



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Die Karikatur der Zwischenkriegszeit

Die Arbeiten Fritz Schönpflugs in den Jahren 1920-1930

Verfasserin

Stephanie Friederike Viktoria Kumhofer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im August 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuer:

Univ. Prof. Dr. Walter Krause

An dieser Stelle möchte ich Herrn Univ. Prof. Dr. Walter Krause danken, der mir mit seiner freundlichen Hilfe und Unterstützung jederzeit zur Seite stand. Meinen Eltern möchte ich besonders herzlich danken, denn ohne sie wäre vieles nicht möglich gewesen. Auch an all jene ein Dankeschön die mich während dieser Zeit aufgebaut haben, mich unterstützten und ein offenes Ohr für mich hatten.

1. Inhaltsverzeichnis

1. Inhaltsverzeichnis	1
2. Einleitung.....	3
3. Forschungsstand	6
4. Die Karikatur.....	7
4.1. Begriffserläuterung.....	7
4.2. Funktion der Karikatur.....	9
5. Schöpfungs Karikaturen in der Wiener Tageszeitung	14
5.1. Schöpfungs Zeichnungen in den Wiener Stimmen	14
5.1.1. Formaler Aufbau	14
5.1.2. Themenkreise und Motive	15
5.1.3. Verhältnis von Text zu Bild.....	20
5.1.4. Stil und kompositorische Mittel.....	20
5.2. Schöpfungs Zeichnungen in der Österreichischen Volkszeitung	23
5.2.1. Formaler Aufbau	24
5.2.2. Themenkreise und Motive	25
5.2.3. Verhältnis von Text zu Bild.....	33
5.2.4. Stil und kompositorische Mittel.....	33
6. Die Zeitschriften.....	35
6.1. Die <i>Muskete</i> und der Münchner <i>Simplicissimus</i>	35
6.1.1. Formaler Aufbau	38
6.1.2. Themenkreise und Motive	38
6.1.2.1. Politische Karikaturen in der Muskete	38
6.1.2.2. Gesellschaftskritische Karikaturen.....	43
6.1.3. Verhältnis von Text zu Bild.....	57
6.1.4. Stil und kompositorische Mittel.....	58
6.1.5. Die Farbe in der Karikatur	64
6.2. Der Kikeriki.....	65
6.2.1. Formaler Aufbau	66
6.2.2. Themenkreise und Motive	66
6.2.3. Verhältnis von Text zu Bild.....	72
6.2.4. Stil und kompositorische Mittel.....	72
7. Die Karikatur der zwanziger Jahre.....	73
7.1. Die Wahl der Themen	73
7.2. Stilistisches Auftreten.....	74
8. Der Künstler	75

9. Zusammenfassung	78
10. Abstract	82
11. Literaturverzeichnis	83
12. Abbildungsverzeichnis	91
13. Abbildungen	94
14. Abbildungsnachweis	168

2. Einleitung

Für die vorliegende Arbeit wurde der Karikaturist Fritz Schönpflug als Zentrum des Interesses gewählt. Besonders werden die Jahre von 1920 bis 1930 bearbeitet. Fritz Schönpflug war für unterschiedliche Zeitschriften beziehungsweise Zeitungen tätig. Sowohl die *Muskete*, der *Kikeriki*, als auch die *Wiener Stimmen* und die *Österreichische Volkszeitung* stehen in dieser Arbeit im Mittelpunkt. Von besonderem Interesse wird die Zeitschrift *Muskete* sein. Die stilistischen Ähnlichkeiten zur satirischen Wochenschrift *Simplicissimus* sollen beleuchtet werden.

Warum die Jahre von 1920 bis 1930 ausgewählt wurden, lässt sich folgendermaßen erklären: Die Karikatur wurde schon ausgiebig behandelt, in mehreren Disziplinen, sowohl im politischen als auch philosophischen, zeitgeschichtlichen und psychologischen Sinne. Die kunstgeschichtliche Disziplin liefert vermehrt Überblickswerke, setzt sich mit dem Verlauf der Karikatur durch die Geschichte auseinander, geht jedoch weniger auf einzelne Künstler ein. Eine Arbeit gab den Anstoß für die Auseinandersetzung mit dem künstlerischen Werk Fritz Schönpflugs. Susanne Schneeweiß bearbeitete in ihrer Diplomarbeit Theo Zasche und das Jahr 1919. Sie beleuchtete die Situation direkt nach dem ersten Weltkrieg. Sowohl in politischer als auch in gesellschaftlicher Hinsicht war das Jahr 1919 besonders erschüttert. Die Jahre von 1920 bis 1930 erschienen mir ebenso faszinierend, da diese Jahre sich mit den Nachwehen des Krieges befassen, sich jedoch nicht mehr so akut am Kriegsende befinden. Die Problemstellungen verändern sich, die Themen, welche in den Karikaturen abgehandelt werden, werden vielschichtiger. Politische Aspekte wie zum Beispiel das Überleben Österreichs als Republik, die anfallenden Reparationszahlungen, der Wiederaufbau nach dem Krieg, werden geschildert. 1924 bringt die Schillingwährung durch die ständig ansteigende Inflation und die Entwertung der Kronenwährung.

Gesellschaftliche Umstrukturierung, wie das Erscheinen des Mittelstandes, die schlechte Arbeitsmoral, die Meinungs- und Versammlungsfreiheit und Streiks sind wichtige Themen, ebenso wie jene, die unter dem Krieg besonders leiden, als auch jene, die daraus ihren Nutzen ziehen. Die Arbeitslosigkeit und die daraus resultierende Armut der Bevölkerung stehen oft im Vordergrund. Sehr interessant ist auch der gesellschaftliche Wandel der Frau, die Herauslösung aus der traditionellen Rolle. Die Abschaffung des Paragraphen 144 des Strafgesetzbuches (Frauen machen sich durch den Abbruch einer Schwangerschaft eines Verbrechens schuldig) steht in vielen Berichten im Vordergrund.

Manche Themen fanden in der Karikatur häufigen Niederschlag, andere wurden hingegen gemieden und sehr selten dargestellt.

Was macht nun die Karikatur der Zwischenkriegszeit aus, insbesondere die der zwanziger Jahre? Welche stilistischen Veränderungen gab es? Was stellt sie besonders deutlich dar? Spürbar ist vor allem die Furcht und Unsicherheit vor der Zukunft, denn vieles ist im Begriff sich zu wandeln. Wie soll damit umgegangen werden? Die Karikatur hat ein breites Betätigungsfeld, um diese Angst um den Verlust der Traditionen darzustellen.

Zunächst soll auf den Forschungsstand eingegangen werden. Die bisher erschienenen Werke sollen hier kurze Erwähnung finden.

Der Vollständigkeit halber wird auch hier der Begriff Karikatur erläutert, der historische Kontext wird hierbei die tragende Rolle spielen. Es wird zwar immer wieder durch die wissenschaftliche Literatur verdeutlicht, dass der Begriff Karikatur nicht definierbar ist und nicht vollständig fassbar, eine Annäherung soll jedoch geboten werden. Ebenso soll die Funktion der Karikatur erläutert werden, was sich besonders auf das Erscheinen in Zeitungen und Zeitschriften beziehen wird. Hierbei werden verschiedene Mittel vorgestellt, mit Hilfe derer die Karikaturisten arbeiten und Aussagen tätigen.

Zum gewählten Zeitraum sei noch gesagt, dass es sich nicht um den Beginn der Schaffensperiode Fritz Schönpflugs handelt. Er war zur gegebenen Zeit an die 50 Jahre alt. Damals zeichnete er sowohl für die Tageszeitungen *Wiener Stimmen* und die *Österreichische Volkszeitung*, als auch für die Zeitschriften *Muskete* und *Kikeriki*. Seine Karikaturen erschienen auch in den *Wiener fliegenden Blättern*, der *Bombe*, im *Wiener Figaro* und auch im Londoner *Sketch*. Neben seiner Arbeit für verschiedene Zeitungen und Zeitschriften war er ebenso als Plakatkünstler tätig, verbildlichte verschiedenste Werbekampagnen, wie zum Beispiel *Klostergeheimnis Likör*, *Falk Zigaretten* oder *Palugyay Sekt*. Ab dem Jahr 1925 erscheinen weniger Karikaturen von Fritz Schönpflug in den beiden Tageszeitungen und der *Muskete*. Im *Kikeriki* sind sie ab 1926 zunächst stark vertreten, schon vor 1930 ist es fraglich ob Schönpflug noch für dieses Blatt tätig war.

Die einzelnen Zeitungen und Zeitschriften werden durch folgende Aufteilung näher vorgestellt: Zunächst wird der formale Aufbau erörtert. Es folgen die Themenkreise und Motive, wobei zunächst Karikaturen mit politischem- danach mit gesellschaftlichem Inhalt vorgestellt werden. Das Verhältnis von Text zu Bild wird näher betrachtet, der jeweilige Stil und die verwendeten kompositorischen Mittel beenden das Kapitel.

Die Zeitschrift *Muskete* wird hierbei eine essentielle Rolle spielen da die stilistischen Ähnlichkeiten zum deutschen Vorbild *Simplicissimus* untersucht werden. Die Wiener Künstler, besonders Paul Humpoletz, Ludwig Kmoch, Fritz Schönflug und Willy Stieborsky, und die deutschen Künstler Eduard Thöny und Olaf Gulbransson werden besonders im Vordergrund stehen.

Der letzte Teil der Arbeit besteht aus der Biographie des Künstlers und soll durch die Zusammenfassung zum Abschluss gebracht werden.

3. Forschungsstand

Zu der Auseinandersetzung mit der Karikatur sei hier kurz Stellung genommen. Die bisher erschienenen Werke beleuchten die Karikatur von vielen Seiten, seltener jedoch im kunsthistorischen Lichte. Als Zeugnisse der Geschichte sind Karikaturen besonders interessant, da sie Porträts ihrer Zeit, Gesellschaft und Politik sind.¹ Peter Malina führt durch die Zwischenkriegszeit, anhand von Bildern in der Publikation *Die gezeichnete Republik*.² Dietrich Grünewald geht besonders auf politische Karikaturen ein.³ Angelika Plum erörtert die Karikatur zwischen Kunstgeschichte und Politikwissenschaften, dabei untersucht sie die Ikonographie von *Feindbildern*.⁴ Um Karikaturen richtig verstehen zu können, muss immer die Entstehungszeit- und auch Ort berücksichtigt werden. Das Karikierte wäre ansonsten für den Betrachter nicht verständlich. Die Kunstgeschichte beschäftigt sich mit der Gestaltung der Karikatur, der Stil wie auch die Ikonographie stehen hierbei im Vordergrund. Zahlreiche Werke beschäftigen sich mit der verwendeten Sprache der Karikatur, bzw. den Mitteln, die Verwendung finden. Gerhard Langemeyer stellt die *Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten* vor.⁵

Was jedoch weniger geboten wird, ist die Auseinandersetzung mit einzelnen Karikaturisten und deren Arbeit im Zusammenhang mit ihrem Umfeld. Im Bezug auf österreichische Karikaturisten beschäftigte sich Susanne Schneeweiß in ihrer Diplomarbeit mit Theo Zasche im Jahr 1919. Die Werke vieler Karikaturisten wie Fritz Schönpflug, Fritz Gareis, Paul Humpoletz, Ludwig Kmoch und anderen wurden hingegen noch nicht ausführlich bearbeitet. Anders ist es mit deutschen Karikaturisten. Eine Art Zusammenfassung oder ein Auflisten der einzelnen Karikaturisten und deren Arbeiten im *Simplicissimus* bietet Carla Schulz-Hoffmann.⁶ Dagmar Kessel-Thöny's Arbeit über Eduard Thöny erläutert sein gesamtes Œuvre.⁷ Ebenso schrieb Ursula Wolkers über das Schaffen Olaf Gulbranssons.⁸

¹ Vocolka, 1986, S.112.

² Malina, 1988.

³ Grünewald, 2002.

⁴ Plum, 1998.

⁵ Langemeyer, 1985.

⁶ Schulz-Hoffmann, 1978.

⁷ Kessel-Thöny, 1974.

⁸ Wolkers, 1964.

4. Die Karikatur

4.1. Begriffserläuterung

Der Begriff Karikatur leitet sich vom italienischen Verb *caricare* ab und bedeutet *überladen* oder *übertreiben*. Um die Mitte des 17. Jahrhunderts fand der Begriff Einzug in die Kunst. Annibale Carracci war es, der für seine Zeichnungen den Ausdruck *caricatura* bzw. *ritrattini carichi* (übertriebene Bildnisse) verwendete, was in einem Vorwort des päpstlichen Haushofmeisters Giovanni Antonio Massani zu einer Sammlung festgehalten wurde, die 1646 in Rom erschien. Simon Guillains veröffentlichte 80 Radierungen, nach jenen Zeichnungen Annibale Carraccis, der fehlerhafte Figuren nach der Natur zeichnete.⁹

Das Hässliche wurde abbildungswürdig, so hält Massani fest: „Ich berichte euch also, dass Annibale über diese Art der Kunstübung zu sagen pflegte, (...) dass auch die Natur, indem sie einen Gegenstand verändert und hier eine große Nase macht und dort einen großen Mund oder einen Buckel oder sonst wie einen Körperteil entstellt, auf eine gewisse Weise zu verstehen gibt, auch sie mache sich ein Vergnügen und einen Spaß mit diesem Gegenstand und lache selbst zu ihrer Erholung über diese Entstellung und Formlosigkeit.“¹⁰ Bildnisse also, in denen der Künstler die natürlichen Fehler akzentuiert und nicht versucht zu glätten. Der Ausdruck *caricature* wurde 1665 von Gianlorenzo Bernini in Frankreich eingeführt, als Bernini von Ludwig XIV. an seinen Hof gerufen wurde. Ab der Mitte des 18. Jahrhunderts setzte sich der Begriff endgültig durch. Bernini übertrieb im Unterschied zu Annibale nicht nur die offensichtlichen äußeren Formen, eben wie die Natur sie uns präsentiert, sondern versuchte zudem das innere Wesen wiederzugeben, was der Karikatur wiederum eine neue Aufgabe zukommen ließ.¹¹

1686 findet sich die erste englische Erläuterung des Begriffs in Sir Thomas Brownes *Bibliotheca abscondita*. Im 18. Jahrhundert schließlich fand das Wort Einzug in die Wörterbücher und ebenso in die Alltagssprache.¹² Gerd Unverfehrt macht auf die Differenzierung der Wörter *caricature* und *cartoon* im Englischen aufmerksam. Während das erste für die Porträtkarikatur (im Sinne von Carracci Übertreibung der Gesichtsformen

⁹ Unverfehrt, 1985, S.345.

¹⁰ „Io dico, che intorno á questa sorte d'imitatione soleua dire Annibale, (...) che la Natura nell'alterare alcun' oggetto, facendo vn grosso naso, vna gran bocca, ó la gobba, ó in altra maniera alcuna parte deformando, ella n'accenna vn modo di lei di prendersi piacere, e scherzo intorno á quell'oggetto, e di sí fatta deformitá, ó sproportione, ridersi ancor'essa per sua ricreatione.“, zit. n. Mahon, 1947, S.260, Übersetzung: Unverfehrt, 1985, S.346.

¹¹ Unverfehrt, 1985, S.347.

¹² Hoffmann, 1956, S.15.

bezogen) verwendet wurde, wird das zweite für die kunstvoll zusammengesetzte Bildsatire verwendet.¹³ Ebenso unterscheidet auch Dietrich Grünewald zwischen Bildsatire und Karikatur. Während die Satire durch Übertreibung, Ironie, Parodie und Metapher kritisiert und provozieren will, möchte die Karikatur charakterisieren, Wesenszüge, Verhaltensweisen und Einstellungen sichtbar machen. Sollte die Karikatur durch ihre Charakterisierung Kritik ausüben, so erhält auch sie satirische Qualität.¹⁴

Karikatur wurde in Verbindung mit *Burlesque*, *Monstrous* oder *Hyperbole* gebracht, hatte demnach auch geringschätzende Bedeutung. Zeitgleich wurde der Ausdruck von Winckelmann aus dem Französischen in den deutschsprachigen Raum übernommen. Auch andere Bezeichnungen wie *After-* oder *Abergestalt*, *Mißbild*, *Fratzenbild*, am häufigsten aber *Zerrbild* oder *Spottbild* werden verwendet. Jedes Abschwenken vom raffaelischen Schönheitsideal wurde als Karikatur geführt. Somit wurde sie als *schlechte Kunst* der *schönen Kunst* gegenüber gestellt und alles aus der Norm Geratene, wie zum Beispiel afrikanische Kultmasken oder gotische Wasserspeier fielen unter den Begriff der Karikatur.¹⁵ „Die Romantik mit ihrer Hinwendung zum Pittoresken, Charakteristischen, Interessanten entdeckte die Qualitäten der Karikatur“¹⁶. Als gewollte Deformierung beschrieb Eduard Fuchs die Karikatur erstmals im 19. Jahrhundert.¹⁷

Severin Heinisch betrachtet im heutigen Sprachgebrauch die Karikatur unter drei unterschiedlichen Gesichtspunkten, mit Hilfe derer der Versuch unternommen wird, die Karikatur fassbarer zu machen:

- „Zur Bezeichnung des Genres der politisch-satirischen Zeichnung, insbesondere der gezeichneten Leitartikel in den Tageszeitungen.“
- „Zur Bezeichnung einer bestimmten Form der Porträtzeichnung, in der mit sparsamen Mitteln charakteristische Züge übertrieben herausgearbeitet werden.“
- „Im übertragenen Sinn als Bezeichnung eines Stilmittels der charakteristischen Übertreibung, das nicht auf die Zeichnung, oder Druckgrafik beschränkt ist, sondern im Film, Fotografie, Bildhauerei, Literatur usw. Anwendung findet.“¹⁸

¹³ Unverfehrt, 1985, S.350.

¹⁴ Grünewald, 2002, S.17.

¹⁵ Heinisch, 1988, S.28.

¹⁶ Bornemann, 1972, S.6.

¹⁷ Heinisch, 1988, S.28.

¹⁸ Heinisch, 1988, S.29.

Der Begriff Karikatur wird bis heute immer wieder als nicht klar definierbar geführt, lediglich eine Annäherung kann geboten werden.¹⁹ Klaus Herding meinte: „Man kann Karikatur funktional bestimmen und verfehlt damit doch gerade das Beste (...). Versucht man aber, die Karikatur nur als Kunstwerk zu begreifen, so schaut man oft an ihrem Biß vorbei.“²⁰ Lothar Lang schrieb über die Karikatur folgendes: „Entscheidend zum Verständnis des Wesens der Karikatur ist also nicht die Bejahung der Möglichkeit zur Deformation, sondern die Frage, ob die betreffende Zeichnung den karikierten Gegenstand oder das karikierte Ereignis wahr und jedermann verständlich vor die Sinne stellt. Mit anderen Worten: Der Wert der Karikatur als Kunst, der ihr zeitliches Überdauern entscheidend bestimmt, liegt in der Offenbarung des Charakteristischen, des Typischen, im schlagartigen Enthüllen der Wahrheit mit den karikaturistisch-abbreviativen Mitteln, dank dem Komischen und Grotesken als Möglichkeit des Schönen.“²¹

4.2. Funktion der Karikatur

Wie bereits ausgeführt begann die Karikatur anfänglich die missgestaltete Natur wiederzugeben. Im Englischen erfährt die Karikatur eine Verschiebung von der rein humoristischen Seite hin zur Auseinandersetzung mit politischen Themen. Auch die Übersetzung ins Deutsche (Zerrbild, Spottbild) beschreibt die zunehmende Aufgabe der Karikatur, Kritik zu üben. Verzernte Darstellungen von Ereignissen und Personen der Gesellschaft und der Politik sollen der Gesellschaft zum Spott preisgegeben werden.²² Franz Kadrnoska schreibt im Allgemeinen der Karikatur drei Funktionen zu: Zunächst die Kritik, die vom verstehenden Schmunzeln bis zum angreifenden Konfrontation reichen kann. Des Weiteren die Ventilfunktion, welche den Betrachter durch Lachen kurzfristig von der Realität und von Ängsten befreit und sich über Traditionen und Wertvorstellungen der eigenen Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gruppe hinwegsetzt. Als letzten Punkt beschreibt er die Stellvertreterfunktion, welche über das ins Absurdeziehen des Gegnerischen ein Überlegenheitsgefühl erschafft.²³ Bernd Bornemann stellt über alle anderen Aufgaben der Karikatur die *Existenzhilfe*, wenn er schreibt: „ (...) sie lehrt

¹⁹ Heinisch, 1988, S.32.

²⁰ Herding, 1988, S.101.

²¹ Lang, 1970, S.134.

²² Kadrnoska, 1983, S.21.

²³ Ebenda.

Menschen, Distanz zu den Dingen zu gewinnen und durch das Lachen über die menschliche Unvernunft mitunter zur Vernunft zu kommen.“²⁴

Zeitschriften und Tageszeitungen waren ein ausgezeichneter Nährboden für Karikaturen. Mit dem 19. Jahrhundert erlebte sie eine wahre Blütezeit, was auf die Innovation neuer Drucktechniken zurückgeht. Die Erscheinungszahlen konnten gesteigert und der Farbdruck durch die Lithographie vergünstigt werden. Somit konnte die Karikatur ein großes Publikum erreichen.²⁵ Für die zahlreiche Produktion von Karikaturen waren die vielseitigen positiven Eigenschaften der Lithographie besonders wichtig. Nicht nur die günstige Herstellung, auch die beinahe uneingeschränkte Möglichkeit des Abdruckes, das simple und zügige Arbeiten mit Zeichenutensilien wie Kreide, Pinsel und Feder, als auch die Verwendung des Farbdruckes seien hier genannt.²⁶

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts gewährleistete sodann das fotomechanische Reproduktionsverfahren die exakte Wiedergabe der Originale. Die Werke wurden fotografiert und auf Zinkplatten kopiert und danach durch Ätzen zu einer druckfähigen Vorlage gemacht. Um Tonwerte wiedergeben zu können verwendete man die Rasterätzung, auch Autotypie genannt, bei der es sich um ein komplexes Verfahren handelt.²⁷ Bernd Bornemann hält hierzu fest, dass die „reine Linie nicht zuletzt aus drucktechnisch-ökonomischen Gründen dominierender Träger und Haupt-Stilelement der Darstellung wurde.“²⁸

Die erste Satirezeitschrift wurde von Charles Philipon 1830 mit dem Namen *La Caricature* gegründet, erschien jede Woche und zeigte politische Karikaturen. Zwei Jahre darauf erschien ein weiteres Blatt vom selben Gründer mit dem Titel *Le Charivari*. Hierbei handelte es sich um ein Tagesblatt. Honoré Daumier war sowohl für *La Caricature* als auch für *Le Charivari* tätig. Bei ihm handelt es sich um einen der wohl bedeutendsten Karikaturisten überhaupt. Bald darauf erschien auch in England das erste Satireblatt mit dem Titel *Punch*. Zu den bekanntesten Erscheinungen im deutschsprachigen Raum zählen die Münchner *Fliegenden Blätter* (ab 1845) und der in Berlin herausgegebene *Kladderadatsch* (ab 1848).²⁹

²⁴ Bornemann, 1972, S.9.

²⁵ Laa, 1951, S.32.

²⁶ Bornemann, 1972, S.19.

²⁷ Bornemann, 1972, S.20.

²⁸ Ebenda.

²⁹ Schneeweiß, 2001, S.16f.

Hannes Haas meinte zur Karikatur in der Presse, dass die Karikaturen ein Geschehen kommentieren und nicht objektiv informieren sollen, was vom Leser und Betrachter ein gewisses Maß an Wissen voraussetzt.³⁰ Karikaturen werden verwendet, um die Berichte und Ereignisse, die der Leser in schriftlicher Form festgehalten vor sich hatte, noch einmal visuell zu dokumentieren, zu interpretieren oder etwas Bestimmtes hervorzuheben.

Karikaturen verfolgen eine Intention, sie kritisieren, erklären und regen zum Nachdenken an. Abhängig vom Betrachter, der Entstehungszeit bzw. dem Anlass, als auch der gewünschten Aussage, ist die Form, in der die Karikatur ihre Wiedergabe findet.³¹ Unterschiedlichste Mittel stehen den Karikaturisten zur Verfügung, welche in vielen Werken bereits erörtert wurden.³² Dabei handelt es sich oft um gängige Motive, bereits bekannte Zeichen, Wortspiele oder Metaphern. Dietrich Grünewald meinte hierzu: „Selten hat der Karikaturist die Zeit, ein ausgeklügeltes, komplexes, innovatives künstlerisches Konzept zu entwerfen, noch will er es dem Leser zumuten - also greift er auf konventionelle respektive leicht entschlüsselbare Konnotationen zurück, auf ein Repertoire vertrauter Zeichen, Metaphern, Verknüpfungen und Muster (...).“³³

Nur kurz sollen hier einige dieser Mittel Erwähnung finden.

Vor allem für politische Karikaturen werden Metaphern oder auch Wortzitate sehr häufig verwendet. Eine Redewendung oder ein metaphorischer Bildtitel wird in der Form der Karikatur bildlich dargestellt. Bildunterschriften spielen in diesem Zusammenhang eine wichtige Rolle. Sie werden genutzt um die Metapher, welche verbildlicht wurde, vorzustellen. Hierbei handelt es sich um das Zitieren von Motiven aus literarischen Werken oder aus der Bildenden Kunst, wobei der Bekanntheitsgrad des zitierten Werkes von großer Wichtigkeit ist.³⁴ Der Bildaufbau, die Anordnung der dargestellten Personen und kennzeichnende Motive werden übernommen. Das Werk, auf welches man Bezug nimmt, bleibt deutlich zu erkennen.

Auch Spiele oder Auftritte in Theatern, in der Arena oder im Zirkus werden häufig verwendet, um Vergleiche darzustellen.

³⁰ Haas, 1982, S.24f.

³¹ Unverfehrt, 1985, S.7.

³² Dazu zählen: Heinisch Severin, Die Karikatur. Über das Irrationale im Zeitalter der Vernunft, Wien u.a., 1988; Langemeyer Gerhard (Hrsg.), Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten, 2. Aufl., München, 1985; Fuchs Eduard, Die Karikatur der europäischen Völker, München, 1921; Gombrich Ernst, Das Arsenal der Karikaturisten, in: Gombrich Ernst, Meditationen über ein Steckenpferd. Von den Wurzeln und Grenzen der Kunst, Wien-München-Zürich, 1973, uvm.

³³ Grünewald, 2002, S.18.

³⁴ Schulenburg, 2003, S.122.

Auch Allegorien oder Personifikationen finden in der Karikatur Anwendung. Als typisches Beispiel für Allegorien seien hier die Nationen genannt: Die Allegorie der Germania, oder der französischen Marianne. Sie trägt als Allegorie der Freiheit die phrygische Mütze. Der deutsche Michel, gekennzeichnet durch die Zipfelmütze, ist die älteste Nationalallegorie.³⁵ Auch bekannt ist *John Bull* als Verkörperung Englands und *Uncle Sam* als beliebter Amerikaner. Ebenso können Tiere als nationale Allegorien dienen. Als Beispiel hierfür dienen der russische Bär, der englische Löwe oder der österreichische Adler.

Typische Eigenschaften, welche man Tieren nachsagt, werden zur Charakterisierung von Menschen herangezogen. Aus dem gängigen Gebrauch sehr bekannt der dumme Esel oder der schlaue Fuchs, die giftige Schlange etc. Menschen mit Tierköpfen sind ein beliebtes Motiv, auch werden Tiere in der Rolle eines Menschen oder Menschentyps dargestellt. Im Weiteren werden auch Ähnlichkeiten mit Tieren besonders hervorgehoben. Aufgrund der Übereinstimmung von menschlichen und tierischen Zügen glaubt man auf den menschlichen Charakter rückschließen zu können.³⁶ Durch Attribute oder schriftliche Begleitung kann das Tier nähere Erläuterung erfahren, was ebenso eine Möglichkeit der Mensch - Tier Gestaltung in der Karikatur ist.³⁷

Ein weiteres Stilmittel ist die *Typisierung*. Wenn Symbole oder Attribute dazu dienen, den Dargestellten zu einer bestimmten Gruppe gehörig zu zeigen, so kann man von *Typisierung* sprechen. Angelika Plum verwendet das Beispiel des typischen Deutschen, ausgezeichnet durch seine Lederhosen. *Typisierung* kann mit Allegorien nicht gleichgesetzt werden, da es sich hierbei um die Repräsentation durch einen *Typ* handelt und nicht durch eine Allegorie. Man könnte ebenso von Klischees sprechen, da *Typisierung* selbiges hervorruft.³⁸

Dem Betrachter müssen natürlich diese Mittel bekannt sein, ansonsten würden sie die Wirkung verfehlen und die Kritik würde nicht wahrgenommen werden.³⁹

Um in der Karikatur Unterschiede zu verdeutlichen, verwendet man extreme Gegensätze wie zum Beispiel Hell und Dunkel, Groß und Klein, Schön und Hässlich, Gut und Böse oder Dick und Dünn. Besondere Verwendung findet dieses Stilmittel bei oppositionellen

³⁵ Plum, 1998, S.96.

³⁶ Baur, 1973, S.280.

³⁷ Döring, 1985, S.238.

³⁸ Plum, 1998, S.96.

³⁹ Schulenburg, 2003, S.120.

Kampfbildern.⁴⁰ Durch den extremen Gegensatz werden die Vorzüge einer Seite den negativen Eigenschaften einer anderen stark verdeutlicht und gegenüber gestellt. Dies führt zur Idealisierung auf der einen Seite und zur Herabwürdigung auf der anderen Seite.⁴¹

Eines der am häufigsten verwendeten Darstellungsmittel der Karikatur ist die Übertreibung. Bestimmte Charaktereigenschaften, Verhaltensweisen und Haltungen werden übertrieben dargestellt, jedoch müssen gewisse Merkmale konform bleiben, um Bemängelung an der Person gültig machen zu können. Die Art der Deformation der karikierten Gestalt beschreibt sowohl die Qualität, als auch die Fehler des Dargestellten.⁴² Der Betrachter erfährt das Gefühl der Überlegenheit durch die Normverletzung der Schönheitsideale, durch extreme Körperformen.⁴³

Diese Möglichkeiten der Karikaturisten sollen ein möglichst leichtes und rasches Aufnehmen der Pointe der Karikatur gewährleisten. Die Kenntnis des Betrachters über die verwendete Methode bleibt jedoch ausschlaggebend, denn ohne sie würde die Pointe verloren gehen.⁴⁴

Auch der Text der Karikatur trägt zum besseren Verständnis bei. Tatsächlich ist es so, dass der Witz, oder das zum Lachen anregende Moment sehr oft erst durch den beigefügten Text ausgelöst wird. Dem Wort können dabei unterschiedliche Aufgaben zukommen. Entweder wirkt es unterstützend, indem es das im Bild Dargestellte ein weiteres Mal hervorhebt oder den Funken zündet, der den Betrachter zum Schmunzeln bringt, oder der Text hat die schwere Aufgabe, die Schwächen des Bildes auszugleichen und die fehlende Pointe des Bildes im Wort zu ersetzen.⁴⁵

⁴⁰ Plum unterscheidet die *reine* Karikatur von antithetischen Kampfbildern mit folgendem Vorschlag: die *reine* Karikatur möchte zu einem gedanklichen Prozess anregen, während das Kampfbild ein negatives Bild des Karikierten propagiert und als Begebenheit aufgefasst wird, in: Plum, 1998, S.132.

⁴¹ Plum, 1998, S.130.

⁴² Grünewald, 2002, S.17.

⁴³ Döring a, 1985, S.45.

⁴⁴ Bornemann, 1972, S.12.

⁴⁵ Bornemann unterscheidet „die Art und Weise des Worteinsatzes, der sich in der Regel nach der Funktion der Karikatur richtet.“, in: Bornemann, 1972, S.12.

5. Schöpflugs Karikaturen in der Wiener Tageszeitung

5.1. Schöpflugs Zeichnungen in den Wiener Stimmen

Bei den *Wiener Stimmen* handelt es sich um ein sehr radikales Blatt, welches als christlichsoziales Spätabendblatt von 1919 bis 1927, in antisemitisch und antisozialistisch arbeitende Richtung, existierte. 1922 wurde das Blatt für ein Jahr eingestellt. Mit der Wiedererscheinung traten jedoch die Karikaturen immer mehr in den Hintergrund, dies wird ersichtlich aus der Reduktion der Größe der Zeichnungen.

Der Umfang der Zeitung umfasste vier Seiten, unterteilt in drei Spalten. Neben Fritz Schöpflug arbeiteten Theo Zasche und M.J. Leuthe als Karikaturisten. Die Arbeiten von Theo Zasche fallen mit seinem Tod 1922 weg und somit erschienen nur noch Karikaturen von Schöpflug und Leuthe in den *Wiener Stimmen*, wobei Letzterer selten seine Arbeiten signierte. Oberhalb der Karikatur selbst erscheint überwiegend die Mitteilung, welcher Künstler die gedruckte Karikatur verfasst hatte. Hierbei muss jedoch erwähnt werden, dass mehrfach Fehler unterliefen, die in der nächsten Ausgabe mit einem Vermerk ausgebessert wurden. Daraus ergibt sich jedoch die Frage, ob dies auch wirklich immer geschah, und wie glaubwürdig diese Angaben deshalb nun tatsächlich waren.

5.1.1. Formaler Aufbau

Die formale Gestaltung der Karikaturen in den *Wiener Stimmen* erweist sich aufgrund der Größe als recht einfach. Es handelt sich um ein Bild zu einem Ereignis auf der ersten Seite der Zeitung. Die Künstler hatten demnach die Aufgabe, ihre Kritik innerhalb eines Bildes zum Ausdruck zu bringen.

Noch dazu sind die vorgesehenen Bildkästen nicht größer als 8 x 8 cm. Es handelt sich meist um ein- oder mehrfigurige Szenen. Oft erscheint die Bühne der Figuren als leer oder nur mit wenigen Mitteln beschrieben, denn nur in seltenen Fällen werden gesamte Räume aufgebaut. Auf reduzierte Mittel wird aufgrund des Zeitungspapiers zurückgegriffen, da es sich für Zeichnungen mit vielen und zarten Strichen einfach nicht eignete. Bessere Ausführung erfahren Karikaturen mit starken und klaren Linien, darüber hinaus können Gegensätze von Hell und Dunkel eine bessere Wirkung erzielen.⁴⁶

Im Bild selbst findet keine Beschriftung der Personen statt. Welche Personen Darstellung fanden, ergibt sich zumeist aus dem darunterliegenden Text. In seltenen Fällen werden die Figuren selbst beschriftet. Der Text oder auch Untertitel sind in den meisten Fällen ein

⁴⁶ Laa, 1951, S.24.

zusätzliches Werkzeug, denn die Aussage der Karikatur sollte auch ohne ihn verstanden werden. Dennoch spielt er eine entscheidende Rolle beim Vollbringen einer gelungenen Satire.

Auffällig ist, dass die Qualität der Karikaturen im Laufe der Jahre von 1920-1927 stark nachlässt. Sind die Karikaturen zu Anfang noch aussagekräftig und von Bedeutung, so nimmt die Wichtigkeit immer mehr ab, wodurch sich eventuell auch der Rückgang der Größe erklären lässt. Nur noch sehr selten erscheinen politische Karikaturen.

5.1.2. Themenkreise und Motive

Die Themen der Karikaturen in den *Wiener Stimmen* umspannen ein weites Feld. Sowohl innenpolitische wie außenpolitische Themen werden dargestellt, als auch die Probleme der Gesellschaft. Ereigniskarikaturen wie Porträtkarikaturen erfahren hier ihre Umsetzung. Schöpflug bedient sich hierbei ebenso allegorischer Motive als auch der Wortzitate, wie im Folgenden gezeigt wird. Gesellschaftskritische Karikaturen setzt er meist in alltägliche Umfelder, wie beispielsweise den Markt oder die Straßenbahn.

Für die beiden Beispiele mit dem Titel *Der Koch* und *Primaballerina* nutzte Schöpflug Bildmotive, die häufig verwendet wurden und eine lange Bildtradition aufweisen. *Der Koch* (Abb. 1), vom 19. Mai 1920 zeigt Staatssekretär Dr. Richard Reisch beim *Auswalken*. Auf dem Walker ist die Aufschrift *Vermögensabgabe, Steuerreform* zu sehen. Durch körperlichen Einsatz wird versucht aus dem *Steuerzahler* Geld herauszudrücken. Der neutrale Raum und der eng gewählte Bildausschnitt lassen keine Räumlichkeit zu.

Das Motiv des Ausdrückens, beziehungsweise Ausquetschens erweist sich als ein altes.⁴⁷

Es geht auf das Motiv des Ausdrückens durch eine Presse zurück, das schon sehr viel früher Anwendung fand. Hierzu ein Beispiel von Jacques Lagniet, *Der ausgepresste Liebhaber* aus der Serie *Die Jahreszeiten*, aus der Mitte des 17. Jahrhunderts. (Abb. 2) Die mechanische Presse wird von einem Bediensteten geführt, während die Dame im Vordergrund das Blut des Liebhabers in einer Schale auffängt.

Theo Zasche hat im selben Jahr eine Karikatur zu diesem Thema gezeichnet. Sie erschien am 28. Februar mit dem Titel *Des Steuerzahlers Absterben* (Abb. 3). Dargestellt ist der *Steuerzahler* in einer Presse ohne Drehvorrichtung. Der Staatssekretär kniet auf ihm, umgeben von Gewichten mit der Aufschrift *Steuer*. Ausgemergelt erscheint der

⁴⁷ Den Ursprung diese Form der Darstellung fand Jürgen Döring in der christlichen Ikonographie des Weinkelterns, die sich dann im 17. Jahrhundert zur Druckerpresse wandelte, in: Langemeyer, 1985, S.15.

Steuerzahler, nur noch wenige Tropfen können aus ihm herausgedrückt werden. Einige nicht weiter ausgeführte Papierstücke liegen auf dem Boden.

Schönpflug und Zäsche zeigen das gleiche Thema mit einem abgewandelten Motiv. Es ist keine mechanische Presse mehr, die verwendet wird, um dem *Steuerzahler* die letzten Mittel abzunehmen. Es handelt sich um einen einfachen Walker oder einen schweren Stein. Der körperliche Einsatz ist dabei ausschlaggebend und lässt beide Karikaturen im Vergleich zum Vorgänger des 17. Jahrhunderts noch erbarmungsloser wirken. Der gleichgültige Blick der beteiligten Figuren in Schönpflugs und Zäsches Karikaturen verstärkt den Kontrast zum armseligen, sich ergebenden Opfer, während der *Liebhaber* in der Presse seine Folterung zu verschlafen scheint. Beide Künstler der *Wiener Stimmen* rhythmisieren hier durch Hell und Dunkel. Die Foltermaschinen und zusätzlichen Gewichte heben sich, nur durch die Kontur geschaffen, von den Figuren ab. Anders als bei Zäsche ist bei Schönpflug nicht mehr das Produkt des Walkens von Reisch zu sehen. Konnte bei Zäsche im Februar des Jahres 1920 noch etwas aus dem *Steuerzahler* herausgedrückt werden, so erweist sich der Ausgewalkte im Mai als mittellos. Eine neue Art der Folterung muss nun erdacht werden, was auch deutlich aus der Bildunterschrift hervorgeht: „Wie meinen die Genossen, soll ich noch weiter walken, oder können wir schon mit dem Fleckerlschneiden anfangen?“

In der Karikatur *Primaballerina* (Abb. 4), vom 5. August 1920 stellt Schönpflug den Staatskanzler Dr. Karl Renner beim sogenannten *Eiertanz* dar. Er bedient sich hierbei einer Redewendung und verbildlicht diese. Der Titel der Karikatur spielt hierbei eine wichtige Rolle. Sie wird genutzt, um die Metapher vorzustellen. Dem Betrachter sollte die Redewendung natürlich geläufig sein, ansonsten wäre die Kritik verloren gegangen. Zusätzlich wird dem Betrachter hier durch die zweimalige Umsetzung der Redewendung, sowohl in Bild, als auch Text, eine Verstärkung des Inhaltes geboten.⁴⁸ Das Motiv des über Eier Tanzens verwendete Schönpflug in einer erweiterten Form davor schon einmal in der Zeitschrift *Figaro* des Jahres 1919. (Abb. 5) Die Figur des Tänzers erscheint hier aus dem Zentrum gerückt, weitere Figuren, Zuschauer die den schlechten Geruch des bereits aufgebrochenen Eies wahrnehmen, nehmen am Geschehen teil. Zwei maskierte Figuren sind dabei die Eier absichtlich zu öffnen.

Auch in der Zeitschrift *Kikeriki* nutzte Schönpflug am 1. Jänner 1927 ein weiteres Mal die Metapher des *Eiertanzes*. (Abb. 6) Hier stellt er seine Akteure auf einer größeren Bühne

⁴⁸ Schulenburg, 2003, S.122.

dar, preist sie gar durch die Figur des *Kikeriki*, am linken Bildrand stehend, als Sensation an. Diesmal eröffnet er dem Betrachter eine Theaterbühne, also einen definierten Raum, durch den er direkt auf das Geschehen aufmerksam gemacht wird, indem die sonst übliche Umrahmung der Karikatur durch einen Bildkasten (hier durch einen Vorhang, den oberen und rechten Rand umzeichnend und die Figur des *Kikeriki* zur Linken) ersetzt und aufgebrochen wird. Die Bezeichnung der Metapher *Eiertanz* fungiert hier als Überschrift, der darunter liegende Text, sehr drastisch formuliert, warnt die österreichische Bevölkerung vor ihrer Zukunft sehr eindringlich.

Weist Schöpflugs *Eiertanz* im *Figaro* noch mehr Raum auf, so erscheint er in den *Wiener Stimmen* auf ein Minimum reduziert. Wie in einem Ausstellungsraum tanzt hier der Staatskanzler über die Eier, die zum Teil schon zu Bruch gegangen sind oder von weiteren Personen im Begriff sind, zerstört zu werden. In der Karikatur der *Wiener Stimmen* stellt Schöpflug seine Figur in einen neutralen Bildraum. Die Bühne des Tänzers erstreckt sich bis zur Bildmitte und wurde als schwarze Fläche gestaltet. Im Vordergrund befinden sich die Hindernisse, um die er zu tanzen versucht. Das Lächerliche des *Eiertanzes* noch einmal verstärkend, stellt Schöpflug den Staatskanzler im Gewand einer Primaballerina dar. Die Körperhaltung und das Lüften des Kleidungsstückes werden jener Karikatur des *Figaros* genauestens nachempfunden. Der formale Bildaufbau der einfachen seichten Bildbühne erscheint auch in der Karikatur des *Kikeriki*. Schöpflug umrandet diese mit einem Vorhang und setzt damit die Bildüberschrift ins Bild um. Die Karikatur wird als Aussicht auf eine Bühne gekennzeichnet. Zusätzlich nimmt ein Hahn, die Figur *Kikeriki*, direkt Kontakt mit dem Betrachter auf und präsentiert das Theater.

Ein frühes Beispiel des *Eiertanzes* erschien in der Frankfurter Latern von 1863 (Abb. 7). Ernst Schalk nutzte ebenso das Bildmotiv um eine heikle politische Situation auszudrücken und lässt seine Figur über die Eier tanzen. Susanne Schneeweiß zeigt anhand einer Karikatur Theo Zashes die Verbindung des *Eiertanzes* mit dem Balancieren auf einer Kugel.⁴⁹ Im Vordergrund steht nicht mehr das Tanzen über die Eier da die Figur auf den fragilen Objekten zum Stehen kommt. Auch in Schöpflugs Karikatur des *Kikeriki* kommt die Figur im Zentrum der Darstellung auf den Eiern zum Stehen und balanciert somit auf ihnen.

⁴⁹ Schneeweiß, 2001, S.54.

In *Ein Hilfsbedürftiger* (Abb. 8) vom 22. Jänner 1920 erklärt Staatssekretär Reisch, dass das arme Österreich bei Hilfsaktionen nicht ständig übersehen werden soll. Amerika, Frankreich und Italien erscheinen als kräftige Männer, ihre Köpfe wurden jedoch durch eine Münze ausgetauscht, beschriftet mit der jeweiligen Währung zur Identifikation. Österreich in Form eines kleinen Jungen an der Hand des Staatssekretärs, mit dem Kopf eines Kronenscheins. Durch mehrere Unterschiede hervorgehoben geht klar hervor, dass Österreich nicht richtig dazugehört. In zerschlissenem Gewand steht das Bürschchen den wohlgenährten Männern im feinen Zwirn gegenüber. Neben den Herren, angeordnet in einem Halbkreis, steht der Junge leicht ins Abseits gerückt am Bildrand. Ebenso durch das Rhythmisieren von Hell und Dunkel bildet der Junge eine Ausnahme aufgrund seines hellen Hemdes. Obwohl es auf den ersten Blick so wirkt, als bräuchte der Betrachter den darunterliegenden Text, um die Karikatur zu verstehen, so erweist sich das Gegenteil nach näherer Betrachtung. Identifizierung erfahren die jeweiligen Länder durch die im Land verwendete Währung und so stattet Schöpflug Amerika, Frankreich und Italien mit Geldmünzen als Köpfe aus, Österreich mit einem Kronengeldschein. Klar wird die Benachteiligung durch die jugenhafte, armselig gekleidete Erscheinung des Kindes. Die Kritik wird auch ohne den Text ersichtlich.

Das Motiv der folgenden Karikatur ist von Fritz Schöpflug ein häufig verwendetes.

