. Das wäre der größte Fortschritt, den wir machen könnten, und würde unserm öffentlichen Leben eine ganz andere Färbung geben.⁴⁴

An die Adresse süddeutscher Leser von Cottas *Morgenblatt* gerichtet, spricht sich in dieser Prognose die Hoffnung auf das Entstehen freierer, ‚südlischer‘ Formen der Berliner Geselligkeit aus. Hinweise auf einen ‚Wiener‘ Stil, der sich seit kurzem z.B. auf Berliner Speisekarten offenbare, scheinen eine Verfeinerung der Sitten und damit implizit auch die Möglichkeit anzudeuten, daß sich die plebejische Witzkultur der Stadt auf ähnliche Weise zivilisieren könnte: „Man spricht jetzt in den Speisehäusern von Salami, von Fricandeaus, man macht den bei uns bisher völlig unbeachteten Unterschied zwischen Backen und Braten“; alles in allem Zeichen für „eine denkwürdige Revolution unserer Sitten“.⁴⁵ Obwohl der junge Gutzkow politisch dem badischen Liberalismus nahestand⁴⁶, lehnte er dessen separatistische Stömungen ab und bemühte sich darum, Berlin trotz aller Preußen-Kritik als Deutschlands einzigen Ort mit Hauptstadtpotential zu porträtieren, die Stadt also vor allem den Süddeutschen nahezubringen. In diesen Zusammenhang gehören besonders seine ebenfalls zuerst im *Morgenblatt* publizierten Berliner Skizzen „Die Sterbecassirer“ und „Die Singekränzchen“, im Untertitel der genrebildlichen Gattung „Bambocciade“ zugeordnet.⁴⁷

⁴⁴ [Gutzkow]. Korrespondenz-Nachrichten (wie Anm. 43). S. 1136.

⁴⁵ [Gutzkow]. Korrespondenz-Nachrichten (wie Anm. 38). S. 1136.

⁴⁶ Er hatte seine kritischen Betrachtungen zu den Möglichkeiten einer Konstitution Preußens („Ueber die historischen Grundlagen einer preußischen Verfassung“) in Carl von Rottecks *Allgemeinen politischen Annalen* veröffentlicht (Bd. 10, Heft 1, April 1832. S. 56-66). Die Zeitschrift wurde fast sofort danach in Preußen verboten.

⁴⁷ Dazu siehe Gert Vonhoffs Kommentar im Apparat zu Karl Gutzkow. „Die Sterbecassirer. Bambocciade.“ *Gutzkows Werke und Briefe. Kommentierte digitale Gesamtausgabe.*

In „Die Singekränzchen“ werden die Entwicklung neuer sozialer Typen, der Wandel zu freieren Sitten und der Zuwachs an politischer Kultur in der kleinbürgerlich geprägten Berliner Gesellschaft subtil veranschaulicht.⁴⁸ Die schlagfertigen Antworten einer jungen Ladenarbeiterin, die im Singekränzchen eine „Debatte“ auslöst und als „Trägerin der Opposition“ gegen den patriarchalischen Chorleiter bezeichnet wird⁴⁹, bezeugen gerade nicht den hergebrachten, nach Gutzkows Ansicht philiströsen Berliner Volkswitz, sondern den aufgeklärten einer modernen Städterin, für die es nur *eine* adäquate Bezeichnung gibt, nämlich den Pariser Begriff „Grisette“.⁵⁰ Die andere Berliner Skizze Gutzkows führt in das Milieu des verarmten Weberstandes, wo pietistische Frömmigkeit die Härten des täglichen Lebens ertragen hilft und mühsam ersparte Groschen für die Sterbekasse ein standesgemäßes Begräbnis sichern sollen. Wie in Douglas Jerrolds Skizze des Bestattungsunternehmers wird hier der Umgang mit dem Tod als Spiegel des bürgerlichen Lebens dargestellt, in diesem Fall des Lebens von Kleinbürgern, die sich im Übergang von einem ‚respektablen‘ Stand zu einer proletarischen Klasse befinden und deren Religion sie noch, zumindest bewußtseinsmäßig, dem ‚Mittelbürgertum‘ zuordnet. Ihre Physiognomie kindlicher Unterordnung ist als das Äquivalent zu der des Juste-Milieu-Bürgers zu werten:

Es sind schlichte, einfache Bürger in blauen Oberröcken oder schwarzen Fräcken, von denen jene immer zu lang, was diese zu kurz sind; es ist ein bescheidenes Juste milieu der geistlichen Kindschaft, das ihnen aus den Augen sieht [...].⁵¹

Wie weit dieses Bild der kleinbürgerlichen Pietisten auch vom Modell des aufgeklärten Staatsbürgers und Großstadtbewohners entfernt sein mag,

<http://www.sml.ex.ac.uk/german/gutzkow/Gutzneu/gesamtausgabe/index.htm>, *Novellen. Erster Band*. „Die Sterbecassirer“. Apparat (htm), 6.2 Einzelstellenerläuterungen, Erläuterung zu 73,2. Derselbe Kommentar findet sich auch im *Eröffnungsband* der kommentierten digitalen Gutzkow-Gesamtausgabe (Hg. Gert Vonhoff/Martina Lauster. Münster: Oktober Verlag, 2001, Abteilung IX. S. 95).

⁴⁸ Siehe Martina Lauster. „Physiologien aus der unsichtbaren Hauptstadt. Gutzkows soziologische Skizzen im europäisch-deutschen Kontext“. *Karl Gutzkow. Liberalismus – Europäertum – Modernität*. Hg. Roger Jones/Martina Lauster. Bielefeld: Aisthesis, 2000, S. 217-254, bes. 240-245.

⁴⁹ Karl Gutzkow. „Die Singekränzchen. Bambocciade“. *Novellen*. Hamburg: Hoffmann & Campe, 1834, Bd. 2, S. 61-88. Zit. S. 77 u. 79.

⁵⁰ Gutzkow. Singekränzchen (wie Anm. 49). S. 72.

⁵¹ Karl Gutzkow. „Die Sterbecassirer. Bambocciade“. *Gutzkows Werke und Briefe. Kommentierte digitale Gesamtausgabe* (wie Anm. 47). Text (pdf), S. 74. Auch im *Eröffnungsband* (wie Anm. 47), Abteilung IX. S. 74.

karikiert es doch explizit „Bürger“, die sich als Vertreter eines internationalen, ordnungs- und autoritätsgläubigen ‚Petit Bourgeois‘-Typs verstehen lassen. Diese werden damit in die potentielle hauptstädtische Gesellschaft eingezeichnet. Gutzkow gibt ihrer kindlichen Demut ganz klar den Vorzug vor der typisch preußischen Frömmelheit, wie sie in den oberen Kreisen Berlins anzutreffen ist. Unter dem Adel gibt es Pietisten, weil das Haus Hohenzollern diese Art des Protestantismus favorisiert; diese vertuschen jedoch ihre mystische Frömmigkeit möglichst, da sie sich so wenig mit dem säkularen Charakter von Staat und Zeitgeist verträgt. *Diese* Schichten der Bevölkerung, so legt Gutzkows Skizze nahe, liefern auf keinen Fall staatsbürgerliches Material; aus ihnen werden immer nur Untertanentypen hervorgehen. Die Karikatur des pietistischen Aristokraten zeigt, was zu wünschen übrig bleibt – zum Beispiel der Mut zur eigenen Gesinnung:

Die vornehmen Kinder Gottes, die mystischen Generale und Kammerpräsidenten, sind schon längst [nach dem Sonntagsgottesdienst in der Bethlehemskirche] nach Hause geeilt, ängstlich sich umblickend, ob wo ein höherer Chef, oder ein Subaltern, oder ein witziger Bekannter diesen seltsamen Gang bemerkt habe; sie treffen daheim vielleicht schon die älteste Tochter im Ballsaal und den Wagen vor der Thür, um sie [...] abzuholen; sie werfen einen erbärmlichen Blick auf die weltliche Mutter, und schleichen in ihr Kämmerlein, um sich in der Langmuth und Duldung zu stärken.⁵²

Der hier außerdem karikaturistisch herausgearbeitete Kontrast zwischen weltabgewandtem Pietismus einerseits und einem zunehmend genußorientierten Lebensstil andererseits kennzeichnet Berlin insgesamt. Zur selben Zeit, als die ‚schlichten Bürger‘ voller Gedanken ans Jenseits vor dem bescheidenen Gebäude der Sterbekasse halt machen, um ihr Scherflein einzuzahlen, wirbelt eine geputzte Menge den Tempeln des Vergnügens entgegen, und das an einem Sonntagnachmittag:

Wie schneidend sind die Contraste im Leben! Während hier [...] zwei Wesen [...] in Todesgedanken versunken stehen, rauscht nur hundert Schritte weiter das tolle Gewühl der lebensfrohen Spaziergänger zum Thore hinaus, um sich in den Strudel der Vergnügungen zu stürzen. Ein Wagen sucht dem andern den Vorrang abzugewinnen, Stutzer, auf den besten englischen Rennern, lorgnettiren die Schönen, die in den herrlichen Equipagen vorüberfliegen [...] Welche Erwartungswonne, welche Lebenslust auf allen Gesichtern! und welch sonderbare Contraste auf einem Raum von hundert oder, wenn man sie länger nimmt, von achtzig Schritten!⁵³

⁵² Gutzkow. „Sterbecassirer“ (wie Anm. 51). S. 74.

⁵³ Gutzkow. „Sterbecassirer“ (wie Anm. 51). S. 75-76.

Solche Beobachtungen von Gegensätzen im sozialen Leben sollen auch politisch lehrreich sein. Denn der enge „Raum“ dieser „Contraste“ wird betont, um die Gegenwart verschiedener zeitlicher Schichten zu veranschaulichen, wie sie nur die Metropole und heimliche Hauptstadt darbietet. Nur hier läßt sich die extremste Form des Modisch-Aktuellen und Modernen parallel zu vormodernen Lebensformen beobachten. Interessanterweise stellt auch Hosemanns Illustration zu Glaßbrenners „Schilder-Bildern“ den Dandy unmittelbar neben den Pietisten. Anders als hier wird jedoch bei Gutzkow die Diversität der Gegensätze nicht hervorgehoben, um ihre Unvereinbarkeit unter einem staatsbürgerlichen Hut zu veranschaulichen, sondern um das Potential der Großstadt als Schmelztiegel moderner Bürgerlichkeit und nicht zuletzt als notwendiges Ambiente für Skizzen zu suggerieren.

Für die vormärzliche Skizzenliteratur ist außerdem besonders Ernst Dronkes zweibändige sozioökonomische Studie *Berlin* zu erwähnen (1846 in Frankfurt am Main erschienen), die mit illustrierenden Bildern in Worten gespickt ist; ferner Georg Weerths *Humoristische Skizzen aus dem deutschen Handelsleben*, von denen die meisten 1847-48 in der *Kölnischen Zeitung* und *Neuen Rheinischen Zeitung* veröffentlicht wurden und die mit seiner zur selben Zeit bearbeiteten Sammlung *Skizzen aus dem sozialen und politischen Leben der Briten* in direktem Zusammenhang stehen. Während Dronke sich auf die Pariser *Physiologies* (mit Holzstichen reich illustrierte soziologische Skizzen) als Modell bezog⁵⁴, war für Weerth die Karikatur- und Skizzenkultur Englands vorbildlich.⁵⁵ Keinem von beiden stand

⁵⁴ Vgl. besonders die im Inhaltsverzeichnis angegebenen Abschnitte „Physiologie des Philisters“, „die Grisette“ und „die Flaneurs“ der Kapitel I („Auf den Straßen“) und II („Oeffentliches Leben“): Ernst Dronke. *Berlin*. Bd. 1. Frankfurt/Main: Literarische Anstalt (J. Rütten). 1846.

⁵⁵ Vgl. z.B. den Kommentar über *Punch* im Brief an die Mutter aus Bradford vom 18. Februar 1845: „Es freut mich, daß Dir die englischen Zeitungen einigen Spaß machen. Das Fratzenhafte ist freilich immer häßlich – in den Fratzen des Londoner ‚Punch‘ liegt aber so viele Weisheit verborgen, daß sie oft größere Wirkung hervorbringen als die reinste griechische Statue. Diese Fratzen des ‚Punch‘ haben schon Minister gestürzt, Herzogskronen vom Haupt gerissen und Umwälzungen herbeigeführt, die sich bis in die fernste Ecke der Welt fühlbar machten. Diese hastige Zeit hat oft nicht mehr Lust, lange Rönnements zu lesen; da muß der Pinsel und der Griffel herhalten und ein Bild schaffen, was mit einem Schlage den Gegenstand vor die Augen und dadurch in den Kopf bringt.“ Georg Weerth. *Sämtliche Werke in fünf Bänden*. Hg. Bruno Kaiser. Berlin: Aufbau-Verlag, 1957, Bd. 5, S. 151-152. Zur Bedeutung von Karikaturen für Weerth vgl. Bernd Füllner. „Man lacht darüber, und damit ist es gut.“ Bilder und Karikaturen in Weerths Werken“. *Zeitdiskurse. Reflexionen zum 19. und 20. Jahrhundert als Festschrift für Wulf Wülfing*. Hg. Roland Berbig/Martina Lauster/Rolf Parr. Heidelberg: Synchron, 2004. S. 59-72.