Am 14. September 1921 erschienen, zeigt sie den Kutscher. Mit dem Titel *Messe-Taxe* (Abb. 9) und dem beigefügten Text: „Ach ne. Sie haben mich wohl mißverstanden. Ich habe Sie nicht um den Preis Ihrer Droschke gefragt, sondern um den Fahrpreis bis zur Rotunde.“. Diesem Motiv schenkte er vermehrt Aufmerksamkeit, wie eine weitere Karikatur von ihm bestätigt. Mit dem Titel *Unsere Taxa* (Abb. 10) erschien das Blatt am 19. Jänner 1911 in der *Muskete*. Die beiden Karikaturen unterscheiden sich lediglich in minimalen Details. Der formale Aufbau wird hier wiederholt. Dargestellt wird ein Kutscher in seiner Kutsche sitzend. Vor ihm ein - beziehungsweise zwei Pferde gespannt, nähert sich von rechts ein Kunde, dem der Fahrpreis offensichtlich viel zu teuer erscheint.

Der *Typ* des Kutschers wird in diesen Karikaturen vorgestellt, ein stämmiger Mann mit Schnurrbart und Hut. Aufgrund der Größe der Karikatur in der Tageszeitung vereinfacht Schöpflug seine Darstellung und stellt den Kutscher und seinen Fahrgast ohne Bildbühne dar. Während er in der größeren Darstellung seinen Figuren noch einen Lebensraum zur Seite stellt, in dem sie existieren können, müssen sie in der Tageszeitung ohne diesen zurechtkommen, was jedoch auch den Blick des Betrachters ohne Umschweife auf das Wesentliche lenkt. Die Geste des Sprechens, die er durch die leicht nach vorne gestreckte

Hand ausdrückt, lässt er in der Zeitung dem Fahrgast zukommen, der sich eben auch im darunter liegenden Text äußert. In der Zeichnung für die *Muskete* kommt dem Kutscher die Rolle des Sprechers zu, der für eine besonders schnelle Fahrt von seinem Fahrgast ein neues Ross verlangen würde. Auch davor verwendet Schöpflug das Motiv des Kutschers. Er schöpft hierbei aus einem von ihm geschaffenen breitgefächerten Sortiment. Diese Darstellungen verwendete er bereits in Aquarellen, die den Kaiser sowohl bei Ausfahrten zeigen, als auch in rasanten Ausfahrten mit der Kutsche und wilden Männern, die Pferde antreiben. (Abb. 11 und Abb. 12)

Diese Darstellungen von *Wiener Typen* machten einen Großteil der Arbeit Fritz Schöpflugs vor dem ersten Weltkrieg aus. So fertigte er Postkarten mit selbigem Thema an. Bekannt wurde er für seine Darstellungen der *Wiener Typen* aus der K. u. K. Armee.⁵⁰

Ein weiteres Darstellungsmittel erschien 1925 gleich zweimal. Zum einen am 18. April (Abb. 13) und zum zweiten Mal am 14. November (Abb. 14) und wird später wieder in der Zeitschrift *Kikeriki* zu sehen sein. Es handelt sich hierbei um das Erscheinen einer übermächtigen Hand aus dem Nichts, die einer oder mehreren, sehr viel kleineren Gestalten nichts Gutes will.⁵¹ Die früher erschienene Karikatur *Die Höllenmaschine* erklärt in einem kurzen Beitekt ihren Bezug *Zum Massenmord in Sofia*. Die Situation im nebenstehenden Bericht wird genau erläutert. Am 16. April 1925 wurde ein Bombenattentat auf die Kathedrale im Zentrum Sofias durch bulgarische Kommunisten verübt. Dabei wurden über 120 Personen getötet und über 500 verletzt. Bei den Betroffenen handelte es sich hauptsächlich um Politiker und hochrangige Angehörige des Militärs. Ziel des Anschlages war es, diese Personen zu beseitigen, um die Machtübernahme der Kommunisten zu ermöglichen.⁵² Die Karikatur, die leider zu den schlecht erhaltenen gezählt werden muss, zeigt dennoch deutlich die Bedrohung durch den *Bolschewismus*. Eine riesige Walze mit selbiger Aufschrift überwälzt und zermürbt eine ganze Stadt. Im Vordergrund ist noch eine Kirche zu erkennen. Die Walze, wie auch die Presse, oder die Schraube ist ein oft gewähltes Mittel, um ein Zermalmen von Gegnern darzustellen.

⁵⁰ 1962 erschien von Peter Schöpflug eine Sammlung der k. u. k. Typen seines Vaters. Mit dem Titel *Fritz Schöpflug. Ein Leben für Kunst und Humor. Meister in der Darstellung der Typen der K. u. K. Armee und Alt-Wiens*. Vom Deutschmeister zum Generalmajor bis hin zum Dienstmann, auch das Wäschermadl und Dienstmadl, werden als die *Wiener Typen* vorgestellt.

⁵¹ Vgl. dazu: Gombrich, 1985, S.401.

⁵² Wiener Stimmen, 18. April 1925.

Die zweite Karikatur zeigt einen davonspringenden Pudel, der von einer aus dem Nichts auftauchenden Hand mit einer Kanne übergossen wird und hierbei das Sprichwort des begossenen Pudels ins Bild umsetzt.

(Abb. 15) Ein Vergleichsbeispiel hierfür wurde aus dem *Figaro* vom 22. September 1866 entnommen. Auch hier taucht eine übermächtige Hand samt Magnet aus dem Nichts auf und zieht die ihr hilflos ausgelieferten Figuren unter ihr an. Österreich, erkennbar an der Beschriftung der Mütze, wird von zwei Figuren zurückgehalten, die im darunter liegenden Text als Personifikation Ungarns und Tschechiens vorgestellt werden. Um eine große Überlegenheit auszudrücken, wurde hier ein Unterschied durch Groß und Klein konstruiert. Die überlegene Partei wird hier durch ihr Auftreten aus dem Ungewissen noch ein weiteres Mal hervorgehoben, während die unterlegene Seite nicht nur durch ihre Größe, sondern auch durch das Ausgeliefertsein stark herabgewürdigt wird.

5.1.3. Verhältnis von Text zu Bild

Der beigelegte Text in den *Wiener Stimmen* unterstreicht zumeist das bereits Abgebildete. Eine Beschriftung im Bild selbst findet nicht statt, die Szene wird entweder durch den darunter liegenden schriftlichen Dialog der Figuren klar, beziehungsweise wird sie ein weiteres Mal verstärkt. Die Darstellung ist vorherrschend so gewählt, dass sie auch ohne Text verständlich erscheint. Durch den geringen Platz, der hier der Karikatur zur Verfügung stand, trägt der Text zu einem raschen Auffassen der Quintessenz der Darstellung bei. Durch den Text kommt es zu einer Zunahme von spöttischen und bissigen Aussagen. Ein aggressiver, zum Teil schon hetzerischer Ton ist nicht selten das Resultat.⁵³

5.1.4. Stil und kompositorische Mittel

Zumeist zeigt Fritz Schönpflug Figurengruppen, wenige Menschen oder gar nur eine Person, die eine Situation beschreiben, eine Handlung ausführen oder einfach nur in ein Gespräch vertieft sind. Sie erhalten entweder einen ausgestatteten Raum oder bewegen sich auf einer sehr schlichten Bildbühne, die wenig oder auch gar nicht ausgeführt erscheint. Den Ausschnitt eines Raumes wählt Schönpflug meist sehr eng, wodurch der Betrachter direkt an der Situation teilnehmen kann. Tiefenerzeugende Linien konstruiert Schönpflug jedoch nicht und der Blick kann nicht in die Tiefe abschweifen.

Zwei Beispiele zeigen dies sehr deutlich. Zum einen die Karikatur vom 3. März 1920 *Volksstimme* (Abb. 16) und zum zweiten jene vom 1. April 1920. Mit dem Titel *Des*

⁵³ Schneeweiß, 2001, S.45.

Wieners Osterfreuden (Abb. 17) konstruiert Schönflug die Figuren in einem Innenraum. Er zeigt einen engen Bildausschnitt, schneidet Türen und Wände ab und bietet nur eine Schräge, welche leichte Tiefe erzeugt, sei es Pult oder Ablage.

Wählt er eine flache Bildbühne, so benutzt er wenige Elemente, um diese zu beschreiben. Tische, Stühle oder Pulte dienen ihm hierzu. Der Raum wird jedoch nicht mit vielen Mitteln definiert. Er bildet Schrägen, um diesen anzudeuten und den Figuren den notwendigen Spielraum zu kreieren, in dem sie diskutieren, sprechen und agieren können. Nur die Figuren selbst erzeugen durch ihre Anordnung Räumlichkeit, oder deuten auf selbige hin. Jedoch gestaltet Fritz Schönflug nicht die Figuren selbst räumlich, ganz im Gegenteil, sie verharren deutlich in der Fläche. Durch ihre Haltung und Anordnung der Figuren erzeugt er ihren Lebensraum und zeigt dem Betrachter so Räumlichkeit.

Trotz des geringen Platzes, der der Karikatur in dieser Tageszeitung zu Verfügung stand, handelt es sich bei Schönflugs Karikaturen teilweise auch um mehrfigurige Gruppierungen. Um die Figuren von ihrer Umgebung abzugrenzen und zu differenzieren füllt er die Konturen in gleichmäßiger Form mit Karomuster oder Punkraster aus oder versieht die Kleidung der Figuren mit paralleler Schraffur. Des Weiteren benutzt er Hell und Dunkel, um seine Darstellung zu rhythmisieren. Im Vergleich zu den Arbeiten in der *Österreichischen Volkszeitung* wird ersichtlich werden, dass die Aussage des Bildes hier stark reduziert erscheint.⁵⁴

Er benötigt wenige Gegenstände, wählt seine Gestaltungsweise so, dass er das Nötigste beifügt, seine Figuren aber dann ihre Kritik und die gewollte Situation selbst erklären. Wie zum Beispiel in der Karikatur vom 26. März 1921 mit dem Titel *Ostern* (Abb. 18). Dominant erscheint hier gleich zu Beginn das Kreuz in der Mitte des Bildes. Zentral erhebt es sich aus Steinen und Geröll, geformt zu einer Pyramide. Es bildet die Spitze, hinterfangen von einer weißen Wolke, die sich der Form des Kreuzes anzupassen scheint und damit die Dreieckskomposition aufrecht erhält und das Kreuz ein weiteres Mal stark hervorhebt. Die Bildbühne begrenzt sich auf das untere Drittel des Bildes. Durch die Staffelung der Steine, die sich durch Schraffieren zu dreidimensionalen Objekten formen, erzeugt Schönflug etwas Räumlichkeit. Die kleinen Figuren in Weiß gehalten heben sich deutlich von der Umgebung ab und verharren in einer erstaunt erschrockenen Position, ehrfürchtig vor dem Kreuz. Die Person zur Rechten kann eindeutig als Angehöriger des

⁵⁴ Die Aussage von Susanne Schneeweiß über den Stil der Arbeiten Theo Zasches' in den *Wiener Stimmen* kann hier auch für Schönflug getroffen werden, siehe dazu: Schneeweiß, 2001, S.58.

mosaischen Glaubens identifiziert werden, aufgrund der typischen Kleidung, der Haartracht und des typisierten Gesichtes mit der großen Nase. Zur Linken betrachtet ein Mann, anhand seiner Kleidung dem Kommunismus zuzuordnen, das Kreuz. Die Hände des einen sind dem Kreuz abwehrend entgegen gehalten, die des anderen in einer erschrockenen Haltung dem Boden zugewandt. Dem Betrachter wird ganz deutlich vermittelt, dass sich das Kreuz über alles, sei es Religion oder Politik, erhebt und sublim über allem steht. Fritz Schönpflug greift hier die Typologie der Kreuzdarstellung auf.⁵⁵ Zum Vergleich hierzu können zwei Beispiele von Caspar David Friedrich herangezogen werden. (Abb. 19) Im 1808/09 entstandenen *Tetschener Altar* ist ein sich bis zur Bildmitte erhebender Felsgipfel dargestellt, auf dessen Spitze das Kreuz mit der Christusfigur emporragt. Umgeben von mehreren Bäumen erstrahlt das Kreuz in den vom Bildhintergrund heraufleuchtenden Strahlen der Abendsonne. In mehrfacher Form stellt Friedrich die Sublimierung des Kreuzes eingebettet in die Landschaft dar, die durch Stimmungswerte den Betrachter in spiritueller Hinsicht bestärken soll.⁵⁶

(Abb. 20) Größere Ähnlichkeit zum formalen Aufbau der Karikatur Schönpflugs weist die Sepiazeichnung *Kreuz im Gebirge*, entstanden um 1806/1807, auf. Sowohl die gewählte Distanz zum Kreuz, als auch das deutliche Hervortreten der Felsformation ist in der Karikatur der *Wiener Stimmen* besonders stark nachempfunden. Die Betonung Schönpflugs wird deutlich auf das Kreuz gelenkt, aufgrund der Proportionierung und massiven Ausführung und der erneuten Hervorhebung durch die Rahmung des Kreuzes durch Wolken. Bei Friedrich erscheint das Kreuz in weitere Entfernung entrückt und wäre als eher fragil zu beschreiben. Es wirkt aufgrund der Stimmungswerte der umgebenden Natur. Die Abnahme der Leichtigkeit lässt sich eventuell auch durch den kräftigen Kontrast von Schwarz und Weiß erklären und auch durch den Mangel an Platz. Fritz Schönpflug stellt zwei stark gestikulierende Figuren dem Kreuz zur Seite, um die Pointe zu inszenieren. Durch ihre Anwesenheit macht er die Überlegenheit der christlichen Religion deutlich, während bei Friedrich der Betrachter als Gläubiger Unterstützung erfährt. Die Aussage des Bildes von Schönpflug ist eine andere, vielleicht auch als aggressiv zu beschreiben.

⁵⁵ „Die Tradition der Kreuzlandschaften und des Pantheismus verbreitete sich vom 16. bis zum 18. Jahrhundert vor allem in Holland und Frankreich“, in: Kellein, 1988, S.120.

⁵⁶ Zacharias, 2006, S.203.

5.2. Schönflugs Zeichnungen in der *Österreichischen Volkszeitung*

Die Karikaturen in der *Österreichischen Volkszeitung* hatten im Gegensatz zu jenen der *Wiener Stimmen* oft eine ganze Seite, aber auch eine Doppelseite (zu Festtagen) zur Verfügung. Sie erschienen jedoch nur einmal in der Woche, zumeist sonntags und nahmen auch auf Artikel die bereits unter der Woche erschienen waren Bezug. Sie waren demnach nicht immer zeitgemäß.⁵⁷ Häufig wurden Figuren mit dem Namen versehen, so wie es auch im *Kikeriki* und der *Muskete* der Fall ist. Für die *Österreichische Volkszeitung* zeichneten in den Jahren von 1920 bis 1922 sowohl Theo Zasche als auch Fritz Schönflug, wobei Zasche aufgrund seiner zahlreichen Werke als Hauptzeichner zu sehen ist. Mit dem Tod Theo Zaches im November 1922 wurde Schönflug zum Hauptzeichner des Blattes. 1923 erschienen weitere Zeichnungen von Rudolf Herrmann, Emil Hübl, Fritz Gareis, Hans Kaplan und anderen.

Die Zeitung umfasste zu Beginn der zwanziger Jahre unter der Woche acht Seiten und wurde in drei Spalten unterteilt. Die Sonntagsausgabe erschien mit 16 Seiten, die Karikatur erschien meist auf Seite 9. Im Verlauf des Jahres 1921 wurden die Ausgaben erweitert. Nicht nur die Sonntagsedition hatte jetzt eine umfangreichere Fassung, immer öfter wiesen auch die Publikationen unter der Woche bis zu 16 Seiten auf. Auch die Anzahl der Karikaturen erfuhr eine Variation. Teilweise versuchte man mehrere Illustrationen einzubringen, was sich jedoch nicht lange hielt, denn man kehrte schließlich zum alten Konzept zurück. Hinzu kamen die illustrierten *Neuigkeiten des Tages*, wie auch der *Scherz der Woche*. Ab 1926 nahmen die Karikaturen Schönflugs deutlich ab. Immer öfters erschienen Zeichnungen von Emil Hübl, Prof. Hermann Puchinger und Alfred Gerstenbrand. 1930 wurden lediglich vier Karikaturen von Schönflug publiziert. Besonders ist der Rückgang der politischen Karikaturen zu verzeichnen, statt dessen erschienen vermehrt Zeichnungen die Gesellschaft betreffend. Das Thema der Frau kam hierfür öfters zum Tragen, aber auch Alltagsprobleme fanden hier Umsetzung. Hierbei sei auf Franz Kadrnoska verwiesen, welcher der Karikatur eine *Ventilfunktion* zuspricht, durch die sich der Betrachter durch das Lachen vorübergehend von der Realität herauslösen, dem Alltag und seinen Problemen entkommen kann.⁵⁸ Auch die *Soziusfunktion* ist hier zu nennen. Auf die einzelnen gesellschaftlichen Schichten bezogen, soll dem Betrachter das

⁵⁷ Schneeweiß, 2001, S.25.

⁵⁸ Kadrnoska, 1983, S.21.

Gefühl der Verbundenheit gegeben werden, eben dass er mit seinen Sorgen nicht alleine sei.⁵⁹

5.2.1. Formaler Aufbau

Der formale Aufbau der Karikaturen in der *Österreichischen Volkszeitung* gab den Künstlern mehr Freiheit. Durch das größere Format hatten sie mehr Platz zur Verfügung. Drei Varianten des Aufbaues wurden hierbei benutzt.

- Die Karikatur bestand aus einem Bild und stellte ein Ereignis dar.
- Es konnte sich um Einzelszenen handeln, die zusammengesetzt wurden. Sie ergaben keine Bildgeschichte, vielmehr handelte es sich um Szenen, die thematisch aufeinander Bezug nahmen. Meist wurden fünf Szenen gezeigt, wobei die Szene zentral in der Bildmitte von einem Rahmen umfasst wurde, und sich vier weitere aus den Ecken bis zur Mitte hin ausdehnten. Die Szene der Bildmitte bildete meist auch die Pointe der Erzählung. Die Lesbarkeit für den Betrachter ergibt sich demnach von der oberen zur unteren Zeile und zu guter Letzt zurück in die Mitte. Eine einmalige Anwendung fand bei Schönflug das Trennen der einzelnen Szenen durch einzelne Rasterung. Jedes Bild erscheint in Form einer Postkarte.⁶⁰ Zusammen wirken sie wie eine Abfolge von Handlungen zu einem Thema.
- Es erschienen mehrere Bilder, die ein Ereignis beschrieben. Die einzelnen Szenen können die Handlung oder die Handelnden räumlich als auch zeitlich (also eine Erzählung) voneinander trennen. Somit entsteht eine Bildgeschichte.⁶¹

Sowohl Fritz Schönflug als auch Theo Zasche bedienten sich dieser formalen Mittel. Ebenso verwendeten beide den Ausdruck einer kräftigen durchgehenden Linie. Wobei Zasche in der Schilderung der Details die Linien aufbrach und zur Strukturierung verwendete und schraffierte. Kontraste schaffte er ebenso mit Rasterung. Auch Schönflug verwendete zum Strukturieren Raster, sei es Punkt- oder Karoraster. Einfache Kästen, mit einfacher Umrahmung, bildeten den Lebensraum der Karikaturen. Damit wurde das Bild festgelegt und umgeben.⁶²

⁵⁹ Haas, 1982, S.288.

⁶⁰ Schönflug arbeitete zu Beginn seiner Karriere als Postkartenillustrator.

⁶¹ Schneeweiß, 2001, S.24.

⁶² Ebenda.

5.2.2. Themenkreise und Motive

Politische Karikaturen waren in der *Österreichischen Volkszeitung* stark vertreten.

Die Notlage Österreichs, die Kredite, auf die das Land und die Bewohner angewiesen waren, und die Inflation erweisen sich als durchgängige Themen. In vielen Karikaturen stellen sowohl Schönflug als auch Zasche die Geldsorgen Österreichs dar.

(Abb. 21) Die Karikatur vom 8. Mai 1921, mit dem Titel *Wie uns geholfen wird*, kann auf mehrere Artikel der vorangegangenen Woche bezogen werden, in welchen es um die Rettung von Österreich und die Finanzpläne des Völkerbundes geht. Bereits im März wurde in London dem Obersten Rat die Bitte Österreichs um finanzielle Unterstützung durch das Ausland vorgetragen. Im April trafen Vertreter des Komitees in Wien ein, um sich über die Lage Österreichs ein Bild machen zu können. Eine Anleihe wurde unter gewissen Bedingungen gewährt, die von der österreichischen Regierung akzeptiert wurden. Der Plan wurde schlussendlich jedoch nicht umgesetzt und die Auslandsanleihe wurde nicht gewährt.⁶³ Dargestellt werden fünf Szenen eines Familienlebens. Deutlich zu erkennen ist die Knappheit der Mittel, veranschaulicht durch schadhafte Kleidung, fehlende Nahrung oder finanzielle Mittel und die dadurch resultierende Bedürftigkeit der Familie. Der beigefügte Untertitel „Wir müssen etwas mehr sparen - dafür aber etwas weniger essen. - Wir müssen etwas mehr arbeiten, dafür aber uns etwas weniger erholen. - Kein Wunder, dass dann alles etwas mehr kostet.“, gibt die Leserichtung vor. Die Figuren strukturiert Schönflug hier durch Längsstreifen und Rastermuster, das Inventar der einzelnen Szenen hebt er durch den Punktraster von den einzelnen Figuren ab.

Im Sommer des Jahres 1921 wuchs die Besorgnis, da das Defizit stetig wuchs. Der Staat musste auf außerordentliche Unterstützung verzichten, und so sank der Geldwert immer weiter, was zur Folge hatte, dass ein eiliges Umwandeln der Kronenvorräte in Devisen und Valuten einsetzte. Die Währungskatastrophe begann, und die Preise stiegen wie nie zuvor. Unter der Leitung des ehemaligen Wiener Polizeipräsidenten Johannes Schober wurde die Regierung im Juni 1921 abgelöst, Ferdinand Grimm blieb für kurze Zeit weiterhin Finanzminister.⁶⁴ Theo Zasche präsentiert zu diesem Thema am 31. August eine Karikatur mit dem Titel *Valuten-Hausse*. (Abb. 22) Die Darstellung bezieht sich auf einen Artikel, erschienen am 30. August, mit dem Titel *Kreditaktion*. Bundeskanzler Johannes Schober mit ängstlichem Gesichtsausdruck den Blick in die unbeständige Zukunft nach vorne

⁶³ Bachinger, 1974, S.35.

⁶⁴ Bachinger, 1974, S.37f.

gerichtet und Finanzminister Dr. Ferdinand Grimm treiben in einem kleinen Boot, offensichtlich ohne Kontrolle, da die Ruder auf dem Weg verloren gingen, einen Geldfluss hinab. Auf der linken Seite erscheint ein korpulentes Wesen mit spitzen Ohren und Krallen an den Füßen, beschriftet mit *Valuten Wucher*, daneben ein hageres, resignierendes Weiblein, am Saum des Kleides beschriftet mit *Kreditaktion*. Im Hintergrund erheben sich die Währungskurse - der Wert der Krone zu den einzelnen Ländern, wie England, Amerika, Italien - in Form von Bergen. Theo Zasche definiert das Gebirge durch Schraffur; Punktraster verwendet er bei den Figuren im Boot. Der Verzicht der Binnenmodellierung der Kleidung des Bundeskanzlers, das Ausfüllen mit schwarzer Farbe, ermöglicht einen Kontrast zwischen den Figuren und die Akzentuierung auf die wichtigste Person.

(Abb. 23) Eine weitere Zeichnung vom 21. August 1921 *Es tröpfelt...* stellt ebenso die finanziellen Probleme Österreichs dar. Die hier in drei Teile geteilte Karikatur zeigt in der Mitte Bundeskanzler Johannes Schober, zur Linken Finanzminister Dr. Ferdinand Grimm und zur Rechten den sozialdemokratischen Finanzstadtrat Hugo Breitner. Während Ferdinand Grimm und Hugo Breitner Nahrungsmittel und andere Dinge mit Preiserhöhungen versehen, duscht Bundeskanzler Schober in der Völkerbund-Kredithilfe von England, gleichzeitig steigt die Noteninflation an den Beinen hinauf. Struktur erlangt die Karikatur durch Punktrasterung. Ebenso verwendet Schönplflug Streifen- und Karomusterung. Schraffur, wie die Karikatur sie bei Zasche erfahren hat, kommt hier nicht zum Tragen. Die verwendete Darstellungsweise ist eine von Schönplflug selten angewandte. Die zu einem Bild zusammengesetzte Karikatur, mit an der oberen Kante abgerundeten Ecken, wurde in drei Segmente geteilt. Die strikte Abtrennung in drei Szenen wird von ihm in der Tageszeitung sonst nicht genutzt. Es ergibt sich ein Ausblick auf drei unterschiedliche Szenen zur selben Zeit.

Der Aufbau der Karikatur, das Zeigen von drei Teilen, erinnert an die Gestaltungstradition des Triptychons, wobei keine Hervorhebung der mittleren Tafel durch eine größere Ausführung zu verzeichnen ist, sondern in diesem Fall sogar das Gegenteil zutrifft, indem Schönplflug die Bildmitte schmaler gestaltet. Die Akzentuierung der Bildmitte erreicht Schönplflug durch die Darstellung der wichtigsten Person im Zentrum. Hierbei schließt er an die Darstellungstradition der christlichen Kunst an, da der krönende Platz in der Mitte von der Gottesmutter, Christus oder Heiligen in Anspruch genommen wurde. Durch die Strukturierung der beiden Seitenfiguren mit Punkt- und Karoraster, also die Rhythmisierung durch Hell und Dunkel, wird ein erneuter Nachdruck auf die Bildmitte

ersichtlich. Die dargestellten Motive von Triptychen beschränkten sich längst nicht mehr ausschließlich auf religiöse Themen.

(Abb. 24) Das früheste bekannte Beispiel, in dem sich die Abwendung des Triptychons von seiner ursprünglichen Bestimmung erkennen lässt, wurde von Jacobello del Fiore im Jahre 1421 geschaffen. Die Personifikation der Justitia hat nun den prominenten Platz der Mitte eingenommen. Zur Rechten erscheint der Erzengel Gabriel, mit Lilie in der Hand, als Engel der Verkündigung und des Friedens dargestellt. Zur Linken wurde der heilige Michael als Bekämpfer des Bösen und als Seelenwäger wiedergegeben. Klaus Lankheit schrieb: „(...) der Bedeutungswandel des Motivs aber vollzieht sich gleichsam noch unter dem Schutz der Erzengel.“⁶⁵ Die drei Figuren treten sowohl anhand ihrer Gestik und Körperhaltung, als auch durch die beigefügten Spruchbänder miteinander in Kontakt.

(Abb. 25 und Abb. 26) Edvard Munch schuf 1908 das *Triptychon der Badenden*. Darin nimmt er Bezug auf die drei Lebensalter, wenn er von links nach rechts gelesen, zuerst die unbeschwerte und erwartungsvolle Jugend, in der Mitte den kraftvollen, von Kameraden umgebenen Erwachsenen und zuletzt den sich vor Kälte schützenden alten Körper wiedergibt. Während die ersten beiden Lebensalter den Blick zum Betrachter richten, weist der gedankenverlorene Blick des Alten zu den beiden vorhergehenden Lebensabschnitten zurück.⁶⁶ In der Karikatur *Von Stufe zu Stufe*, der *Muskete* des Jahres 1914, ergibt sich auch bei Schönplflug die Leserichtung von links nach rechts, wenn er den Verfall eines Offiziers des preußischen Militärs hin zu einem herunter gekommenen Räuber, wie er die Figur auf der Rückseite des Originals selbst bezeichnete, verfolgt. Die einzelnen Bildkästen weisen eine einheitliche Größe auf, die Betonung der Mitte fällt weg. Schönplflug erzeugt die Leserichtung wie auch Munch durch die Ausrichtung der Figuren, nicht aber durch das Alter sondern durch die Größe, die immer mehr abnimmt. Sowohl die linke als auch die zentrale Figur sind zur rechten gedreht und sehen so ihrer Körperhaltung nach ihrer Zukunft entgegen. Der Blick der Figuren ist jedoch dem Betrachter entgegengerichtet, sie nehmen miteinander keinen Kontakt auf, wie es bei Munch durchaus der Fall war. Der Platz der mittleren Figur wurde durch die Wendung zu eng, sodass sie den Bildkasten berühren und der Stock angeschnitten werden musste.

Damit lassen sich Schönplflugs Karikatur der *Österreichischen Volkszeitung*, das frühe Beispiel Jacobello del Fiores, Munchs *Triptychon der Badenden* und *Von Stufe zu Stufe* aus

⁶⁵ Lankheit, 1958, S.26.

⁶⁶ Lankheit, 1958, S.55.

der *Muskete* zum Grundtypus des *Triptychon*⁶⁷ zählen. Hierbei handelt es sich um die Unterteilung in drei Teile, in Mittel- und Seitentafeln, die keine weitere Unterteilung aufweisen. Jede der drei Tafeln zeigt je eine Szene, die zusammen eine Erzählung ergeben.⁶⁸ Ist die Leserichtung bei Munch und Schönplflug in der *Muskete* von Links nach Rechts gegeben, so fängt die Erzählung bei Fiore und Schönplflug in der *Österreichischen Volkszeitung* in der Mitte an und schildert die Auswirkung des Ereignisses der Mitte in den Seiten. Es treten demnach sowohl „drei Tafeln als auch drei Szenen in einen Verband.“⁶⁹

(Abb. 27) Die Karikatur *Die schwere Geburt* vom 7. Mai 1922 bezieht sich auf die vom 10. April bis 19. Mai abgehaltene Konferenz in Genua. Die Konferenz befasste sich mit Fragen zum europäischen Wiederaufbau. Mit Ausnahme der USA waren alle Teilnehmer des ersten Weltkrieges an dieser Konferenz beteiligt. Bundeskanzler Schober erzielte mit Erfolg eine Zusage für neuerliche Kredite.⁷⁰ *Mutter Genua* liegt im Krankenbett, umgeben von Ärzten und Besuchern. Die Personen wurden im Bild mit Namen versehen. Der Reim darunter nimmt ein weiteres Mal dazu Stellung. Im Bild zu sehen sind der deutsche Reichskanzler Joseph Wirth, der britische Premierminister Lloyd George, Österreichs Vertreter Schober und weitere Vertreter der an der Konferenz teilnehmenden Länder. Die dem Bild inhärente Aussage, dass das Ergebnis der Konferenz, in diesem Falle das Neugeborene in den Armen von Lloyd George, noch sehr schwach ist, und ein Überleben nicht angenommen wird, geht sowohl aus dem Bild als auch aus dem Text hervor. Tatsächlich war der englische Kredit in nur wenigen Wochen aufgebraucht, erschwerend kam hinzu, dass er keinerlei Nutzen hatte. Infolgedessen blieben die zugesagten Beiträge von Frankreich, Italien und der Tschechoslowakei aus. Die Staaten gingen wohl davon aus, dass aufgrund des Verlaufes mit dem englischen Kredit der österreichischen Finanzpolitik nicht mehr zu helfen wäre. Mit dem Ausbleiben der ausländischen Kredite war die Inflation nicht mehr zu stoppen - „sie durchbrach alle Dämme.“⁷¹

Nach der Unterzeichnung der Genfer Protokolle kam der Währungsverfall 1922 zum Stillstand. Die Errichtung der österreichischen Nationalbank sollte die Beständigkeit des Geldes gewährleisten. Bereits 1923 war ein auffälliger Aufschwung der wirtschaftlichen Entwicklung zu verzeichnen, 1924 traf ein Börsenkrach aufgrund von missglückten

⁶⁷ Pilz, 1970, S.104.

⁶⁸ Ebenda.

⁶⁹ Ebenda.

⁷⁰ Bachinger, 1974, S.42.

⁷¹ Ebenda.

Spekulationen die Banken. Der Wert der Krone im Ausland blieb jedoch stabil. Damit wurde Ende 1924 die Schillingwährung eingeführt, um die Stabilisierung zu einem Abschluss zu bringen.⁷²

Mit dem 1. Jänner 1925 wurde die Schillingwährung durch das Schillingrechnungsgesetz eingeführt. (Abb. 28) Fritz Schönflug setzt sich damit in einer Karikatur, die sich auf einen Artikel vom 25. Februar bezieht, mit dem Titel *Der Schilling ist da!* am 1. März 1925 auseinander. Die Karikatur besteht aus einer ganzseitigen Zeichnung mit mehreren Szenen und zeigt die allgemeine Verwirrung der Leute. Die oftmals verwendete fünfszenige Darstellung wurde hier nicht genutzt. Die einzelnen Szenen wurden hier von Schönflug verbunden und sind dennoch in sich abgeschlossen. Das Bindemittel stellt hier das Geld da. Es zieht sich durch alle Szenen und ist in jeder Situation enthalten. Eine kleine Figur, die Personifikation des Schillings, erscheint von der rechten oberen Bildkante mit aufgeblasenem Wasserkopf, und ist dabei, stolzen Schrittes diagonal durch das Bild zu schreiten. Rund um die einzelnen Situationen herum türmen sich die wertlosen Millionen-Kronen-Scheine. Während einzelne, in sich abgeschlossene Szenen dargestellt werden, nimmt eine Figur am Rande der unteren Kante Kontakt mit dem Betrachter auf und zeigt ihre Skepsis und Verwirrung sowohl durch ihren Gesichtsausdruck als auch durch ihre offene und fragende Körperhaltung. Die Taschen ihrer Hosen sind nach außen gekrempelt, ihre schlechte Lage hat sich durch den Schilling noch immer nicht verbessert. Der Text verstärkt ein weiteres Mal die Bildaussage. Ob der Schilling, der hier ins Lächerliche gezogen wird, wirklich alles besser machen kann, wird stark bezweifelt.

Die Kontur tritt in dieser Karikatur besonders stark in den Vordergrund. Schraffur und Rasterung wurden von Schönflug nur sparsam verwendet, um die Umgebung des Marktes oder des Einkaufsladens von den Personen abzuheben, oder wie im Falle der Erzählerfigur, die Betonung auf die leeren Hosentaschen zu verstärken. Einen starken Kontrast bildet Schönflug durch die Körperhaltung und die Mimik der dargestellten Figuren. Während der *Schilling* selbstzufrieden ins Bild hineinschlendert, rauft sich der Beamte die Haare, Verwirrung zeichnet sich in den Gesichtern des Kutschers, der Kontakt suchenden Figur im Vordergrund und der Person zur Linken des *Schillings* ab. Eine gewisse Unruhe bringt er mit den am Boden verteilten Millionen-Kronen Scheinen ins Bild, die durch die dreireihige Staffelung von der rechten unteren Ecke beginnend fortgesetzt wird mit der Marktszene in der linken unteren Ecke hin zur Personifikation des *Schillings*.

⁷² Bachinger, 1974, S.53f.

Schlussendlich wird mit der dritten Reihe, gebildet aus der Ladenszene, als auch dem rechnenden Beamten, wieder beruhigt.

(Abb. 29) Am 19. April 1925 erschien die Karikatur *Allerlei Rennen* von Hans Kaplan, in deren Zentrum des Interesses eine außenpolitische Wahl stand. Beschrieben werden unterschiedlichste Arten von Rennen. Die Karikatur wirkt aufgrund der zentralen Szene, die durch eine Umrahmung von den anderen abgehoben wurde und der Körperhaltung der hastenden Figuren, sehr dynamisch und stark bewegt. Er lässt zwei Pferde samt Reiter, beschriftet mit Marx und Hindenburg, auf den Betrachter zuspringen. Kaplan setzte die restlichen fünf Szenen so im Bild um, dass sich aufgrund ihres Aufbaus eine weitere Betonung der Mittelszene ergibt. Es lassen sich zwei übereinander gelegte Dreiecke erkennen, deren überlappender Teil oder der Brennpunkt der Dreiecke, das Zentrum in einer Raute umschließt. Das erste Dreieck beinhaltet die aus dem Bild hinaus-eilenden Figuren, erstreckt sich also von der linken zur rechten unteren Bildecke und vollendet seine Spitze in der oberen Bildkante. Das zweite Dreieck umfängt die zum Bildzentrum stürzenden Figuren. Es beginnt mit den Szenen aus der rechten und linken oberen Bildecke und setzt sich zur unteren Bildkante zusammen. Hell und Dunkel rhythmisieren das Bild, bei den Figuren erzielt durch Schraffur. Mit den letzten Worten des Reims: *Herr Marx und Herr Hindenburg spornen das Pferd; Die Arbeit ist hart, doch das Ziel ist es wert; Der Sieger reitet, der andere fällt. Ein wildes Rennen geht durch die Welt.*, wird auf das Zentrum Bezug genommen. Ein politischer Wettkampf, die Wahl zum Reichspräsidenten Deutschlands wird hier ins Bild umgesetzt. Als Kandidaten traten Wilhelm Marx und Paul von Hindenburg gegeneinander an.⁷³ Um das Aneinander-Messen darzustellen, ist die motivische Wahl des Rennens für eine politische Wahl, neben Spielen oder Auftritten im Zirkus, eine sehr häufige.

Gesellschaftskritische Karikaturen fanden ebenso Umsetzung und nahmen mit dem Fortschreiten der Jahre stark zu. Der gesellschaftliche Wandel der Frau und die damit verbundenen familiären Reformen und das Verhalten des Mannes hinsichtlich dieser Änderungen standen oft im Mittelpunkt.

(Abb. 30) *Der zurückgebliebene Ehemann* beschrieb am 15. Juli 1923 das Verhalten des Mannes, wenn die Ehefrau nicht an seiner Seite weilte. Hierzu zeigt Schönplflug fünf Szenen, jedoch diesmal in einzelnen Bildkästen festgehalten, beschrieben als Postkarten.

⁷³ Am 29. März 1925 wurde die deutsche Bevölkerung zum zweiten Wahlgang aufgerufen, da keiner der sieben Kandidaten die absolute Mehrheit gewinnen konnte. Hindenburg gewann schlussendlich die zweite Wahl im April des selben Jahres. In: Friedrich Lucas, Hindenburg als Reichspräsident, Bonn, 1959, S.14.

Der beigefügte Text ist in jedem Bild enthalten und tritt nicht in gereimter Form außerhalb der Zeichnung auf. Erstmals verstärkt hier der Text nicht die dargestellte Situation, sondern erweist sich als Schwindelei. In den Bildern ist das tatsächliche Verhalten des Mannes und somit die Pointe festgehalten. In dieser Karikatur kommt der Punktraster zum Einsatz, um Rhythmisierung und Struktur zu erzeugen.

(Abb. 31) Die Karikatur von Emil Hübl vom 27. Juni 1926 trägt den Titel *Der elektrische Haushalt*. Die Dame im Bild wird von diversen Gerätschaften gebürstet und gepflegt, arbeiten muss sie im Haushalt nicht mehr. Im kurzen Kleid, mit Bubikopf, informiert sie sich über Mode, während der Haushalt für sie erledigt wird, was dem Betrachter durch den Ausblick in einen reich beschriebenen Raum gezeigt wird. Räumlichkeit erfährt der dargestellte Raum durch eine Schräge auf der linken Seite: die Maschine, die alles steuert. Auch die Staffelung der vorkommenden Gerätschaften trägt zur Raumbildung bei. Während die Geräte an sich noch sehr flächig wiedergegeben und durch Punkteraster gegliedert wurden, hebt sich die junge Dame aufgrund der Gestaltung ihres Gewandes ab, obwohl auch sie in der Fläche verweilt.

Kritik wird wieder an der Frau geübt, die nicht arbeitet und es sich gut gehen lässt, aufgrund der Tatsache, dass elektrische Energie für Haushalte zugänglich gemacht wurde. Elektrizität hatte immer mehr Verwendungsgebiete. Nicht nur für die Straßenbahn wurde sie genutzt, auch die Haushalte machten Gebrauch davon. Hausarbeit und Mutterschaft sollten ebenso als Arbeit anerkannt werden. „Mit der Forderung nach offizieller Belehrung der Hausfrau, nach Professionalisierung der Kindererziehung (...), nach Anerkennung der Hausfrau als Berufsschicht mit Kranken- und Unfallversicherung und eigenen Erholungsheimen, (...), Mechanisierung und Automatisierung im Haushalt nach amerikanischem Vorbild haben die Frauen auf den Statuswechsel der Hausherrin zur Hausfrau reagiert (...).“⁷⁴ Die Furcht des Mannes über das Resultat dieser Forderung scheint hier verbildlicht. Was würde wohl passieren, wenn die Arbeit leichter würde? „Nichts bedarf im Leben der Frau so sehr der Dosierung als das Vergnügen und die frei verfügbare Zeit.“⁷⁵ Die Frau erscheint hier als beschäftigungslos aufgrund der neuen Technik, mit *Bubikopf*-Haarschnitt, in sehr freizügigem Kleid, sodass sie gar frivol wirkt.

⁷⁴ Hacker, 1981, S.232f.

⁷⁵ Granitsch, 1927, S.52.

Am 7. März 1928 erschien der Bericht *Männerrechtler* mit folgendem Inhalt: „Die Frauen genießen jetzt nicht nur alle Rechte, sondern auch die Vorteile der Galanterie, wodurch die Männer absolut in Nachteil geraten müssen.“ Aber weiter heißt es in Bezug auf die Frau: „Heute sind sie das schwache Geschlecht vielleicht mehr denn je, weil sie heute wie niemals zuvor durch die Not der wirtschaftlichen Verhältnisse gezwungen sind, in Verdienst und Erwerb zu gehen und ihnen darum doppelte Pflichten aufgebürdet sind, als der Angestellten und Arbeiterin auf der einen Seite, als Hausfrau, Gattin und Mutter auf der anderen.“

(Abb. 32) In der Ausgabe des 11. März wurde die dazu Stellung nehmende Karikatur von Schönflug mit dem Titel *Männerrechte* gedruckt. Fünf Szenen stellen den Wandel der Tradition dar. Nun soll die Frau dem Manne in der Straßenbahn den Platz überlassen, sie geht früh morgens zur Arbeit, während das *Mannerl* zu Hause bleibt, um sich schön zu machen. In der dritten Szene zieht der Mann das Kind auf und erfreut sich an den vom Postboten gebrachten Alimenten der Frau. Die nächste Szene zeigt das Werben der Frau um den Mann, während sie eine Leiter zu ihm emporklimmt. Im Zentrum der Karikatur wird für den Betrachter die Pointe ersichtlich, anhand der einzigen Szene, die sich nicht geändert hat und auch nie ändern wird. Eine junge Frau reicht ihre Hand dem Storch. Die letzte Strophe des beigefügten Reims: „So würd’ es den Männern recht sein, keiner will mehr Weiberknecht sein. Doch den Storch auf einem Beine, gönnen sie der Frau alleine. Nein, so arg wollen sie’s nicht treiben, D a s Recht darf den Frauen bleiben.“ Vier Szenen werden nebeneinander dargestellt, erfahren jedoch keine Abtrennung voneinander durch eine Umrahmung. Letztlich ist es die umrundete Szene in der Mitte, die eine Trennung verursacht und Schönflug mit Hilfe eines Sprichwortes ins Bild umsetzt.

Am 27. April 1928 erschien ein Artikel zur Ausstellung *Frau und Kind* im Messepalast. In diesem wird sehr deutlich darauf verwiesen, dass das heranwachsende Geschlecht nur dann körperlich und geistig gesund zu machen sei, wenn eine Zusammenarbeit zwischen Elternhaus und öffentlichen Institutionen, sowie der medizinischen Wissenschaft, Schule, also öffentlicher und privater Fürsorge erreicht werden kann.⁷⁶ (Abb. 33) Die Karikatur vom 17. Mai gezeichnet von Fritz Schönflug nimmt dazu Stellung. Ein weiteres Mal werden insgesamt fünf Szenen dargestellt, die Schlusspointe befindet sich im Zentrum der Darstellung. Ein älteres Ehepaar ist in dieser zu sehen. Es nimmt mit seinen Äußerungen zur beschriebenen Situation Stellung. Die ersten drei Szenen verweisen auf das schlechte

⁷⁶ Österreichische Volkszeitung, 27. April 1928.

Verhalten der Frau, indem sie sich ebenso kleidet wie das Kind, zu kurze Kleider trägt oder sich in der Bar aufhält und trinkt. Die letzte Szene zeigt eine schwer arbeitende Frau, deren missratenes Kind nicht ist, wie es sein soll. Die Schlussfolgerung erfährt der Betrachter sogleich durch das Ehepaar, das anscheinend die einzig richtige Entscheidung getroffen hat, wie der Text verrät: „Ein gut genährtes Ehepaar bei Frau und Kind zu sehen war. Ernährung! Erziehung! - schwer bringt m'r das z'amm', San m'r froh, Alte, dass mir kane Kinder ham.“

5.2.3. Verhältnis von Text zu Bild

Im Gegensatz zu den *Wiener Stimmen* wurden die Figuren in der *Österreichischen Volkszeitung* zum besseren Verständnis des Öfteren beschriftet; entweder in der Figur selbst, meist auf dem Rücken, oder in unmittelbarer Nähe um die Figur herum. Das Beschriften der dargestellten Figuren lässt sich möglicherweise dadurch erklären, dass davon ausgegangen wurde, dass das Publikum wohl nicht um das Aussehen der karikierten Personen wusste, und das Verständnis der Karikatur durch das Hinzufügen des Namens vereinfacht wurde. Auch kann das Beifügen der Namen auf das mangelnde Talent des Zeichners zurückgeführt werden.⁷⁷ Dies ist nicht unbedingt auf Schönflug anzuwenden, da die Ähnlichkeit der dargestellten Personen zu Fotografien durchaus gegeben war. Schönflug war zwar Autodidakt und hatte keine künstlerische Ausbildung genossen, dennoch konnte man die von ihm aufs Korn genommenen Personen durchaus erkennen. Den Karikaturen wurden auch umfangreiche Texte beigelegt, dabei handelt es sich um Aufzählungen der Bilder oder Reime. Hierzu wurde auch auf die Nummerierung zurückgegriffen. Verständlich wären die Zeichnungen meist auch ohne Text.