jedoch ein kongenialer Zeichner wie Gavarni, Daumier, George Cruikshank oder der *Punch*-Mitarbeiter John Leech bzw. auch kein Theodor Hosemann zur Seite, und ohnehin wären Düsseldorf, Stuttgart und München als nächste Zentren für Holzstichgraphik vielleicht nicht in der Lage gewesen, Verlage und Zeitungen außerhalb ihres engeren Radius zu beliefern. Weerths Genrebild des rheinischen Handelsherren Preiss, eines tyrannischen Patriarchen, Ausbeuters und paranoiden Opportunisten, zeigt in seinen stark karikaturistischen Zügen eben die Diskrepanz zum Staatsbürger auf, die die ausgebeuteten Industriearbeiter Yorkshires zu überwinden im Begriff sind, indem sie international zukunftsweisende, demokratische Formen des Vereinswesens entwickeln.⁵⁶ Für Drone bildet die Berliner Öffentlichkeit das Vorzeichen eines kosmopolitischen sozialistischen Gemeinwesens, vor allem in den Schichten, die nichts zu verlieren haben, am wenigsten ein Privatleben. Die Vision des nationalen Staatsbürgers ist in diesen Skizzen bereits vor 1848 durch die des sozialistischen Weltbürgers ersetzt.

Ein interessantes Beispiel für die Möglichkeiten einer graphischen Skizze im Revolutionsjahr bietet das Blatt „Die Frühstückspause in Frankfurt“, das dem aus Konstanz stammenden Künstler und Kunstkritiker Friedrich Pecht (1814-1903) zugeschrieben wird. Er war 1848 als Graphiker in Frankfurt tätig und schuf eine Reihe politisch beißender Radierungen, treffend so genannter „Ätzbilder“ (Abb. 8).⁵⁷

Im Gegensatz zu dem sechs Jahre zuvor publizierten Blatt des Königsberger Böttchers ist die visuelle Sprache hier völlig unverschlüsselt und wird durch eine ebenso direkte sprachliche Aussage unterstützt. Das Genrebild der drei Bauarbeiter bei ihrer Pause wird durch den Text zu einer szenischen Skizze mit scharfer politischer Aussage. Als Publikationsdatum ist ein Zeitpunkt kurz nach dem 18./19. September 1848 anzunehmen.⁵⁸ In diesen Tagen erklärten in Frankfurt protestierende Republikaner die Abgeordneten der Paulskirche „für Verräter des deutschen Volkes, der deutschen Freiheit und Ehre“, und der folgende bewaffnete Aufstand gegen das Parlament wurde durch preußische und österreichi-

⁵⁶ Vgl. Georg Weerth. „Das Blumenfest der englischen Arbeiter“. *Sämtliche Werke* (wie Anm. 50), Bd. 3. S. 232-247.

⁵⁷ Vgl. Arwed D. Gorella. „Realismus ohne Zukunft oder ‚Die Frühstückspause in Frankfurt‘ – eine anonyme deutsche Radierung aus dem Jahre 1848“. *Kunst der bürgerlichen Revolution von 1830 bis 1848/49*. Ausstellungskatalog der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst. Hg. von der Arbeitsgruppe Kunst der bürgerlichen Revolution, 1830-1848/49. Berlin 1973. S. 141-143; bes. S. 142.

⁵⁸ Vgl. Gorella. Realismus ohne Zukunft (wie Anm. 57). S. 142.

sche Truppen niedergeschlagen.⁵⁹ Die Bildunterschrift im Frankfurter Dialekt lautet:

Erster Souverain: Guck, das ist auch einer von dene Volksverräther auf der Rechte!

Zweiter Souverain: Den thät ich vor mein Lebe gern eins auswische!

Dritter Souverain: Ja wammer nur nit die verfluchtichte Preuße im Land hätte!