5.2.4. Stil und kompositorische Mittel

Schönflug wählte für seine Karikaturen in der *Österreichischen Volkszeitung* vermehrt die Darstellungsweise durch mehrere Szenen. Verwendete er nur eine Szene um ein Geschehen darzustellen, so bediente er sich zumeist einer schmalen Raumbühne als Handlungsraum für seine Figuren. Den Hintergrund vermied er weitestgehend, oder er führte diesen sehr flächig und bildparallel aus, um die Perspektive auszusparen. Susanne Schneeweiß verwies für die Arbeiten Theo Zashes bereits auf die Jugendstileinflüsse, welche ebenso für Fritz Schönflug geltend gemacht werden können. Die flächige Gestaltungsweise, die dem Jugendstil eigen ist, ist in Schönflugs Arbeiten immer wieder

⁷⁷ Heuss, 1954, S.24.

zu bemerken. Er verwendet die bildparallele Anordnung der Figuren und Gegenstände beziehungsweise die Schichtung selbiger, wodurch er eine sehr schmale Handlungsbühne aufbaut.⁷⁸ Die klaren Umrisslinien und die flächenbetonte Gestaltung seien hier ebenso erwähnt. Bewerkstelligt wurde dies durch das einheitliche Füllen der Konturen, durch Karomuster, Längsstreifen oder Punkteraster. Bezüglich des Verwendens von mehreren Szenen kann man auf die Bilderbögen der Satirezeitschriften vom Ende der siebziger Jahre des 19. Jahrhunderts in Wien verweisen; eine übliche Gestaltungsweise also, die lediglich in der Reduktion der Anzahl der dargestellten Szene eine Änderung erfuhr.⁷⁹

Diese Darstellungsweise ermöglichte den einzelnen Szenen natürlich ebenso wenig eine Ausführung des Hintergrundes. Er verzichtet weitestgehend auch bei Karikaturen, die sich auf eine Szene beschränken, auf Raumbildung. Nur die nötigsten Mittel fanden Anwendung, um die gewünschte Aussage umsetzen zu können.

Schönplugg karikiert in politischen Karikaturen reale Personen und in gesellschaftskritischen gewisse Menschentypen, die er in der für sie vorgesehenen Umgebung einbettet. Die Pointen entstehen, indem er seine Figuren auf Aktionen reagieren lässt und das Komische in der Mimik und Gestik zum Ausdruck kommt.

⁷⁸ Schneeweiß, 2001, S.36.

⁷⁹ Schneeweiß, 2001, S.40.

6. Die Zeitschriften

6.1. Die *Muskete* und der Münchner *Simplicissimus*

Neben dem Zeichnen von Karikaturen für die *Wiener Stimmen* arbeitete Fritz Schönpflug als Karikaturist für die *Muskete*. Es handelt sich um eine humoristische Wochenschrift, die am 5. Oktober 1905 zum ersten Mal erschien. Sie wandte sich an den *Mittelstand*, der sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelt hatte. Im Gegensatz zu den Tageszeitungen wurden von Fritz Schönpflug in der *Muskete* vermehrt gesellschaftskritische Karikaturen veröffentlicht. Obwohl er in den Anfangsjahren der *Muskete* oft auch politische Ereignisse in seinen Karikaturen bearbeitete, ist ersichtlich, dass diese immer mehr abnahmen und gesellschaftskritische Karikaturen in den Vordergrund traten. Die Karikaturen der *Muskete* zeigen meist keine realen Personen, die Figuren stehen für Gesellschaftsgruppen. Es handelt sich dabei um das karikaturistische Mittel der *Typisierungen*.

Die Hauptmitarbeiter in den Jahren 1920 bis 1925 sind neben Fritz Schönpflug Heinrich Krenes, Fritz Gareis, Paul Humpoletz, Ludwig Kmoch, Karl Alexander Wilke auch Alfred Gerstenbrand und Willy Stieborsky.⁸⁰ Die *Muskete* erschien von 1905 bis 1941 und war in dieser Zeitspanne natürlich auch großen Wandlungen unterworfen. In den Jahren 1921 und 1922 wechselte das Blatt viermal den Besitzer. Bis 1923 war für den Druck die Kunstanstalt Andreas Krampoleks verantwortlich. Er trug entscheidend zur Reputation der *Muskete* bei. Ihm gelang es, die Photochemigraphie weiter zu entwickeln. Für die *Muskete* entwickelte er eine Art Farbenätzung und die nach seinem Verfahren hergestellte Kornätzung.⁸¹ 1923 wechselte man die Druckerei, auch beim Mitarbeiterstab gab es einen großen Umschwung. Weiters erschienen im Laufe des Jahres immer wieder Filmbeilagen und auch weitere Extras wie Karneval Beilagen, die Bade-Nummer oder Exoten-Nummer treten auf, gedruckt auf speziellem Kunstdruckpapier.⁸²

⁸⁰ Auffällig ist ein häufiges Wechseln der Karikaturisten. Besonders zu Beginn waren die Zeichnungen Schönpflugs und Wilkes stark vertreten. Durchgehend genannte Namen vom Erscheinungsjahr an sind Fritz Schönpflug, Karl Alexander Wilke, Heinrich Krenes, Franz Wacik, ab 1908 Josef Danilowatz. 1915 waren die Hauptzeichner Fritz Gareis, Rudolf Hermann, Carl Josef, Heinrich Krenes, Hans Printz, Willy Stieborsky und Hans Strohofer. Fritz Schönpflug diente zu dieser Zeit im ersten Weltkrieg. Im Jahr 1916 fallen die Arbeiten Strohofers zur Gänze weg, an seiner Stelle übernimmt wieder Fritz Schönpflug. Mit 1917 gesellt sich Gerstenbrand zur Gruppe. 1918 war Fritz Schönpflug sehr stark vertreten, mit 39 Farbkarikaturen. Neben diesen erschienen immer wieder zusätzliche Karikaturisten, bis zu 15 weitere in einem Band. Auch Gisela Piwonka sei hier als eine weibliche Karikaturistin namentlich erwähnt.

⁸¹ Hall, 1983, S.10.

⁸² Hall, 1983, S.15.

Durch die Übernahme der *Muskete* 1924 durch den Rob-Verlag ändert sich nicht nur das Format der Zeitschrift, es treten auch ganz neue Zeichner in den Vordergrund. Die Werbung steigt deutlich an und die sonst zynischen Bildunterschriften sind zur Gänze verschwunden. Besonders deutlich wird der immer frauenfeindlicher werdende Ton des Blattes. Im Zuge dessen wird die Ehe oft aufs Korn genommen, leicht zu habende Frauen spielen eine wichtige Rolle und man empört sich über lächerliche Liebeleien. Die letzte Ausgabe der *Muskete* von 1924 erscheint im neuen Verlag. In dieser Ausgabe erscheinen nun wieder Zeichner der vergangenen Jahre, ebenso kehren die Dialoge unter den Bildern zurück. Hall schreibt hierzu: „Rob übernahm im Herbst 1924 nebst einigen Zeichnungen und Klischees etc, einzig und allein den Namen *Die Muskete*. Und das war für die renommierte Zeitschrift bloß der Beginn des Abstiegs, der an die 17 Jahre währen sollte.“⁸³ Mit 1925 verändert sich die *Muskete* zusehends immer mehr und die bereits erwähnten Zeichner werden zum Teil durch andere ersetzt. Sowohl die Arbeiten von Fritz Gareis, Paul Humpoletz, Alfred Gerstenbrand, Heinrich Krenes als auch von Fritz Schönplflug erscheinen in diesem Jahr entweder gar nicht mehr, beziehungsweise wenn doch, dann handelt es sich nur um sehr kleine Karikaturen, die sich jedoch kaum mit einer kritischen Aussage schmücken dürfen. Josef Danilowatz, Karl Alexander Wilke und Franz Wacik zeichnen neben vielen neuen Karikaturisten, auch nach der Übernahme des Rob-Verlages, weiterhin für die *Muskete*.

Sehr oft wird in der Literatur erwähnt, dass die Karikaturen des Blattes sich stilistisch sehr stark an jenen des Münchner *Simplicissimus* orientieren. Zwar wird dem deutschen Vorbild mehr Zynismus und Schärfe zugesprochen, doch ist der Stil der beiden Zeitschriften sehr ähnlich, was hier im Weiteren festgestellt wird.⁸⁴

Der *Simplicissimus* war eine satirische Wochenschrift, die von 1896 bis 1944 in München erschien. Gegründet wurde die Zeitschrift von Albert Langen und war nach Hermann Sinsheimer zu Beginn „antiwilhelminisch, provokant, repressionsfrei und sozial gesinnt, lehnte sich gegen Klassenherrschaft, Standesdünkel, Militarismus, Imperialismus und Obrigkeitsstaat auf. Gegründet wurde die Zeitschrift mehr als kunstreformatorische denn als politisch-satirische Wochenschrift. Er fühlte dem Publikum der wilhelminischen Epoche auf den Zahn und erst als er merkte, dass es eine scharfe und antiwilhelminische Kost vertrug und verlangte, gab er dem scharfen, satirischen Ton in seinem Blatt freien

⁸³ Hall, 1983, S.16.

⁸⁴ Haas, 1982, S.266.

Lauf.“⁸⁵ 1906 wurde Thomas Theodor Heine zum Mitbesitzer. Zu den wichtigsten Zeichnern der Zeitschrift in den Jahren von 1920 bis 1925 zählten unter anderen Thomas Theodor Heine, Karl Arnold, Eduard Thöny, Olaf Gulbransson und Bruno Paul.

Dagmar von Kessel-Thöny schrieb: „Mit Beginn des Ersten Weltkrieges und dem schließlichen Untergang des Wilhelminischen Kaiserreiches endeten die glänzenden Jahre des *Simplicissimus*, in denen der darin entwickelte Illustrationsstil internationale Bedeutung erlangt hatte.“⁸⁶ Nachdem Deutschland zu einer Republik geworden war, fehlte dem Blatt nach Kessel-Thöny ein neuer Angriffspunkt. Somit wurden zu extreme Einstellungen kritisiert – es wurde sozusagen der Weg der Mitte gewählt.⁸⁷ Hermann Sinsheimer schrieb: „Wo keine originellen Profile sind, da ist dem Karikaturisten von vornherein die Kontur verdorben. Dutzendmensen und *brave* Politiker hungern ihn aus. Da blieben nur Schieber und Verschwörer übrig und das war, so viele es ihrer auch gab, zu wenig.“⁸⁸ 1924 wurde die Leitung des *Simplicissimus* von Hermann Sinsheimer übernommen. Ein erneuter, aber nur kurz andauernder Aufschwung ist in den zwanziger Jahren zu verzeichnen. 1929 wurde die Zeitschrift aufgrund finanzieller Schwierigkeiten an die *Münchener Neuesten Nachrichten* angeschlossen.

Besondere Betonung in der Zeitschrift finden die kulturelle Eigenart Deutschlands und auch nationale Belange. Dieser Umstand resultiert aus der allzu großen Enttäuschung über den Kriegsausgang. Der Vertrag von Versailles wurde als unrechtmäßig und als Schande angesehen und hatte eine verzweifelte Stimmung zur Folge, die in den Bildern des *Simplicissimus* zum Ausdruck gebracht wurde.⁸⁹ „Der Schock über Wilsons Verrat, Frankreichs Hass und die Teilnahmslosigkeit der neutralen Welt kommen in vielen boshaften Karikaturen der Nachkriegsjahre zum Ausdruck.“⁹⁰ Hauptthemen der Zeit waren ähnlich wie in Österreich die Reparationszahlungen sowie Kriegsschulden, unter denen das deutsche Volk zu leiden hatte und die Suche nach einem Verantwortlichen für die schlechte Lage des Landes. Ebenso werden soziale Konflikte ausgedrückt, auch die Frau und ihre Rolle in der Gesellschaft wird zum Thema gemacht.

⁸⁵ Sinsheimer, 1953, S.226.

⁸⁶ Kessel-Thöny, 1974, S.27.

⁸⁷ Kessel-Thöny, 1974, S.177.

⁸⁸ Sinsheimer, 1953, S.235.

⁸⁹ Schulz-Hoffmann, 1978, S.266.

⁹⁰ Ebenda.

6.1.1. Formaler Aufbau

Auch in der Zeitschrift *Muskete* arbeitete Schönflug mit zwei unterschiedlichen formalen Formen, um seine Karikaturen aufzubauen. In den meisten Fällen handelte es sich jedoch um ein Bild mit mehreren Figuren. Im Vordergrund standen meist zwei oder drei Charaktere in einen Dialog verknüpft, welcher schriftlich unter dem Bild zum besseren Verständnis noch einmal festgehalten wurde.

Er konstruierte auch Bildgeschichten, indem er eine Vielzahl von kleinen Bildkästen aneinander reihte und so eine Abfolge kreierte, entweder über ein oder zwei Seiten gespannt. Ebenso wurden kleine Zeichnungen in einen Text gesetzt, um so die erzählte Geschichte auch visuell zu gestalten.

Wie bereits in den *Wiener Stimmen* verwendete er Einzelszenen, die in einem Bild zusammengefasst erschienen. Es handelte sich hierbei nicht um Bildgeschichten, sondern um einzelne Szenen zum selben Thema. Diese Art der Darstellung kam jedoch nur äußerst selten zur Anwendung.

6.1.2. Themenkreise und Motive

6.1.2.1. Politische Karikaturen in der Muskete

(Abb. 34) *Der Schraube ohne Ende - Glück und Ende*, vom 11. März 1920, gezeichnet von Ludwig Kmoch erinnert sehr an den Stil Olaf Gulbranssons. Veranschaulicht wird der Kreislauf der Preisteuerung anhand der bereits vorgestellten mechanischen Schraube. Acht Bildkästen verdeutlichen diesen Kreislauf, reihum wird versucht, aus dem Arbeiter, dem Arbeitgeber und den Kaufleuten, noch etwas Geld herauszudrücken, bis schlussendlich alles in einer Explosion zerstört wird. Kmoch bringt seine Figuren durch wenige Striche zum Leben, und nur durch die Kontur geschaffen wirken sie wie Figuren Gulbranssons sehr gelängt.

(Abb. 35) Von Olaf Gulbransson erschien ein verwandtes Motiv am 15. September 1920. In diesem Fall reduzierte er seine Darstellung auf einen Bildkasten. Zwei Figuren, durch die Kleidung und den Text als Arbeiter gekennzeichnet, arbeiten schwer an der Steuerpresse, im Hintergrund erstreckt sich eine lange Schlange, die darauf wartet, *bedient* zu werden. Die Karikaturen Gulbranssons sind als besonders heiter zu verstehen, nicht als bitter und beißend. Auszeichnend für ihn sind Karikaturen, welche in nur wenigen Strichen

aufgebaut erscheinen.⁹¹ Sowohl Hermann Sinsheimer als auch Clara Schulz-Hoffmann beschreiben seine Karikaturen nicht als verzerrt oder verhässlicht, sondern ganz im Gegenteil als Wiedergabe der inneren Form, die die Verfassung der Person und ihre Verhaltensweisen wiedergibt.⁹² Seinen Stil kennzeichnen zarte oder kräftige Konturlinien, welche er bevorzugt mit der Feder oder Bleistift zeichnete. Selten kamen bei ihm Schraffuren, fettige Kreiden, Tempera oder Pastell zum Einsatz. Seine Aussage tätigte er durch exakte feine Linien, die nur die nötigsten Informationen einer Szene oder einer Figur wiedergeben. Gulbranssons trieb diese Reduktion so weit, dass es zur Aufgabe des Betrachters wurde, fehlende Teile hinzuzudenken und zu ergänzen. Diese Linienführung verband er mit raumübergreifenden Perspektiven, eine Eigenschaft des Jugendstils.⁹³ Gulbranssons Arbeiten im *Simplicissimus* zeichnen sich durch einen festen, sich auf die Kontur konzentrierenden Zeichenstil aus. Seine Arbeiten kombinieren einen dünnen, nervösen Strich, der sich besonders für das Herausarbeiten der Gesichter und Hände eignete, mit einer flächigen Gestaltung der Körper.⁹⁴

(Abb. 36) *Methode Eisenbart*⁹⁵ von Fritz Gareis erschien am 17. Juni 1920. Ein enger Bildausschnitt eröffnet den Blick auf eine Figurengruppe, die damit beschäftigt ist, einer liegenden Person noch mehr Schaden zuzufügen und den schlechten Zustand weiter zu verschlimmern, indem ihr zum einen die Luft abgeschnürt wird, zum anderen ein Foltergerät am Fuß angebracht zu sein scheint. Das Opfer ergibt sich dem Geschehen und scheint die Handlung der herumstehenden *Helfer* nicht mehr wahrzunehmen.

Der Beitztext lautet: *Die Reparations-Subkommission für Deutschösterreich verspricht sich von ihren Wiederbelebungsversuchen vollen Erfolg.* In hektisch wirkender Manier formt Gareis seine Figuren. Mit Hilfe der roten Farbe wird das blutrünstige Vorhaben verdeutlicht. Als raumdefinierendes Element dient das Bett, der Schauplatz des Geschehens, das zugleich eine Schräge erzeugt. Die dichte rote Strukturierung hinter der Figurengruppe beschließt einen knappen Hintergrund. Die rote Farbe wird hier zum Ausdrucksträger der Aggression der handelnden Figuren.

⁹¹ Nach Wolkers, 1964, S.97, machen die frühen Arbeiten einen Bezug zur Fläche sehr deutlich. Besonders plakativ wurden die Arbeiten durch das Betonen der Konturen mit einem starken und durchlaufenden Strich und das Füllen der Flächen mit schwarzer Farbe.

⁹² Schulz-Hoffmann, S.400; Sinsheimer, 1953, S.243.

⁹³ Ebenda.

⁹⁴ Wolkers, 1964, S.97.

⁹⁵ Bezug wird hier auf ein amüsanter Lied genommen, das ab dem 19. Jahrhundert bekannt war. Es handelt von den abenteuerlichen Reisen und Heilmethoden eines Kurpfuschers. Seine Patienten bezahlten meist mit ihrem Leben. Vgl. Kopp Arthur, *Eisenbart im Leben und im Liede*, Berlin, 1900, S.5.

Die Gestaltung seiner Zeichnungen erfolgt durch unterschiedliche Mittel, wie beispielsweise durch die Wilhelm Busch-Manier, Radierung oder Holzschnitt.⁹⁶ Nicht nur im Hinblick auf die künstlerische Gestaltung weisen Gareis' Karikaturen eine hohe Qualität auf, auch in der Darstellung des Inhaltes, des Ausdrucks und des Humors wird dies ersichtlich.⁹⁷

(Abb. 37) Die Karikatur *Non olet* von Fritz Schönflug vom 15. September 1921 hat die Hungersnot in Russland und die daraus resultierenden Probleme zum Thema. Im Juni 1921 wurden die Verhältnisse auf dem Land so schlimm, dass die Städte mit hungernden und erkrankten Flüchtlingen überschwemmt wurden. Erst im Juli bat die sowjetische Regierung um Hilfe. Im August wurde ein Abkommen der Regierung Russlands und der ARA (American Relief Administration) unterschrieben, welches die Unterstützung durch Kleidung, Nahrung und Arzneien sicherstellte. Von 1921 bis 1923 wurde Russland mit mehr als 740.000 Tonnen an Hilfsgütern beliefert. Der Wert von über 60 Millionen Dollar wurde von der ARA und anderen Hilfsorganisationen gewährleistet.⁹⁸ Dargestellt wird in dieser Karikatur Lenin im zerlumpten Hemd in gekrümmter Haltung, die Hände nach oben geöffnet, um einige Geldmünzen aufzufangen. *Väterchen Lenin in Dollarcanossa* beschreibt die Redewendung den bekannten *Gang nach Canossa*, die Verwendung findet, um ein demütigendes Nachgeben auszudrücken.

Der Titel geht ebenso auf ein Sprichwort zurück. Pecunia non olet (Geld stinkt nicht). Schönflug differenziert die beiden Figuren anhand der Farbgebung. So hält er Lenin durch Körperkonturen fest, während sein reicher Geldgeber durch sein dunkles Erscheinungsbild abgehoben wird. Die Karikatur wird durch in sich verschränkte Diagonale beschrieben. Von der untersten Stufe beginnend, über die ausgestreckte Hand Lenins, zur linken Bildkante und dem Ausgangspunkt des Horizonts erstreckt sich eine Diagonale. Von der linken Bildkante über den Kopf Lenins, zum Geldregen und weiter zum Geldgeber lässt sich eine weitere ziehen. Auf der rechten Bildkante in der Höhe des Knies der Figur ergibt sich ein weiterer Ausgangspunkt für zwei Diagonale, die sich zum Einen über die Brüstung hin, in die linke Bildecke ziehen lässt und sich zum Anderen über die Stufe hin zu den Zehenspitzen Lenins erstreckt. Der Ausgangspunkt der linken Seite liegt demnach unterhalb der Bildmitte, der rechte oberhalb.

⁹⁶ Schneeweiß, 2001, S.72.

⁹⁷ Schneeweiß, 2001, S.73.

⁹⁸ Surface, 1931, S.247.

(Abb. 38) Eine weitere *Methode Dr. Eisenbart* erschien am 20. Jänner 1922 von Paul Humpoletz. Der beigegefügte Text: *Wie Finanzminister Dr. Gürtler dem Österreicher auf die Beine geholfen hat*, verdeutlicht die Pointe im Bild. Umgeben von einem Rahmen, der aufgrund der mehrfach übereinandergelegten Striche sehr unruhig wirkt, erscheint an der oberen Kante ein Haken befestigt. Daran aufgehängt wird eine Waage dargestellt, die durch die ungleichmäßige Belastung stark auf eine Seite ausschlägt. Links hängt der zu papierdünnere Erscheinung gewordene *Österreicher*, der durch die rechts gestapelten Steuer-Gewichte, die ohne Ende weiter auf die Waagschale gelegt werden, in die Höhe gezogen wird. Der Finanzminister wird sehr porträthaft, direkt unter der Waage im Zentrum des Bildes wiedergegeben. Der *Österreicher* erscheint als verunstaltetes, ausgemergeltes, affenartiges Wesen ohne jegliche Substanz, nur durch Konturen festgehalten. Die Flächigkeit wird auch in den beiden anderen Figuren beibehalten, durch das Ausfüllen mit schwarzer Farbe wirken sie jedoch sehr viel massiver, was neben der armen Gestalt des *Österreichers* nun wirklich kein Kunststück ist. Die Pointe, auf welche Art und Weise dem *Österreicher* geholfen wird, wird durch die Schlinge um den Hals der kümmerlichen Gestalt deutlich und durch den Text unter dem Bild verstärkt ins Zentrum des Blickes des Betrachters gelenkt.

Dr. Alfred Gürtler löste Dr. Ferdinand Grimm als Finanzminister bereits im Oktober 1921 ab. Er erhoffte sich eine Besserung der schlechten Lage Österreichs durch die Einführung neuer Steuern. Das erhoffte Ergebnis blieb jedoch aus, auch seine Finanzpolitik schlug fehl und damit übernahm bereits im Mai 1922 Bundeskanzler Schober die provisorische Leitung.⁹⁹

Als 1922 die Auslandsanleihen ausblieben, war die Entwertung des Geldes nicht mehr zu stoppen. „Am 7. August sandte die Regierung eine dringende Note an den englischen Premierminister Lloyd George mit der Bitte, sofort ein Darlehen von 15 Millionen Pfund zu gewährleisten. In dieser Note hieß es: Wenn gegen alle Erwartung sich auch diese letzte Hoffnung als trügerisch erweisen sollte, so muß die österreichische Regierung in dem Bewußtsein, daß sie alle in ihrer Macht stehenden Mittel (...) zur Errettung der Situation erschöpft hat, das österreichische Parlament zu einer außerordentlichen Tagung einberufen und in Übereinstimmung mit ihm erklären, daß weder die gegenwärtige Regierung noch irgendeine andere in der Lage ist, die Verwaltung des Staates weiterzuführen.“¹⁰⁰

⁹⁹ Bachinger, 1974, S.40f.

¹⁰⁰ Bachinger, 1974, S.50.

(Abb. 39) Zu der äußerst schlechten Lage Österreichs nahm Paul Humpoletz in der Karikatur *Europas Leichenkammer* vom 10. September 1922 Stellung. Mit dem darunter liegenden Text: *Ja, ist denn der verflixte Österreicher wirklich noch am Leben?!* wurde die schauerliche Karikatur ergänzt. Durch die Tür stürmen abscheuliche, bedrohlich wirkende Gestalten. Aufgrund ihrer Kleidung, Kopfbedeckung und ihres Schuhwerks kann man die personifizierten Länder erkennen: England, Amerika, Italien, Frankreich und Russland. Humpoletz stellt die Eindringlinge infernalisch und zum Teil schon animalisch mit verzerrten Gesichtern, Klauen und Krallen dar, so als ob es ihre Intention wäre, über den Kadaver herzufallen. Vor dieser Horde erstreckt sich eine Bettenreihe in den Hintergrund, umgeben von unerwünschtem Getier wie Spinne, Käfer, Ratten, ja sogar eine Fledermaus flattert durch den Raum und erzeugt eine makabre, schauerhafte Stimmung.

Den Raum an sich umreißt Humpoletz mit nur wenigen Strichen. Ein kleines Fenster öffnet sich, mit Gittern versehen, im Bildzentrum und lässt keinerlei Hoffnung auf Rettung erahnen. Auf der linken Seite der Bildmitte ist ein Stück der Wand schon weiter verfallen, was anhand eines Loches zu erkennen ist. Der *Österreicher* erhebt sich von seinem Bett, um an der Glocke zu läuten, die über der Tür angebracht ist, um die Meute hereinzulocken. Dargestellt wird er als ausgezehrt Knochengerüst, verhüllt durch eine Decke mit Landeswappen versehen. Es scheint fast so, als ob er trotz seines kümmerlichen Zustandes sich nicht geschlagen geben möchte, was durch den beigefügten Text noch ein weiteres Mal verdeutlicht wird.

Humpoletz arbeitet hier mit vielen kleinen und unruhigen Strichen, auch mit Schraffur. Räumlichkeit schafft er sowohl durch die Staffelung der bizarr wirkenden Gestalten rechts im Bild, als auch durch die Bettenreihe auf der linken Seite.

6.1.2.2. Gesellschaftskritische Karikaturen

Neben politischen Karikaturen wird auch auf gesellschaftliche Missstände reagiert. Im Gegensatz zu den vorgestellten Allegorien und Personifikationen der Länder werden zur Darstellung von gesellschaftlichen Karikaturen bestimmte Gruppen kritisiert, man spricht von *Typisierung*. Die Karikatur *Der geistige Arbeiter* (Abb. 40) von Fritz Schönpflug, vom 22. Jänner 1920 verdeutlicht die Einstellung gegenüber Intellektuellen. Nach Hannes Haas ist die *Muskete* die einzige Zeitschrift, in der der Intellektuelle eine *Typisierung* in zeichnerischer Form erfährt. Dargestellt wird ein ordentlich gekleideter Mann mit Hut und Tasche, Nickelbrille und Bart.¹⁰¹ Er wirkt etwas ausgezehrt und kränklich, mit resigniertem Gesichtsausdruck. In der Bildmitte nimmt er die gesamte Bildlänge in Anspruch. Zwei Ebenen werden hier ersichtlich. Der dominant wirkende Typ des Intellektuellen bildet die vordere, während die bildparallel angeordnete grollende Gruppe des Hintergrundes die zweite bildet. Eine Brücke zwischen diesen beiden Ebenen schlägt der kleine Junge, der weder zur einen noch zur anderen zu gehören scheint. Schönpflugs Figuren sind mit starken Außenkonturen versehen und wirken sehr flächig. Die expressive Haltung der Gruppe im Hintergrund und die starke rote Färbung verstärken das kontemplative Auftreten des Intellektuellen. Auffällig ist bei dieser Karikatur, dass sie keiner Begrenzung durch einen Bildrahmen bedarf. Ein pyramidaler Aufbau ergibt sich in Richtung Hintergrund und lenkt so ein weiteres Mal die Aufmerksamkeit auf die Hauptfigur.

Auch ohne den beigegefügte Text: *Verrecken soll er! Er hat reine Fingernägel*, ist Schönpflugs Karikatur verständlich. Die rote Farbe spielt hier bezüglich der Betonung der Aussage eine wichtige Rolle. Die aufgebrauchte wütend wirkende Gruppe des Hintergrundes erfährt hier durch das kräftige Rot nochmals eine Akzentuierung. Gleichzeitig kann die Farbe auch im Zusammenhang oder Zugehörigkeit zu einer Partei gebracht werden.

In Schönpflugs Karikatur *Die Tennisgirls* (Abb. 41) vom 5. August 1920 wird die Frau zum Thema gemacht. Es handelt sich um fünf Einzelszenen in Schwarz-Weiß, die mit Text versehen eine Bildgeschichte ergeben. Schlanke selbstsichere Frauen stellt er in seinen Bildern dar, die in ihrer Haltung Männern sehr nahe kommen. Auf wenige Striche sind seine Figuren hier reduziert und werden durch kräftige Konturen geprägt.¹⁰² Die einzelnen Bildkästen beinhalten eine oder zwei Personen. Gegenstände sind nur spärlich vorhanden

¹⁰¹ Haas, 1982, S.129.

¹⁰² Durch das Reduzieren auf wenige Striche und das daraus resultierende erleichterte Lesen der Karikatur wird ein bereitwilligeres Aufnehmen der selbigen erwartet, in: Döring b, 1985, S.63.

und bildparallel aufgebaut, wie zum Beispiel die Bar mit Getränken im ersten Bild oder der Stuhl im zweiten. Stilistisch lehnt sich Schönpflug hier an Olaf Gulbransson an, der sehr häufig seine Figuren durch wenige Striche¹⁰³ zum Leben erweckt, die seinen Stil charakterisieren. Gulbransson versucht mit seinen wenigen Linien durch Verkürzen und Überdehnen Perspektive zu erzielen und mit seinem Zeichenstil raumbildende Funktion aufzuweisen.¹⁰⁴ Auch das flächenhafte Gestalten der Figuren ist als Stilelement des Jugendstils zu vermerken. Auch hier hat Schönpflug die Bilder durch die Mimik und Gestik der Figuren verständlich gemacht. Im zweiten Bildkasten der Geschichte ist eine Frau Zigarette rauchend, mit blasierem Gesichtsausdruck, in einem Sessel dargestellt. Von einem neben ihr stehenden Mann wird sie verächtlich angesehen. Der Eindruck der Geringschätzung wird auch ohne den darunterliegenden Text deutlich. Am Ende der Geschichte präsentiert die Dame stolz ihre vom Tennisspielen erstarkten Muskeln, während der nur sehr zaghaft angedeutete Mann im Hintergrund einen geschockten Gesichtsausdruck aufweist.

Fritz Schönpflug karikiert hier eine Verhaltensweise, er überzeichnet oder verhässlicht seine Figuren nicht. Auch hier weist Schönpflug Parallelen zu Gulbransson auf, denn auch er karikiert Entscheidungen und Verhaltensweisen. Ebenso benötigen Gulbranssons Karikaturen keine Verhäßlichung, da sich die Karikatur an sich aus dem gesamten Aufbau ergibt.¹⁰⁵ Besonders deutlich ersichtlich wird die Veränderung der Frauenrolle aus dieser Karikatur. Frauen besitzen Selbstwertgefühl und erweisen sich als selbstständig. Für den Mann schafft dies sichtlich Verwirrung und Missfallen, wie ganz deutlich aus der Karikatur hervorgeht. Zu hager und muskulös ist die Frau, doch schon fast dem Manne gleich und doch höchstens ein Kamerad für den Mann.

Ein weiteres zu karikierendes Bild der Frau zeigt sich in der Karikatur mit dem Titel *Metamorphose* (Abb. 42) vom 1. September 1921. Auch hier verwendet Schönpflug die Bildgeschichte, um Kritik zu üben. Sechs voneinander getrennte Bildkästen mit jeweiliger Unterschrift zeigen die Wandlung eines ärmlichen Mädchens zur gut gekleideten Dame. Von einem älter wirkenden Herren mitgenommen, wird das Mädchen durch Waschen, Frisieren und durch neue Kleidung zur ansehnlichen Frau. Zu Beginn der Geschichte noch schüchtern wirkend, geht sie am Ende aufrecht an der Seite des Mannes, ein weiteres Mal verstärkt durch die Bildunterschrift: *Da sieht man: Kleider machen Menscher.*

¹⁰³ Die Vereinfachung durch wenige Striche verlangt einen hohen Grad an zeichnerischen Fähigkeiten, auch wenn es aufgrund ihrer Erscheinung als Vereinfachung wirkt, in: Plum, 1998, S.60.

¹⁰⁴ Schulz-Hoffmann, 1978, S.400.

¹⁰⁵ Schulz-Hoffmann, 1978, S.400.

Fritz Schöpfflug gestaltet die Geschichte durch wenige Striche. Er verwendet kaum Hilfsmittel, um den Raum zu schildern, die seichte Bildbühne reicht aus, um den Handlungsablauf zu beschreiben. Die Dominanz der Figuren sticht hervor, indem die Figuren so groß gewählt sind, dass sie vom Bildrahmen abgeschnitten werden. Die Hilfsmittel wie das Fahrzeug oder die Einrichtung des Badezimmers werden ebenso nicht vollständig ins Bild gesetzt und lediglich angeschnitten präsentiert.

Hier ergibt sich ein anderes Bild der Frau, da sie nicht selbstsicher erscheint. Erst durch das Eingreifen des Mannes kann eine Besserung erlangt werden und demnach wird hier die Abhängigkeit der Frau vom Manne gezeigt. Was wäre wohl ohne Hilfe passiert? Ein besseres Leben hätte sie nicht geführt. Je nach Alter, Gesellschaftsschicht und Aussehen ergeben sich unterschiedliche Bilder der Frau. Repräsentative Frauen, die wissen, wo ihr Platz ist oder Frauen des Alltags, wie zum Beispiel Büroangestellte, Hausfrauen oder Verkäuferinnen. Oder eben diese Version, die das Bild der leicht zu habenden Frau zeigt, solange man ihr nur etwas zum Anziehen gibt. Auch hier ist der Text, als Unterstützung nicht unbedingt nötig. Die Redewendung *Kleider machen Leute* wird auf die Frau abgestimmt. Schöpfflug erzählt die Geschichte so, dass dem Betrachter auch so klar wird, was er anprangert. Auffällig ist allerdings die holprige Art des Textes. Der Texter *Wau Wau* verfasste den Reim zum Bild. Eine deutliche Diskrepanz der Qualität zwischen Text und Bild fällt hier ins Auge. Es lässt die Vermutung aufkommen, dass der Texter unter Termindruck stand, da diese Unstimmigkeit doch eher eine Ausnahme darstellt.

Schon vor dem ersten Weltkrieg veränderte sich das Bild der Frau zunehmend. Frauen waren darauf bedacht, sich aus der Rolle des *Ewig-Weiblichen*¹⁰⁶ zu befreien. Die Forderung nach gesellschaftlicher Anerkennung und Gleichberechtigung wird immer lauter. Doch stellt sich der Ausbruch aus traditionellen Rollen als nicht einfach dar. Die Frau der Zwischenkriegszeit träumt von Selbstverwirklichung, von beruflichen und privaten Aufstiegsmöglichkeiten. An außergewöhnlichen Frauen des Films wie zum Beispiel Greta Garbo oder Marlene Dietrich orientiert man sich hierfür. Neben dem Berufsleben sehnen sich junge Frauen nach einer romantischen Lebensform.¹⁰⁷ Für den verstörten Mann, verunsichert durch den Krieg, offenbart sich ein neues Bild der Frau, die selbstbewusst und eigenverantwortlich im Leben steht. Das üppige, puppenhafte Idealbild der Frau vor dem Krieg wird durch ein neues ersetzt. Die jungenhafte, schlanke Frau

¹⁰⁶ Kadmoska, 1983, S.28.

¹⁰⁷ Hacker, 1981, S.240.

erweist sich als selbstständig und unabhängig.¹⁰⁸ Die Stützen einer patriarchalischen Gesellschaft waren dabei, einzustürzen. Mit dem sowohl aktiven als auch passiven Wahlrecht, dem Zugang zu allen Universitätsfakultäten, dem Recht auf Arbeit und gleichen Lohn, auf Mutterschaft, auf Anerkennung der Leistungsfähigkeit, wurden der Frau Tür und Tor für die Selbstverwirklichung geöffnet.¹⁰⁹ Man darf allerdings nicht vergessen, dass die Karikaturen in der *Muskete* immer noch durch die Augen von Männern gesehen wurden und diese Augen blieben dem *Ewig-Weiblichen* und der Tradition verhaftet.¹¹⁰

Es ergeben sich bestimmte Idealbilder von Frauen. Geschätzt werden bürgerliche Frauen, die ihr Arbeitsgebiet in der Pflege des Heimes und der Familie finden. Sie werden auf ein Modell reduziert, das aus der Fantasie des Mannes entsprungen ist. Diese Art von Frau bestimmt nicht mit, sie nimmt politische, wirtschaftliche und gesellschaftliche Vorgänge nicht wahr, als solches ist sie lediglich zierendes Beiwerk des Mannes. Junge, arbeitende Frauen bilden das Gegenstück zu diesem Bild.¹¹¹ Auffällig oft erscheinen Karikaturen von Frauen zweifelhafter Moral. Karikiert werden leichte Mädchen, die ihre viel älteren Ehemänner hintergehen, jene, die andere Ehemänner umgarnen, oder jene, die auf der Suche nach reichen Männern sind. Diese Art Frau erscheint als flatterhaft, geistlos und seicht, als leichtlebig und nicht bereit, sich auf die Ehe einzulassen. Ein weiteres Mal soll hier der Bericht *Männerrechtler* aus der *Österreichischen Volkszeitung* Erwähnung finden. Darin enthalten ist folgende Passage: „Man schließt leichter eine Ehe, die man früher einmal einen Bund fürs Leben genannt hat, und geht leichter, unbesorgter und unbekümmerter auseinander, wenn man nicht überhaupt, was noch viel schlimmer ist, äußerlich beieinander bleibt und in dieser sogenannten Gemeinschaft doch jeder seinen eigenen Weg nimmt und tut, was ihm beliebt. In dieser Veräußerlichung und Verflachung des Ehe- und Familienlebens liegt ganz zweifellos etwas sehr Bedenkliches und geradezu Unsittliches.“¹¹² Der Verfall der Sitten, die Wandlung der Lebenseinstellungen wird hier kritisiert. Die Karikatur nimmt diesen Verfall auf und kritisiert ihn eben durch die überspitzte Darstellung der Frau als berechnendes, kaltes und auch falsches Wesen. Was jedoch auch Berücksichtigung finden muss, ist die Tatsache der ansteigenden Prostitution nach dem Krieg, ein Problem, das vor allem den Mittelstand betraf. Ein Problem, das die

¹⁰⁸ Pfoser, 1981, S.209.

¹⁰⁹ Hacker, 1981, S.225.

¹¹⁰ Kadrnoska, 1983, S.28.

¹¹¹ Ebenda.

¹¹² Österreichische Volkszeitung, 27. April 1928.

Sittenhaftigkeit der Bürger schockierte und ein weiteres *Feindbild*, das sündhaft Weibliche, lieferte.¹¹³

(Abb. 43) Als Beispiel dient die Karikatur von Willy Stieborsky mit dem Titel *Hände weg!* vom 19. Februar 1920 und dem darunterliegenden Dialog: *Reizendes Lärvchen, ich möchte dich durchs ganze Leben auf Händen tragen!* Darauf die Antwort der Dame: *Bedaure sehr. Ich schwärme nicht für manuelle Arbeiter.* Stieborsky zeigt hier ein Figurenpaar verkleidet für den Karneval. Eine aufreizende Dame mit äußerst kurzem Kleid wird von einem Mann im Kasperkostüm umworben. Stieborsky stellt seine Figuren gleichermaßen ohne Raum dar. Er rückt sie durch die blaue, ovale Fläche noch mehr in den Vordergrund. Durch das Staffeln der beiden hintereinander und durch die Binnenmodellierung der beiden Figuren gewinnen sie an Plastizität. Stieborskys Figuren müssen nicht alleine durch ihre Körperlinien existieren.

Die tatsächliche Aussage der Karikatur ginge ohne den beigefügten Text wohl verloren. Dem Betrachter entgeht zwar nicht der Versuch des Mannes, der dargestellten Dame näher zu kommen, doch die Intention der Dame würde verloren gehen. Die Illustration verdeutlicht das sündhaft Weibliche, im kurzen Kleid, den Mann neckend und umgarnend. Der Text verdeutlicht den Verfall der Sitten noch klarer und stellt die Frau als eigennütziges und selbststüchtiges Wesen dar.

(Abb. 44) Eine weitere Karikatur von Stieborsky mit dem Titel *Schule Berber-Droste*, vom 10. Jänner 1923, arbeitet mit demselben formalen Aufbau. Wiederum wird ein Paar dargestellt, im Hintergrund ergibt sich dieselbe blaue ovale Fläche. Den Figuren wurde damit eine Bühne aufgebaut. Hinter dem Paar werden ein Tisch und ein umgeworfener Stuhl ersichtlich. Zusätzlich scheint hier Stieborsky mit Kohle gearbeitet zu haben und verstärkte damit seine Konturen. Durch das Hinterfangen der Figuren mit einer runden Fläche beschränkt Stieborsky den Lebensraum der Figuren und der Betrachter hat das Gefühl, direkt an der Situation teilzunehmen. Das Gefühl als Voyeur, als Teilnehmer an einer verbotenen Aktion beteiligt zu sein, drängt sich auf. Auch in diesem Fall ergibt sich die Pointe der Karikatur erst mit dem Dialog der beiden:

Robert hast du mir nicht versprochen --?

Ach was! Rosen, Versprechungen, Ehen und andere Kontrakte sind zum Brechen da.

Der Titel nimmt Bezug auf Anita Berber und Sebastian Droste, die im November 1922 in Wien ein Gastspiel im Konzerthaus gaben. Anita Berber war Schauspielerin und Tänzerin und galt als verruchte, wilde Frau, die absolut hemmungslos lebte und mit Freuden

¹¹³ Kadrnoska, 1983, S.31.

Skandale heraufbeschwor. Mit ihrer Einstellung galt sie als Allegorie des Lasters schlechthin. Sebastian Droste war ihr Tanzpartner und zweiter Ehemann. Die beiden erarbeiteten zusammen *Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase*.¹¹⁴ Indem die beiden Dargestellten Berber und Droste nachzueifern scheinen, wird die Kritik an diesem Lebensstil deutlich.

(Abb. 45) Die Karikatur *Doping* vom 15. April 1920 verdeutlicht das *Feindbild* des *Schiebers*, der als *Typisierung* von Menschen entstand, die sich durch illegale Geschäfte bereichern. Diese, auch als *Kriegs- und Friedenshyänen* bezeichnete Gruppe, wurde besonders scharf kritisiert und war eine sehr beliebte und oft gewählte Thematik. Schönflug zeigt hier eine Szene in einem vornehmen Etablissement. Ob es sich um ein Restaurant handelt, kann man aufgrund des eng gewählten Bildausschnittes nicht mit Sicherheit sagen. Dargestellt wird eine gesellschaftskritische Szene mit drei Personen um ein Klavier herum angeordnet. An den Seiten des Klavierspielers ist der *Typ* des *Schiebers* mit seiner Frau zu sehen. Es handelt sich dabei um dickliche Figuren, die trotz des edlen Gewandes, das sie tragen mögen, immer noch sehr proletarisch wirken. Der *Typ* des *Schiebers* erscheint als rundlich, mit wenigen Haaren auf dem Kopf, Schnurrbart und einem Ohrring. Die Frau des *Schiebers* wird im kurzen und sehr engen Kleid dargestellt. Sie zeigt viel Dekolletè und schmückt sich mit übertrieben viel Schmuck. Meist wird das Fehlverhalten geschildert, Situationen in vornehmen Etablissements, in denen sich solche *Typen* nicht zu benehmen wissen und sich dadurch lächerlich machen. Der Klavierspieler selbst scheint sich vor dem Angebot des Mannes zu seiner Rechten regelrecht zu ekeln und wendet sich richtiggehend ab. Die deutliche Mimik der Figuren in dieser Karikatur macht den Text nicht unbedingt erforderlich, dieser verstärkt lediglich die Aussage des Bildes. Schönflug arbeitet in diesem Bild mit Schrägen und Schatten, um Tiefenwirkung zu erzielen. Die Dame im Vordergrund, das Klavier, ihr Mann mit der Champagnerflasche, als auch die Figuren im Hintergrund bilden eine Schräge durch den gesamten Darstellungsraum und eine Diagonale vom linken unteren zum rechten oberen Bildeck.

(Abb. 46) Das Benehmen des *Schiebers* wird in einer weiteren Karikatur von Fritz Schönflug thematisiert. Sie erschien am 11. März 1920 mit dem Titel *Aller Anfang ist schwer*. Zum Ausdruck kommt, dass sich dieser Mann auch noch so viel Mühe geben kann, die teuersten Gewänder und Schmuck besitzen kann, jedoch nicht imstande ist, sich Manieren zu erkaufen. Ebenso hat sich Eduard Thöny mit diesem Thema

¹¹⁴ Wunderlich, 2009, S.106f.

auseinander gesetzt. (Abb. 47) Die Karikatur *Der Schieber und die Bajadere* im *Simplicissimus* vom 7. Jänner 1920 beschreibt auch hier das *Typenbild* des *Schiebers*. Wie auch in der *Muskete* wird dieser *Typ* als beliebter Mann beschrieben. Beide Künstler wählen für diese Situation einen engen Bildausschnitt, sodass der Betrachter an der Situation teilzunehmen scheint. Schönflug baut seine Figuren bis zur Bildmitte in einer Dreieckskomposition auf. Der Kellner und der hinter ihm liegende Raumtrenner begrenzen die Raumbühne. Der Kellner zur Rechten, der aus dem Bildhintergrund zu kommen scheint, ebenso wie die Bögen im Hintergrund lassen einen Innenraum erahnen. Eduard Thöny baut seine Figuren ebenso bis zur Bildmitte auf, leicht versetzt hinter ihnen erscheinen die jungen Damen, die sich ein Urteil über die Herren erlauben. Der Raum wird hier lediglich durch einige Schatten angedeutet und einige weitere Figuren, die im Hintergrund angeordnet sind. Sowohl Schönflug als auch Thöny setzen zwei Personen an einen Tisch. Bei Schönflug handelt es sich um einen Herren und eine Dame, bei Thöny um zwei Herren. Einem davon kann der Betrachter ins Gesicht blicken und so die Langeweile der Figuren feststellen. Die andere Figur am Tisch ist leicht abgewandt angeordnet. Während die Dame bei Schönflug zur Gänze im Profil erscheint, setzt Thöny die zweite Person mit dem Rücken zum Betrachter und lässt nur seinen Kopf im Profil erscheinen und setzt sie leicht abgeschnitten in die Bildecke.

Während Schönflugs Protagonisten durch die Musterung ihrer Gewänder und das Verwenden von Schatten an Plastizität gewinnen und sie besonders massig und dominant wirken lässt, hält Thöny seine Figuren nur durch Konturen fest und somit in der Fläche. Auch die bei Schönflug schräg angeordnete Champagnerflasche erzeugt Raum, während Thöny alle Gegenstände bildparallel anordnet. Schönflugs Aufbau von Raum scheint abrupt zu enden, indem er lediglich durch die vorderen Figuren Tiefe und Raum erschafft, den Kellner jedoch wieder in gewohnt flächiger Manier erschafft. Die Aufmerksamkeit fällt direkt auf dessen Gesicht, in dem der Betrachter die Kritik sofort erkennt.

Thöny stellt seinen *Schieber* während einer unangebrachten Tätigkeit bei Tische dar. Schönflug lässt seinen Schieber unbeteiligt und einfach fehl am Platze erscheinen. Das urteilende Gesicht des Kellners ist hierbei das ausschlaggebende Moment, denn er lässt deutlich erkennen, was er von seinen Gästen hält. Im Gesicht von Thönys linker Dame spiegelt sich Geringschätzung in der Mimik, er verstärkt zusätzlich seine Aussage durch die Gestik des *Schiebers*. Der Text zu Schönflugs Karikatur lässt erkennen, dass die beiden Personen einfach keine Ahnung haben, mit den Worten *Bestell' Austern; das ist das Nobelste. Wann i nur wüßst', wie man s' frißt*. Indem sie sich als nichtsahnend entlarven,

nehmen sie sich schon selbst aufs Korn, während Thöny die weiblichen Figuren urteilen lässt mit der Bildunterschrift, die besagt: *Erziehung ist das einzige, was die Kerle nicht genossen haben*. Gleichzeitig lässt Thöny auch das Thema der Frau zum Ausdruck kommen. Mit dem Titel *Bajadere* werden hier *leichte Mädchen* beschrieben, was die Ironie zum Ausdruck bringt, da gerade diese sich über das Gegenüber lustig machen.¹¹⁵

(Abb. 48) *Protest* von Eduard Thöny erschien im *Simplicissimus* am 21. Juli 1920. Darstellung fand eine Gruppe von Arbeitern, die ihre Lohnkürzung, beziehungsweise die fehlende Kürzung der Arbeitszeit kritisieren. Mit feinen Linien baute Thöny besonders seine vorderen zwei Figuren auf, der Hintergrund stellt den Arbeitsplatz der Arbeiter vor. Je weiter der Blick in den Hintergrund geht, desto weniger spielen die Konturen eine Rolle bzw. werden die dargestellten Objekte ausgeführt. Der hinterste Punkt der Karikatur, der den Arbeitsplatz beschreibt, wurde lediglich mit grauer Fläche festgehalten. Thöny scheint hier den Blick des Betrachters auf seinen beiden vordersten Figuren halten zu wollen, indem er das Dahinterliegende nicht näher definiert und die Figuren dem Betrachter zugewandt darstellt. Einer von ihnen nimmt mit seinem betroffenen Gesichtsausdruck direkt Kontakt mit dem Betrachter auf, mit dem Beisatz: *Zehn Prozent Abzug waar' scho' recht - von der Arbet, aber net vom Lohn!* Ein stiller Protest, wie der Titel aussagt, wird hier vollzogen, indem die Arbeiter ihrer Arbeit eben nicht nachgehen.

Die Themen, mit welchen sich Eduard Thöny¹¹⁶ im *Simplicissimus* beschäftigte, sind vor allem sozial schwache Gruppen und Missstände als Resultat des Krieges. Der *Typ* des *Schiebers* und des *Kriegsgewinners* spielt auch bei ihm eine wichtige Rolle, ebenso wie die wachsende Arbeitslosigkeit, als auch die missliche wirtschaftliche Lage oder extravagante Frauen mit *Bubikopf*. Seine *Typen* charakterisierte er ebenso durch die äußere Erscheinungsform, als auch durch ihre Verhaltensweisen. Genaue Beobachtung zeichnet sich in der detailreichen Wiedergabe von Gestik bis zur Kleidung ab. Seine Figuren benötigen weder die Verzerrung noch die Überzeichnung. Zu seinem Stil, der sich nach dem ersten Weltkrieg in eine andere Richtung bewegt, schreibt Dagmar von Kessel-Thöny: „Nicht mehr die, sich in der ästhetischen Hingezogenheit zur Stofflichkeit und Farbigkeit äußernde Freude am Dekorativen, Originellen und Humoristischen, bestimmte den Tenor

¹¹⁵ „Thöny liess sich den Text zu seinen Bildern soufflieren oder setzte eine vorhandene Idee in die bildliche Darstellung um. So waren seine Zeichnungen auch meist erst komisch, wenn der Text den notwendigen Kontrast herstellte.“, in: Lauerbach, 1959, S.29.

¹¹⁶ Ab 1896, fünf Monate nach der Gründung des *Simplicissimus*, arbeitete er als ständiger Mitarbeiter und späterer Teilhaber bis zur letzten Ausgabe welche 1944 im September erschien, in: Schulz-Hoffmann, 1978, S.440.

der meisten seiner späten Zeichnungen, sondern eine kritisch beobachtete, distanzierte, oft bitter-ironische, intellektuell pointierte Sprache, der als Mittel der einfache, ausdrucksstarke Tuschkontur adäquat war.“¹¹⁷ Der Grund für die Änderung seiner Art der Gestaltung und die seinen Karikaturen inhärente sarkastische und zynische Aussage lässt sich wohl auf das Miterleben des Krieges zurückführen. Als Kriegsberichterstatte und damit als Zeichner von Kriegsschauplätzen, verwundeten Soldaten und dergleichen setzte er seine Eindrücke in seinen Karikaturen um.¹¹⁸

Dagmar Kessel-Thöny bemerkt in den Arbeiten von 1919-1925 einen „zarten an- und abschwellenden Fadenfluss, der abreißt, neu ansetzt und wieder zerreißt“¹¹⁹ - ein Stil dessen Fokus auf die Körperkontur gerichtet war. Nach 1925 traten an Stelle von kraftvollen und ausdrucksstarken Werken ermattete und wenig dynamische Arbeiten. Hermann Sinsheimer vermerkt dazu: „Sie waren »Routiniers« ihrer Kunst geworden und das ist etwa das Allerletzte, das ein Satiriker und Karikaturist werden kann, ohne sein Bestes und Eigentliches zu verlieren.“¹²⁰ - wobei er hier die meisten Mitarbeiter des *Simplicissimus* miteinbezog, da sich die Zusammenstellung über die Jahre kaum geändert hat. Viele von ihnen waren von Anfang an dabei und konnten eine lange Schaffensperiode vorweisen.

Thönys Zeichnungen konnten aus einer Fülle von Linien und Objekten bestehen, die vornehmlich mit einer erzählerischen Gestaltung versehen waren. Als Arbeitsmaterialien dienten ihm sowohl Tusche als auch Kohle-, Blei- und Buntstift. Themen, die sich um eine detailgetreue, der Natur nachempfunden, Wiedergabe bemühten, verwendete er Kohle oder Bleistift. Dabei handelte es sich um Szenen aus dem Alltag die Bauern oder Arbeiter zeigen, es konnten aber auch Bilder des Krieges sein. Die früheren Arbeiten unterscheiden sich von den späteren durch einen lockerer gewordenen Stil, der zudem graphischer ist. Die Linien werden dünner und labiler bis sie sich um 1930 zu einem *Linienparallelismus* veränderten.¹²¹ Seine Figuren lebten in einem kleinteiligen Bildaufbau, umzeichnet von schwachen Umrissen.

¹¹⁷ Kessel-Thöny, 1974, S.178.

¹¹⁸ Schulz-Hoffmann, 1978, S.440.

¹¹⁹ Kessel-Thöny, 1974, S.174.

¹²⁰ Sinsheimer, 1953, S.231.

¹²¹ Kessel-Thöny, 1974, S.180.

(Abb. 49) Auch Ludwig Knoch beschäftigte sich mit dem Thema des Arbeiters. In seiner Karikatur vom 9. September 1920 mit dem Titel *Arbeitsgeist*, macht er auf die Faulheit der Arbeiter aufmerksam, die diesem *Typ* nachgesagt wurde. Ein eng gewählter Bildausschnitt eröffnet den Blick auf zwei Arbeiter, die an ihrem Arbeitsplatz dargestellt werden. Aus dem beigefügten Text geht das Arbeitsengagement des Arbeiters hervor, der trotz der fünften gerauchten Pfeife noch immer auf Mittag warten muss. Auch Kmochs Darstellung lebt zum größten Teil von der Körperkontur. Die von ihm gezeichneten Linien wirken sehr unruhig und hektisch, seine Figuren wirken gelängt, einige Körperteile überproportioniert. Die beiden Arbeiter sind einander zugewandt und miteinander ins Gespräch vertieft. Der Betrachter bleibt hier nur Beobachter einer Szene. Nachdruck verleiht er diesem Gespräch durch das Hervorheben der Arbeiter, durch dunkle flächige Füllung der Körperkonturen. Auch von ihrer Umgebung werden sie dadurch abgehoben.

(Abb. 50) In *Ein Arbeitsgeistreicher* vom 10. Juli 1922 zeigt Schönplflug eine dreifigurige Gruppe am Tisch sitzend, völlig in das Gespräch vertieft, während sich ein Kellner der Gruppe nähert. Es handelt sich wiederum um einen sehr engen Bildausschnitt, ein Ausblick in den Hintergrund wird nicht gegeben. Wiederum sind es flächige Figuren mit starken Außenkonturen, Strukturierung und Abhebung voneinander erfahren die Arbeiter durch Schraffur. Schönplflug arbeitet hier sehr stark mit der Körperhaltung und Gestik seiner Figur, die der Aussage noch mehr Nachdruck verleihen. Die Gruppe der Arbeiter wurde wie auch schon in den vorherigen Karikaturen, auch hier negativ, dargestellt. Auf Kosten des Mittelstandes lebend, gehen sie auf Demonstrationen und Streiks und tragen nicht zum Aufbau der Wirtschaft bei. Ungepflegt, schmutzig, dumm und arrogant werden sie dargestellt.¹²² Hierbei dient der Text dem besseren Verständnis, doch auch ohne ihn wäre ersichtlich gewesen, dass der Arbeiter eine geistlose Ansicht äußert. Sowohl die Überschrift, als auch das Gesicht des Kellners, verdeutlicht die negative Einstellung gegenüber den Arbeitern.

(Abb. 51) *Zugkräftig* erschien 1926 von Ludwig Knoch. Er zeigt hier eine Versammlung von Arbeitern. In der Mitte sticht ein wild gestikulierender Arbeiter nicht zuletzt auch aufgrund seiner Größe aus der Masse. Knoch arbeitet hier mit starken, sehr kantigen Konturen und füllt diese mit wilden Strichen unruhig aus, wodurch die Stimmung der dargestellten Gruppe deutlich wird. Unruhig und aufgebracht wirken die Linien, ebenso wie die Arbeiter selbst. Die Arme und Beine seiner Figuren wirken gelängt, ein Mittel, das schon Olaf Gulbransson verwendete. Der Raum wird hier nicht definiert, die zentrale Figur

¹²² Haas, 1982, S.166.

in der Mitte durchstößt den vorgegeben Bildkasten durch die wilde Gestik, während sie von weiteren, kleineren Figuren umgeben erscheint.

Der künstlerische Austausch der beiden Zeitschriften *Muskete* und *Simplicissimus* wird anhand des nächsten Beispiels ersichtlich. Ludwig Kmochs Karikatur *Handwerker* erschien am 16. Februar 1921 im *Simplicissimus*. (Abb. 52) Ein weiteres Mal schildert Kmoch die Situation des Arbeiters. Er erzählt hier eine tragische Bildgeschichte von einem faulen Handwerker und dem Resultat seines Nichtstuns, festgehalten in neun Bildkästen, in der von ihm gewohnten Manier, die seine Figuren nur durch Einfassungslinien konstruiert, die auch hier sehr kantig und hektisch gesetzt wirken. Sowohl die Körperhaltung als auch die gelangte Darstellungsweise erinnern an Karikaturen Olaf Gulbrandssons, wobei seine Linien fließender wirken. Kmoch stellte den Dialog der Figuren in dieser Karikatur sehr deutlich dar. Nicht nur die Mimik des Arbeiters ist wie schon in *Zugkräftig* sehr ausdrucksstark, Kmoch verstärkte die immer ungehaltener werdende Art des Sprechens durch zusätzliche wenige Striche auf den Kunden zu, während die Haltung desselben immer unterwürfiger wird. Die allgemeine Haltung gegenüber Arbeitern wird ein weiteres Mal unterstrichen - dumme Kreaturen, die zu faul sind und jede Arbeit ablehnen.

(Abb. 53) Paul Humpoletz karikiert auf höchst brutale Weise das Ausnehmen des Arbeiters oder Bürgers durch die Steuer. *Einkommen- und Vermögensabgabe-Bekanntnis* ist der Titel der am 23. Juni 1921 erschienenen Karikatur. Auf dem kümmerlichen Rest eines Menschen sitzt zusätzlich zu dem Gewicht von Steuerpapieren eine tierhafte Gestalt mit Folterwerkzeug. Mit den Worten *Haben Sie alles fatiert?* versucht das hungrige, gierende Wesen das Bekenntnis seines Opfers herauszupressen, ob auch wirklich alles angegeben wurde. Die Pointe wird durch das Leid des bereits ausgemergelten Opfers ersichtlich, das nicht nur von der Last der Steuer und der auf ihm sitzenden Kreatur erdrückt wird, sondern auch noch zusätzlich Gefahr läuft, stranguliert zu werden. Bezug nimmt die Karikatur auf die rasant steigende Inflation in Österreich, die im Sommer 1921 außer Kontrolle geriet.

Humpoletz' Karikaturen ist auch in dieser Karikatur ein sehr grausamer Zug zu eigen. Er verhässlicht beide Figuren, wobei das gequälte Opfer bereits in der Darstellung *Methode Dr. Eisenbart* (Abb. 38) Verwendung fand. Sein Peiniger wird hier als Tier, mit langer Schnauze wiedergegeben.

(Abb. 54) Im *Bauernschreck* vom 26. August 1920 thematisiert Schönpflug den Stand der Bauern. Nach Hannes Haas wird ihnen zumeist fehlende Solidarität, Unmenschlichkeit und das Interesse am eigenen Profit vorgeworfen. Mit Eigenschaften wie dick, dumm, profitgierig und primitiv werden sie charakterisiert.¹²³ Man machte sie zu Hauptschuldigen an der schlechten Lage des Mittelstandes. Schönpflug zeigt hier Bauern flüchtend vor der Vermögensabgabe. Unter den Armen ihr Hab und Gut tragend, versuchen sie einem lebendig gewordenen, leeren Safe mit Krallen und Klauen zu entrinnen. Auf der Tür des zum Leben erwachten Metallkastens sitzt der Adler, als Allegorie für den Staat. Die Figur des Bauern zeigt er hier als dicklich und gierig. Mit der Bildunterschrift *Sakra, dö Vermögensabgabe! Dös Luader kann si in der Stadt freili net sattfress'n.*, verdeutlicht Schönpflug die Lage der davoneilenden Bauern. Er wählte hier einen sehr engen Bildausschnitt. Aus dem unteren Bildteil scheinen die Bauern dem Betrachter entgegenzuspringen, um dem zum Leben erwachten Monster zu entkommen. Den größten Teil des Bildes nimmt der Berghang ein, den Schönpflug nur durch eine Schräge abgrenzt und in der Fläche festhält, indem er keinerlei Struktur zufügte. Dahinter ragt lediglich ein Kirchturm empor und lässt ein dahinterliegendes Dorf erahnen. Aus dem Hintergrund taucht ein unglaublich großes und bedrohliches Wesen auf, das nichts Gutes verheißt. In den Vordergrund, dem Betrachter entgegen, eilen seine Opfer mit all ihrem Hab und Gut, um der drohenden Situation zu entkommen. Hierbei wird auf das stilistische Mittel der Groß-und-Klein-Gestaltung zurückgegriffen, die verwendet wurde, um Unterschiede und auch extreme Gegensätze zu verdeutlichen.

Ein Motiv des Davoneilens vor drohendem Unheil wurde kurz davor von Thöny verwendet. (Abb. 55) *Der kommende Mann* erschien am 16. Juni 1920. Auch hier zeigt sich im Hintergrund die bedrohliche und übermächtige Figur. Die sehr viel kleiner dargestellten hilflosen Figuren im Vordergrund versuchen sich in Sicherheit zu bringen und eilen mit großen Schritten davon. Thöny setzte die Szene direkt in die Stadt, während Schönpflug die Stadt hinter einem Hügel nur andeutete und damit den Blick auf das Wesentliche freigibt. Die davonstürzenden Bauern erfahren die Gefahr sehr viel deutlicher und unmittelbarer. Die Dringlichkeit der Flucht wird sowohl durch Schönpflugs Aufbau, als auch durch die Mimik der davonstürzenden Bauern sehr viel klarer.

¹²³ Haas, 1982, S.154.

Die Übernahme des Bildmotivs von der Malerei in die Karikatur wird anhand eines sehr bekannten Beispiels ersichtlich. (Abb. 56) In Goyas *Der Koloss* von 1810 erhebt sich im Hintergrund eine Gestalt die sich von einem nicht näher beschriebenen Hintergrund abhebt. Der Körper erscheint überaus riesig da Goya die Größenverhältnisse der in Panik davoneilenden Figuren im Vordergrund und dem Koloss im Hintergrund in starken Kontrast stellte.¹²⁴ Im Unterschied zu der Karikatur Thönys wendet Goyas Riese den Rücken zum Betrachter, sein Gesicht und die kämpferische Haltung seiner Hände weisen zur linken Seite, zu einem Angreifer der dem Betrachter verborgen bleibt. Der Koloss scheint viel weniger die panische Masse des Vordergrundes zu bedrohen, als es im Beispiel Thönys der Fall ist, der seinen Riesen mit weit aufgerissenen Augen und mürrischem Ausdruck zum Betrachter und der Stadt gewandt, aufragen lässt. Obwohl die Größenunterschiede von Vorder- und Hintergrund nicht im selben überaus starken Kontrast stehen, wirkt die Bedrohung sehr viel realer. Aufgrund der Nähe zum Ereignis wird der Betrachter in die Szene miteinbezogen.

Die Eisenbahn, wie auch die Kutsche, das Auto und viele andere Fortbewegungsmittel, auch jene der Luft, war ein von Schönflug häufig verwendetes Motiv. Er widmete sich nicht nur in der Tageszeichnung dieser Thematik, auch in der *Muskete* lässt sich eine Vielzahl von Karikaturen mit diesen Motiven finden. (Abb. 57) Am 4. August 1921 erschien *Die Eisenbahn den Eisenbahnern!*, die bereits ab 1903 voll elektrifiziert waren und gleichermaßen häufig Darstellung fanden. 1921 war, wie bereits erwähnt, ein von der Inflation gezeichnetes Jahr. Preise wurden stündlich geändert, die Kosten eines Straßenbahnfahrers stiegen beispielsweise von 12 Hellern auf 430 Kronen an.¹²⁵ Der Fahrgast dieses Zuges hatte offensichtlich immer noch genug Geld um sich ein Ticket leisten zu können, was den Personentarif eindeutig zu niedrig erscheinen lässt, wie auch der Beizeichner verrät. Diese Karikatur ist eine der wenigen von Fritz Schönflug, die ohne den darunter liegenden Text nicht verständlich wäre. Obwohl das Abteil ausschließlich mit Mitarbeitern der Eisenbahn gefüllt erscheint, könnte die Aussage doch auch eine andere sein.¹²⁶

¹²⁴ Licht Fred, Goya, Die Geburt der Moderne, München, 2001, S.240.

¹²⁵ Bachinger, 1974, S.45.

¹²⁶ 1911 entstand eine Serie von Briefmarken. Schönflug informiert die Fahrgäste der öffentlichen Verkehrsmittel über die richtige Benutzung, in: Schweiger, 1988, S.160.

(Abb. 58 und Abb. 59) Am 1. Juni 1922 beinhaltet die *Muskete* eine Karikatur von Willy Stieborsky mit dem Titel *Wandervögel*. Eine Gruppe von jungen Leuten zieht mit *Sack und Pack durch Wald und Wies*, wie der Beibetext besagt.¹²⁷ Stieborsky verwendete denselben formalen Bildaufbau wie auch schon Eduard Thöny am 15. Juni 1921. Hatte Thönys Karikatur jedoch politischen Hintergrund, so ist dies bei Stieborsky nicht mehr gegeben. Thöny bezog sich mit seiner Zeichnung auf die wandernden Jugendverbände Deutschlands. Die Aussage im beigefügten Text bezieht sich auf die Zahlungen, die im Versailler Vertrag von Deutschland gefordert wurden. Da sich Deutschland jedoch weigerte den Betrag zu bezahlen, besetzte Frankreich mehrere deutsche Gebiete, darunter auch das Ruhrgebiet.¹²⁸

Eduard Thönys Figurengruppe schreitet von der linken zur rechten Seite, die Führung übernimmt die Figur an der Spitze auf einer Gitarre spielend. Der Ausschnitt wurde sehr eng gewählt, zusätzlich schnitt Thöny seine vorderste Figur an, indem er diese wieder aus dem Bild hinausgehen ließ. Der Gruppe wurde kein Lebensraum konstruiert, die Figuren leben zur Gänze von sehr grob wirkenden Konturen, da auch die Binnenmodellierung von Thöny nicht näher ausgeführt wurde.

Die Figurengruppe von Willy Stieborsky schreitet in einer Linie von links nach rechts. Auch hier wurde ein enger Bildausschnitt gewählt, ein Anschneiden der Figuren ist auch hier gegeben, wobei dies eher die Randfiguren betrifft. Stieborsky deutete einen an der rechten Seite gelegenen Wald an und hier endet auch beim Wiener Beispiel das Konstruieren des Raumes durch das Einbetten der Figuren in einen Hintergrund. Die Figuren gewinnen an Plastizität aufgrund der Binnenmodellierung, zusätzlich wirken sie verstärkt als Einheit durch das Zusammenfassen auf einer Ebene.

(Abb. 60) Am 1. Oktober 1922 erschien die *Muskete* unter dem Titel *Unser Nachwuchs*. Schöpflugs Beitrag erschien mit der Überschrift *Familienleben*. Die dargestellten Knaben versuchen sich möglichst erwachsen zu zeigen, indem sie sowohl die Kleidung als auch das Verhalten ihrer älteren Vorbilder annehmen. Auch der ausgewählte Ort der Darstellung, die Pferderennstrecke, als absolut ungeeignetes Umfeld für Kinder, zeigt ein weiteres Mal die Eigenmächtigkeit der Jugend. Der Dialog, den die beiden Figuren im Vordergrund führen, wurde in Textform festgehalten. Daraus geht das schlechte Benehmen des einen hervor, den es wenig zu kümmern scheint, was seine Mutter zu seinem späten

¹²⁷ Bei den Wandervögeln handelte es sich um einen Verbund von Jugendlichen, deren besondere Leidenschaft - das Wandern - einander verband. Für weiterführende Auseinandersetzung mit dem Thema Wandervogel siehe: Ziemer Gerhard, Wandervogel und Freideutsche Jugend, Bad Godesberg, 1961.

¹²⁸ Dollinger, 1972, S.204.

Erscheinen in den Morgenstunden zu sagen hat. Das Gegenteil beweist er, indem er hinzufügt, dass er ihre Vorwürfe durch Schläge seinerseits kontert. Schöpflug arbeitet hier mit Körperkonturen. Sowohl die Kleidung des einzigen Erwachsenen im Bild als auch die Pferde im Hintergrund strukturiert er durch Schraffieren der Kleidung und des Fells. Die Jungen erfahren keine weitere Binnenmodellierung und werden dadurch deutlich hervorgehoben. Kritik wird an den Frauen und der fehlerhaften Erziehung der nächsten Generation laut.

Auch hier wurde ein enger Bildausschnitt gewählt, und der Lebensraum der Figuren wurde nur durch wenige Mittel beschrieben. Ein kleiner Tisch und der Zaun, der die Rennbahn markieren soll, bilden die einzigen Schrägen und damit eine Verbindung zum bildparallelen Hintergrund. Auch die Figuren wurden von Schöpflug bildparallel angeordnet.

6.1.3. Verhältnis von Text zu Bild

Um die Personen erkenntlich zu machen, wurden sie teilweise beschriftet, zum Teil geht es auch aus dem beigefügten Text hervor, um wen es sich handelt. Auf die Arbeiten Schöpflugs bezogen, erscheint der Text zum Bild auf den ersten Blick oft als notwendig. Bei näherer Betrachtung erkennt man jedoch, dass dies nicht immer, oder vielmehr nur selten zutrifft. Die Mimik der Figuren ist von Fritz Schöpflug so gestaltet, dass die Gefühle der Personen deutlich zu erkennen sind, und der Vorgang der Szene zu verstehen ist. Der Text verstärkt zwar die Aussage, ist aber nicht unbedingt notwendig, um die Situation entschlüsseln zu können. Bei anderen Karikaturisten kam es durchaus öfters vor, dass man sehr wohl auf den Text angewiesen ist. Auch auf die dargestellte Situation kam es hierbei natürlich an. Anhand weniger Figuren, beispielsweise zwei Figuren in einem Dialog dargestellt, kann man selbstverständlich nicht die gesamte Aussage lediglich durch die Mimik ausdrücken. Der Text bei diesen Karikaturen ist demnach ausschlaggebend für eine geglückte Pointe der Karikatur. Die in Abb. 57 vorgestellte Karikatur, *die Eisenbahn den Eisenbahnern!*, ist eines der wenigen Beispiele, in denen der Text den Lachen auslösenden Moment enthält. Anders verhält sich der Bezug von Text zu Bild in der Karikatur *Metamorphose* (Abb. 42). Die Qualität der Bilder übertrifft die Qualität des Textes und kann deshalb die Karikatur nur zu einem gewissen Grad in ihrer Aussage unterstützen. Bei Bildgeschichten wird anhand des Vermerks eines Pseudonyms ersichtlich, dass der Text nicht vom Karikaturisten selbst formuliert wurde, sondern eigene Texter hierfür verantwortlich waren. Ob der Text vor, nach oder neben der Gestaltung der Bilder mit der Karikatur entstand, ist schwer zu sagen. Wie Adolf Lauerbach bereits

festhielt, arbeitete Eduard Thöny mit bereits vorhandenen Textideen anderer und verbildlichte diese.¹²⁹ Seine Karikaturen sind im Gegensatz zu den Arbeiten Schönplugs sehr oft vom Text abhängig und werden durch ihn erst komisch. Dialoge und Bildunterschriften oder begleitende Texte wurden wohl von den Karikaturisten selbst verfasst, zumindest scheinen keine namentlich genannten Texter hierfür auf.

6.1.4. Stil und kompositorische Mittel

Schönflug zeigt einen starken Bezug zur Fläche, er vereinfacht und komprimiert die Gestaltung des Bildes. Durch die Wahl von engen Bildausschnitten wird die Masse und Dominanz der Figuren gesteigert.¹³⁰ Besonders in den Anfangsjahren der *Muskete* ist diese Gestaltungsweise sehr stark vertreten. Der Raum für seine Figuren wird kaum oder nur durch wenige Mittel angedeutet. In der Gestaltung der Figuren lehnt er sich stilistisch an Eduard Thöny an, jedoch weisen Thönys Figuren eine sehr viel expressivere Gestaltung auf. Durch den Verlust der Massigkeit treten die Linien sehr viel stärker in den Vordergrund, was einen Vergleich mit Olaf Gulbransson zulässt.¹³¹ Um den Stil der Karikaturen Schönplugs in den zwanziger Jahren in der Zeitschrift *Muskete* zu verdeutlichen, sollen an dieser Stelle zwei Kollegen Schönplugs vorgestellt werden, die besonders in der Anfangszeit des Blattes stark vertreten waren. Hierfür sollen die ersten Jahre kurze Betrachtung finden. Zum einen handelt es sich hierbei um Paul Hutmacher, dessen Karikaturen jedoch nur in der Anfangszeit der *Muskete* erschienen (von 1905 bis Oktober 1907), zum anderen um Carl Josef, der zwar nicht unbedingt als Hauptzeichner gesehen werden kann, über die Jahre aber immer vertreten war.

(Abb. 61 und Abb. 62) Zunächst das Beispiel *Die Wiener in Amerika*, vom 16. Mai 1907, von Fritz Schönflug und *Im engeren Kreise*, vom 23. Mai 1907, von Paul Hutmacher. In beiden Karikaturen wurde ein sehr enger Bildausschnitt gewählt, der keinen Ausblick in einen Hintergrund gewährt. Personen sitzen an einem Tisch, der lediglich durch eine Schräge in einen nicht näher ausgeführten Raum angedeutet wurde, wobei Schönflug diesem mehr Platz einräumt und ihn größer gestaltet. Um dies noch deutlicher zu zeigen, wurden von beiden Künstlern Gläser, Teller und Flaschen verwendet. Durch das hintereinander Reihen und Überdecken der Gegenstände wird Räumlichkeit erzeugt. Sowohl die flächige Gestaltung als auch die Dominanz der Figuren ist beiden zu eigen.

¹²⁹ Lauerbach, 1959, S.29.

¹³⁰ Schneeweiß, 2001, S.70.

¹³¹ Schneeweiß, 2001, S.71.

Besonderes Augenmerk sei hierbei auf die stehende Figur gerichtet, die nahezu identisch erscheint. Unterschiede erweisen sich in der Ansicht. Während Schönplüg die Szene von der Seite darstellt und drei Personen präsentiert, wählt Hutmacher die Frontalansicht und schneidet die dritte Person am Tisch lediglich an. Das Gefühl der Gesamtheit wird bei Schönplüg infolge der Parallelisierung der drei Figuren sehr deutlich. Die Szene scheint in sich abgeschlossen, nicht so bei Hutmacher. Während Hutmacher durch die Haltung seiner Hauptperson eindringlichen Kontakt mit dem Betrachter aufnimmt, scheint die Hauptfigur Schönplügs nicht mit dem Betrachter, sondern mit einer weiteren Person außerhalb des Bildes Kontakt aufzunehmen. Die nach vorne geneigte Haltung, welche bei Schönplüg wegfällt, intensiviert den Eindruck des Sprechens. Vereinfacht erscheint die Karikatur Hutmachers durch die stark hervortretenden Konturen, die jedoch im Vergleich zu Schönplüg unruhiger verlaufen.

(Abb. 63) Eine ähnliche Karikatur stammt von Karl Josef mit dem Titel *Greys Standpunkt* vom 17. Juni 1915. Wiederum werden sehr dominante Figuren an einem Tisch, durch eine Schräge angedeutet, dargestellt. Der Bildausschnitt ist auch hier sehr eng angesetzt, die Figuren an den Seiten sind nicht mehr zur Gänze wiedergegeben. Diesmal nimmt der Tisch einen Großteil des Bildes ein. Darauf drapiert sind lediglich einige Blätter Papier. Erkennbar sind insgesamt vier Figuren. Die Figur im Zentrum der Karikatur ist, wie bei den genannten Beispielen zuvor, stehend dargestellt. Der Blick ist vom Betrachter abgewandt, das Gespräch wird wohl mit anderen Personen, die sich zwar am Tisch befinden, aber nicht dargestellt wurden, außerhalb des Bildes geführt. Den Raum deutet Josef mit Hilfe der Staffelung an. Die knapp hinter den Figuren aufgebaute Wand hat er, als Kennzeichnung solcher, mit einigen Bildern versehen. Durch das erneute Ausfüllen der Körperkonturen mit schwarzer Farbe wirken seine Figuren sehr flächig und dominant im Bild. Gesichter und Hände werden von Carl Josef sehr realistisch wiedergegeben.

(Abb. 64) Ein weiteres Beispiel *Bürgerliche Neuorientierung* sei hier von Karl Alexander Wilke vorgestellt, vom 23. Jänner 1919, da es sich auch hier um einen kompositorisch gleichartigen Aufbau handelt. Um wieder drei Figuren an einem Tisch darzustellen, wählt Wilke hier die Frontalsicht. Auch hier handelt es sich um einen engen Bildausschnitt, die Figuren zur Rechten und zur Linken wurden leicht angeschnitten und sind im $\frac{3}{4}$ Profil dargestellt. Als Lebensraum dient ihnen lediglich der angedeutete Tisch, der Hintergrund wurde nicht näher definiert. Einige wenige Gegenstände, wie eine Glocke und ein Glas lassen durch ihre gestaffelte Anordnung etwas Räumlichkeit erahnen. Die Figuren wirken sehr dominant und wurden in der Fläche gehalten, Konturen sind im Gesicht und an den

Händen zu erkennen. Während die Person in der Mitte sichtlich eine Mitteilung machen möchte und dies auch energisch mit gehobenem Finger klar zum Ausdruck bringt, sehen sich die Kollegen nur wenig beeindruckt. Im Gesicht kommt wieder sehr deutlich Wilkes Malstil zum Tragen. Strukturierung erfahren sie durch kleine kräftige Striche.

Karl Alexander Wilke hat ein spielerisches Talent, mit der Fläche umzugehen. Sein Stil ist vielschichtig. Er präsentiert sehr flächige Karikaturen mit bildparallelem Aufbau, in welchen die Figuren lediglich durch Konturen wiedergegeben werden. Er erzielt oft mit starken Farbgründen einen sehr plakativen Eindruck.¹³²

Die Karikaturen kongruieren in der Szenenwahl, im kompositorischen Aufbau und auch in der Dominanz der Figuren, die den Großteil des Bildes einnehmen. Personen werden am Tisch sitzend, beziehungsweise stehend dargestellt. Die flächige Gestaltung fällt bei allen Künstlern stark ins Auge. Das Betonen der Körperlinien tritt bei Hutmacher durch die Flächenfüllung mit grauer Farbe stärker hervor als bei den anderen. Während Hutmacher, Josef und Wilke die Sicht frontal auf das Geschehen richten, nimmt Schönflug eine leicht nach rechts versetzte Position ein, wodurch der Betrachter nicht zum Ansprechpartner der Figur wird, so wie es bei Hutmacher und Wilke der Fall ist. Josef verdeutlicht durch die Abwendung des Kopfes seiner zentralen Figur die Ansprache einer weiteren Person am Tisch selbst.

Der Raum im Bild wird durch die Gegenstände am Tisch erzeugt. Carl Josef ist jedoch der Einzige, der den Raum auch durch den Hintergrund näher definiert, indem er die Wand mit Bildern versieht und betont. Besonders *laut* erscheint die Karikatur von Wilke, der seiner Aussage durch die Gestik seiner Figur noch mehr Ausdruck verleiht, diese aber durch das Verhalten der beigefügten Figuren links und rechts wieder abschwächt.

Die Karikatur *Marschbereitschaft in Czernowitz*, erschienen am 4. April 1907, von Fritz Schönflug, ist sehr stark an der von Eduard Thöny, vom 27. Juni 1905 mit dem Titel *Einsicht*, angelehnt. (Abb. 65 und Abb. 66) Dominant am vorderen Bildrand erscheint ein beleibtes und älteres Mitglied des Militärs, mit kunstvoll gepflegtem Bart und müden Augen. Beide Bildausschnitte wurden sehr begrenzt gewählt und in beiden Fällen wurden die Figuren angeschnitten, wobei Schönflug den Ausschnitt noch enger wählt als Thöny und mit seinen parallel angeordneten Figuren in der zweiten Ebene, die den Hintergrund bildet, einen weiteren Ausblick verhindert. Thöny wählt einen leichten Aufblick aus einer größeren Entfernung und konstruiert die Hintergrundebene etwas weiter hinten als

¹³² Schneeweiß, 2001, S.71.

Schönpflug und zeigt damit einen weiteren Ausblick, den er jedoch mit einer schwarzen Fläche, einem angedeuteten Wald, nicht weiter in die Ferne schweifen lässt. Diese Konstruktion ist bei Thöny deshalb von Belang, da sich die Aussage der Person im Vordergrund auf die Personen im Hintergrund beziehen und somit ein Darstellen des Hintergrundes unumgänglich wurde. Schönpflug lässt seine Figur eine Aussage tätigen, die den Hintergrund nicht miteinbezieht und lenkt mit dem Entbehren einer größeren Bildbühne, dem verstellten Blickes in die Tiefe durch weitere Offiziere und Pferde, die Aufmerksamkeit des Betrachters auf den Vordergrund. Ebenso weisen die beiden Karikaturen in der flächigen Darstellung Parallelen auf, wobei die Figur Thönys' durch das Ausfüllen mit schwarzer Farbe noch plakativer wirkt, während Schönpflugs Figur aufgrund der unmittelbaren Nähe zum Betrachter und seiner dominanten und massiven Erscheinung wirkt.

(Abb. 67) *Der Repräsentative* von Josef Danilowatz erschien am 8. Mai 1913. Ein eng gewählter Bildausschnitt gewährt den Blick auf einen Kutscher mit seinen Fahrgästen. Ein sehr häufig gewähltes Thema, das mit der Zeit eine leichte Abwandlung durch das Automobil erfuhr. Der Ausschnitt bietet einen Blick auf den hinteren Teil der Kutsche, der Kutscher selbst wurde bereits angeschnitten. Der Betrachter hat hierbei das Gefühl, in unmittelbarer Nähe des Geschehens zu sein. Josef Danilowatz stellt seine Figuren trotz der leichten Binnenmodellierung sehr flächig dar, seine Konturen erweisen sich als fein und aufgebrochen. Die Figurengruppe im Vordergrund unterscheidet sich sehr deutlich vom Hintergrund. Eine starke Kontrastierung erfährt der Vorder- vom Hintergrund, aufgrund der körnigen Struktur der Straße und der Gebäudereihung.

(Abb. 68) Eine ähnliche Gestaltung wählt er in seiner Karikatur vom 12. März 1914 mit dem Titel *Die verkehrte Berliner Welt* mit der zusätzlichen Erläuterung, dass Berliner Schutzleute zwei Massendemonstrationen gegen den Polizeipräsidenten von Jagow veranstaltet haben. Die Karikatur zeigt eine Gruppe von drei Männern, die sich in nicht definiertem Raum bewegen. Die Gruppe bildet eine Schräge in den Hintergrund. Die vorderste Figur nimmt hierfür noch die gesamte Bildlänge in Anspruch. Die Kontur spielt hier eine sehr wichtige Rolle, denn sie erscheint sehr viel kräftiger und nicht durchbrochen. Flächige, leicht plakative Wirkung wurde durch das Ausfüllen mit Farben erzielt. Auch hier erscheint eine starke Kontrastierung zum Hintergrund. Obwohl die wiederverwendete leicht körnige Strukturierung auch in den Flächen der Figuren Verwendung fand, heben sie

sich durch die nicht näher definierte Fläche im Vordergrund ein weiteres Mal sehr stark vom Hintergrund ab.

(Abb. 69) Fritz Schönpflug nahm diese Darstellung am 8. April 1920 wieder auf. *Der Zauber der Montur* beschreibt wieder in einem Bildkasten eine Figurengruppe bestehend aus drei Personen. Zwei Männer in Uniform führen einen Obdachlosen ab, der sich mit den Worten *Jetzt bin ich zum dreißigstenmal arretiert, aber so nobel war's noch nie!* zu dem Vorgang äußert. Die Offiziere zur Linken und zur Rechten des Mannes rümpfen angewidert die Nase und fahren mit ihrer Arbeit fort. Schönpflug fasste seine Figurengruppe sehr viel strenger zusammen, gestaltete sie annähernd gleich groß, gibt ihnen dadurch keinen Spielraum in die Tiefe und integriert sie mehr in die Umgebung, durch den homogenen Hintergrund und den leichten Schatten, der durch die Füße der Figuren am Boden entsteht. Im Vergleich sieht man sehr deutlich die gelängte Darstellung Danilowatz' am Erscheinungsbild seiner Figuren. Sowohl die Füße als auch die Hände sind im Verhältnis zu groß dargestellt. Die Einfassungslinien treten bei Danilowatz weniger hervor, Schönpflug gibt seinen Figuren etwas mehr Struktur. Übereinstimmung erzielen die beiden Karikaturen durch die flächige Gestaltungsweise der Figuren. Der formale Aufbau wurde von Schönpflug ebenso übernommen.

Fritz Schönpflug nahm am ersten Weltkrieg teil und rückte 1914 als Reserveoffizier ein. Es ergab sich, dass Karikaturen Hans Strohofers in dieser Zeit in der *Muskete* erschienen, und mit der Rückkehr Fritz Schönpflugs als Karikaturist die Arbeiten von Strohofer wieder in den Hintergrund traten und schließlich zur Gänze ausblieben. Er scheint Fritz Schönpflug in dieser Zeit als Zeichner der *Muskete* vertreten zu haben.

Im Band 19 der *Muskete* (Oktober 1914 – März 1915) erschien lediglich eine Karikatur Schönpflugs. Hans Strohofer hingegen war mit vielen Zeichnungen vertreten. In Band 22 (April 1916 - September 1916) erschienen Karikaturen beider Künstler, im darauf folgenden Band war Strohofer schon nicht mehr vertreten. Ein Großteil der gezeichneten Karikaturen Schönpflugs beschäftigte sich mit Darstellungen des Militärs, was auch schon davor einen sehr großen Raum im Schaffen Fritz Schönpflugs einnahm. Ohne Text waren diese nur leider nicht verständlich.

(Abb. 70 und Abb. 71) Das *Kriegsspiel* von Fritz Schönpflug, vom 5. April 1906 weist sowohl in der Themenwahl als auch der Gestaltung starke Ähnlichkeit zu Hans Strohofers *Kaffeehäusler-Strategie* vom 1. Oktober 1914 auf. Es handelt sich um eine Figurengruppe, die um einen Tisch angeordnet in eine Diskussion vertieft erscheint. Fritz Schönpflug wählt hierfür einen sehr engen frontalen Bildausschnitt, durch den sich der Betrachter als weiterer Beteiligter des Gespräches fühlen kann. Die angeschnittene Figur an der linken Kante ist mit dem Rücken zum Betrachter gewandt. Strohofers Ansicht gewährt einen weiteren Ausblick, die Rückenansicht der Figur zur Linken ist zur Gänze dargestellt, also aus etwas weiterer Entfernung und der Blick fällt leicht von oben herab. Der Betrachter bleibt hier nur Betrachter und wird nicht zum Mitberater. Während Schönpflugs Figuren mit der Mimik kommunizieren und einfachen Handgesten, weisen die Figuren Strohofers eine stärkere expressionistische Haltung auf, indem er die Körperhaltung anpasst. Durch das Schmälern der Figurengruppe fällt dies noch deutlicher auf. Die flächige Gestaltung ist bei beiden festzustellen. Der Tisch als einziges Requisit im Raum ist bei Strohofer noch deutlicher ausgeführt als bei Schönpflug, gibt aber dennoch durch den schwarz gehaltenen Hintergrund nicht mehr Informationen zum Raum.

Der Bezug zur Fläche war besonders zu Beginn der Erscheinungszeit der *Muskete* sehr deutlich. Zahlreichen Karikaturen waren enge Bildausschnitte, große dominante und flächige Figuren und sehr wenig Räumlichkeit zu eigen. Die Raumbühne der Figuren erweist sich als sehr eingeschränkt, ihr Lebensraum wurde sehr eng gehalten. Schrägen und gestaffelte Gegenstände erzeugten den Raum. Oft ergibt sich für den Betrachter direkt der Blick auf die Figur, die oftmals so groß gestaltet wurde, dass der begrenzt gewählte Ausschnitt für sie zu eng wurde, sie angeschnitten wurde und für die Darstellung des Hintergrundes kein Platz mehr zur Verfügung stand und somit auch kein Raum aufgebaut wurde. Im Verlauf der Jahre wurde die Größe der Figuren reduziert und die Anzahl gesteigert.

6.1.5. Die Farbe in der Karikatur

Als visuelle Unterstützung der Karikatur spielt die Farbe eine bedeutende Rolle, denn auch unterschiedliche Farbtöne können als Stilmittel zur Übertreibung herangezogen werden. Gegensätze und Kontraste können verstärkt werden, die Aussage durch grelle, schrille Farbtöne unterstrichen werden.¹³³ Seit Ende des 19. Jahrhunderts ist es dank des Farbdruckes möglich, durch das „bewusste Einsetzen von Farbflächen als effektvollem Ausdrucksmittel karikaturistische und propagandistische Absichten zu verdeutlichen.“¹³⁴ Auffällig ist bei einigen Karikaturen Schönplugs in der *Muskete* die Wahl der Farbe. So wird zum Beispiel manchmal die gesamte Karikatur in Grün oder Rot gefärbt.

(Abb. 42) Im Falle der bereits beschriebenen Karikatur *Metamorphose* beispielsweise wurde alles grün gefärbt. Beschreibt die Metamorphose bei Pflanzen die Anpassung an die Umwelt, um das Überleben unter verschiedensten Lebensumständen zu garantieren, so verstärkt hier die Farbe Grün die Aussage nochmals. Die junge Dame passt sich an ihre Umgebung an, wird zu dem gewünschten Objekt des Mannes und gewährleistet sich selbst dadurch das Überleben in einem angenehmeren Umfeld.