Abb. 8. [Friedrich Pecht [?]]: „Die Frühstückspause in Frankfurt“.
 (ca. Ende September 1848). Radierung.⁶⁰

Lehrling, Geselle und Meister stellen zwar die drei traditionellen Alters- und Ausbildungsstufen des Handwerkers dar, werden aber nicht als ‚Stand‘, sondern als politisierende Staatsbürger – ‚Souveräne‘ – porträtiert. Ihr Werk, das im Bau befindliche Haus im Hintergrund, kontrastiert mit dem mittelalterlichen Eschenheimer Turm als Teil der städtischen Befestigungsanlage und deutet an, daß die freie Zukunft in ihren Händen liegt.⁶¹ Diese positive Aussage wird jedoch durch die winzige Gestalt des in der Ferne spazierenden Parlamentariers unterminiert, dem das Gespräch gilt. Dieser wohlgenährte Bärtige im Gehrock und Zylinder

⁵⁹ Dieter Hein. *Die Revolution von 1848/49*. München: Beck, 1999, S. 89.

⁶⁰ *Kunst der bürgerlichen Revolution von 1830 bis 1848/49*. Ausstellungskatalog. Hg. Volker Braunbehrens u.a. Berlin: Neue Gesellschaft für bildende Kunst, Dezember 1972, 2. Aufl. Februar 1973. S. 143.

⁶¹ Vgl. Gorella. Realismus ohne Zukunft (wie Anm. 57). S. 142.

der mit Spazierstock auf dem Rücken strahlt saturierte Bürgerlichkeit aus und läuft als „Volksverräther“ an denen, die er ‚vertreten‘ soll, dem ‚Volk‘, vorüber und entfernt sich von ihnen. Die Arbeiter sind politisch ausreichend informiert, um einen einzelnen Abgeordneten ‚auf der Rechten‘ zu erkennen, und die Graphik macht den Mann auch durch seine Kleidung als solchen kenntlich. Lügen seine Sympathien auf der Linken, hätte er keinen Zylinder auf, sondern den breitrempigen weichen ‚Demokratenhut‘ bzw. ‚Kalabreser‘.⁶² In Kombination mit dem Vollbart, eigentlich Zeichen des ‚Radikalismus‘, könnte die ‚Angströhre‘ einen erst recht verdächtigen Opportunisten wie den berühmten „Piepmeyer“ andeuten, die Titelfigur von Johann Hermann Detmolds und Adolf Schröders lithographierter ‚Comic Strip‘-Serie, die den ‚typischen‘, sein Aussehen wie seine Gesinnung wechselnden Paulskirchen-Abgeordneten aufs Korn nimmt.⁶³

Die Frankfurter Bauarbeiter könnten allerdings ihr Vertrauen auch kaum auf die Vertreter der resoluten demokratischen Linken setzen, da es nicht in deren Gewalt steht, das Wiedererstarken monarchischer Macht zu verhindern, auch nicht durch bewaffneten Widerstand. Die einzige Hoffnung läge nun beim ‚Volk‘, bei den hier abgebildeten Werktätigen. Als große Masse könnten sie mit den bourgeoisen Legitimisten, den ‚Volksverräthern‘, kurzen Prozeß machen, wären da nicht noch „die verfluchtichte Preuße“. Jede Hoffnung auf wahre Volkssouveränität, auf gewaltsam eingeforderte demokratische Staatsbürgerschaft, wird zunichte angesichts der militärischen Übermacht Preußens, die selbst auf das Territorium der freien Stadt Frankfurt übergreift. Diese Sicht der Lage, vorgetragen durch die szenische Rede ungebildeter Handwerker, die sich als die eigentlichen ‚Souveräne‘ fühlen und auch so sprechen, ist so deprimierend wie präzise. Sie deutet auf einen hohen Grad an Politisierung und auch politischer Intelligenz außerhalb des gebildeten Bürgertums und bestätigt Beurmanns Frankfurter Staatsbürger-Modell, das unter dem „Mittelbürger“ auch die Handwerker einschließt. Daß diese

⁶² „Der weiche, durch eine Feder geschmückte Filzhut mit breiter Krempe wurde in Abgrenzung zum steifen Zylinder das Symbol des ‚Radikalen‘. In Baden nannte sich der Demokratenhut nach dem Volkshelden Friedrich Hecker [d.h. ‚Heckerhut‘, M.L.], in Österreich – zurückgehend auf die italienische Unabhängigkeitsbewegung – sprach man von ‚Kalabresern‘.“ 1848. *Aufbruch zur Freiheit*. Ausstellungskatalog der Schirn Kunsthalle Frankfurt/Main. Hg. Lothar Gall. Berlin: Nicolai, 1998. S. 395; Illustration S. 396.