(Abb. 40) Die bereits vorgestellte Karikatur *Der geistige Arbeiter* kennzeichnet mit einem sehr kräftigen Rot im Hintergrund das Aufwallen der Gefühle, Wut und Ärger werden ausgedrückt. Nicht zuletzt aber wird auch auf eine politische Richtung verwiesen.

¹³³ Heuss, 1954, S.13.

¹³⁴ Bornemann, 1972, S.22.

6.2. Der Kikeriki

Bei der Zeitschrift *Kikeriki* handelt es sich um eine satirisch-humoristische Wochenschrift mit einer extrem rechts ausgerichteten politischen Position.¹³⁵ Das Blatt existierte seit 1861, bis es 1933 schließlich verboten wurde. Besonders oft anzutreffen sind nationale Stereotypen, insbesondere werden sowohl nichtdeutsche Nationalitäten als auch politische Gegner aufs Korn genommen. Figuren werden auch in dieser Zeitschrift beschriftet, die Farben bleiben aus, nur der Schwarzweiß-Druck wurde verwendet. Aufgrund der politischen Ausrichtung tritt besonders deutlich die Verunglimpfung des Juden hervor. Hannes Haas spricht hierbei von einem Markenzeichen der Zeitschrift: Der *Kikeriki* konzentrierte sich sehr stark auf das Reduzieren und Verhässlichen von Anhängern des mosaischen Glaubens. Dabei ist das Erscheinungsdatum in diesem Kontext zu berücksichtigen, um die gestiegene Anzahl dieser Karikaturen in den Zeitschriften und Zeitungen zu erklären.¹³⁶

Der Jude wurde zum *Feindbild* stilisiert, wobei es zwei Darstellungsweisen dieses Typus gab. Der *Ostjude* wurde schmutzig und ungepflegt, verkommen mit Kaftan und Schlapphut, Schläfenlocken und der nur allzu bekannten Krummnase dargestellt. Der *Börsenjude* meist dicklich, im Anzug, ebenso mit dem bereits erwähnten Markenzeichen der Nase. Als besonders hinterlistig und gefährlich und vor allem gewinnsüchtig erscheint er.¹³⁷ Elias Canetti erklärte das Verhältnis von Geldentwertung und Antisemitismus folgendermaßen: „Durch die Inflation geriet das traditionelle Verhältnis zwischen Geld und Mensch ins Wanken. Der Wertverlust des Geldes geht mit dem Erniedrigen des Menschen Hand in Hand. Sie waren dafür wie geschaffen: ihre alte Verbindung mit dem Geld, für dessen Bewegungen und Wertveränderungen sie etwas wie ein traditionelles Verständnis hatten; ihre Geschicklichkeit in Aktivitäten der Spekulation; (...), das alles mußte zu dieser Zeit, die von der Fragwürdigkeit, Labilität und Feindseligkeit des Geldes erfüllt war, besonders fragwürdig und feindselig erscheinen lassen.“¹³⁸

¹³⁵ In der Zwischenkriegszeit war es für Zeitschriften durchaus üblich, sich an einem speziellen Lesepublikum zu orientieren und damit nicht nur allgemein Unterhaltung anzubieten. Die Karikaturen waren folglich an die Leserschaft angepasst, zum Teil hatten sie auch wieder politischen Hintergrund, in: Heinisch, 1985, S.145.

¹³⁶ Haas, 1988, S.4.

¹³⁷ Schalk, 1976, S.137.

¹³⁸ Canetti, 1980, S.207.

6.2.1. Formaler Aufbau

Der *Kikeriki* erschien mit acht Seiten, unterteilt in drei Spalten. Die Karikatur auf der Titelseite nahm in etwa ein Drittel der Seite in Anspruch. Auf den folgenden Seiten wurden ebenso Karikaturen gedruckt, jedoch in einem kleineren Ausmaß. Schönpflugs Karikaturen erschienen ab 1926 im *Kikeriki*. Oft hatte er sowohl das Titelblatt als auch die letzte Seite des Blattes zur Verfügung. Das Jahr 1930 wurde mit denselben Karikaturen des Jahres 1927 bestückt, zusätzlich zum Großteil in der gleichen Reihenfolge. Lediglich der beigefügte Text und damit die Aussage wurde verändert, was diese Karikaturen als kraftlos erscheinen lässt. Es ist fraglich, ob Schönpflug auch im Jahr 1930 noch für die Zeitung arbeitete, oder ob seine Zeichnungen einfach ein weiteres Mal verwendet wurden.

Die formale Gestaltung ist hier meist auf einen Bildkasten reduziert. Die Anzahl der Figuren wurde stark zurückgenommen. Es wird deutlich, dass der Blick des Betrachters ohne Umschweife auf das wesentliche der Karikatur gerichtet werden soll. Anders als in der bisher vorgestellten Zeitschrift und den Zeitungen wurde der Umrahmung der Karikatur sehr viel Aufmerksamkeit entgegengebracht. Filigrane Linien, Strichlierungen und Blumenranken wurden hier vermehrt eingesetzt.

Äußerst selten verwendete Schönpflug eine verkleinerte Form der bereits vorgestellten Darstellungsweise mit fünf Szenen, die er davor schon in den *Wiener Stimmen* nutzte.

6.2.2. Themenkreise und Motive

Aufgrund der Tatsache, dass die Karikaturen des *Kikeriki* zumeist politischen Inhalt hatten, wurden als Darstellungsmittel häufig Wort- und Bildzitate gewählt. Besonders deutlich wird in den Karikaturen des *Kikeriki*, dass Schönpflug nicht nur als Zeichner von *Typen* der Monarchie und des Militärs zu sehen ist, sondern durchaus auch sehr hetzerische und antisemitische Karikaturen verfasste.¹³⁹

(Abb. 72) Die Karikatur vom 21. März 1926 zeigt sehr deutlich die bereits vorgestellte *Typisierung* des *Börsenjuden*. Die Figur des Juden als Bauer beim Aussäen einer unerwünschten Saat wird hier dargestellt. Hinter ihm keimen die Saatkörner aus, die sich als kleine Hakenkreuze erweisen. Im Text darunter festgehalten: (...) *Er sät den Samen, aber was? Die Zwietracht und den Klassenhaß. Doch wird er an den Früchten, erfreuen sich mit nichten; Denn hinter ihm als Saat bereits, geht heute auf das – Hakenkreuz!* An die Worte Canettis sei an diesem Punkt nochmals erinnert. Umgeben wird die Zeichnung

¹³⁹ Kadrnoska, 1981, S.97.

von einem einfachen Rahmen. Darüber und darunter befinden sich sowohl Titel, als auch Text in gereimter Form. Einen weiteren Abschluss erfährt die Karikatur durch eine doppelte stärkere Umrahmung und einer dritten, bestehend aus einem geschwungenen, filigranen Zierband, das die Erscheinung einer Seite aus einem Buch nahekommen lässt. Man könnte vermuten, dass Schönpflug durch diese Gestaltung als Buchseite auf die Tradition der häufigen Darstellung des Sämanns in Gebetbüchern Bezug nehmen wollte.

Den Hintergrund für das Motiv für die Karikaturen des *Kikeriki* bildet das biblische Gleichnis vom *Unkraut und dem Weizen*.¹⁴⁰ Die meisten Beispiele für diesen Darstellungsmodus lassen sich in der Buchmalerei und später in gedruckten Gebetbüchern finden.¹⁴¹ (Abb. 73) Das Beispiel von Matthäus Merian aus dem Jahr 1630 zeigt den Sämann des guten Weizens im Vordergrund und den Sämann des schlechten Weizens, der in der Bibel als *Feind* bezeichnet, und in der Interpretation des Gleichnisses als Teufel selbst gesehen wurde. Er wird hier im Hintergrund auch als gehörntes Wesen wiedergegeben. Die beiden Handlungen vom Beginn des Gleichnisses werden demnach in ein Bild gesetzt.

(Abb. 74) Auch Jean-Francois Millet übernahm das Bildmotiv des Sämanns, wenngleich er sich für die arbeitende Darstellung des kraftvollen Sämanns an sich interessierte und nicht für das biblische Gleichnis. Die anstrengende Arbeit in einer rauen Umgebung steht hierbei im Vordergrund. Der eng gewählte Ausschnitt des Bildes lenkt den Blick auf das Wesentliche – auf den massiven Sämann wie er energisch und kraftvoll, diagonal durch das Bild schreitet und dabei den Samen auf das Feld streut. Das Bild wird durch das starke *chiaroscuro* dramatisiert, indem das Gesicht des Mannes im Schatten verweilt und der schräg nach unten verlaufende Horizont die Dynamik des Bildes unterstützt.¹⁴² Weder die Saat noch die Früchte der harten Arbeit werden dargestellt, da die Aussage des Bildes sich verändert hat.

¹⁴⁰ Und Jesus erzählte ihnen noch ein anderes Gleichnis: Mit dem Himmelreich ist es wie mit einem Mann, der guten Samen auf seinem Acker säte. Während nun die Leute schliefen, kam ein Feind, säte Unkraut unter den Weizen und ging wieder weg. Als die Saat aufging und sich die Ähren bildeten, kam auch das Unkraut zum Vorschein. Da gingen die Knechte zu den Gutsherren und sagten: Herr, hast du nicht guten Samen auf deinem Acker gesät? Woher kommt dann das Unkraut? Er antwortete: Das hat ein Feind von mir getan. Da sagten die Knechte zu ihm: Sollen wir gehen und es ausreißen? Er entgegnete: Nein, sonst reißt ihr zusammen mit dem Unkraut auch den Weizen aus. Lasst beides wachsen bis zur Ernte. Wenn dann die Zeit der Ernte da ist, werde ich den Arbeitern sagen: Sammelt zuerst das Unkraut und bindet es in Bündel, um es zu verbrennen; den Weizen aber bringt in meine Scheune. (Mt 13,24-30)

¹⁴¹ Kirschbaum, 1972, S.24.

¹⁴² Murphy, 1999, S.50.

(Abb. 75) Das Motiv des Sämanns wurde am 22. Juni 1890 schon einmal im *Kikeriki* eingesetzt und wurde in zwei Bildern umgesetzt, um die Pointe der Karikatur aufzubauen. Das Gleichnis der Bibel steht auch hier nicht im Vordergrund. Das erste Bild zeigt den Bauern bei der ungewöhnlichen Aussaat seiner Körner, in diesem Falle ein uniformierter, angestrenzter Mann, der zahlreiche Münzen auf das Feld wirft. Im zweiten Bild erscheint die extravagante Ernte, die sich hier als unzählige, zum Himmel ragende Schwerter entpuppt.

Das Beispiel Schönpflugs lehnt sich wiederum an das Gleichnis der Bibel an, doch wird der *Jude* hier nicht als Sämann des guten Weizens gezeigt, sondern als *Feind*, der die schlechte Saat auf das Feld bringt. Diesmal erscheint die Karikatur zusammengefasst in einem Bild, wenn sowohl die Saat als auch die schlechten Früchte aus dem Feld sprießen.

(Abb. 76) Erschienen am 25. April 1926 ist die Karikatur *Mussolini in Libyen*, die sich auf die Reise Mussolinis von 11. bis 16. April desselben Jahres bezieht. Zur rechten Seite reihte Schönpflug vier Afrikaner mit erhobener Hand gestaffelt auf. Auch hier ist die übliche *Typisierung*, mit aufgeblasenen Bäuchen, sehr dicken Lippen und äußerst spärlicher Bekleidung, erkennbar. Durch viele feine Striche stellte Schönpflug die Hautfarbe dar. Auf der linken Seite ebenfalls mit erhobener Hand und im Anzug und verbundener Nase erscheint Mussolini. Mussolini entging am 7. April einem Attentat, die Verletzung der Nase wurde ihm dabei zugefügt.¹⁴³

Hinter der Figur Mussolinis erscheint ein einziger Soldat, bei dem es sich vermutlich um den italienischen König Victor Emanuel III. handelt, in gewohnter Montur dargestellt und ebenfalls durch Streifen strukturiert, was Mussolini besonders deutlich in den Vordergrund hebt, da lediglich seine Figur nur durch Konturen festgehalten wurde. Hätte Schönpflug die afrikanischen Figuren mit schwarzer Farbe zur Gänze ausgefüllt, so hätte die Wirkung Mussolinis nachgelassen. So gesehen ist die Wahl Schönpflugs, die Figuren durch Schraffur zu strukturieren, die bessere. Der Raum wurde von Schönpflug nicht näher definiert, nur mit einem kleinen Zelt stellt er den Lebensraum der Afrikaner dar. Die Staffelung seiner Figuren und die Darstellung von Schatten unter den Füßen seiner Figuren lassen etwas Raum erahnen.

(Abb. 77) Thomas Theodor Heine widmete sich auf dem Titelblatt des *Simplicissimus* dem Besuch in Libyen mit der Darstellung Mussolinis als Cäsar ebenfalls mit verbundener Nase. Die Montur Cäsars, im Vergleich mit der Kleidung der Soldaten im Hintergrund,

¹⁴³ Wichterich, 1952, S.180.

lässt seine Erscheinung als besonders lächerlich wirken. Auch Heines Karikatur zeichnet sich durch flächige Gestaltung und die Bedeutung der Kontur aus.

(Abb. 78) *Die Linzer Torte* vom 21. November 1926 hat das Linzer Programm von 1926 zum Thema. Das Programm des Parteitages in Linz im November 1926 gilt bis heute als ein „zentrales Dokument des Austromarxismus“¹⁴⁴. Franz Kadrnoska entschlüsselt die Karikatur wie folgt: „Er zerlegt die Parteidiskussion, um die Uneinigkeit propagandawirksam zu machen, in einige ihrer tatsächlich wesentlichsten Bestandteile (Gesinnungsfrage, Religionsfrage, Abtreibungsfrage) und stellt Otto Bauer als Zuckerbäcker mit seinem Produkt des versuchten Ausgleichs heraus, dessen Geschmackswerte nicht gerade innerparteiliche Gaumenfreuden hervorrufen.“¹⁴⁵ Otto Bauer hat als Zuckerbäcker versucht, die differierenden Meinungen in Einklang zu bringen. Schönflug macht hier als Anhänger der christlich-sozialen Partei auf die unter einer Zuckerschicht präsentierten unangenehm schmeckenden Ingredienzen aufmerksam. Der wahre Kern der Partei sollte dem Betrachter abstoßend vorgeführt werden.¹⁴⁶

(Abb. 79) Die Karikatur des 15. Mai 1927 greift die Darstellung des sogenannten *Börsenjuden* auf. Der Titel *Wie lange noch* setzt sich im darunter liegenden Text fort mit: *läßt sich der Riese Proletarier vom jüdischen Zwerg an der Nase führen?*

Schönflug wählt hierfür die Darstellung der Erniedrigung einer sehr viel größeren Person durch eine kleinere, arbeitet demnach mit Gegensätzen und verstärkt die Abwertung zusätzlich anhand eines Nasenringes. Dieses Befestigen eines Bandes an der Nase ist ein häufig verwendetes Motiv in der Karikatur. Durch das Gängelnd einer Person an dieser empfindlichen Stelle des Körpers wird der Vergleich mit einem gebändigten wilden Tier angestrebt.¹⁴⁷ Verstärkung erfährt das Bild hier durch den Text, in dem die schlechte Absicht des Juden durch die gewählten Worte *das Herumführen an der Nase* offensichtlich wird. In seiner typischen Kleidung wird der Arbeiter dargestellt, mit Schürze und seiner Kappe folgt er in gebückter Haltung mit geschlossenen Augen und trübem Gesichtsausdruck seinem Vordermann. *Typisierung* fand der Jude durch die schon sehr ausführlich besprochene Krummnase¹⁴⁸ und die bezeichnende Kleidung des *Börsenjuden*, den Anzug.

¹⁴⁴ Kadrnoska, 1981, S.92.

¹⁴⁵ Kadrnoska, 1981, S.97.

¹⁴⁶ Ebenda.

¹⁴⁷ Langemeyer, 1985, S.83.

¹⁴⁸ Vgl. u.a.: Schalk, 1976, S.137.

Die starke Wirkung ergibt sich durch die Gegensätze die hier verwendet wurden. Sowohl der Ausdruck und die Körpergröße als auch die Kleidung weisen auf die Unterschiede zwischen den beiden Figuren hin. In das Ungewisse wird der Arbeiter geführt, was noch stärkere Betonung durch das Bewegen in einer absolut leeren Raumbühne und durch das Fehlen der Rahmung findet.

(Abb. 80) Die Situation Italiens wird in einer Karikatur vom 1. Jänner 1927 behandelt und bedient sich erneut eines bereits vorgestellten Mittels. *Mussolinis Freundschaft wird zwingender und immer zwingender*, macht die missliche Lage der gehaltenen Figur deutlich. Seit 1924 war Mussolini „der unabsetzbare Herrscher Italiens, dem nur ein andere, durch die Verfassung in seinen Handlungen eingeengter Herrscher an der Seite stand, eben der König.“¹⁴⁹ Dieser blieb bis 1943 repräsentatives Staatsoberhaupt, er hatte jedoch keinerlei politische Macht. Der Ausblick auf das kommende Jahr wird in gereimter Form unter dem Bild, zur rechten fortgesetzt und bezieht sich auf Italien und Europa im Allgemeinen. Der Text auf Italien bezogen lautet: „Jetzt hungern die Leut schon und man braucht doch im eigenen Land, keine Revolution und am Po, - ist's ebenso, - da wird's eben, - zwischen Italienern ebenso, - da wird's eben, - zwischen Italieen erleben.“ Die übermächtige Hand, am Gelenk durch den Namen identifiziert, ist dabei den italienischen König durch immer größer werdenden Druck zu gefährden. Die Emotion des Schmerzes spiegelt sich in der Mimik der Figur wieder und bringt die Kritik zum Ausdruck. Die Bildkomposition weist wiederum starke Gegensätze auf. Zunächst die unterschiedlichen Größen- die gewaltige Hand und zerbrechlich wirkende Figur- und den Kontrast von Hell und Dunkel.

(Abb. 81) Ein weiteres Mal nutzte Schönflug dieses Mittel am 4. September 1927 und bringt auch hier den körperlichen Schmerz, viel mehr die Drohung einer Strafe, zum Ausdruck. Die kleine Menschengruppe links geht vor einem Gummiknüppel auf der rechten Seite erschreckt in Deckung. Mit der Überschrift *Der Gummiknüppel kommt* und dem Beitzext *trifft leider nie die, die ihn am notwendigsten hätten*, folgt sogleich die Pointe dieser Karikatur. In die erste Reihe vorgeschoben von der hinteren Reihe, werden jüdische Männer dargestellt, erkennbar an der *Typisierung* durch die Nase. Das Gesicht zu einer erschreckten Mimik verzerrt, scheint sich das Opfer des Gummiknüppels jedoch nicht zu Wehr zu setzen, sondern lediglich abzuwarten. Durch die flächige Gestaltung der Figuren im hinteren Bereich und dem übergroßen schwarzen Gummiknüppel und das Festhalten

¹⁴⁹ Wichterich, 1952, S.154.

der Figur mit Kontur ganz vorne, ohne Binnenmodellierung rhythmisiert Schöpfzug durch Hell und Dunkel und setzt einen deutlichen Nachdruck auf die vorderste Figur und den Knüppel.

Schon 1927 bemühte sich die Regierung erneut um Anleihen aus dem Ausland, erst im Jahr 1930 gelang es die Formalitäten hierfür zu erfüllen. Im Jahr 1929 herrschte in Österreich eine äußerst kritische Stimmung. Zwischen Heimwehr und Schutzbund spannte sich die Lage immer mehr an, bis es schlussendlich im August erneut zu einem bewaffneten Zwischenfall kam.¹⁵⁰ Diese angespannte Lage wurde auch vom Ausland wahrgenommen. „In- und ausländisches Kapital flüchtete gleichermaßen aus dem vom Bürgerkrieg bedrohten Land.“¹⁵¹ (Abb. 82) Die Karikatur vom 16. Juni 1929 greift auch auf diese Methode der Darstellung zurück. *Wirtschaftlich kann man nicht behaupten, dass wir's net weiter bringen*, zeigt einen kleinen Arbeiter auf der Waagschale sitzend, während auf der anderen eine überaus aufgeblähte Kröte mit der Aufschrift *Leihkapital* die Waage extrem ausschlagen lässt, die wiederum von einer Hand gehalten wird, die aus dem Nichts auftaucht. Die Diskrepanz, die der Text zum Bild erzeugt, bildet die Pointe der Karikatur. Auch Paul Humpoletz verwendete das Motiv der Waage, um eine Ungleichmäßigkeit respektive Ungerechtigkeit sichtbar zu machen.

Der Börsenkrach von New York am 24. Oktober 1929, der sogenannte schwarze Donnerstag, stürzte auch Europa in eine Krise. „Die Kette der depressiven Erscheinungen vom Preisverfall über Produktionseinschränkungen bis zur Massenarbeitslosigkeit breitete sich zunächst über die Vereinigten Staaten aus, griff aber sehr schnell auch auf Europa über, (...).“¹⁵² Die Weltwirtschaftskrise war damit angebrochen.

¹⁵⁰ Bereits im Jänner des Jahres 1927 kam es in Schattendorf zu einem Vorfall, der Tote forderte. Die Folgen dieses Zwischenfalls führte am 15. Juli zum Brand des Justizpalastes. Die Situation spitzte sich immer weiter zu.

¹⁵¹ Bachinger, 1974, S.115.

¹⁵² Bachinger, 1974, S.119.

6.2.3. Verhältnis von Text zu Bild

Zunächst wird für den Betrachter der Titel der Karikatur ersichtlich. Er erklärt die dargestellte Situation und die Aussage wird durch eine weitere erklärende Zeile, Reim oder auch Dialog unterhalb des Bildes noch verdeutlicht oder verstärkt. Den Karikaturen der Titelseite wurden zusätzlich ausgedehnte Reime oder Gedichte an die Seite gestellt und nehmen erneut Bezug auf das Dargestellte, wobei der Urheber des Textes keine namentliche Erwähnung fand. Im *Kikeriki* kam ein überaus aggressiver und hetzerischer Ton zum Ausdruck.

Die Grundtendenz der Karikatur wird auch hier wieder im Bild ersichtlich, der zündende Funke für die Pointe liegt allerdings meist im Text. Besonders deutlich wird dies durch die Betrachtung der Jahre 1927 und 1930. Die Karikatur der Titelseite wurde nicht mehr von Schönflug gestaltet, vielmehr rücken seine Karikaturen auf die folgenden Seiten zurück. Zusätzlich werden selten neuen Zeichnungen geboten, die Karikaturen von 1927 werden größtenteils in der selben Reihenfolge übernommen und mit einem neuen Text versehen.

6.2.4. Stil und kompositorische Mittel

In den Zeichnungen des *Kikeriki* verwendete Schönflug sowohl mehrfigurige als auch wenigfigurige Gruppierungen. Auf die Darstellung des Raumes und des Hintergrundes verzichtete Schönflug größtenteils. War der Raum ausschlaggebend für das Gelingen der Karikatur, wurde er sparsam angedeutet. Verwendung fanden zum Beispiel einige wenige Striche, um Mobiliar für Innenräume zu konstruieren, oder ein charakteristisches Gebäude, um dem Betrachter den Ort der Darstellung zu vermitteln. Die feinen Konturen der Figuren wurden zusätzlich durch Binnenmodellierung strukturiert. Bei Darstellungen mit wenigen Figuren strukturierte Schönflug mit wenigen kräftigen und kurzen Linien. Karikaturen mit mehreren Figuren wurden durch Hell und Dunkel rhythmisiert, was Schönflug durch ein unterschiedlich starkes Schraffieren seiner Figuren erzielte. Ganzheitliche Farbflächen wurden von ihm in der Zeitschrift nur selten verwendet. Die Figuren erscheinen in der Fläche festgehalten, Dominanz und Plastizität sind hier nicht feststellbar. Die Bildausschnitte wurden so gewählt, dass ein Anschneiden nicht nötig war.

7. Die Karikatur der zwanziger Jahre

7.1. Die Wahl der Themen

In den Karikaturen der Zwischenkriegszeit ist eine gewisse Bitterkeit spürbar. Nach dem Krieg erschienen sie sowohl als bissig und boshaft, als auch angriffslustig. Haas schreibt: „Die komplexen gesellschaftlichen und politischen Veränderungen, die sich nach dem Zusammenbruch der Donaumonarchie, der Zerschlagung eines 60 Millionen-Reiches auf einen kleinen 6 Millionen-Rest vollzogen hatte, konnten weder in den Texten noch in den Bildern der humoristisch-satirischen Blätter in dieser Vielschichtigkeit, in ihren differenzierten Zusammenhängen nachvollzogen werden.“¹⁵³ Eine gravierende Verunsicherung ist deutlich spürbar, resultierend aus Armut, Hunger und Not, sowie das Bangen um die Lebensfähigkeit des Landes. Zurecht, da Österreich im Verlauf der zwanziger Jahre viele Krisen durchlebte und oft von ausländischer Hilfe abhängig war. Das Land erscheint als kleines Kind, dem man zur Hand gehen muss, und das nicht richtig ernst genommen werden kann.

Aufgrund der misslichen Lage des Landes und infolge dessen auch der Bevölkerung werden die Aggressionen, die man gewissen gesellschaftlichen Gruppen entgegen brachte, bemerkbar. Sie wurden dann auch sehr gerne als Sündenbock für die Ausweglosigkeit des Einzelnen in vielen Darstellungen herangezogen. Gesellschaftliche Karikaturen bezogen sich auf unterschiedliche Gruppen, deren Laster die Karikaturisten im Bild umsetzten und so eine Typisierung entstand. Je nachdem welches Publikum von den Zeitschriften und Zeitungen angesprochen werden sollte, wurden die darzustellenden Gruppen gewählt.

Die differierenden Gruppen lassen sich nach Hannes Haas in *Adel, Großbürgertum, Intellektuelle, Mittelstand, Bauern, Arbeiter* und das *Bild der Frau* unterteilen.¹⁵⁴ Eine zusätzliche und oftmals dargestellte Gruppe entstand nach dem Ersten Weltkrieg: der sogenannte *Schieber, Kriegsgewinnler* oder *Kriegshyäne*. Mit gewissen negativen Eigenschaften charakterisiert fanden sie Umsetzung ins Bild. Auch herausragend sind die immer zahlreicher werdenden Karikaturen von leicht bekleideten Damen, die politische Karikaturen abzulösen scheinen.

¹⁵³ Haas, 1988, S.3.

¹⁵⁴ Vgl. Haas, 1982.

7.2. Stilistisches Auftreten

Vergleicht man die Karikaturen der zwanziger Jahre mit jenen der Vorjahre, so fällt in der Zeitschrift *Muskete* die zurückgehende Dominanz der Figuren ins Auge. Der Bildausschnitt wurde nicht mehr so eng gewählt, dass ein Anschneiden der Figuren vonnöten war und auch nur wenige Figuren dargestellt werden konnten. Auch das Ausformen des Lebensraumes der Figuren wurde stärker ausgeführt, da weitere Ausschnitte und kleinere Figuren mehr Raumbildung zuließen. Zwar wurde immer noch mit wenigen Mitteln gearbeitet, aber deutlich mehr verwendet in Hinsicht auf die Jahre davor. Der Stil wurde zunehmend rauer, die Konturen wurden aufgebrochen und durch kleine, grobe Striche ersetzt. Das Darstellen von wenigen Figuren aus nächster Nähe blieb im *Simplicissimus* weiterhin vertreten. Davon Gebrauch machten Karikaturisten wie Eduard Thöny und auch Thomas Theodor Heine.

Hannes Haas erwähnte: „Die neuen Kunstrichtungen wurden von den humoristisch-satirischen Zeitschriften anfangs nicht einmal registriert, später, allerdings sehr selten, als künstlerische Ausdrucksmittel verwendet, meist aber als dilettantisch und wertlos verspottet.“¹⁵⁵ Und weiter: „Die Gebrauchsgrafik bzw. -kunst der Karikaturisten unterwarf sich keiner der modernen Kunstrichtungen. Sie waren vom Jugendstil stark beeinflusst (vor allem: (...) Fritz Schönplflug, Heinrich Krenes, Fritz Gareis, Paul Humpoletz, Ludwig Kmoch, Rudolf Hermann, Karl Alexander Wilke, Alfred Gerstenbrand, die für die *Muskete* und den *Götz* arbeiteten) und orientierten sich an ihren deutschen (*Simplicissimus*) und französischen (*Le Rire*, *Vie Parisienne*, *Sourire*) Kollegen.“¹⁵⁶

In den gezeigten Karikaturen sind durchaus auch Stilelemente anderer Kunstrichtungen anzutreffen. Sowohl bei Karl Alexander Wilke, Paul Humpoletz (Abb. 39 und 53), Ludwig Kmoch (Abb. 49 und 51), als auch bei Fritz Gareis (Abb. 36) werden beispielsweise Einflüsse des Expressionismus spürbar. Hier ersetzt eine starke, kantige und dramatische Strichsetzung die weichen und fließenden Linien. Die Farbe wird genutzt um starke Emotionen dem Betrachter zu verdeutlichen und wird damit zum Kommunikationsmittel. Dies wird bei Fritz Schönplflug im *Der geistiger Arbeiter* (Abb. 40) und auch bei Fritz Gareis *Methode Eisenbart* (Abb. 36) ersichtlich.

¹⁵⁵ Haas, 1982, S.264.

¹⁵⁶ Haas, 1982, S.266.

8. Der Künstler

Fritz Schönpflug wurde 1873 in Wien, Hietzing, als Sohn eines Rechtsanwaltes geboren. Kurz nach seiner Geburt verstarb der Vater. Er besuchte am dortigen Hauptplatz die Grundschule, danach in Wiener Neustadt das Gymnasium. Schönpflug arbeitete als Postbeamter, der nebenbei originelle Volkstypen kreierte, war also im Wesentlichen Autodidakt.¹⁵⁷ „Ein relativ großer Anteil an Karikaturisten waren Autodidakten. Offenbar war nicht die zeichnerische Ausbildung im Vordergrund, sondern eine bestimmte, nicht lehrbare, bestenfalls durch gewisse Umwelterfahrungen freigelegte satirische oder humoristische Gabe nötig.“¹⁵⁸ An der Akademie der bildenden Künste in Wien wurde er nicht angenommen, da er die Aufnahmeprüfung nicht bestand. Er stellte die Totenmaske Schillers unpassender Weise lachend dar. Daraufhin ging er einige Jahre nach München, wobei auch dort keine Aufzeichnungen über den Besuch der Akademie aufliegen. Er kehrte 1902 wieder nach Wien zurück.¹⁵⁹ Ein Postkarten-Verlag nahm ihn unter Vertrag, um monatlich sechs Entwürfe zu zeichnen. 1906-1909 befand sich Fritz Schönpflug im Vergnügungs- und Geselligkeitskomitee des Wiener Künstlerhauses.¹⁶⁰ Sowohl Fritz Schönpflug als auch Theo Zasche waren Mitglieder des *Malerverbandes der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens*, der im Winter 1908/09 gegründet wurde und sich zur Aufgabe machte des Malers wirtschaftliche und künstlerische Interessen besser zu vertreten. Allerdings wurde der Verband bereits 1915 wieder aufgelöst. Beide Künstler, daneben auch Hans Strohofer waren ebenfalls Mitglieder des *Clubs bildender Künstler Alte Welt*.¹⁶¹ Bekannt wurde er durch seine Bild-Postkarten, welche Wiener Motive und Figuren aus dem alten K. u. K.-Österreich und nach 1918 aus der Republik Österreich zeigen. Sie wurden millionenfach verbreitet. Militärsujets schienen ihn als ehemaliger K. u. K.-Offizier besonders zu interessieren. Die sogenannten *Künstlerpostkarten* erreichten ein sehr breites Publikum und galten als modern.

¹⁵⁷ Flemming, 1993, S.255.

¹⁵⁸ Bornemann, 1972, S.16.

¹⁵⁹ Böhm, 1923.

¹⁶⁰ Aichelburg, 2003, S.156.

¹⁶¹ Aichelburg, 2003, S.249.

1911 entstand eine Briefmarkenserie in sehr außergewöhnlicher Form. Sie zeigt Verhaltensmaßregeln für die Wiener Straßenbahn und in ihrer sehr humorvollen Form, versucht sie das Publikum hinsichtlich einer richtigen Benutzung der Verkehrsmittel zu unterrichten.¹⁶² „Die 1911 entstandene Serie belegt nicht nur sehr anschaulich den Verwendungsreichtum dieser Plakate im Kleinformat, sondern zeigt auch, wie kulturhistorisch interessant das so weitläufige Gebiet der Reklame- und Propagandamarke insgesamt ist.“¹⁶³

Franz Josef Böhm erwähnt Fritz Schöpflug in seinem Bericht *Persönliches von Fritz Schöpflug* in der *Grazer Tagespost* als Mitbegründer der *Muskete*, die 1905 von Baron Appel und anderen ins Leben gerufen wurde. Bis Kriegsbeginn blieb er laut Böhm der zeichnerische Redakteur und artistische Leiter des Blattes. Als Reserveoffizier rückte er 1914 ins Militär ein und rückte im Verlauf des 1. Weltkrieges bis zum Hauptmann vor.¹⁶⁴ Mit einer Karikatur seiner selbst meldete er sich 1915 als *Musketier vom Felde*. Mit dem Beitext: „Da ich nicht im Stande bin alle Zuschriften zu beantworten, in denen ich aufgefordert werde etwas Lustiges aus dem Kriege zu zeichnen, bitte ich höflichst zur Kenntnis nehmen zu wollen, daß es wenig Lustiges im Kriege gibt, daß ich etwas gescheiteres zu tun habe als zu zeichnen und recht froh bin, einige Zeit davon befreit zu sein.“¹⁶⁵ Für ihn übernahm in dieser Zeit Hans Strohofer, der in einem sehr ähnlichen Stil die Karikaturen fortführte. Bereits 1916 war Schöpflug mit seinen Karikaturen wieder in der *Muskete* vertreten, während die Arbeiten Strohofers ab Oktober 1916 nicht mehr erschienen. Die Themenwahl Schöpflugs beschränkte sich nun fast ausschließlich auf das Militär. Reitende, stehende, kämpfende Offiziere und Mitglieder der Armee waren sehr häufig in seinen Karikaturen vertreten. Im Jahr 1918 erlitt er eine schwere Knieverletzung und leistete der Einberufung ins Kriegspressequartier Folge.¹⁶⁶

Fritz Schöpflug war zwar ein Anhänger von militärischen Ansichten, sein Schaffen darauf zu reduzieren, wäre jedoch falsch. Er zeichnete ebenso für die Tageszeitungen als auch für den *Kikeriki* politische Themen mit sehr bissigem und aggressivem Unterton, die ihn laut Franz Kadroska als „Bolschewistenhetzer und radikalen Antisemiten“¹⁶⁷ kennzeichnen.

¹⁶² Schweiger, 1988, S.160.

¹⁶³ Ebenda.

¹⁶⁴ Böhm, 1923.

¹⁶⁵ Die Muskete, Band 19, 21. Jänner 1915.

¹⁶⁶ Böhm, 1923.

¹⁶⁷ Kadroska, 1981, S. 96.

Seine Zeichnungen signierte er in der *Muskete* sowohl mit seinem ganzen Namen, mit der Abbeviatur F.S. als auch mit folgendem Zeichen:



Wobei man Letzteres ausschließlich in den ersten Erscheinungsjahren der *Muskete* findet.

Neben seinem Mitwirken in der Wiener Zeitschrift die *Muskete* erschienen seine Karikaturen auch in den *Wiener fliegenden Blättern*, der *Bombe*, im *Wiener Figaro*, im *Kikeriki*, ebenso in Tageszeitungen wie den *Wiener Stimmen* und der *Österreichischen Volkszeitung*, als auch im Londoner *Sketch*. Neben seiner Arbeit für verschiedene Zeitungen und Zeitschriften war er außerdem als Plakatkünstler tätig, zeichnete für verschiedenste Werbungen, wie zum Beispiel Klostergeheimnis Likör, Falk Zigaretten oder Palugyay Sekt.¹⁶⁸ Ebenso wurden seine Zeichnungen in den Kalendern der *Muskete* herausgebracht. Sein Sohn, Peter Schönflug, veröffentlichte im Jahr 1923 ebenfalls zwei Karikaturen in der *Muskete*.

1951 verstarb Fritz Schönflug in Wien.¹⁶⁹ 1996 stiftete Isabella Teply Postkarten, die Schönflug an seinen Neffen Otto Teply schrieb, dem Wiener Museum am Karlsplatz. Die Originalzeichnungen für die in der *Muskete* erschienenen Karikaturen sind dort ebenfalls zu finden, sowie Aquarelle und Zeichnungen vor 1900.

¹⁶⁸ Eva Schober erwähnt als Plakatgestalter: Carl Josef, Emil Ranzenhofer, Hans Schließmann, Fritz Schönflug, Karl Alexander Wilke und Theodor Zasche, in: Schober, 1995, S.129.

¹⁶⁹ Fleming, 1993, S.255.

9. Zusammenfassung

Schöpflugs Karikaturen in der *Österreichischen Volkszeitung* beziehen sich auf Berichte der Zeitung und nehmen somit das Tagesgeschehen auf. Sie verbildlichen politische und gesellschaftliche Auswirkungen und Geschehnisse und bringen die Porträtierten damit in Zusammenhang. Man kann die Karikaturen damit als Ereignis bzw. Porträtkarikaturen bezeichnen.¹⁷⁰

Eine ganze Seite stand den Karikaturisten zur Verfügung, sie sind demnach großformatig und weisen unterschiedliche formale Gestaltungsformen auf. Den Abbildungen der *Wiener Stimmen* stand nicht dieses Ausmaß an Platz zur Verfügung. Sie beschränkten sich auf kleine Bildkästen.

Schöpflugs Karikaturen der *Muskete* nehmen zumeist $\frac{3}{4}$ einer Seite ein. Sie erschienen sowohl in Farbe als auch in Schwarz-Weiß, in sehr flächiger Manier, mit geschlossenen Einfassungslinien. Mit Farbe aufgefüllt hatten diese auch stark plakativen Charakter. Raum wurde von Schöpflug selten aufgebaut, nur wenige Mittel nahm er hierfür zu Hilfe, um dem Betrachter den Hinweis auf Räumlichkeit zu geben. Die Staffelung der Figuren kam hier sehr oft zum Einsatz. Zu Beginn der zwanziger Jahre erschienen Karikaturen sowohl politischer Orientierung als auch mit gesellschaftskritischem Inhalt.

Der beigefügte Text war nicht immer eine Notwendigkeit für die Lesbarkeit des Bildes. Durch die Mimik aber auch die Gestik von Schöpflugs' Protagonisten wird die Kritik, die er auszudrücken suchte, klar. Aufgrund dieser Darstellungsweise konnte der Betrachter durchwegs auch ohne Text das Bild verstehen.

In seltenen Fällen war die Verständlichkeit der Karikatur ohne Text nicht gegeben. War dieser Umstand gegeben so hätte der Betrachter ohne den helfenden Text zwar eine Idee der gewünschten Aussage gehabt, die wahre Intention wäre aber allein durch das Bild nicht vermittelt worden und die Pointe wäre verloren gegangen. Besonders auffällig wird dies bei der Darstellung von zwei oder mehreren Figuren in einem spärlich erläuterten Umfeld in ein Gespräch vertieft. Die Grundtendenz der Karikatur wurde vermittelt, der Funke der Kritik wird aber durch den Dialog, der unter dem Bild in schriftlicher Form geführt wird, gezündet und die Pointe entsteht.

¹⁷⁰ Schneeweiß, 2001, S.90.

Die Themenwahl Schönplugs bezieht sich in den zwanziger Jahren vor allem auf die Darstellung der unterschiedlichen Volkstypen und umfasst dabei alle Gesellschaftsschichten: Schieber, leichten Damen, Bauern, Arbeiter und Offiziere. Darstellungen von Offizieren und Soldaten kommen in den Arbeiten Schönplugs sehr häufig vor. Behält man im Auge, dass Schönplugs Postkarten der Wiener k. u. k. *Typen* Berühmtheit erlangten, und er im ersten Weltkrieg diente, so verwundert es nicht, dass er diesem Thema besonders treu verhaftet blieb, und eine oftmalige Wiedergabe zu verzeichnen ist. Seltener behandelte er der *Muskete* politische Themen, was in den früheren Erscheinungsjahren durchwegs noch verstärkt der Fall war. Was verdeutlicht werden sollte ist, dass Fritz Schönflug zwar ein Anhänger von militärischen Ansichten war, sein Schaffen darauf zu reduzieren, jedoch falsch wäre.

Zu verzeichnen ist ein deutlicher Rückgang der Karikaturen Schönplugs im Laufe der zwanziger Jahre. Er war zu Beginn sowohl in den Tageszeitungen den *Wiener Stimmen* als auch der *Österreichischen Volkszeitung* stark vertreten, was besonders mit dem Jahr 1922 schlagartig zunahm. Diese Tatsache ist vermutlich auf den Tod Theo Zashes zurückzuführen. Auch in der *Muskete* war Schönflug einer der Hauptzeichner, im *Kikeriki* hatte er sehr oft sowohl die Titelseite als auch die letzte Seite des Blattes zur Verfügung. Ebenso sei ein weiteres Mal darauf verwiesen, dass auch die Qualität der Karikaturen sich in Regression befand. Sie nahmen sowohl an Größe als auch Aussagekraft ab. In der *Österreichischen Volkszeitung* übernahmen zunehmend Emil Hübl, Erwin Puchinger und andere, wobei auch bei diesen Karikaturisten die zynische Aussagekraft der Bilder verloren ging. Im *Kikeriki* erschienen 1930 zunehmend Wiederholungen der Karikaturen des Jahres 1927 von Fritz Schönflug. Die Aussagen wurden mit Hilfe eines neuen Textes verändert. Die *Muskete* versteifte sich im Laufe der zwanziger Jahre immer mehr auf banale und geistlose Oberflächlichkeit, was auf die Übernahme durch einen neuen Verlag im Jahr 1924 zurück zu führen ist. Die Themenkreise, die zunächst ein breites Feld abdeckten, reduzierten sich zusehends auf wenige Gebiete, ganz besonders beliebt war die Darstellung, oder schon fast zur Schaustellung dürftig bekleideter Frauen. Themen von politischer Bedeutung wurden wenig erörtert. Ab 1925 blieben Arbeiten Schönplugs in der *Muskete* zur Gänze aus.

Gezeigt wurde sowohl für die Tageszeitungen als auch die Zeitschriften die Übernahme bekannter und gängiger Bildmotive und Typologien aus der Malerei, erläutert zunächst anhand der Kreuzdarstellung in den *Wiener Stimmen*. Der Vergleich mit Caspar David Friedrichs *Kreuz im Gebirge* machte die Verwendung desselben Bildmotivs deutlich. Der

Bildaufbau des Triptychons wurde von Schönpflug in der *Österreichischen Volkszeitung* und im Jahre 1914 auch in der *Muskete* nachempfunden, wobei er den Grundtypus des Triptychons – die Aufteilung in drei Tafeln mit drei unterschiedlichen Szenen, die zusammen eine Erzählung ergeben - wählte.

Die weit zurückgreifende Bildtradition des Sämanns wurde von Schönpflug im *Kikeriki* übernommen. Schönpflug lehnte sich an die ursprüngliche biblische Aussage an, während Jean-Francois Millet zwar das Motiv übernahm, sich aber mehr für die arbeitende Person an sich interessierte.

Auch die häufige Verwendung von immer wieder kehrenden Motiven, wie die *Presse* oder der *Eiertanz*, wurde anhand von Beispielen in den *Wiener Stimmen* gezeigt.

Was zeichnet nun den Individualstil Fritz Schönpflugs aus?

Sehr deutlich fällt bei Fritz Schönpflug auf, dass er seine Karikaturen nicht verhässlicht. Sie erscheinen auch nicht als schauerhaft oder gruselig, wie zum Beispiel Paul Humpoletz seine politischen Karikaturen gestaltete, um Unterschiede deutlich hervorstreichend. Schönpflug verwendete die gängigen Merkmale, um Menschengruppen zu typisieren und sie zu identifizieren, seien es große Nasen, dicke Bäuche oder aufgeblasene Lippen. Er arbeitete in seinen politischen Karikaturen mit Metaphern und Wortzitate, rhythmisierte durch Farben und hob damit ebenso Unterschiede hervor oder unterstrich seine Aussage. Er arbeitete auch mit Kontrasten, bediente sich also der gängigen Sprache der Karikaturisten. Zu karikieren versuchte er, ebenso wie Olaf Gulbransson, Verhaltensweisen und die Reaktion der Protagonisten auf bestimmte Situationen, sei es im religiösen Sinn, politischen Sinn oder das Verhältnis zwischen Mann und Frau in gesellschaftskritischen Karikaturen. Auch die Gesichtsmimik und die Körperhaltung der Figuren spielen bei Fritz Schönpflug eine wichtige Rolle, da sie durch die starke und treffende Aussagekraft dem Betrachter sehr oft den Witz auch ohne Text vermitteln können.

Er verzichtet auch auf eine gelängte und unproportionierte Gestaltung seiner Figuren, wie es häufig in den Arbeiten von Josef Danilowatz und Ludwig Knoch zu sehen ist. Auch die wilde Strichsetzung von Fritz Gareis, die er zum Ausdruck von Unruhe, Missmut und Ärger benutzt, wurde von Schönpflug nicht übernommen. Ähnlichkeiten in der Kompositionsform des Bildes und der flächigen Gestaltung wurden in den frühen Jahren der *Muskete* besonders bei Paul Hutmacher, Hans Strohofer und Josef Danilowatz und am deutschen Vorbild Eduard Thönys entdeckt.