⁶³ [Johann] H[ermann] D[etmold] [Text] u[nd] A[dolf] S[chröder] [Federlithographien]. *Thaten und Meinungen des Herrn Piepmeyer[,] Abgeordneten zur constituirenden Nationalversammlung zu Frankfurt am Main*. [Frankfurt/M.: Jügel, 1848-1849]. Die Serie erschien in sechs Lieferungen, insgesamt fünf Heften.

hier nur reden und nicht handeln, ist nicht dem großsprecherischen, verschlafenen „Borjer“ in ihnen zuzuschreiben; aus der gesetzten Physiognomie des Meisters und des Pfeife schmauchenden Gesellen sprechen eher Resignation und Verachtung als Borniertheit. Eine äußere Gewalt hindert sie daran, als emanzipierte Staatsbürger zu handeln. Der offene Haß auf Preußen, der sich in den Worten des dritten Sprechers, vermutlich des Jüngsten, äußert, ist unvermeidliches Resultat der Ereignisse vom September 1848. Die Volkssouveränität, durch die Bildunterschrift als Tatsache verkündet, bleibt bloße Hypothese; sie könnte nur Realität werden, wenn es Preußen nicht gäbe. Ähnlich wie das Modell des Königsberger ‚Jacobyners‘, aber mit expliziter separatistischer Tönung, muß das des Frankfurter ‚Souveräns‘ als Zeichen einer lokal beschränkten, auf nationaler Ebene unrealisierten bzw. unrealisierbaren Staatsbürgerlichkeit gelten. Pechts Radierung kommt ohne symbolische Codes und karikaturistische Überspitzung aus, um die Spannung zwischen genrebildlich-mimetisch dargestellter Realität des Bürgers und seinem unterdrückten Potential als Staatsbürger zu verdeutlichen. Diese Spannung ergibt sich ausschließlich aus dem Zusammenspiel von Bild und Text, dem Charakteristikum der vormärzlichen Skizze.

Schluß

Die intensive Suche nach Bildern und Vorbildern deutscher Staatsbürgerlichkeit im Vormärz bedient sich der Skizze als einer Form zwischen Genrebild und Karikatur, um zwischen Gegebenem und Gewünschtem zu vermitteln. Reine Textskizzen lagern karikierende, zeichnerisch schildernde oder szenisch darstellende Passagen in sich ein, um dieselbe Spannung zwischen Bild und Rasonnement zu erzeugen. Englische und französische Skizzen-Sammlungen, die den (meist hauptstädtischen) Staatsbürger in allen ‚Varianten‘ als gegeben darstellen, nutzen die Text-Bild-Spannung aus, um vor allem die ‚soziale Frage‘ bzw. das Verhältnis von physiognomischer Oberfläche und sozialer Funktion des ‚Typs‘ zu behandeln. Dazu bietet der Holzstich als Bild und Text integrierendes Medium hervorragende Möglichkeiten, wie kurz anhand von Kenny Meadows’ und Douglas Jerrols Skizze des Bestattungsunternehmers aus *Heads of the People* verdeutlicht werden konnte. Da xylographische Werkstätten in Deutschland erst Mitte der 1840er Jahre zur Verfügung standen, dann – was periodische Werke betrifft – vor allem die illustrierten Zeitschriften versorgten, und da die hauptstädtischen Bedingungen für

eine florierende Skizzenkultur nur eingeschränkt vorhanden waren, existiert für Deutschland keine kollaborative, illustrierte enzyklopädische Skizzen-Sammlung nach dem Muster von *Les Français peints par eux-mêmes*. Die vierbändige sozialgeographische Studie *Deutschland und die Deutschen*, die Eduard Beurmann allein verfaßte, blieb im wesentlichen auf den Norden und Teile Mitteldeutschlands beschränkt und sparte Berlin ganz aus.⁶⁴ Eine deutsche, nach Städten und Regionen gegliederte Skizzen-Sammlung, die etwa die Zeit 1830-1848 umfaßte, ließe sich jedoch mit Hilfe elektronischer Medien und des wachsenden Wissens über diese Periode, sozusagen mit mehr als eineinhalb Jahrhunderten Verspätung, verwirklichen und wäre eine höchst reizvolle Aufgabe.

⁶⁴ Eduard Beurmann, *Deutschland und die Deutschen*. 4 Bde. Altona: Johann Friedrich Hammerich, 1838-1839.