Die Kontur spielte bei ihm immer eine sehr wichtige Rolle, sowohl in den Tageszeitungen als auch in den Zeitschriften. Starke, geschlossene Konturen zeichnen seine Karikaturen aus, denen er sodann in den Tageszeitungen durch eine Musterung oder Rasterung Struktur verlieh und in den Zeitschriften mit Farbe füllte und somit Farbflächen entstehen ließ. Seine Typen, mit denen er schließlich einen gewissen Bekanntheitsgrad erreichte, sind ganz speziell und fallen auf. Selten baute er seinen Figuren einen Lebensraum, sie verweilen meist auf einer schmal gehaltenen Raumbühne, die mit Hilfe weniger Mittel aufgebaut wurde. Auch mit Schatten, als raumerzeugendes Element, ging er sehr sparsam um. Seinem Stil bleibt er größtenteils treu, ein Wandel wie bei Eduard Thöny ist nicht der Fall. Nur sehr selten bricht er die Konturen auf, und erlaubt damit eine etwas kantigere Linienführung. Schönplugs Stärke lag sicher auch darin, den Blick für das Wesentliche zu haben, was er in seinen Arbeiten sehr gut umsetzen konnte. Für den Betrachter ergaben sich hochwertige Karikaturen, die den Lachen auslösenden Moment meist in sich trugen. Seine Treffsicherheit bezüglich der Aussagen der Karikaturen blieb größtenteils bestehen, wobei die Arbeiten im *Kikeriki* von 1927 respektive 1930 hier nicht mehr dazu gezählt werden können. Ein Qualitätsverlust bezüglich der Aussage der Karikaturen ist zu verzeichnen, jedoch beschränkt sich dieser nicht alleine auf die Arbeiten Schönplugs, sondern vielmehr sind viele Arbeiten der vorgestellten Karikaturisten davon betroffen.

10. Abstract

This thesis discusses the development of caricature between the First and Second World Wars based on the art of Fritz Schönpflug, focusing on the years between 1920 and 1930. His works were published in various newspapers such as the *Wiener Stimmen* and the *Österreichische Volkszeitung*, as well as in magazines like the *Muskete* and *Kikeriki*. His career as an artist started after 1902, when he worked as a postcard illustrator. Schönpflug's special stereotyping of Vienna's citizens became very popular and soon he was well known throughout Austria. His strength was the artistic realization of a situation into a caricature. Most of the time the illustration itself contained the punch line, while the text just reinforced the visual. He used the facial expressions and gestures of his characters to reveal his criticism, but he never composed hideous or scary characters. Furthermore, Schönpflug utilized the common language of caricature, like for example the typical features of types of people, such as exaggerated lips, large noses or bellies. Caricatures vary in size and presentation in the various publications. While both newspapers mentioned above and the magazine *Kikeriki* published their caricatures in black and white, the magazine *Muskete* also offered illustrations in colour. Size was also a very important consideration for caricatures because the artist had to be very precise and exact to contain the punch line in the picture when just a very small amount of space was provided. Stylistic and formal similarities were shown between the two magazines *Muskete* and its role model, the German magazine *Simplicissimus* (especially Eduard Thöny and Olaf Gulbransson).

Fritz Schönpflug's choice of subjects refers to all social classes, such as "*Schieber*", (a term for a group of people who tried to benefit from the war), *floozy*s, *farmers*, *workers* and *military officers* and also to political matters. Throughout the decade, a fall in the quality of caricatures was documented, not only in the works of Schönpflug, but also among his colleagues (i.e., Paul Humpoletz, Ludwig Knoch, Willy Stieborsky and Karl Alexander Wilke). Caricatures became trite and many of them showed women wearing very scandalous clothes. Humour, sarcasm and subtle irony were diminishing and often lost completely.

It was demonstrated that well-established motives like the pictorial presentation of the cross in nature, e.g., Caspar David Friedrich's *Tetschener Altar* and *Kreuz im Gebirge* or the image formation of the triptych, *The Sower* and Goya's *The Colossus* were taken to provide quick recognition on the part of the viewer and therefore a better acceptance of the wit and humour. Schönpflug's personal style, the importance of contour, his use of colour and composition are discussed and also compared to works of Paul Hutmacher, Hans Strohofer and Josef Danilowatz and the German artist Eduard Thöny and Olaf Gulbransson.

11. Literaturverzeichnis

Agte, 1984

Agte Rolf, Das große Lexikon der Graphik: Künstler, Techniken, Braunschweig, 1984.

Aichelburg

Aichelburg Wladimir, Das Wiener Künstlerhaus 1861-2001, Band 1, Wien, 2003.

Bachinger, 1974

Bachinger Karl, Der österreichische Schilling, Graz, 1974.

Baumann, 1972

Baumann Felix, Karikaturen – Karikaturen?, Ausstellungskatalog Kunsthaus Zürich, Zürich, 1972.

Baur, 1973

Baur Otto, Der Mensch-Tier-Vergleich und die Mensch-Tier-Karikatur: eine ikonographische Studie zur bildenden Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Köln, 1973.

Böhm, 1923

Böhm Franz Josef, Persönliches von Fritz Schönpflug in: Grazer Tagespost, 16. September 1923.

Bornemann, 1972

Bornemann Bernd, Theorie der Karikatur in: Baumann Felix, Karikaturen–Karikaturen?, Ausstellungskatalog Kunsthaus Zürich, Zürich, 1972, S. 5-23.

Canetti, 1980

Canetti Elias, Masse und Macht. Frankfurt am Main, 1980.

Die Muskete, Humoristische Wochenschrift, Wien, 1905-1941.

Dollinger, 1972

Dollinger Hans, Lachen streng verboten!, Die Geschichte der Deutschen im Spiegel der Karikatur, München, 1972.

Döring, 1985

Döring Jürgen, Der Mensch-Tier-Vergleich, Die Spinne als Zeichen in: Langemeyer Gerhard (Hrsg.), Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten, 2. Aufl., München, 1985, S. 238-240.

Döring a, 1985

Döring Jürgen, Übertreibung: Dicke Bäuche, in: Langemeyer Gerhard (Hrsg.), Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten, 2. Aufl., München, 1985, S. 43-45.

Döring b, 1985

Döring Jürgen, Vereinfachung: sparsame Striche, in: Langemeyer Gerhard (Hrsg.), Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten, 2. Aufl., München, 1985, S. 63-69.

Ereignis-Karikaturen. Geschichte in Spottbildern 1600-1930, Ausstellungskatalog, Münster, 1983.

Fleming, 1993

Fleming Kurt, Karikaturisten Lexikon, München, 1993.

Fuchs, 1921

Fuchs Eduard, Die Karikatur der europäischen Völker, München, 1921.

Gombrich, 1973

Gombrich Ernst, Meditationen über ein Steckenpferd. Von den Wurzeln und Grenzen der Kunst, Wien- München- Zürich, 1973.

Gombrich, 1985

Gombrich Ernst, Das Arsenal der Karikaturisten, in: Langemeyer Gerhard (Hrsg.), Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten, 2. Aufl., München, 1985, S. 384-401.

Grünwald, 2002

Grünwald Dietrich (Hrsg.), Politische Karikatur. Zwischen Journalismus und Kunst, Weimar, 2002.

Granitsch, 1927

Granitsch Helene (Hrsg.), Das Buch der Frau. Eine Zeitkritik, Wien, 1927.

Haas, 1982

Haas Hannes, Die politische und gesellschaftliche Satire der Wiener humoristisch-satirischen Blätter vom Zusammenbruch der Monarchie bis zum Justizpalastbrand (1918-1927). Phil. Diss., Wien, 1982.

Haas, 1988

Haas Hannes, Die Publizistik des Vorurteils. Antisemitismus in Karikatur und Satire am Beispiel des Kikeriki, in: Medien und Zeit 3/88, S. 3-7.

Hacker, 1981

Hacker Hanna, Staatsbürgerinnen, ein Streifzug durch die Protest- und Unterwerfungsstrategien in der Frauenbewegung und im weiblichen Alltag 1918-1938 in: Kadnoska Franz (Hrsg.), Aufbruch und Untergang, Österreichische Kultur zwischen 1918 und 1938, Wien, 1981, S. 225-245.

Hall, 1983

Hall Murray G., Die Muskete. Kultur- und Sozialgeschichte im Spiegel einer satirisch-humoristischen Zeitschrift 1905-1941, Wien, 1983.

Heinisch, 1985

Heinisch Severin, Bild(ge)schichten. Die Bedeutung der Karikatur für die Historie, Diss., Salzburg, 1985.

Heinisch, 1988

Heinisch Severin, Die Karikatur. Über das Irrationale im Zeitalter der Vernunft, Wien u.a., 1988.

Herding, 1988

Herding Klaus, Verkehrte Welt und Korrektiv: Die Karikatur. Die Forschung zur Bildsatire blüht auf. Zu einer Frankfurter Tagung, in: Wilhelm Busch-Jahrbuch, Hannover, 1988.

Heuss, 1954

Heuss Theodor, Zur Ästhetik der Karikatur, Stuttgart, 1954.

Hoffmann, 1956

Hofmann Werner, Die Karikatur von Leonardo bis Picasso, Wien, 1956.

Hoffmann, 1974

Hofmann Werner (Hrsg.), Caspar David Friedrich 1774-1840, München, 1974.

Hofstätter, 1968

Hofstätter Hans H., Jugendstil, Druckkunst, Baden-Baden, 1968.

Kadernoska, 1981

Kadernoska Franz (Hrsg.), Aufbruch und Untergang, Österreichische Kultur zwischen 1918 und 1938, Wien, 1981.

Kadernoska, 1983

Kadernoska Franz, Die Karikatur und ihr Erscheinungsform in der Muskete in: Hall Murray G., Die Muskete. Kultur- und Sozialgeschichte im Spiegel einer satirisch- humoristischen Zeitschrift 1905-1941, Wien, 1983, S. 19-34.

Kellein, 1988

Kellein Thomas, Caspar David Friedrich, Der künstliche Weg, München, 1988.

Kessel-Thöny, 1974

Kessel-Thöny Dagmar von, Eduard Thöny, Leben und Werk, München, 1974.

Kirschbaum, 1972

Kirschbaum Engelbert, Lexikon der christlichen Ikonographie, Band 4, Freiburg, 1972.

Kossatz, 1970

Kossatz Horst Herbert, Das Wiener Plakat, Ornamentaler Jugendstil und Sachlichkeit der zwanziger Jahre, Wien, 1970.

Laa, 1951

Laa Harald, Die Karikatur in der Presse, Spezialthema: Österreichische Presse der 1. Republik, Wien, 1951.

Lang, 1970

Lang Lothar (Hrsg.), Thomas Theodor Heine, Berlin, 1970.

Langemeyer, 1985

Langemeyer Gerhard (Hrsg.), Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten, 2. Aufl., München, 1985.

Lankheit, 1958

Lankheit Klaus, Das Triptychon als Pathosformel, Heidelberg, 1958.

Lauerbach, 1959

Lauerbach Adolf, Der Simplicissimus zwischen 1918 und 1933, Ein Beitrag zur Erforschung der politischen Satire, Diss., Wien, 1959.

Mahon, 1947

Mahon Denis, Studies in seicento art and theory, London, 1947.

Malina, 1988

Malina Peter, Die gezeichnete Republik. Österreich 1918-1938 in Karikaturen, Wien, 1988.

Murphy, 1999

Murphy Alexandra R., Jean-Francois Millet, Drawn into the Light, New Haven, 1999.

Novotny, 1949

Novotny Fritz, Wilhelm Busch. Als Zeichner und Maler, Wien, 1949.

Österreichische Volks-Zeitung, Wien, 1893-1944.

Pfoser, 1981

Pfoser Alfred, Verstörte Männer und emanzipierte Frauen, Zur Sitten- und Literaturgeschichte der Ersten Republik in: Kadrnoska Franz (Hrsg.), Aufbruch und Untergang, Österreichische Kultur zwischen 1918 und 1938, Wien, 1981, S. 205-222.

Pilz, 1970

Pilz Wolfgang, Das Triptychon als Kompositions- und Erzählform, München, 1970.

Plum, 1998

Plum Angelika, Karikatur im Spannungsfeld von Kunstgeschichte und Politikwissenschaften, Aachen, 1998.

Rütter, 1991

Rütter Raimund (Hrsg.), Die Karikatur zwischen Republik und Zensur, Marburg, 1991.

Schalk, 1976

Schalk Heinz Christian, Der Zusammenbruch Österreich-Ungarns und sein Spiegelbild in den Wiener satirischen Zeitschriften. Phil. Diss., Wien, 1976.

Schmied, 1999

Schmied Wieland, Caspar David Friedrich, Zyklus, Zeit und Ewigkeit, München, 1999.

Schneeweiss, 2001

Schneeweiss Susanne, Theo Zasche und die Wiener Karikatur im Jahre 1919, Wien, 2001.

Schober, 1995

Schober Eva, Österreichische Plakate 1900-1918. Vom Künstlerplakat zur Gebrauchsgraphik, Diss., Wien, 1995.

Schönflug, 1962

Schönflug Peter, Fritz Schönflug. Ein Leben für Kunst und Humor. Meister in der Darstellung der Typen der K. u. K. Armee und Alt-Wiens, Wien, 1962.

Schulenburg, 2003

Schulenburg Rosa von der, Zeichnen im Exil-Zeichnen des Exils?, Weimar, 2003.

Schulz-Hoffmann, 1978

Schulz-Hoffmann Carla (Hrsg.), *Simplicissimus*, eine satirische Zeitschrift, München 1896-1944, München, 1978.

Schweiger, 1988

Schweiger Werner J., *Aufbruch und Erfüllung, Gebrauchsgraphik der Wiener Moderne 1897-1918*, Wien, 1988.

Simplicissimus, Illustrierte Wochenschrift, München, 1896–1944.

Sinsheimer, 1953

Sinsheimer Hermann, *Gelebt im Paradies*, München, 1953.

Surface, 1931

Surface Frank M., *American Food in the World War and Reconstruction Period*, Stanford University, Kalifornien, 1931.

Unverfehrt, 1985

Unverfehrt Gerd, *Karikatur- zur Geschichte eines Begriffs* in: Langemeyer Gerhard (Hrsg.), *Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten*, 2. Aufl., München, 1985, S. 345-354.

Vocelka, 1986

Vocelka Karl, *Karikaturen und Karikaturen zum Zeitalter Kaiser Franz Josefs*, Wien, 1986.

Vollmer, 2008

Vollmer Hans, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Leipzig, 2008.

Walters, 1980

Walters Thomas (Hrsg.), *Jugendstil-Graphik*, Köln, 1980.

Wichterich, 1952

Wichterich, Richard, *Benito Mussolini, Aufstieg, Größe, Niedergang*, Stuttgart, 1952.

Wilhelm-Busch-Gesellschaft, Wilhelm Busch Jahrbuch 1988, Hannover, 1989.

Wolkers, 1964

Wolkers Ursula, Beiträge zum publizistischen Schaffen Olaf Gulbrandssons, Korbach, 1964.

Wunderlich, 2009

Wunderlich Dieter, Außerordentliche Frauen, München, 2009.

Zacharias, 2006

Zacharias Kyllikki, Landschaften in: Caspar David Friedrich, die Erfindung der Romantik, Hamburg, 2006, S. 195-223.

12. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Fritz Schönpflug, Der Koch, 19. Mai 1920	94
Abb. 2: Jacques Lagniet, Der ausgepresste Liebhaber aus der Serie Die Jahreszeiten, Mitte des 17. Jahrhunderts	95
Abb. 3: Theo Zasche, Des Steuerzahlers Absterben, 28. Februar 1920	96
Abb. 4: Fritz Schönpflug, Primaballerina, 5. August 1920	96
Abb. 5: Fritz Schönpflug, Der Eiertanz, 20. April 1919	97
Abb. 6: Fritz Schönpflug, Der Eiertanz, 1. Jänner 1927	98
Abb. 7: Ernst Schalk, Politischer Eiertanz, 1863	99
Abb. 8: Fritz Schönpflug, Ein Hilfsbedürftiger, 22. Jänner 1920	99
Abb. 9: Fritz Schönpflug, Messe-Taxe, 14. September 1921	100
Abb. 10: Fritz Schönpflug, Unsere Taxa, 19. Jänner 1911	101
Abb. 11: Fritz Schönpflug, Aquarell, 1912	102
Abb. 12: Fritz Schönpflug, Nur immer Nobel!, um 1900	102
Abb. 13: Fritz Schönpflug, Die Höllenmaschine, 18. April 1925	103
Abb. 14: Fritz Schönpflug, 14. November 1925	103
Abb. 15: Unbekannt, Der Magnet, 22. Juni 1866.....	104
Abb. 16: Fritz Schönpflug, Volksstimme., 3. März 1920	104
Abb. 17: Fritz Schönpflug, Des Wieners Osterfreuden, 1. April 1920	105
Abb. 18: Fritz Schönpflug, Ostern, 26. März 1921	106
Abb. 19: Caspar David Friedrich, Tetschener Altar, 1807/1808.....	107
Abb. 20: Caspar David Friedrich, Das Kreuz im Gebirge, 1806/1807	108
Abb. 21: Fritz Schönpflug, Wie uns geholfen wird, 8. März 1921	109
Abb. 22: Theo Zasche, Valuten Hausse, 31. August 1921	110
Abb. 23: Fritz Schönpflug, Es tröpfelt..., 21. August 1921	111
Abb. 24: Jacobello del Fiore, Triptychon, 1421	112
Abb. 25: Edvard Munch, Die Badenden, Triptychon, 1908.....	113
Abb. 26: Fritz Schönpflug, Von Stufe zu Stufe, 19. März 1914	114
Abb. 27: Fritz Schönpflug, Die schwere Geburt, 7. Mai 1922.....	115
Abb. 28: Fritz Schönpflug, Der Schilling ist da!, 25. Februar 1925	116
Abb. 29: Hans Kaplan, Allerlei Rennen, 19. April 1925	117
Abb. 30: Fritz Schönpflug, Der zurückgebliebene Ehemann, 15. Juli 1923	118
Abb. 31: Emil Hübl, Der elektrische Haushalt, 27. Juni 1925	119
Abb. 32: Fritz Schönpflug, Männerrechte, 11. März 1928.....	120

Abb. 33: Fritz Schönpflug, 17. Mai 1925	121
Abb. 34: Ludwig Kmoch, Der Schraube ohne Ende- Glück und Ende, 11. März 1920	122
Abb. 35: Olaf Gulbransson, Die Opferwilligen, 15. September 1920	123
Abb. 36: Fritz Gareis, Methode Eisenbart, 17. Juni 1920.....	124
Abb. 37: Fritz Schönpflug, Non Olet, 15. September 1921	125
Abb. 38: Paul Humpoletz, Methode Dr. Eisenbart, 20. Jänner 1922.....	126
Abb. 39: Paul Humpoletz, Europas Leichenkammer, 10. September 1922.....	127
Abb. 40: Fritz Schönpflug, Der geistige Arbeiter, 22. Jänner 1920.....	128
Abb. 41: Fritz Schönpflug, Tennisgirls, 5. August 1920	129
Abb. 42: Fritz Schönpflug, Metamorphose, 1. September 1921	130
Abb. 43: Willy Stieborsky, Hände weg!, 19. Februar 1920.....	131
Abb. 44: Willy Stieborsky, Schule Berber-Droste, 10. Jänner 1923	132
Abb. 45: Fritz Schönpflug, Doping, 15. April 1920	133
Abb. 46: Fritz Schönpflug, Aller Anfang ist schwer, 11. März 1920	134
Abb. 47: Eduard Thöny, Der Schieber und die Bajadere, 7. Jänner 1920	135
Abb. 48: Eduard Thöny, Protest, 21. Juli 1920.....	136
Abb. 49: Ludwig Kmoch, Arbeitsgeist, 9. September 1920	137
Abb. 50: Fritz Schönpflug, Ein Arbeitsgeistreicher, 10. Juli 1922	138
Abb. 51: Ludwig Kmoch, Zugkräftig, Februar 1926.....	138
Abb. 52: Ludwig Kmoch, Handwerker von Heute, 16. Februar 1921.....	139
Abb. 53: Paul Humpoletz, Einkommen- und Vermögensabgabe- Bekenntnis, 23. Juni 1921.....	140
Abb. 54: Fritz Schönpflug, Bauernschreck 1920, 26. August 1920.....	141
Abb. 55: Eduard Thöny, Der kommende Mann, 16. Juni 1920.....	142
Abb. 56: Goya, Der Koloss, 1810	143
Abb. 57: Fritz Schönpflug, Die Eisenbahn den Eisenbahnern!, 4. August 1921	144
Abb. 58: Willy Stieborsky, Wandervögel, 1. Juni 1922	145
Abb. 59: Eduard Thöny, Deutschland, Deutschland über alles - - - , 15. Juni 1921.....	146
Abb. 60: Fritz Schönpflug, Familienleben, 1. Oktober 1922.....	147
Abb. 61: Fritz Schönpflug, Die Wiener in Amerika, 16. Mai 1907.....	148
Abb. 62: Paul Hutmacher, Im engeren Kreise, 23. Mai 1907	149
Abb. 63: Carl Josef, Greys Standpunkt, 19. März 1915.....	150
Abb. 64: Karl Alexander Wilke, Bürgerliche Neuorientierung, 23. Jänner 1919.....	151
Abb. 65: Fritz Schönpflug, Marschbereitschaft in Czernowitz, 4. April 1907	152
Abb. 66: Eduard Thöny, Einsicht, 27. Juni 1905	153

Abb. 67: Josef Danilowatz, Der Repräsentative, 8. Mai 1913	154
Abb. 68: Josef Danilowatz, Die verkehrte Berliner Welt, 12. März 1914	155
Abb. 69: Fritz Schönflug, Der Zauber der Montur, 8. April 1920	156
Abb. 70: Fritz Schönflug, Kriegsspiel, 5. April 1906	157
Abb. 71: Hans Strohofer, Kaffeehändler-Strategie, 1. Oktober 1914.....	158
Abb. 72: Fritz Schönflug, Sem als Sämann, 21. März 1926	159
Abb. 73: Matthäus Merian, Gleichnis vom Unkraut unter dem Weizen, 1630.....	160
Abb. 74: Jean-Francois Millet, Der Sämann, 1850	161
Abb. 75: Unbekannt, Der Bauer bei seiner Beschäftigung, Saat und Ernte, 22. Juni 1890.....	162
Abb. 76: Fritz Schönflug, Mussolini in Libyen, 25. April 1926	163
Abb. 77: Thomas Theodor Heine, Cäsar Mussolini, 3. Mai 1926.....	164
Abb. 78: Fritz Schönflug, Die Linzer Torte, 21. November 1926	165
Abb. 79: Fritz Schönflug, Wie lange noch, 15. Mai 1927.....	165
Abb. 80: Fritz Schönflug, Mussolinis Freundschaft, 1. Jänner 1927	166
Abb. 81: Fritz Schönflug, Der Gummiknüppel kommt, 4. September 1927.....	167
Abb. 82: Fritz Schönflug, Wirtschaftlich, 16. Juni 1929.....	167

13. Abbildungen

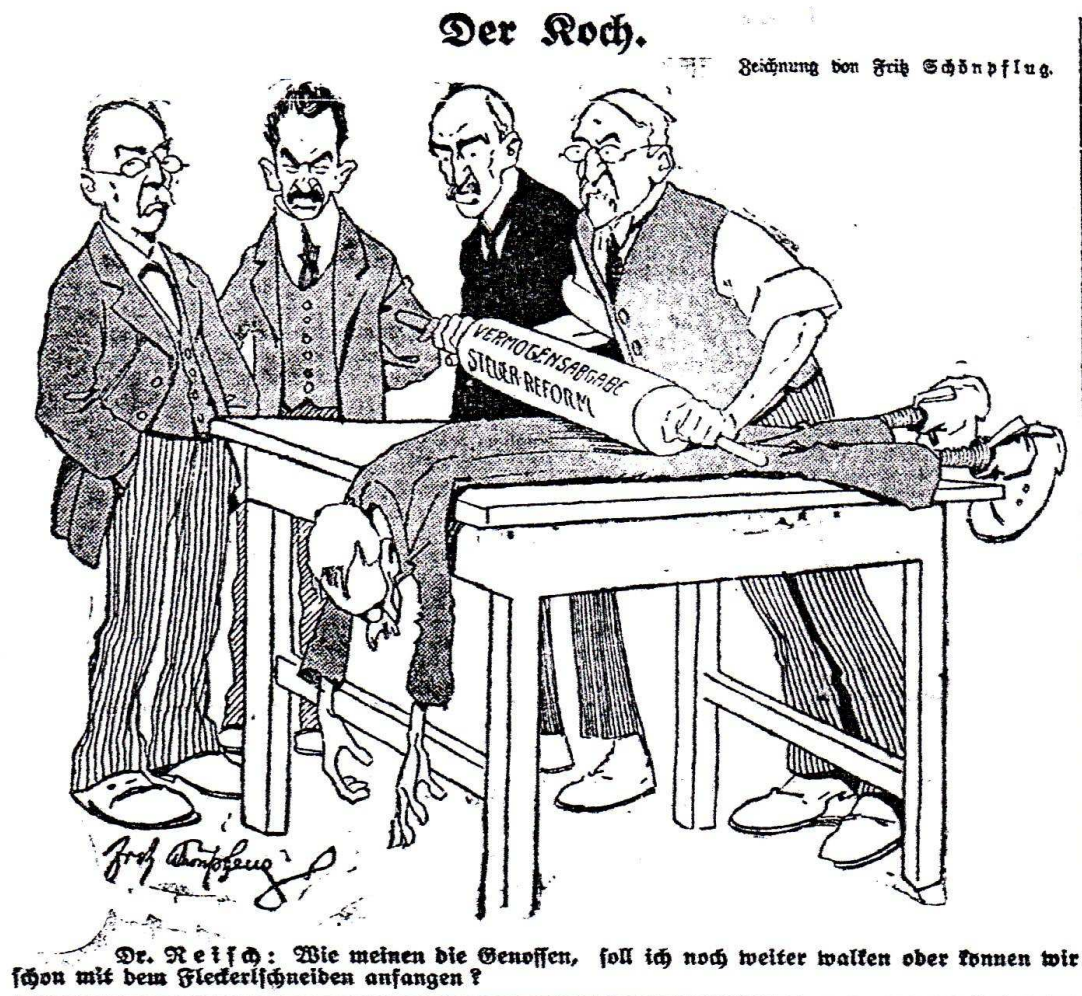


Abb. 1: Fritz Schönplug, Der Koch, Wiener Stimmen, 19. Mai 1920.



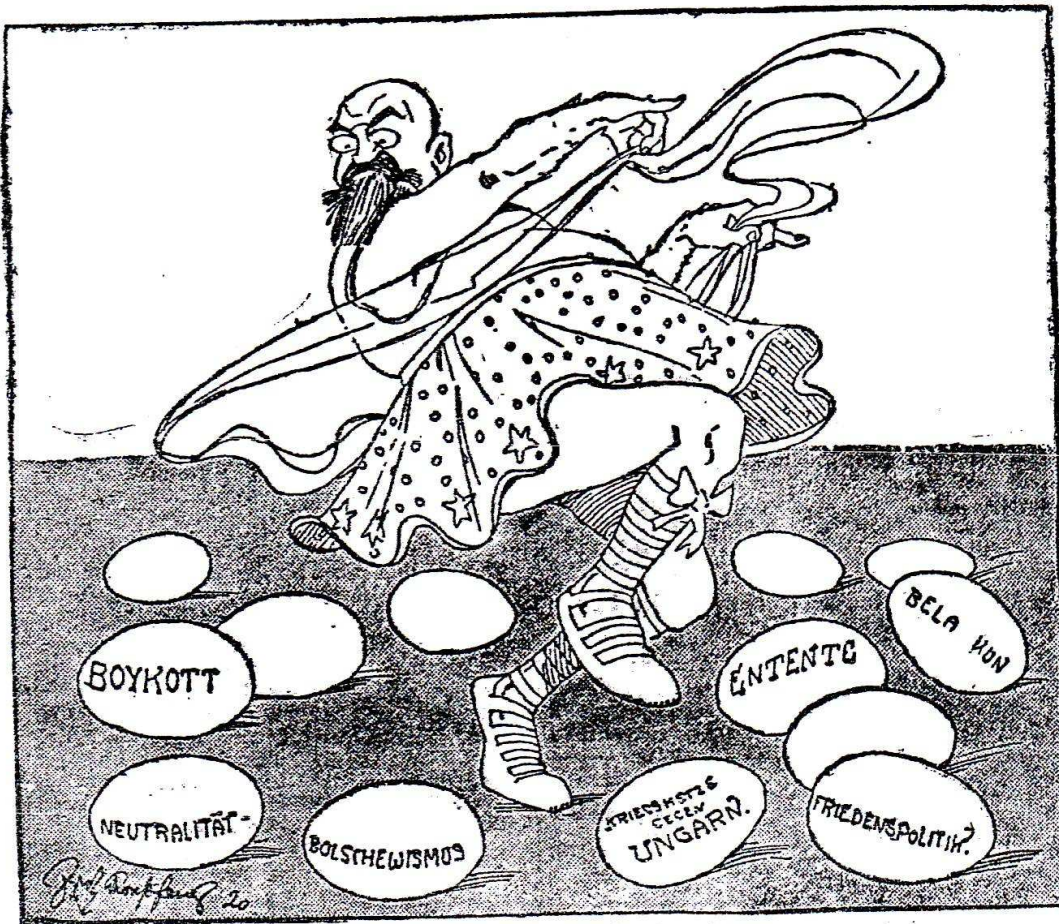
Abb. 2: Jacques Lagniet, Der ausgepresste Liebhaber aus der Serie *Die Jahreszeiten*, Mitte des 17. Jahrhunderts.



Abb. 3: Theo Zasche, Des Steuerzahlers Absterben, Wiener Stimmen, 28. Februar 1920.

Primaballerina.

Zeichnung von Fritz Schönflug.



„Nachmachen soll mir's einer!“

Abb. 4: Fritz Schönflug, Primaballerina, Wiener Stimmen, 5. August 1920.

Der Eiertanz.



Du liaba Himmelvoda,
 I brauch ka Paradies,
 Wir hab'n an Wurstel-Proda,
 Was a recht lusti is.

Du liaba Himmelvoda,
 Schau her, wie i mi schwanz.
 Dö Eier werd'n no roda,
 Es gibr dö höchsten Tanz.

Du liaba Himmelvoda,
 Pafte auf, ans rinnt scho aus!
 Nöt einhaun! Dös tuats spoda,
 Sunst kummt a G'stanken 'raus!

* * *

Abb. 5: Fritz Schönpflug, Der Eiertanz, Figaro, 20. April 1919.

Sensation! **Allergrößtes**
Großwienener „Varieté“ **Sensation!**

heut' und täglich zu sehen

„Der Eiertanz“
getanzt von erstklassigen Sololänzerinnen

Entree: Das eigene Urteil - Kinder vom Feldwebel abwärts zahlen die Hälfte.

Secht's Beutl, wie's singen und tanzen,
Wie's jede von ihna versteht. —
Dä Füsserln, wie se's fein schwingen
Reicht is am das Köpferl verdreht.

Drum rat ich Euch laßt die Sirenen,
Sucht lieber was anders fürs Haus,
Denn sonst is's mit Euch, mit dem
„g'müthlichen Wean“.

Wai der Zukunft von Oesterreich aus. —

Abb. 6: Fritz Schönflug, Der Eiertanz, Kikeriki, 1. Jänner 1927.



Abb. 7: Ernst Schalk, Politischer Eiertanz, Frankfurter Latern, 1863.

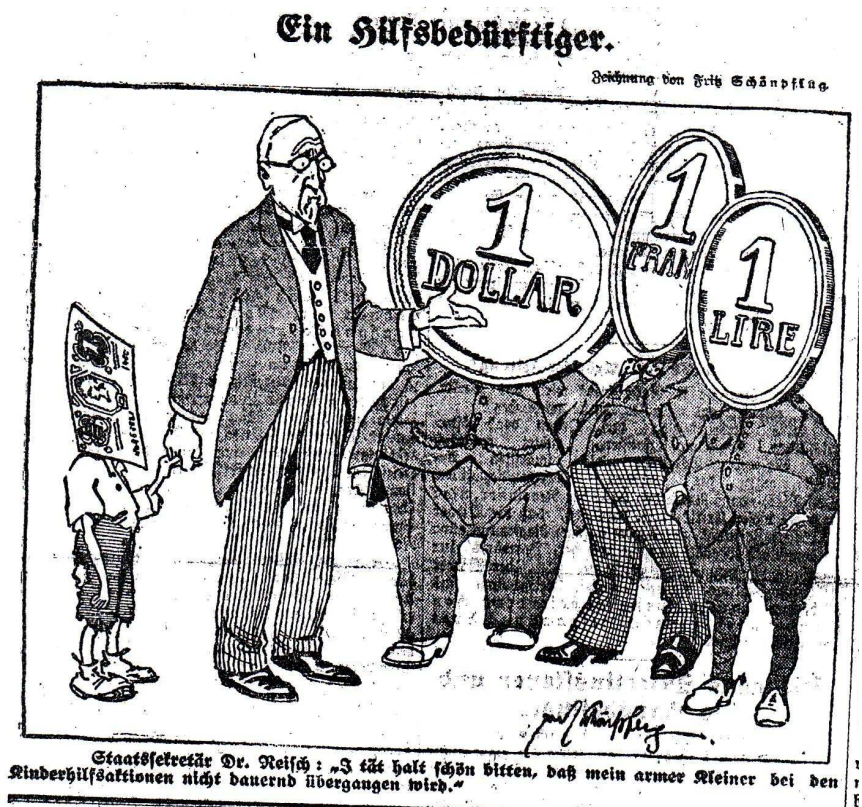
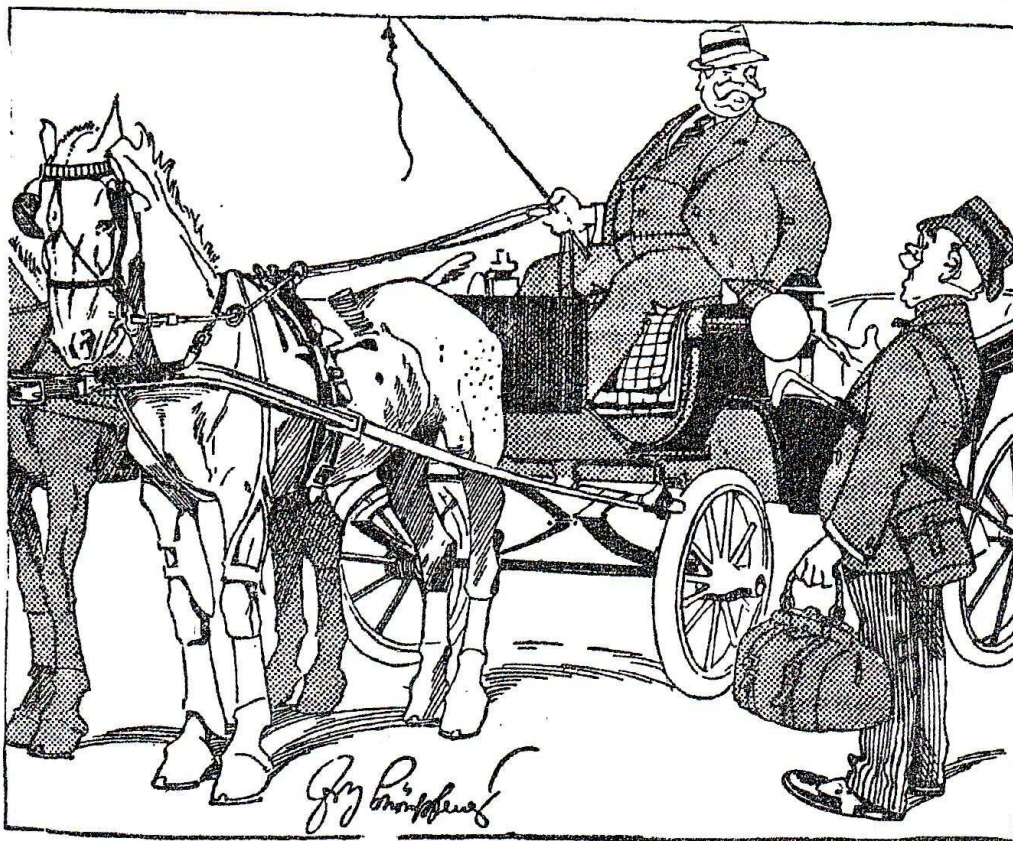


Abb. 8: Fritz Schönpflug, Ein Hilfsbedürftiger, Wiener Stimmen, 22. Jänner 1920.

Messe-Taxe.

Reichnung von Fritz Schönflug.



„Ach ja, Sie haben mich wohl missverstanden. Ich habe Sie nicht um den Preis Ihrer Dienste gefragt, sondern um den Fahrpreis bis zur Notunde.“

Abb. 9: Fritz Schönflug, Messe-Taxe, Wiener Stimmen, 14. September 1921.



Abb. 10: Fritz Schönpflug, Unsere Taxa, Aufnahme der Originalzeichnung, der Druck in der *Muskete* erschien am 19. Jänner 1911.



Abb. 11: Fritz Schönpflug, Aquarell, 1912.



Abb. 12: Fritz Schönpflug, Nur immer Nobel!, um 1900.

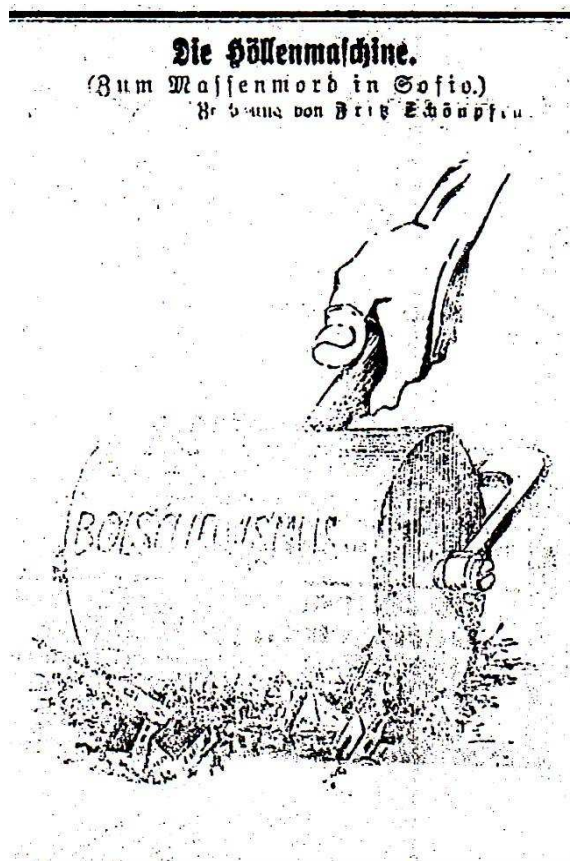


Abb. 13: Fritz Schönflug, Die Höllemaschine, Wiener Stimmen, 18. April 1925.



Abb. 14: Fritz Schönflug, Wiener Stimmen, 14. November 1925.



Abb. 15: Unbekannt, Der Magnet, Figaro, 22. Juni 1866.

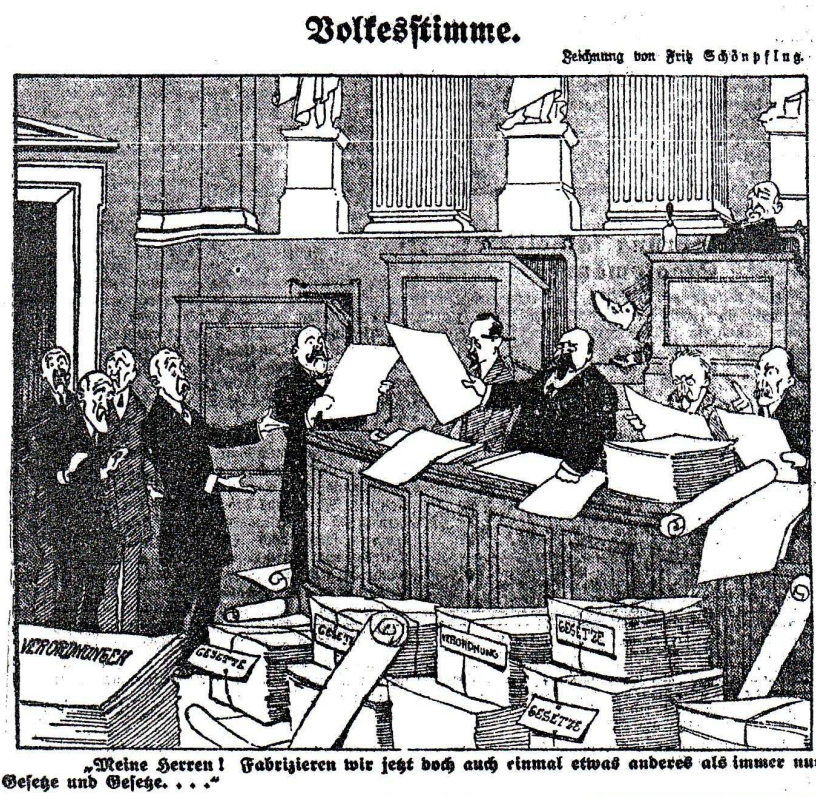
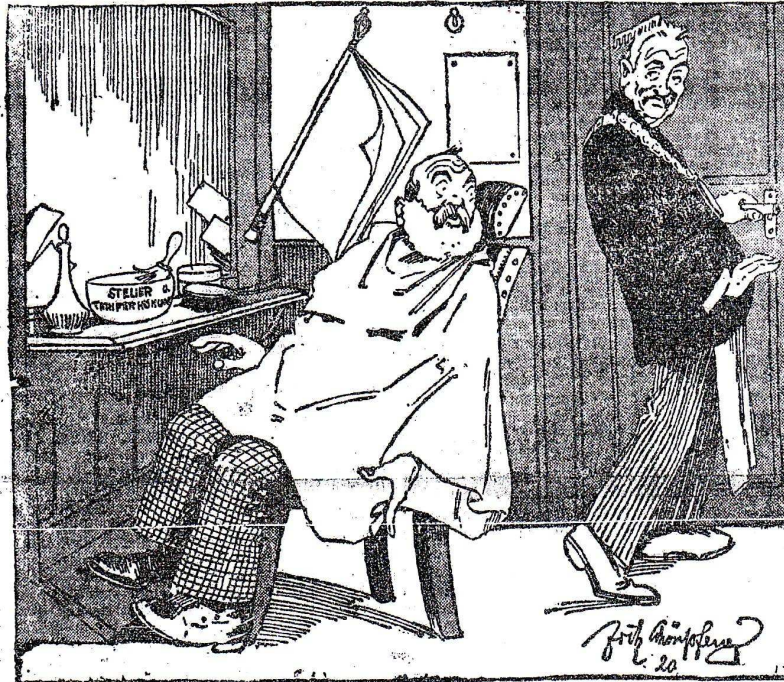


Abb. 16: Fritz Schönplug, Volksstimme., Wiener Stimmen, 3. März 1920.

Des Wieners Osterfreuden.

Zeichnung von Fritz Schönflug.



„So, Herr Steuerzahler, eingeseift wär'n S' gründlich. Später werd'n S' raffert a no!“

Abb. 17: Fritz Schönflug, Des Wieners Osterfreuden, Wiener Stimmen, 1. April 1920.

Ostern.

Zeichnung von Fritz Schönflug.



Ob ihr auch Berge aus der Erde hebt
Und türmt — das hohe Wunder wird geschehen.
Und wenn ihr in die Welt zum Grabmal geht,
Das Kreuz wird immer wieder auferstehen!

Abb. 18: Fritz Schönflug, Ostern, Wiener Stimmen, 26. März 1921.



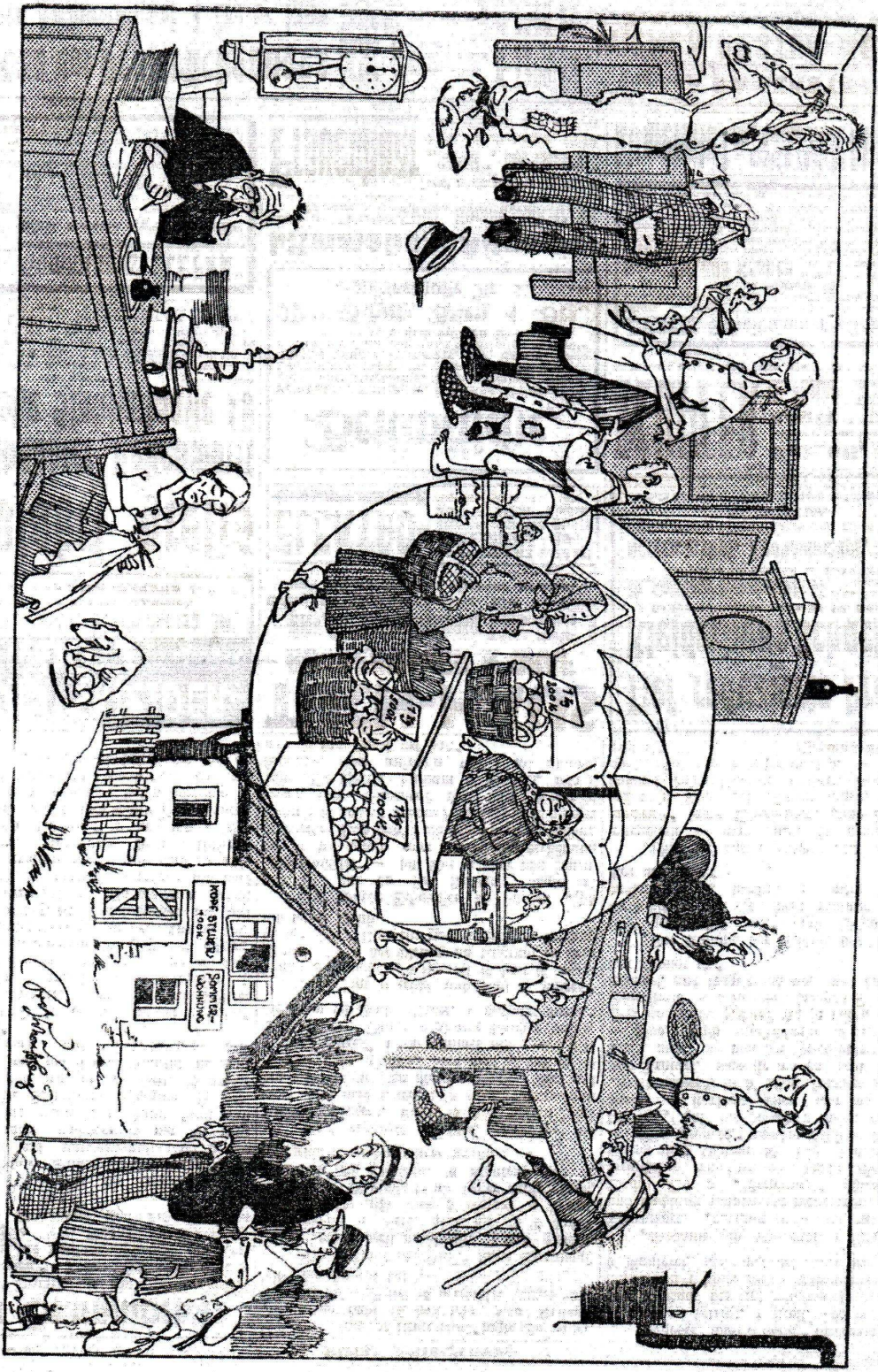
Abb. 19: Caspar David Friedrich, Tetschener Altar, 1807/1808.



Abb. 20: Caspar David Friedrich, Das Kreuz im Gebirge, 1806/1807.

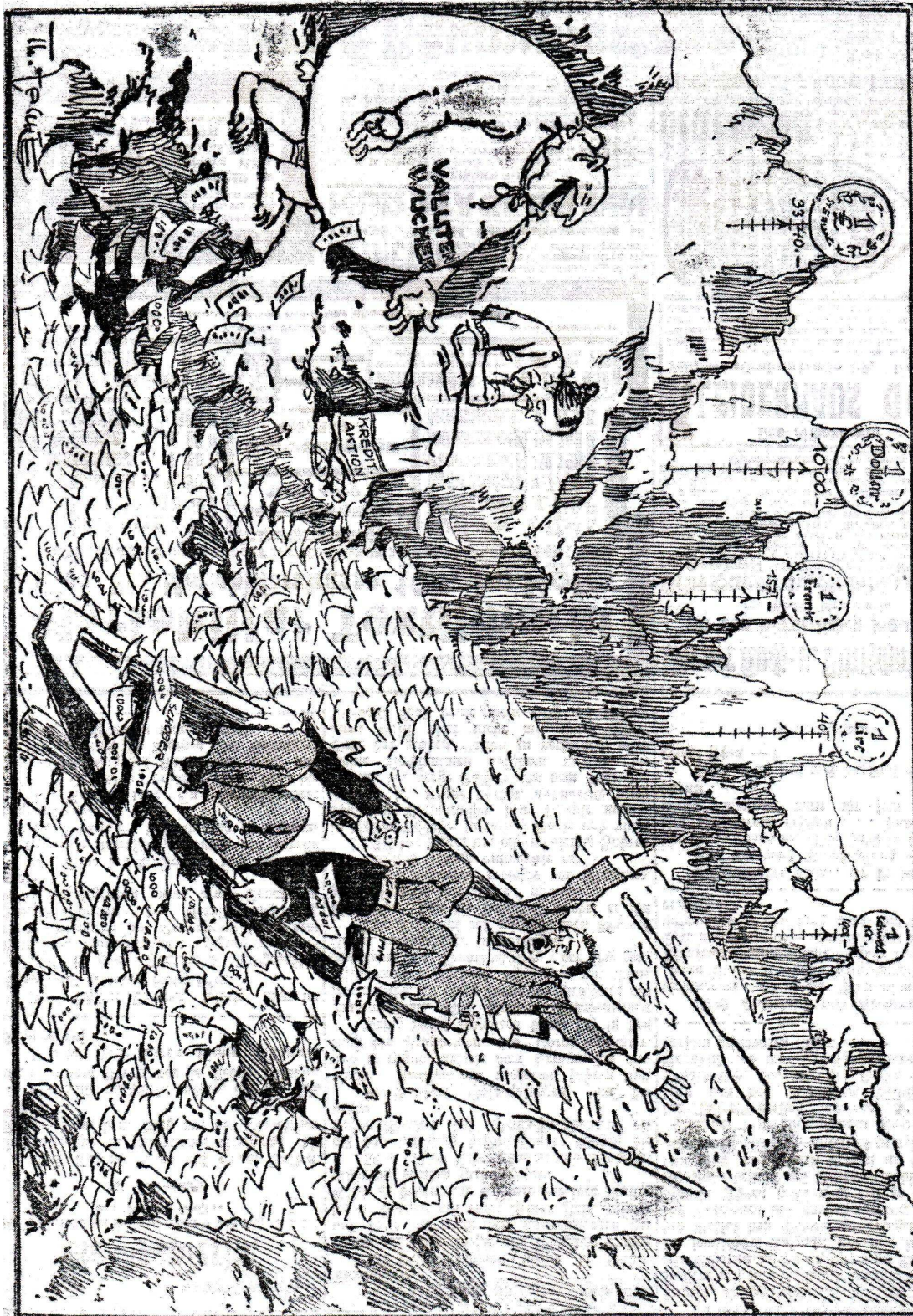
Wie uns geholfen wird.

(Zeichnung von Fritz Schönflug)



Wir müssen etwas mehr sparen — dafür aber etwas weniger essen. — Wir müssen etwas mehr arbeiten, dafür aber uns etwas weniger erholen. — Sein Wunder, daß dann alles etwas mehr koffer.

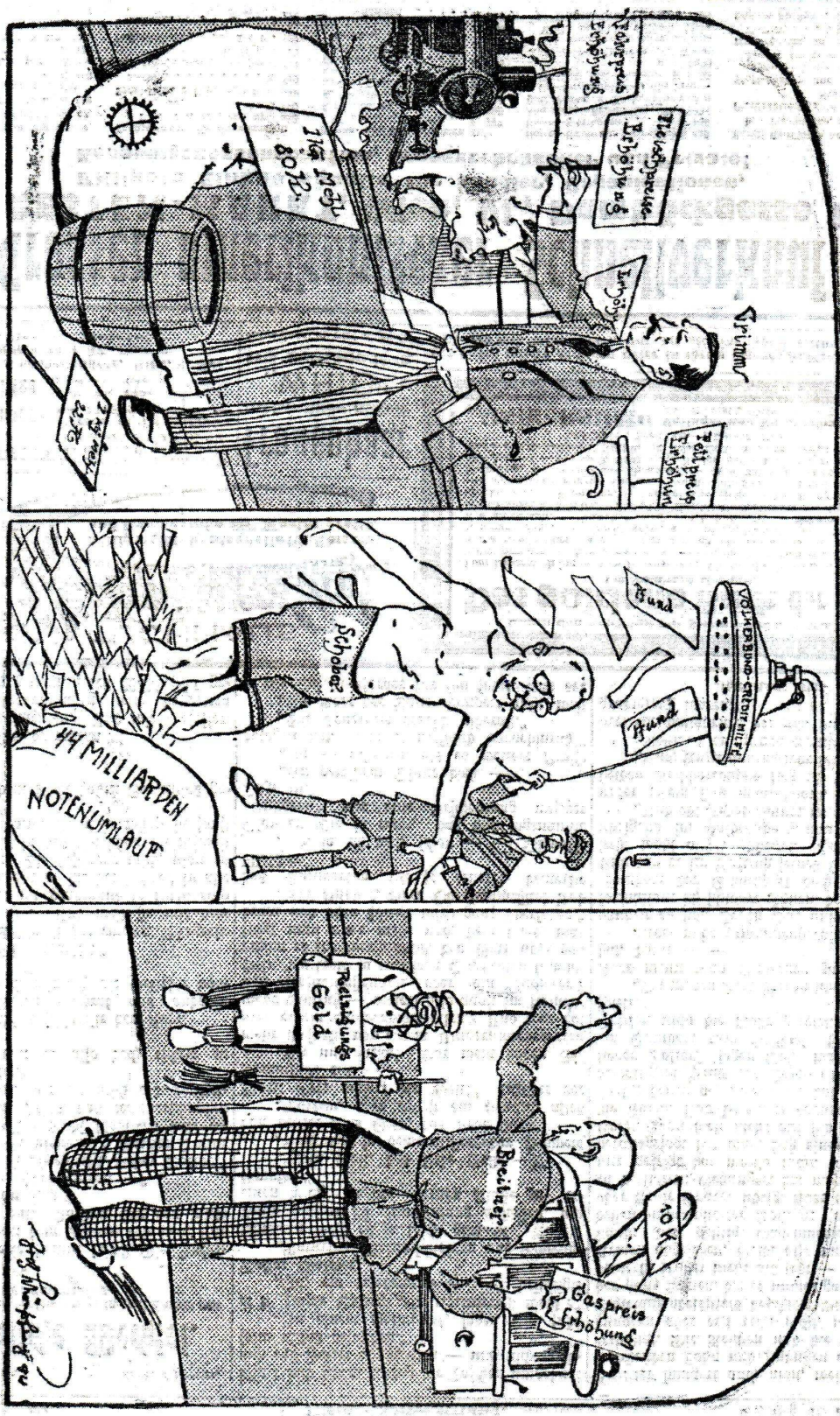
Abb. 21: Fritz Schönflug, Wie uns geholfen wird, Österreichische Volkszeitung, 8. März 1921.



Valuten-Hausse. (Zeichnung von Theo Zasche.)

Abb. 22: Theo Zasche, Valuten Hausse, Österreichische Volkszeitung, 31. August 1921.

Es tröpfelt (Zeichnung von Fritz Schönplugg.)



Stief' bo, von oben tröpfelt schon die überreichliche Relation, von unten kommt aber wie zum Regen die überreichliche Inflation!

Stimm und Breitner sind einzig am Markt, das sind die schwebende Waage beherrschend. Die Tropfen fallen auch auf der Stelle, hat gleich die verfallungen die andere Waage.

Abb. 23: Fritz Schönplugg, Es tröpfelt..., Österreichische Volkszeitung, 21. August 1921.

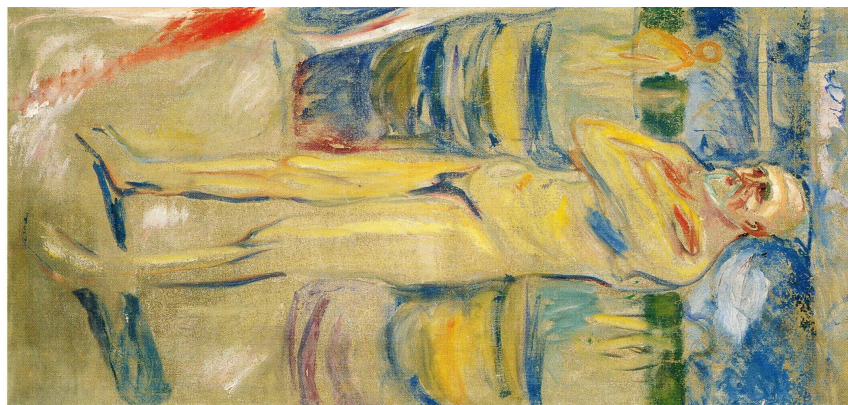
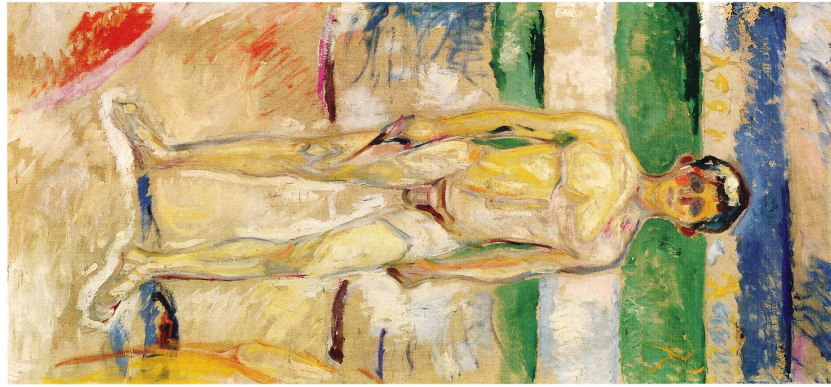


Abb. 25: Edvard Munch, Die Badenden, Triptychon, 1908.

Von Stufe zu Stufe.

(Zeichnung von Fritz Schönflug.)

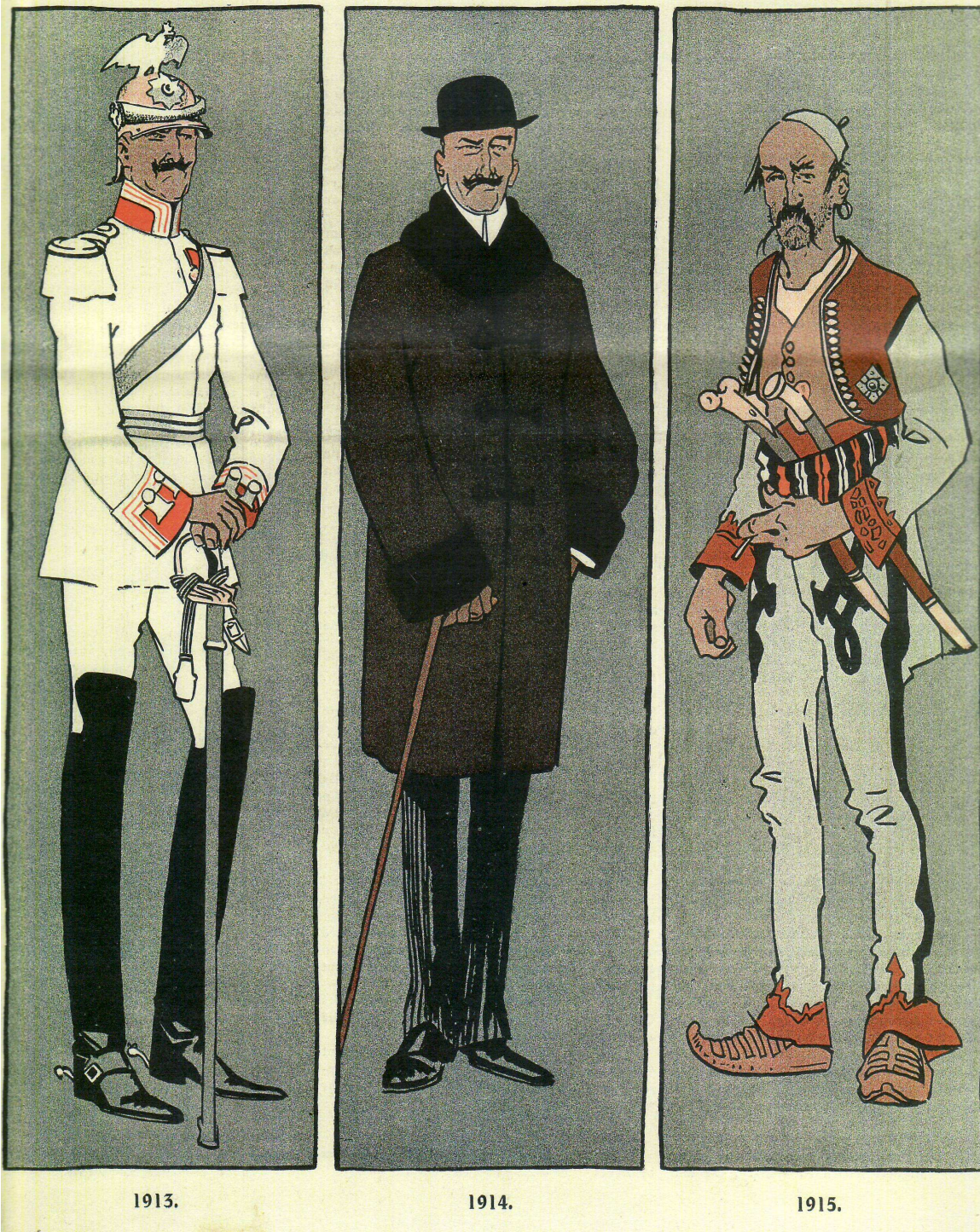
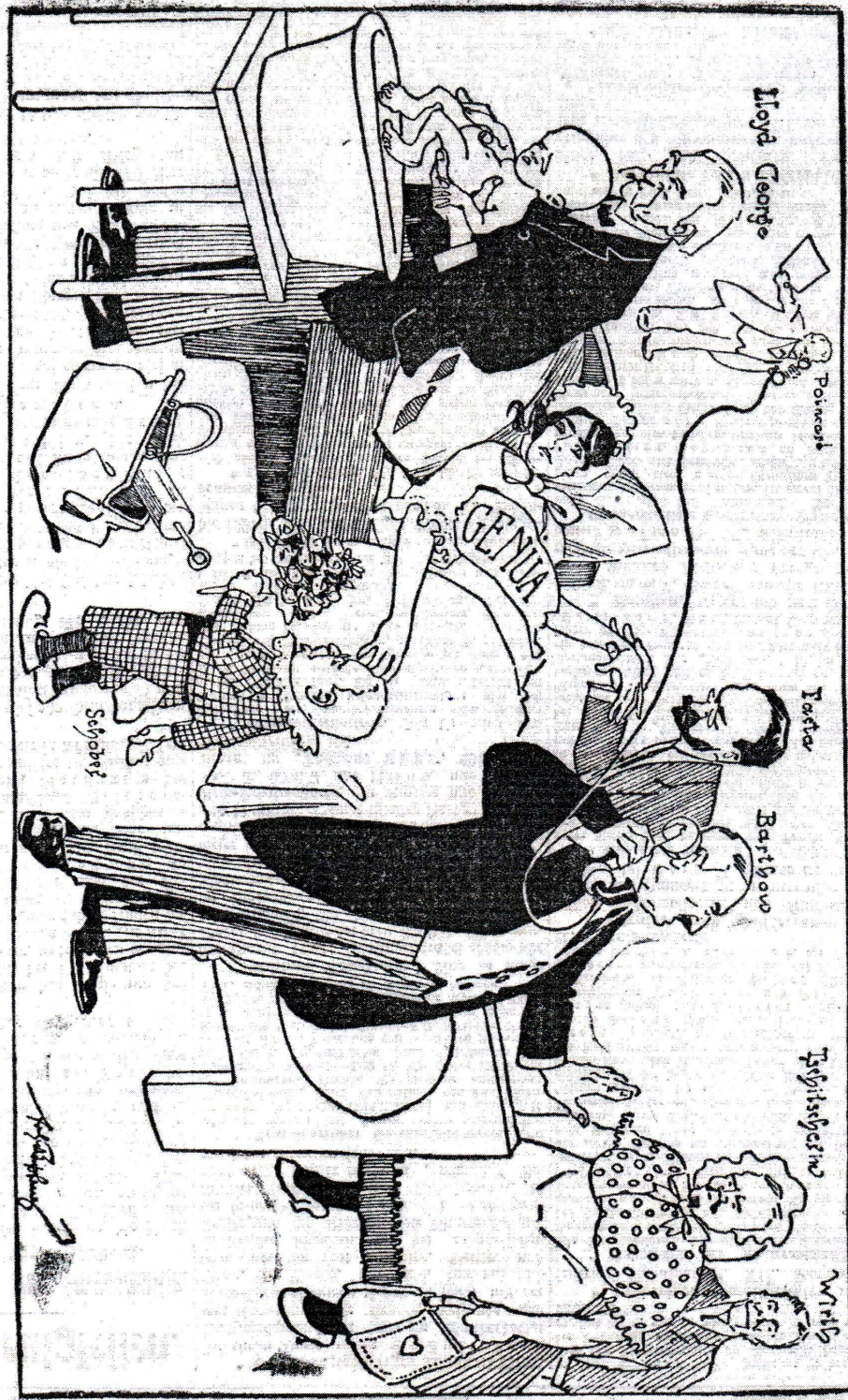


Abb. 26: Fritz Schönflug, Von Stufe zu Stufe, Musketee, 19. März 1914.

Die schwere Geburt. Zeichnung von Fritz Schönplug.



Die Schwere lag lange in Gefahr,
 Man hat sie verloren geglaubt,
 Die Schwere, die sie umschien,
 Die schreien noch immer das Gaudy.

Dann telefoniert mit Paris er
 Und gibt das Baudium:
 Ein Spielzeug ist es, ein milder,
 Ein hübscher wird man ja sein.

Das Kindchen, es ist so schwachlich,
 So wenig Lebensfähigkeit,
 Es achtet hier als so geschwächt,
 Als sehr seine Stunden geläch.

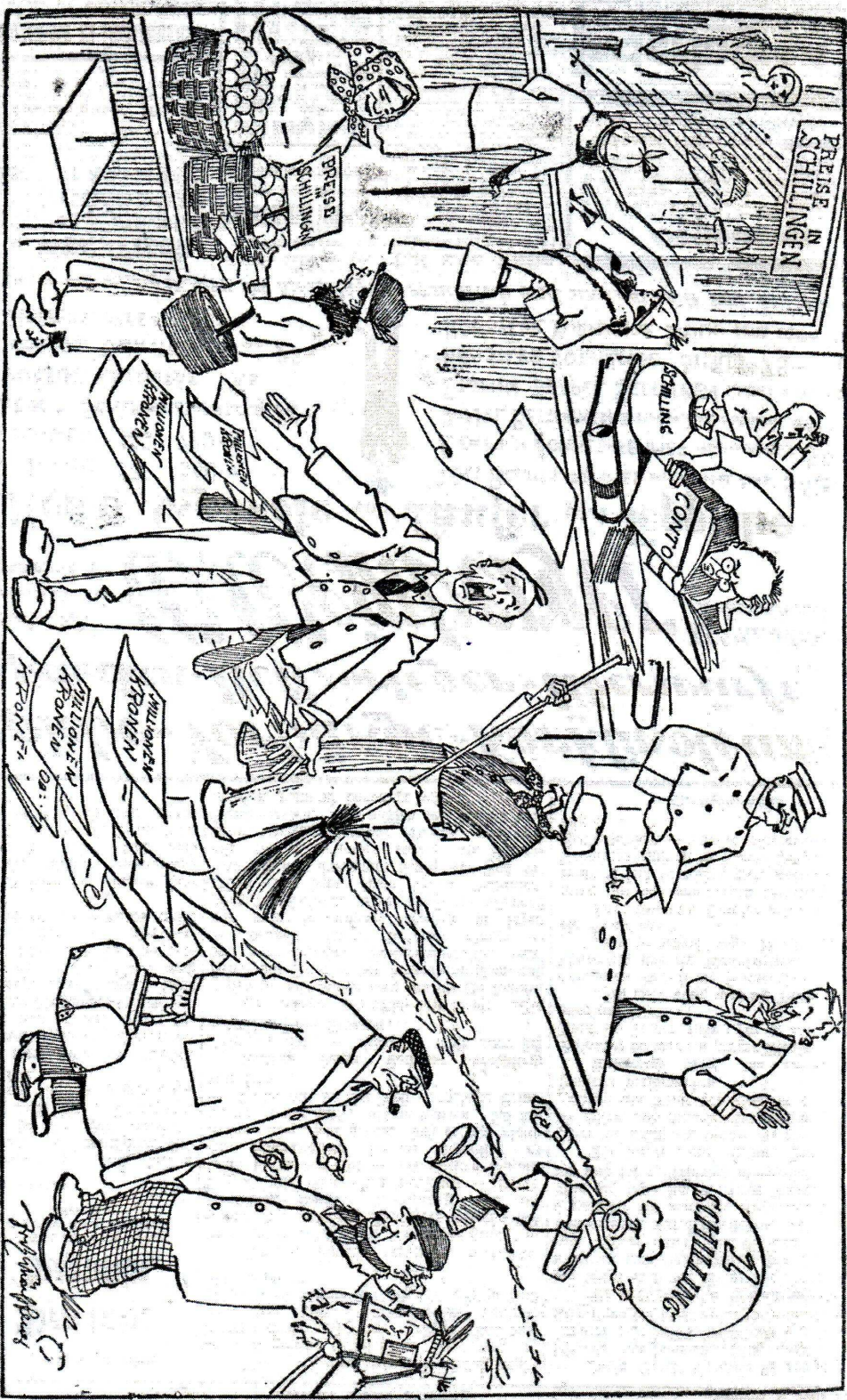
Die Schwere George ist das Kindchen tot,
 Er trübt die arme Schwere,
 Er ist die Schwere Schwere,
 Er hofft noch auf Genia.

Noch fadert das Lebens Stamm,
 Man hält ein Bonfilium,
 Over Stützelein nach Tag als Stamm,
 Durchson dreie erreicht Tag aus.

Abb. 27: Fritz Schönplug, Die schwere Geburt, Österreichische Volkszeitung, 7. Mai 1922.

Der Schilling ist da!

(Zeichnung von Fritz Schönplung.)



Mit kommt denn da mit dem großen Schopf,
 Mit solchen Bechern und Maßkröpf,
 Was sollte es jetzt auf Erden
 Mit einem Schlag besser werden.
 Der Schilling ist da mit dem heiligen Tag,
 Jetzt wird das's anders, da gibt's keine Pfand.

Die Menschen, die werden jetzt williger
 Und alles auf einmal wird billiger.
 Doch, ach, wie früher wird man gefordert,
 Beim Umrechnen hat noch keiner verlor'n,
 Und mancher ist schon gerührt,
 Gedenkt er gut abgerührt.

Es rufen die Spalten, in jedem Kontor
 Nimmt man die Wechselmaschine hervor,
 Nur der Besatz, der arme Erbs,
 Schüttelt bellender Zange und Kopf -
 Die alten Spielerinnen horren,
 Jetzt darf er in Schillingen berben.

Abb. 28: Fritz Schönplung, Der Schilling ist da!, Österreichische Volkszeitung, 25. Februar 1925.

Zimmerlei Rennen.

(Zeichnung von Hans Kaplan.)



Die Rennen beginnen, das Rennen ums Brot,
Der Kampf, die Sorge, die höchste Not.
Der Fegels rennt mit dem Dichterkling,
Auch das Zimmer-Meinen ist auch nicht gering.

Sie der Fegeln sind am Trockenplatz,
Es ist überall Rennen und milde Jagd.
Die Fegeln, sie rennt nach dem Dieb,
Auch draußen in Deutschland ist Meinertrich:

Ferr Starr und Ferr Finkenbürg, fochter
Das Spiel ist hart, hoch das Spiel ist es wert,
Der Sieger rennt, der andere fällt,
Ein wildes Rennen geht durch die Welt.

Abb. 29: Hans Kaplan, Allerlei Rennen, Österreichische Volkszeitung, 19. April 1925.

Der zurückgebliebene Ehemann.

(Von Fritz Schönflug.)

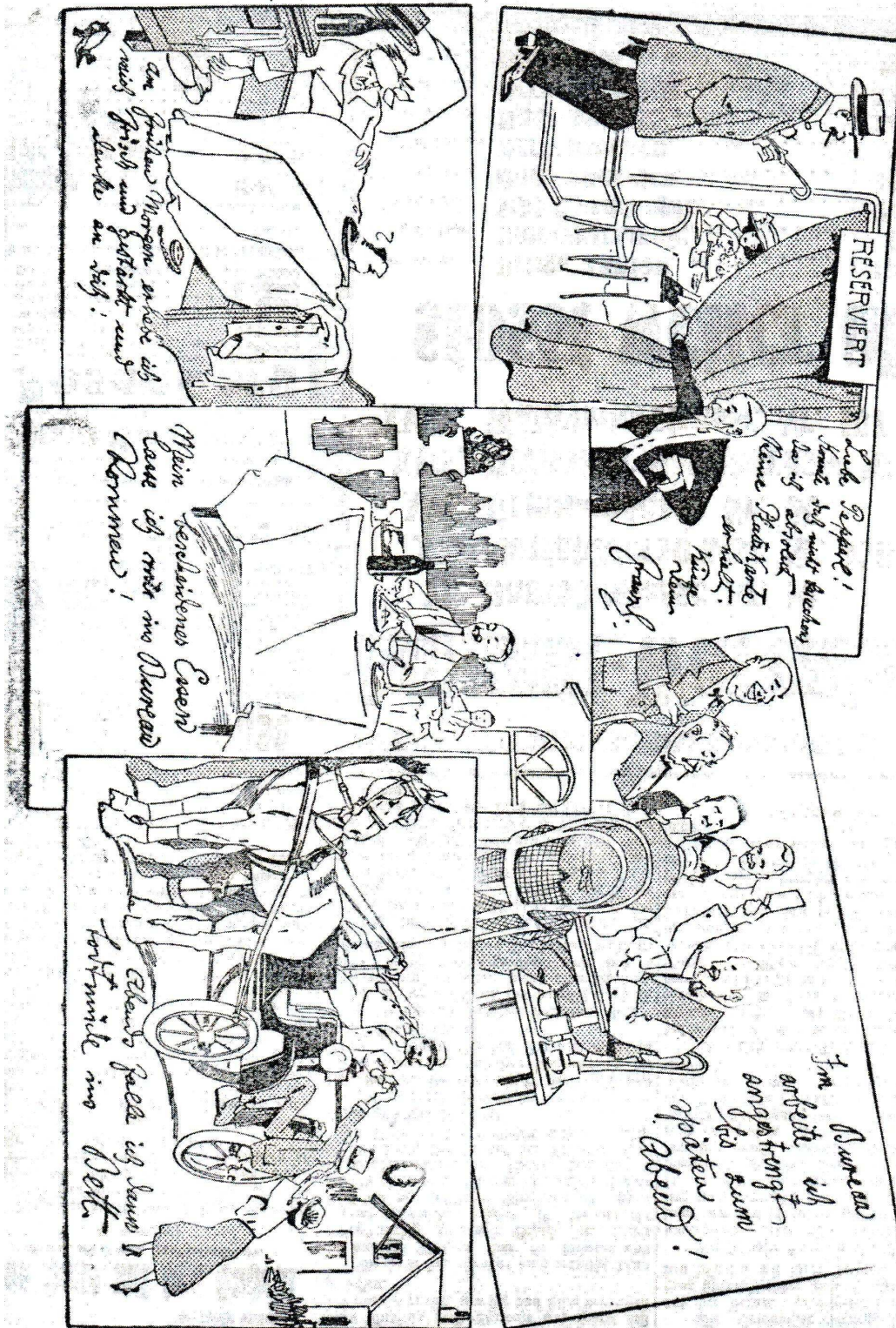


Abb. 30: Fritz Schönflug, Der zurückgebliebene Ehemann, Österreichische Volkszeitung, 15. Juli 1923.

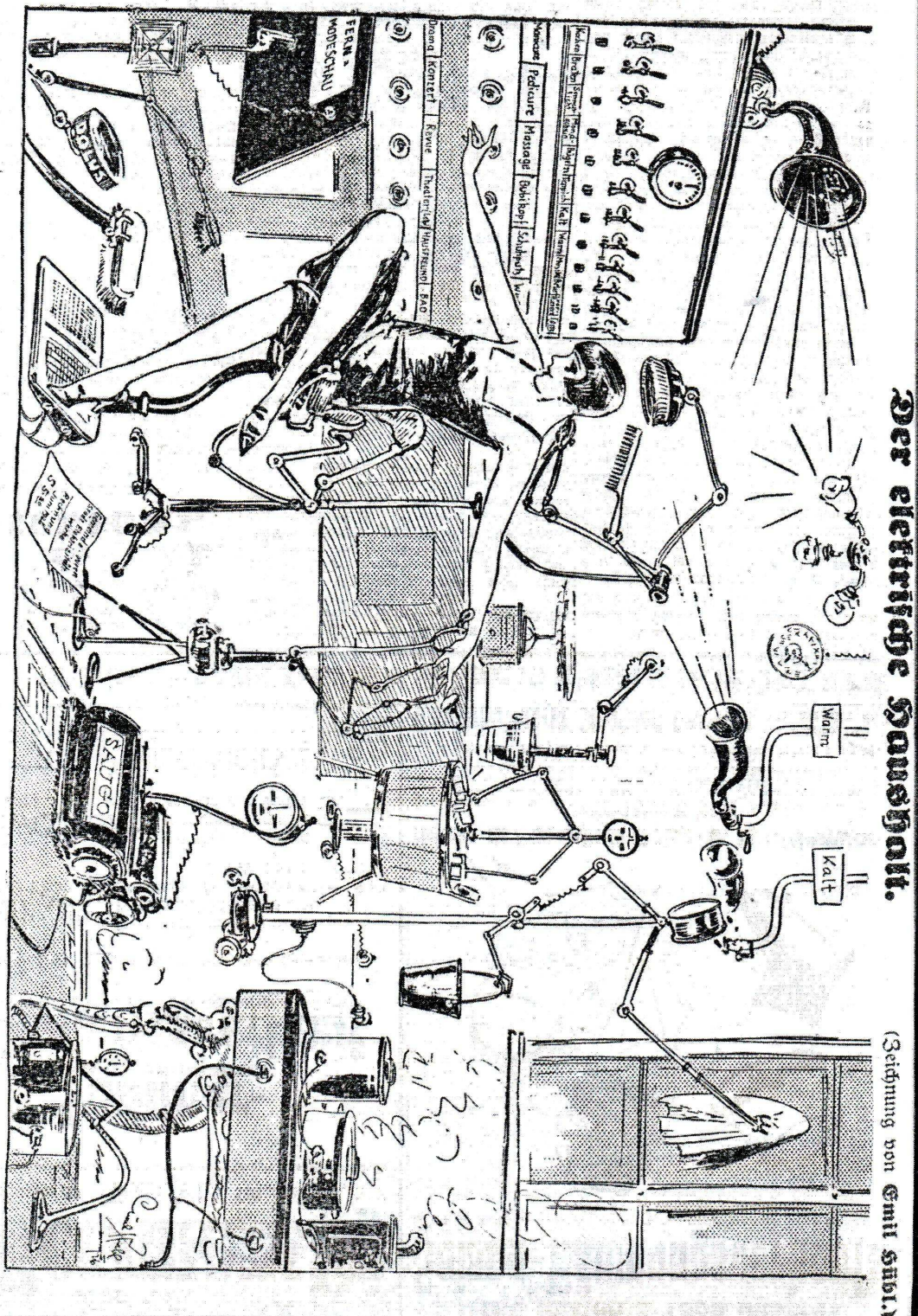
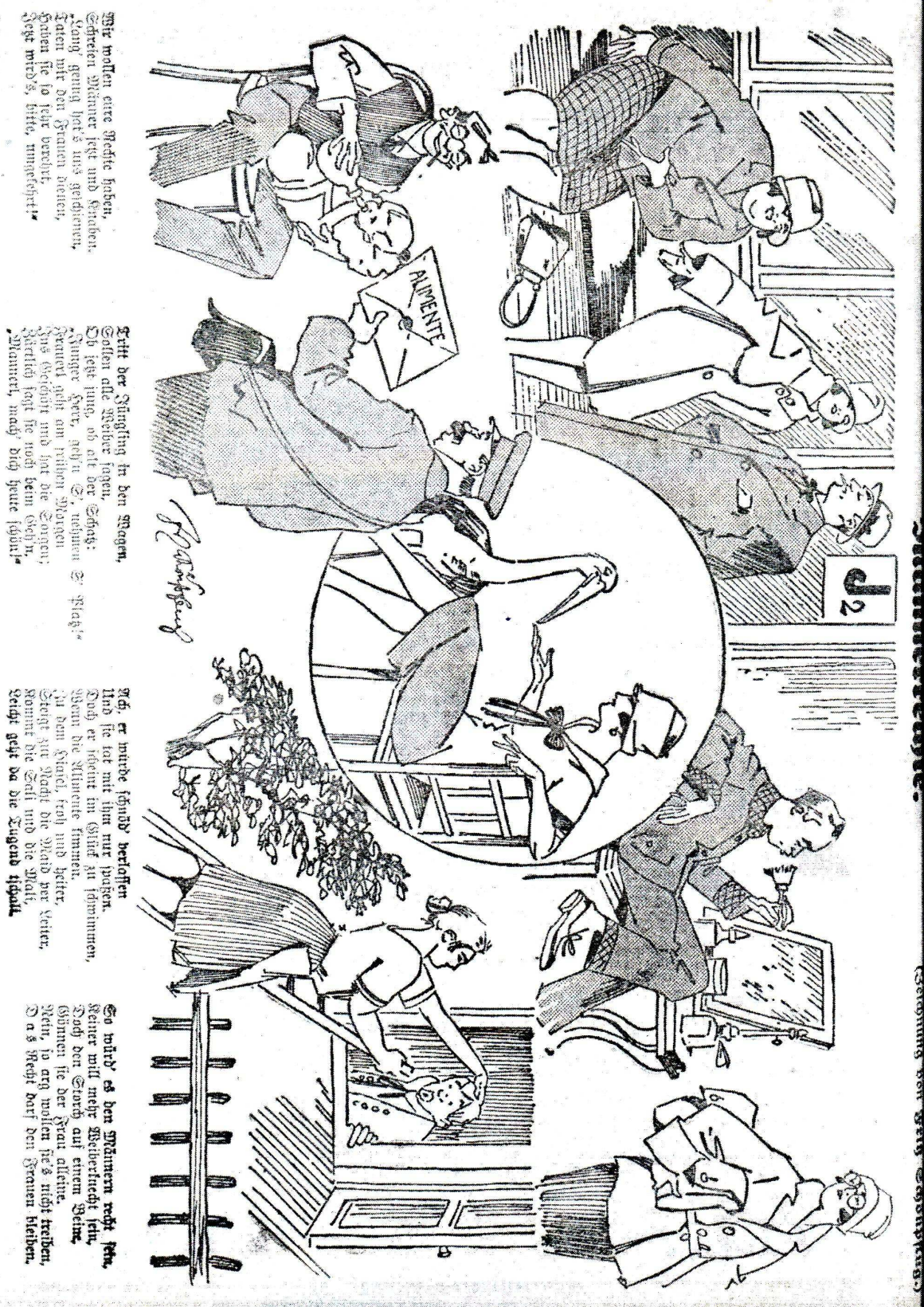


Abb. 31: Emil Hübl, Der elektrische Haushalt, Österreichische Volkszeitung, 27. Juni 1925.



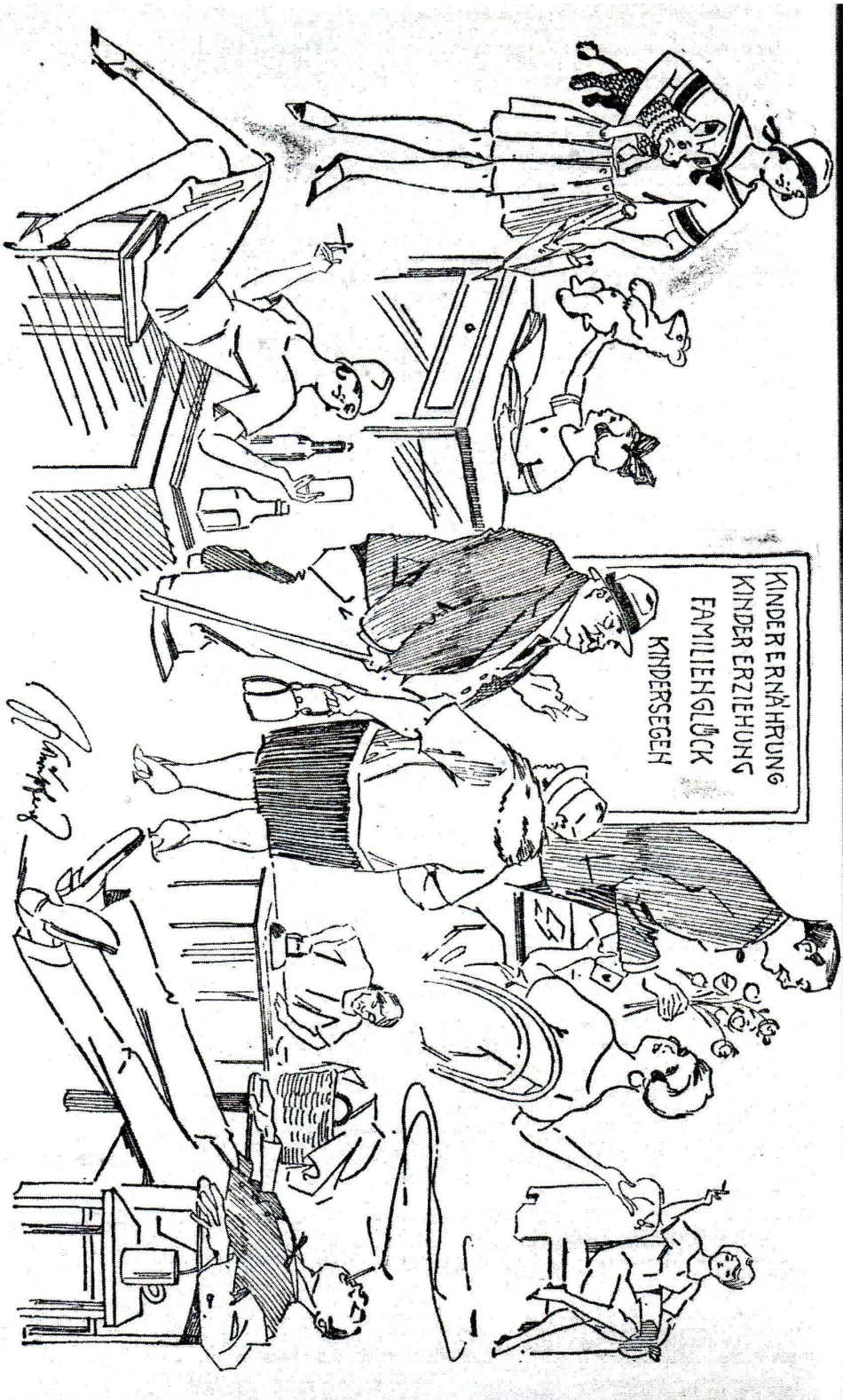
Mir wollen eure Rechte haben,
 Schreit Männer jetzt und krachen,
 -Klang genug hat's uns gelöhnt,
 Fäden mit den Frauen hienen,
 Fäden sie so sehr berecht,
 'Nege mir's, bitte, umgehört!'

Griff der Schlingling in den Magen,
 Zollen alle Speiser fragen,
 Ob recht ung, ob alt der Schaf:
 -Nunger Eier, nach'n Z, nahen
 -Nunger geht am trüben Magen,
 bis Geschick und hat die Zungen,
 Schrickt sagt sie noch beim (och'n,
 'Mannert, mach' dich heute schon!'

Ich, er wurde schön' bedoffen
 Und sie ler mit ihm nur haugen.
 Doch er kömmt im Glück an schimmen,
 gegen die stämmte fimmern,
 In dem Kandel, froh und heiter,
 Steigt zur Stadt die Stadt von Seiter,
 Steimt die Welt und die Stadt,
 Seidst geht da die Tugend spöck!

So nicht' es den Männern recht sein,
 Steiner will mehr Speiserrecht sein,
 Nach den Storch auf einem Stein,
 Gähnen sie der Frau alleiter,
 Stein, ja arg wollen sie's nicht treiben,
 Das Meist darf den Frauen bleiben.

Abb. 32: Fritz Schöpfflug, Männerrechte, Österreichische Volkszeitung, 11. März 1928.



Die Zuspaltung ist jähenwert
 Und hat viel Schönes uns beider,
 Ganz mannes hier der Vater findet,
 Blos man nicht feigt bei „Graz und Kind“.

Mama feigt wie ein Baby die,
 Es laßt das Kind, kommt sie noch fons:
 „Nimm ihn mein Schickung gutt ich die!
 Ganz die peigt's beßer wie für mich!“

Gar! jigenblid ist Mutter's Spiel,
 Die laßt zum Herrn, der um sie treit:
 „Ich sprachen Sie, bereiter Mann,
 Mit meiner Tochter neheran!“

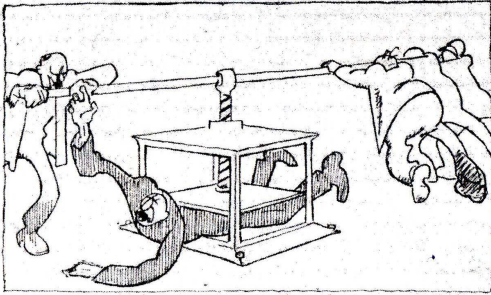
Sie röhrt, sie trinkt, fecht in der Gar,
 Die Frau, die niemals Mutter war,
 Von Gassen hat den Kopf sie voll,
 Die Frau ist's, wie sie n i t sein soll.

Ein gut gemittes Ehepaar
 Bei „Graz und Kind“ zu sehen war.
 „Erziehung! Erziehung!“ — höher bringet m'r
 „Das ist froh, die, daß mit lane Kinder jam.“

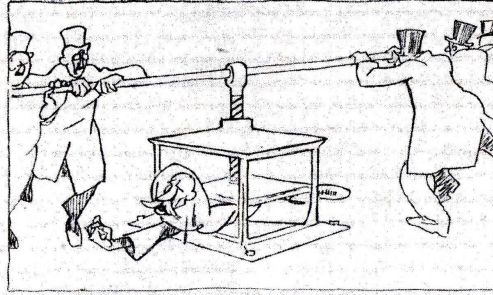
Abb. 33: Fritz Schöpfplug, Österreichische Volkszeitung, 17. Mai 1925.

Der Schraube ohne Ende – Glück und Ende

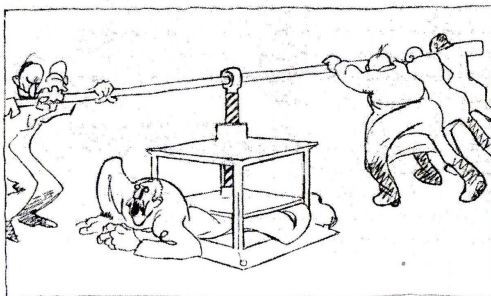
(Zeichnungen von L. Kmoch)



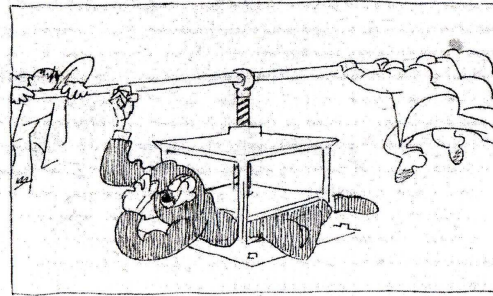
Es war einmal eine Zeit, da gab es viel Freiheit, aber die Lebensmittel waren rar und teuer und das Geld wertlos. Um ihr Dasein fristen zu können, sahen sich die Arbeiter genötigt, die Lohnschraube anzuziehen.



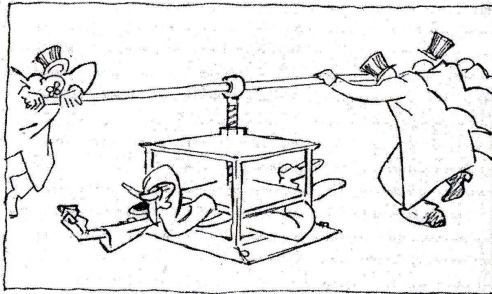
Weil aber die Fabrikanten auf ihren ursprünglichen Profit nicht verzichten wollten, setzten sie ihrerseits die Preisschraube in Bewegung.



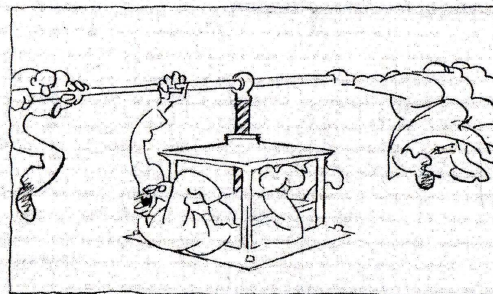
Die Kaufleute wälzten indessen diese Mehrbelastung durch entsprechende Preiserhöhungen auf die Arbeiter ab.



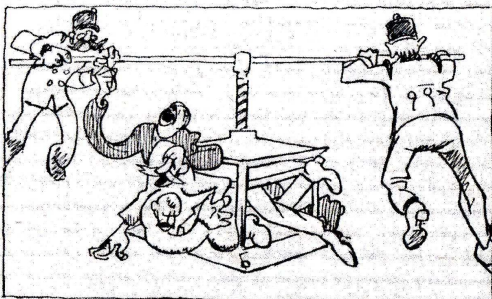
Um sich der fortschreitenden Teuerung zu erwehren, machten die Arbeiter von der Lohnschraube neuerlich ausgiebigen Gebrauch.



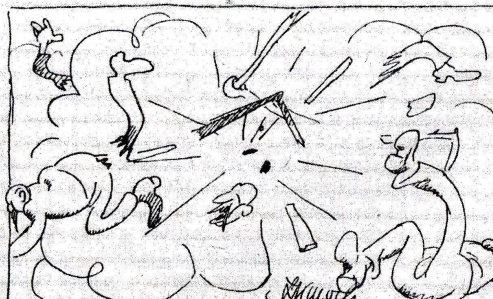
Worauf die Preisschraube der Fabrikanten mit gehörigem Nachdruck wieder in Funktion trat.



Was eine weitere Hinaufnummerierung der Preise durch die Kaufleute zur Folge hatte.



Um der Entwertung des Geldes einigermaßen zu steuern, kurbelte der Staat die Steuerschraube kräftiger denn je an.



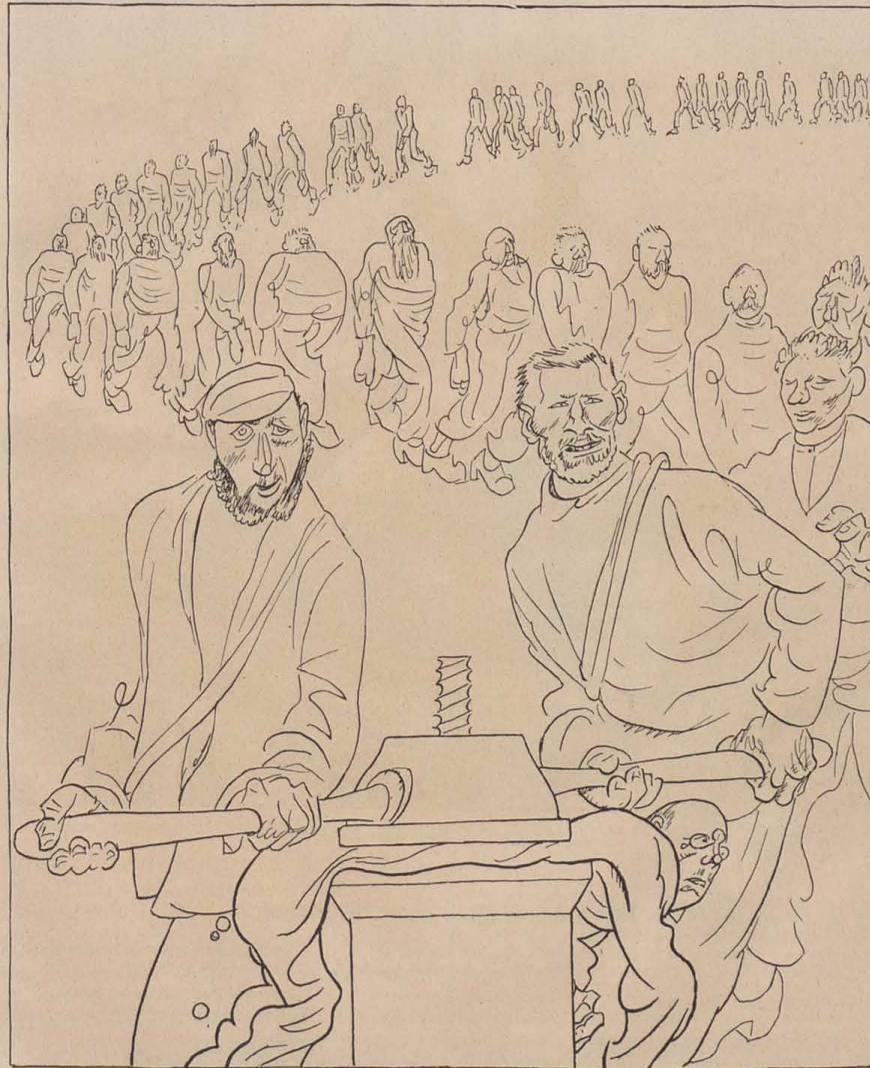
Das war aber entschieden zu viel. Mitten in der schönsten Schrauberei gab es plötzlich einen gewaltigen Krach und die Schraube ohne Ende nahm ein schauderliches Ende.

Abb. 34: Ludwig Kmoch, Der Schraube ohne Ende- Glück und Ende, Muskete,

11. März 1920.

Die Opferwilligen

(Zeichnung von O. Gulbransson)



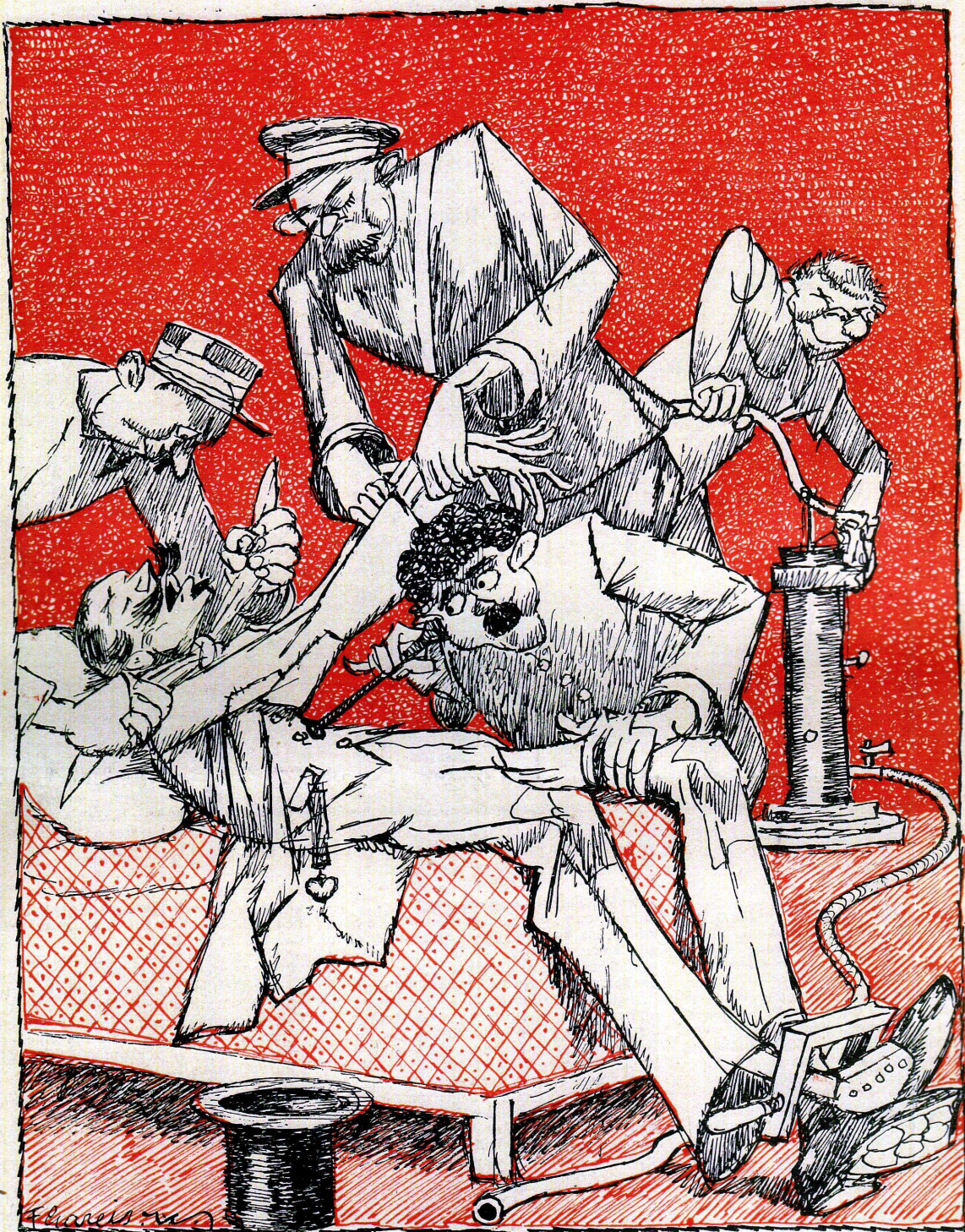
Zahlreiche Arbeiter haben sich zu Überstunden beim Drehen der Steuerfranke gemeldet, unter der Bedingung, daß nur Bürger geschraubt werden.

— 331 —

Abb. 35: Olaf Gulbransson, Die Opferwilligen, Simplicissimus, 15. September 1920.

Methode Eisenbart

(Zeichnung von Fritz Gareis)

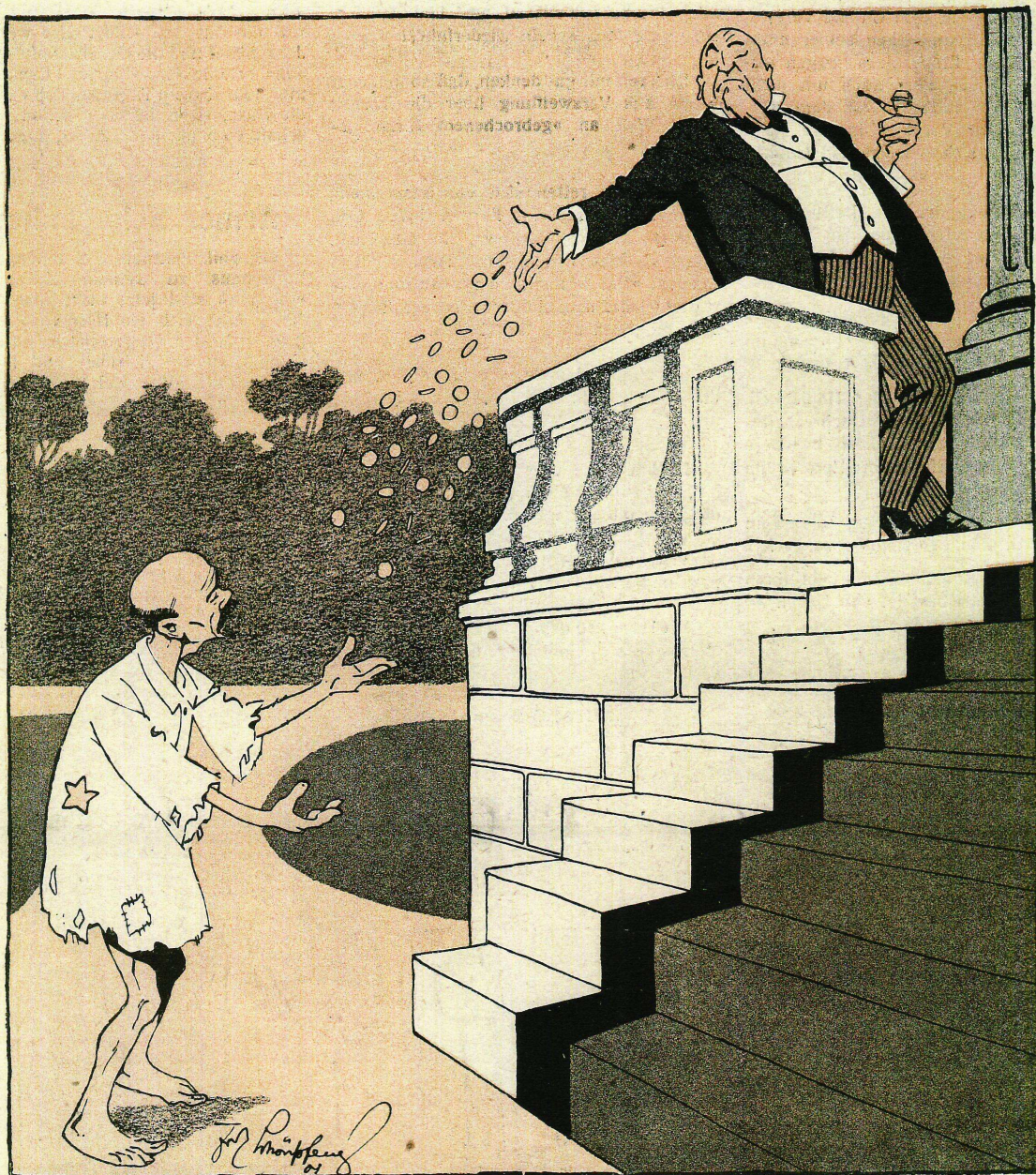


Die Reparations-Subkommission für Deutschösterreich verspricht sich von ihren Wiederbelebungsversuchen vollen Erfolg.

Abb. 36: Fritz Gareis, Methode Eisenbart, Muskete, 17. Juni 1920.

Non olet

(Fritz Schönflug)



Väterchen Lenin in Dollaricanosa

Abb. 37: Fritz Schönflug, Non Olet, Muskete, 15. September 1921.

Europas Leichenkammer

(Paul Humpoletz)



»Ja, ist denn der verflixte Oesterreicher wirklich noch am Leben?!«

Abb. 39: Paul Humpoletz, Europas Leichenkammer, Muskete, 10. September 1922.

Der geistige Arbeiter

(Zeichnung von Fritz Schönplug)



»Verrecken soll er! Er hat reine Fingernägel!«

Abb. 40: Fritz Schönplug, Der geistige Arbeiter, Muskete, 22. Jänner 1920.

Die Tennisgirls

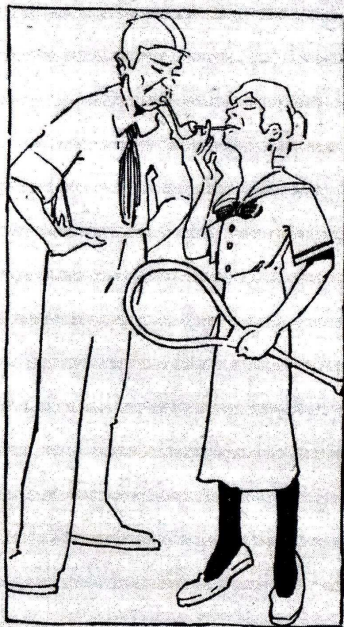
Von Jeremias — Zeichnungen von Fritz Schönpflug



Nichts Lieberes kenn' ich an heißen Sommertagen,
Als mir die Tennisgirls anzusehn,
Wie sie im Tournament die Bälle schlagen
Und dann mit harten Muskeln out-side gehn,
Um sich nach forehanddrives und backhand-Schlägen
Vermittels Whiskey etwas abzuregen.



Schön sind sie nicht, gemeiniglich, die Holden,
Weh! Ihre »Form« verträgt die Formen nicht;
Zwar wuchern ihnen, schwärzlich oft, oft golden,
Zerzauste Haare um das Angesicht,
Doch anderseits, — was man als Reiz am Weibe
Nicht missen will, das mangelt ihrem Leibe.



Wegschmolz das Training die gewölbten
Flächen
Und übrig blieb ein sehnichtes Gerüst,
Das — ist's erlaubt, es offen auszusprechen? —
Das, mhm, zum Double nicht zu brauchen
ist, —
Weshalb wir Männer uns absurd gebärden,
Indem wir höchstens — Kameraden werden.



O Mannesleid! Denn was am Weib wir
schätzen,
Verflüchtigt sich, sobald »sie« sich ermannt
Und mit gewaltigen, hyster'schen Sätzen
Losstürmt auf unsere Scholle, unser
Land. —
Ob Sportingladies oder ob studiosae,
Als Weiblichkeiten sind sie stets odiosae.



Drum weiß ich mir an heißen Sommer-
tagen
Nichts Trüberes, als die Girls anzusehn,
Wie sie mit Inbrunst weiße Bälle schlagen
Und dann mit ihrer Sehnsucht out-side gehn
Nach einem Mann; indes der find't sich
nimmer...
Zu muskulös sind ihm die Frauenzimmer.

Abb. 41: Fritz Schönpflug, Die Tennisgirls, Muskete, 5. August 1920.



Anschlußbereit ist manches Kind
An Herr'n, so zahlungskräftig sind.
Gewisse Toilettenmängel
Entwerten zwar den schönsten Engel;

Doch bildet selbstverständlich dies
Durchaus kein Liebeshindernis,
Denn man beschafft sich solchenalles
In großen Warenhäusern alles.

Zunächst wird, was bislang, verhüllt,
Den Leib umkrustet, fortgespült.

Dann geht es ohne Zeitverlieren
Ans Maniküren und Frisieren.

Vom Köpfchen reht sich bis zur Zeh',
Bald Nouveauté an Nouveauté.

So liebt sich 's hübs- und hygien'scher.
Da sieht man: Kleider machen Menscher.

Wauwau

Abb. 42: Fritz Schönpflug, Metamorphose, Muskete, 1. September 1921.

Hände weg!

(Zeichnung von Willy Stieborsky.)



Abb. 43: Willy Stieborsky, Hände weg!, Musquete, 19. Februar 1920.

Schule Berber-Droste

(Willy Stieborsky)



„Robert, hast du mir nicht versprochen — —?“
»Ach was! Rosen, Versprechungen, Ehen und andere Kontrakte sind zum Brechen da.«

Abb. 44: Willy Stieborsky, Schule Berber-Droste, Muskete, 10. Jänner 1923.

Doping

(Zeichnung von Fritz Schönflug)



»Lassen S' die faden Stückeln. Hier trinken S' an Schampus, daß S' d' Stimmung zu an echten Schieberischen krieg'n.«

Abb. 45: Fritz Schönflug, Doping, Muskete, 15. April 1920.

Aller Anfang ist schwer

(Zeichnung von Fritz Schönplug)



»Bestell' Austern; das ist das Nobelste.«
„Wann i nur wüßt', wie man s' frißt.“

Abb. 46: Fritz Schönplug, Aller Anfang ist schwer, Muskete, 11. März 1920.

Der Schieber und die Bajadere

(Zeichnung von E. Thöny)



„Erziehung ist das einzige, was die Kerle nicht genießen haben.“

Abb. 47: Eduard Thöny, Der Schieber und die Bajadere, Simplicissimus, 7. Jänner 1920.

Protest

(Zeichnung von E. Thöny)



„Zehn Prozent Abzug waar' scho' recht — von der Arbeit, aber net vom Lohn!“

Abb. 48: Eduard Thöny, Protest, Simplicissimus, 21. Juli 1920.

Arbeitsgeist

(Zeichnung von Ludwig Knoch)



»I waß net, was dös is: Heut Rauch i schon die fünfte Pfeifen und 's is
no alleweil net Mittach!«

Abb. 49: Ludwig Knoch, Arbeitsgeist, Muskete, 9. September 1920.

Ein Arbeitsgeistreicher

(Fritz Schönplug)

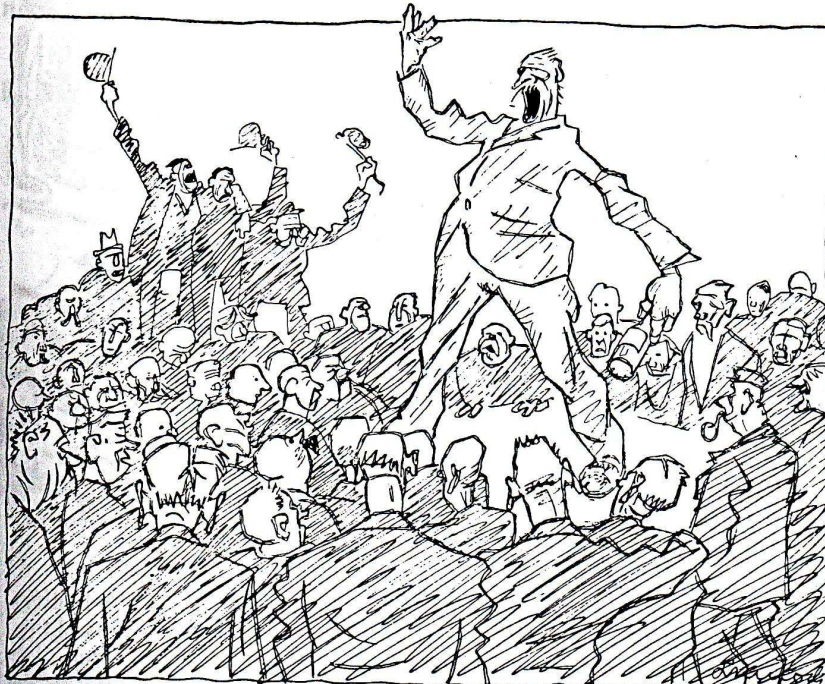


„Dös war a g'scheiter Kerl, der was d' Ueberstunden derfunden hat, wo ma no weniger oabat' und no mehr zahlt kriagt.“

Abb. 50: Fritz Schönplug, Ein Arbeitsgeistreicher, Muskete, 10. Juli 1922.

ZUGKRÄFTIG

Zeichnung von Ludwig Knoch



„Und mirkts enk Genossen – wer nôt orbat, der derf nôt essen und wer net wöhlt, der derf nacha a nôt streik'n!“

Abb. 51: Ludwig Knoch, Zugkräftig, Muskete, Februar 1926.

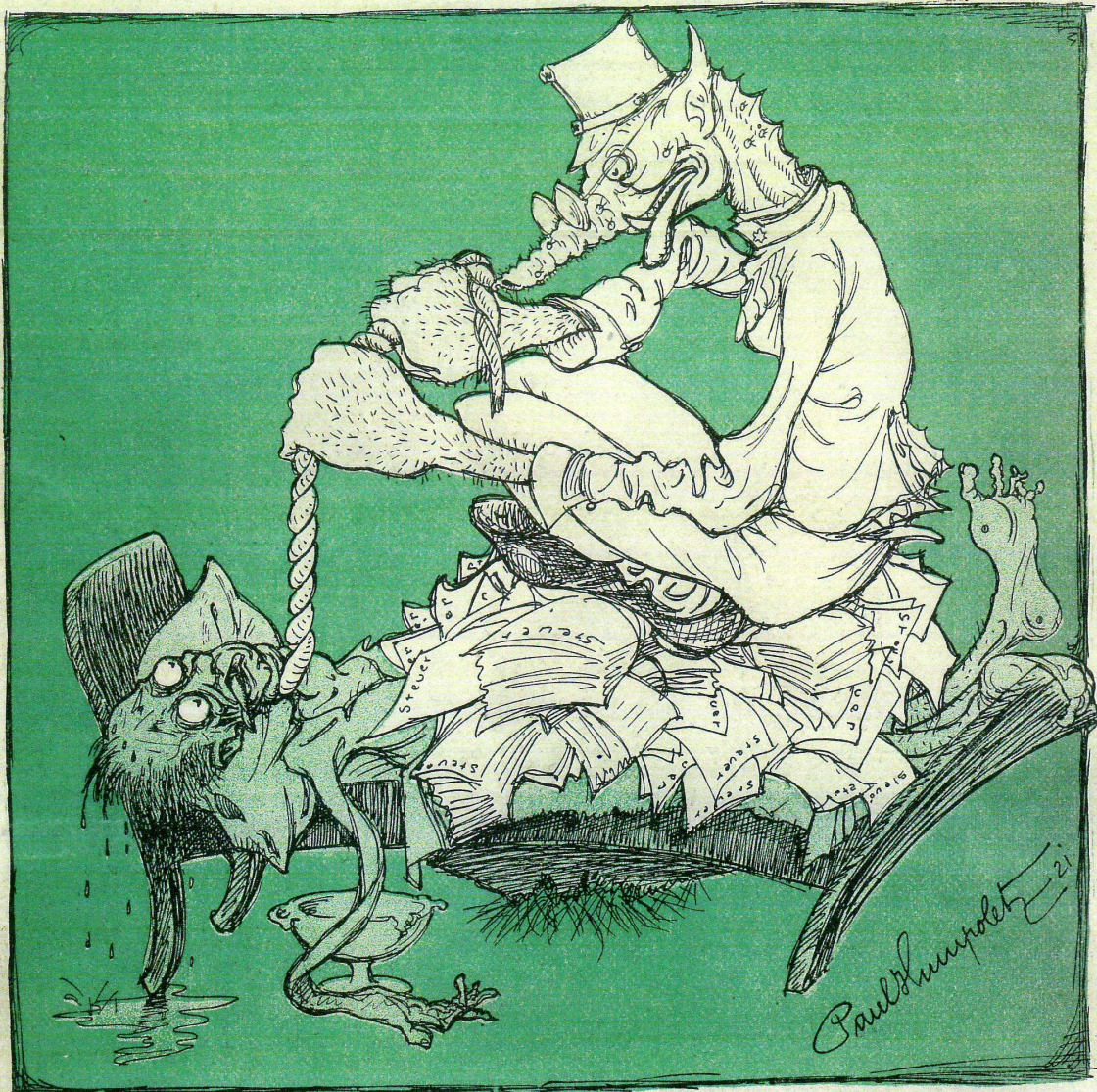
Handwerker von heute

(L. Knoch)



Abb. 52: Ludwig Knoch, Handwerker von Heute, Simplicissimus, 16. Februar 1921.

Einkommen- und Vermögensabgabe-Bekanntnis (Paul Humpoletz)



»Haben Sie alles fatiert?«

Abb. 53: Paul Humpoletz, Einkommen- und Vermögensabgabe- Bekanntnis, Muskete, 23. Juni 1921.

Bauernschreck 1920

(Zeichnung von Fritz Schönflug)



»Sakra, dö Vermögensabgabe! Dös Luader kann si in der Stadt freili
net sattfress'n.«

Abb. 54: Fritz Schönflug, Bauernschreck 1920, Muskete, 26. August 1920.

Der kommende Mann

(Zeichnung von E. Thöny)



In Deutschland ist der Gerichtsvollzieher.

Lieber Simplicissimus!

Als ich kürzlich bei meinem Feisler saß, kam eine ältere Dame herein, die nach einigen lächelndem Blicken erklärte, Herr Professor Soudis sei heute nacht gestorben, er möchte noch gerne rasiert werden.

Diese Mitteilung, die auf mich den größten Eindruck machte, nicht weil es Professor Soudis war, den ich gar nicht kannte, sondern durch die Art, in der sie erfolgte, rührte meinen Feisler nicht im geringsten.

„Tut mir leid.“ sagte er, „tut mir leid. Der Herr Professor hat sich sein Leben selbst rasiert, heute; nu soll er's nur nochmal probieren!“

Was ein W.-C. mit Bildung zu tun hat? Seht viel sogar. Ich werde das beweisen. Bei solchen Gängen ruht mein Auge nachdenklich auf den geleglich geschützten Fabrikmarken und den klangvollen Namen, die von gebildeten Fabrikanten „sanitärer Einrichtungen“ ihren nützlichen Installationen aufgebrannt sind: Sanitas, Ideal, Optimum,

Non plus ultra. — Ich habe ein sehr schönes W.-C., denn ich wohne in einem hochherzoglichen Hause, als Zwangsmieter natürlich. Raten Sie, was in meinem W.-C.-Besitz als Fabrikname steht? Gerade unten in der Schüssel, im Zentrum? Das raten Sie nicht! Sie raten das nicht! — „Salute“, steht da drin. „Salute“ —

Ich war bisher der Meinung, daß es recht schwer sei, Leute für den Posten eines Totengräbers ausfindig zu machen. Von dieser Ansicht wurde ich geheilt durch die Mitteilung einer Zeitung, daß sich für die Totengraberstelle über hundert Bewerber gemeldet hätten.

Den Glücklichen — ich meine den, der diese ehrenvolle Lebensstellung errang — traf ich zufällig in einem Gasthause, als er seinen Erfolg mit einigen Freunden bei Bier und Wein feierte. Ich kam mit ihm ins Gespräch und schließlich auch auf die Schattenseiten des Berufes zu sprechen, wobei ich bemerkte, daß die seelische Erregung, die ein solcher Beruf mit sich bringe, doch nicht ganz außer acht gelassen werden darf.

... „Das Seelische“, erwiderte er mir lachend, „das ist dem Pfarrer sei Satz, proschi!“

In unserem Erholungsheim befindet sich auch ein studiosus — ursprünglich theol., jetzt phil. —, Verbindungsbeib, ständig — zuweilen sogar im Zeit — prangend in Couleutschmuck. Nach einem Besuch seiner „Schwester“ aus München war nun folgendes Gespräch in unserem Zimmer zu hören: Ein biederer Niederbayer: „E., könntst mi net als Schwager brauchen?“ Zwischentut: „Du wärest ja nicht einmal satisfaktionsfähig!“

Darauf die Antwort von mäden Lippen: „Na ja, i bin halt jetzt krank, aber dös wird a wieder besser wer'n!“

Rückblick

„Wie ist's eigentlich mit Ihnen beim Militär gegangen?“ — „D mei', schlecht is gungen — an Falschen hab' i g'schmiert!“

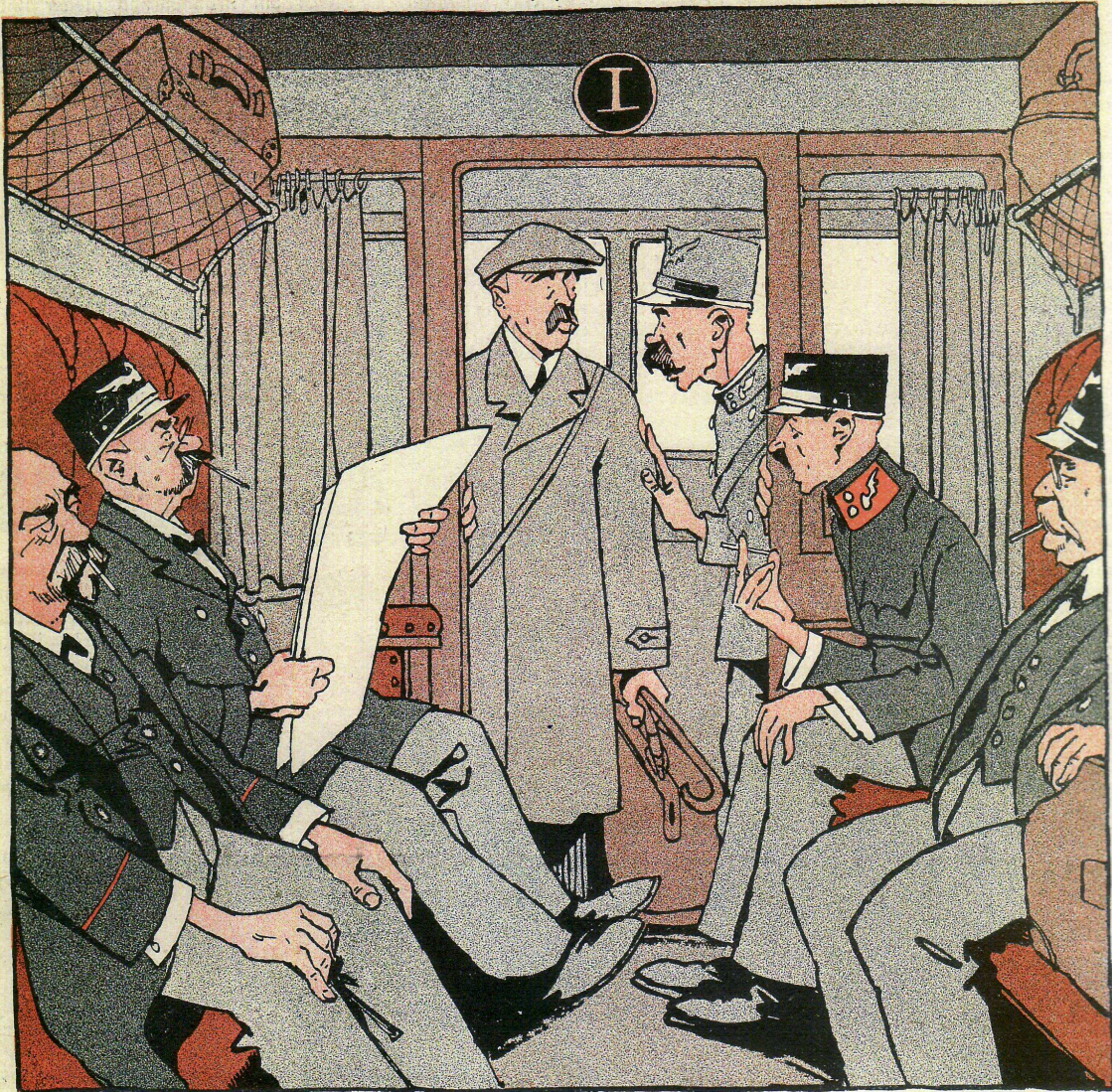
Abb. 55: Eduard Thöny, Der kommende Mann, Simplicissimus, 16. Juni 1920.



Abb. 56: Goya, Der Koloss, 1810.

Die Eisenbahn den Eisenbahnern!

(Fritz Schönflug)



„Da sieht man: Der Personentarif ist noch viel zu niedrig. Es drängen sich noch immer zahlende Fahrgäste in unsere Züge!“

Abb. 57: Fritz Schönflug, Die Eisenbahn den Eisenbahnern!, Musketee, 4. August 1921.

Wandervögel

(Willy Stieborsky)



Wir sind die Wandervögel
Und ziehn nach unsrer Regel
Mit Sing und Sang
Und Kling und Klang
Durch Wald und Wies' und Flur,
Den Rucksack voll Fressalien,
Nicht minder »Gutturallien«
Als herrliche Ergänzung der Natur.
Schrumm! Schrumm!

Und sucht fürbaß das Schätzchen
Im Wald ein stilles Plätzchen,
Weil — wie sie sagt —
Ein Stein sie plagt,
Der ihr im Schuhe liegt;
Sucht auch der Bub das Weite
Und schlägt sich ihr zur Seite —
Er weiß doch schließlich, wo der Schuh sie drückt...
Schrumm! Schrumm!

Karlinchen

Abb. 58: Willy Stieborsky, Wandervögel, Muskete, 1. Juni 1922.

Lieber Simplificissimus!

Meine Florentiner Wirtin, ein über die Maßen schlumpiges Weib, kündigte mir unermittelt das Zimmer, als ich mich schüchtern erkundigte, wo man einmal baden könne. Sie sagte, Geschlechtskranke beherberge sie nicht. W. S.

Auf der Ferienreise im überfüllten Abteil. Unter anderen Zusammengesetzten: meine Frau, ich, unser fünfjähriger Herr Sohn; ferner ein weiteres Ehepaar mit einem sehr kleinen Kind. Dies ist

durch die Hitze, die vielen Menschen und die lange Fahrerei recht ungnädig. Schreit und weint in angenehmer Abwechslung. Die Mutter probt alle Beruhigungsmittel durch, vergeblich. Schließlich läßt sie sich mit einem hörbaren Seufzer in die Polster zurücksinken. Sie ist am Ende ihrer Kraft, wohl auch dem Heulen nahe. Da rettet mein etwas altkluger Fünfjähriger die Situation durch die tief sinnige Bemerkung: „Ja, ja, Kinderhaben ist eben keine Kleinigkeit.“

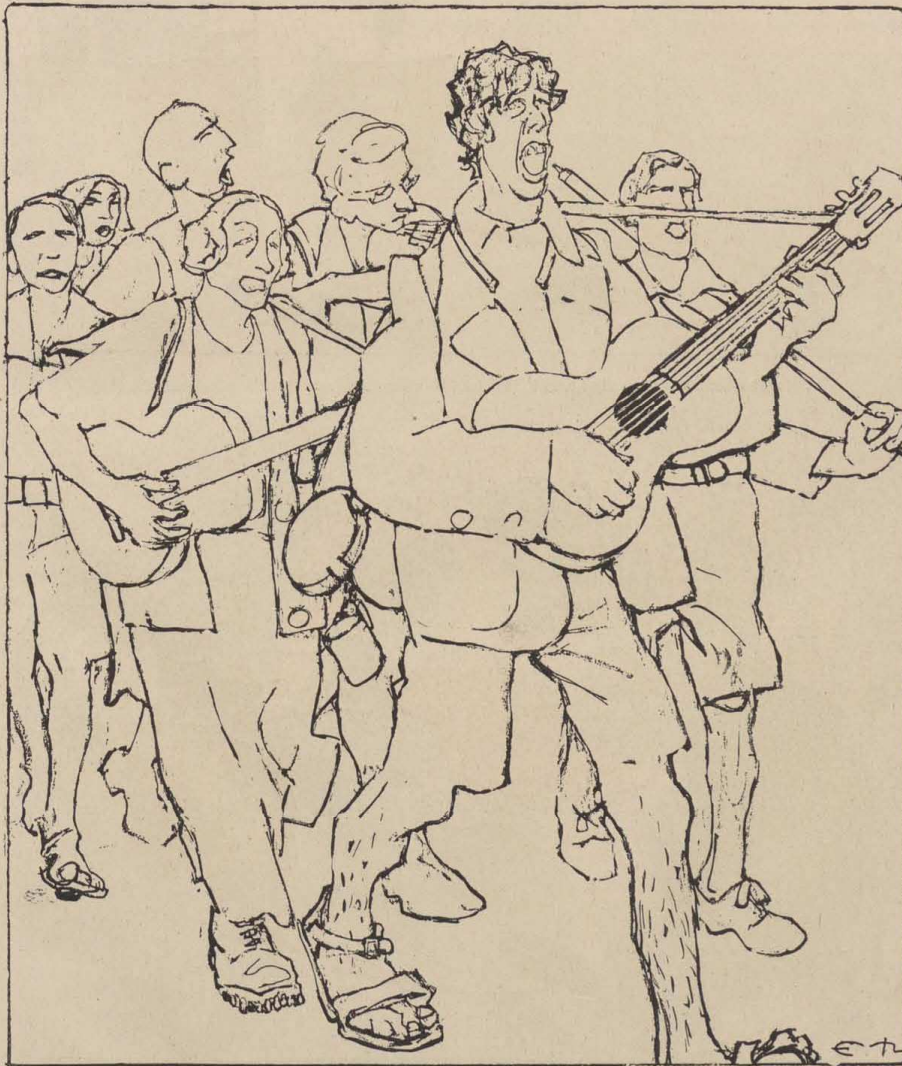
Beim Deutschen Arbeiter-Turner-Kongreß zu München war alles festlich geschmückt; über dem

Eingang zum Versammlungslokal ein Plakat „Herzlich willkommen!“. Entlang die Treppe entlang und über der Türe zu 60 ein beträngtes Schild „Gleiches Recht für alle!“.

Neu ankommende Kurgäste fragen meist die Dorf- kinder nach Geschäften, Spazierwegen, Eier- und Butterquellen aus, was auf die Jungmannschaft einen eigenen Eindruck zu machen scheint. Ging ich da hinter zwei Dreifüßhohen her, die sich über etwas anscheinend besonders Wichtiges stritten. Schließlich rief der eine: „Geh, sei stad, du bist ja so dumm wie a Kurgascht!“

„Deutschland, Deutschland über alles — — —“

(Zeichnung von E. Thöny)



„Kinder, singt, eh' wir den Franzosen die Stimmbänder abliefern müssen.“

Abb. 59: Eduard Thöny, Deutschland, Deutschland über alles - - - , Simplificissimus, 15. Juni 1921.

Familienleben

(Fritz Schönflug)

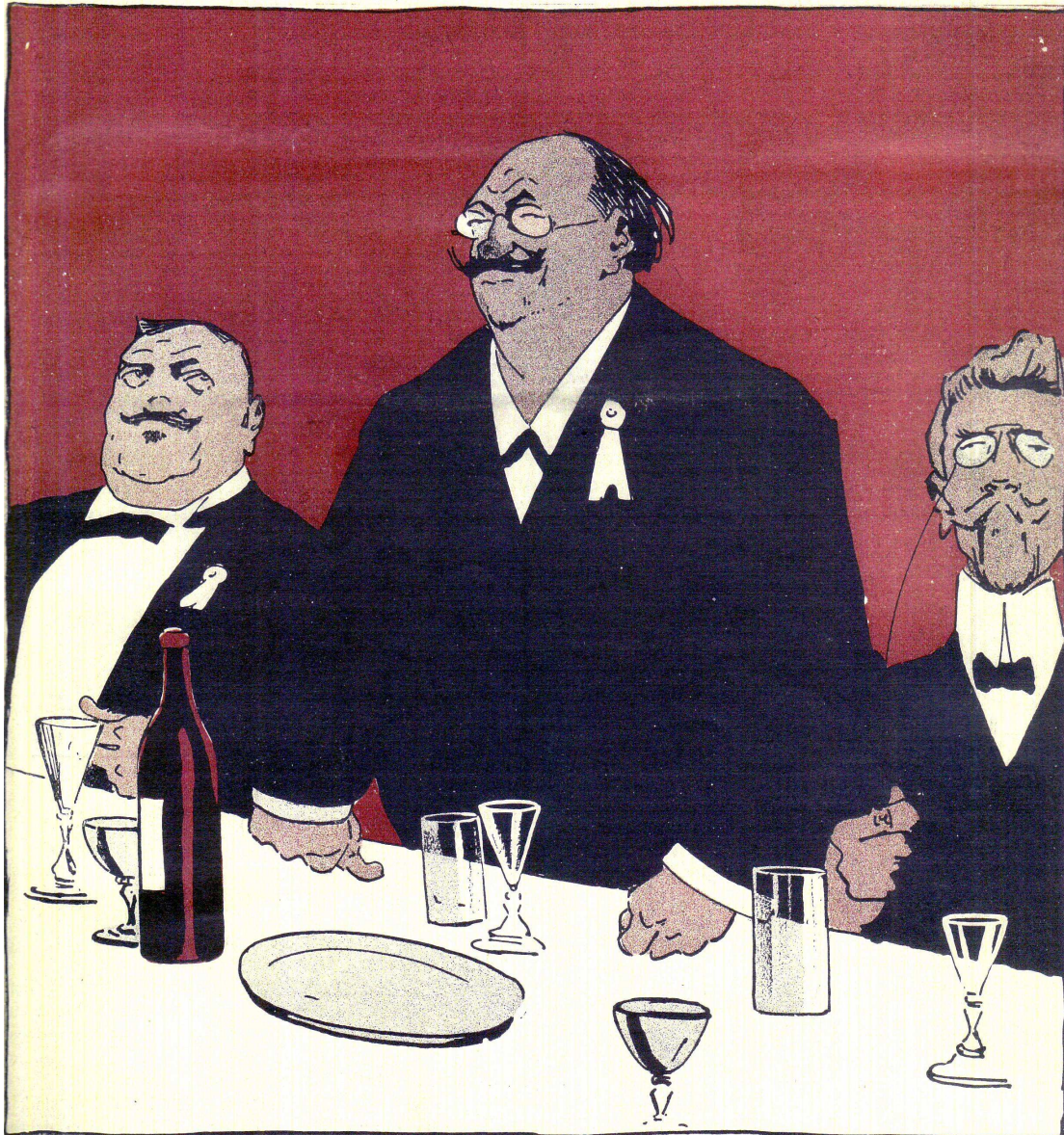


»Was hat deine Mutter gesagt, wie du heute erst um vier Uhr in der Früh nach Haus' gekommen bist?«
„Na, es hat Vorwürfe und Schläge gegeben.“
»Was, du laßt dich von der Alten hauen?«
„Aber ka Idee! Die Vorwürfe hat sie mir gemacht, und die Schläg' habe ich ihr gegeben.“

Abb. 60: Fritz Schönflug, Familienleben, Muskete, 1. Oktober 1922.

Die Wiener in Amerika.

(Zeichnungen von Fritz Schönpflug.)



«Meine Herren! Wir können Ihnen, wenn Sie uns in Oesterreich besuchen sollten, zwar keine Wolkenkratzer
keinen Niagarafall bieten — aber wir haben das böhmische Staatsrecht und den Grafen Sternberg.»

Abb. 61: Fritz Schönpflug, Die Wiener in Amerika, Muskete, 16. Mai 1907.

Im engeren Kreise.

(Zeichnung von Paul Hutmacher.)

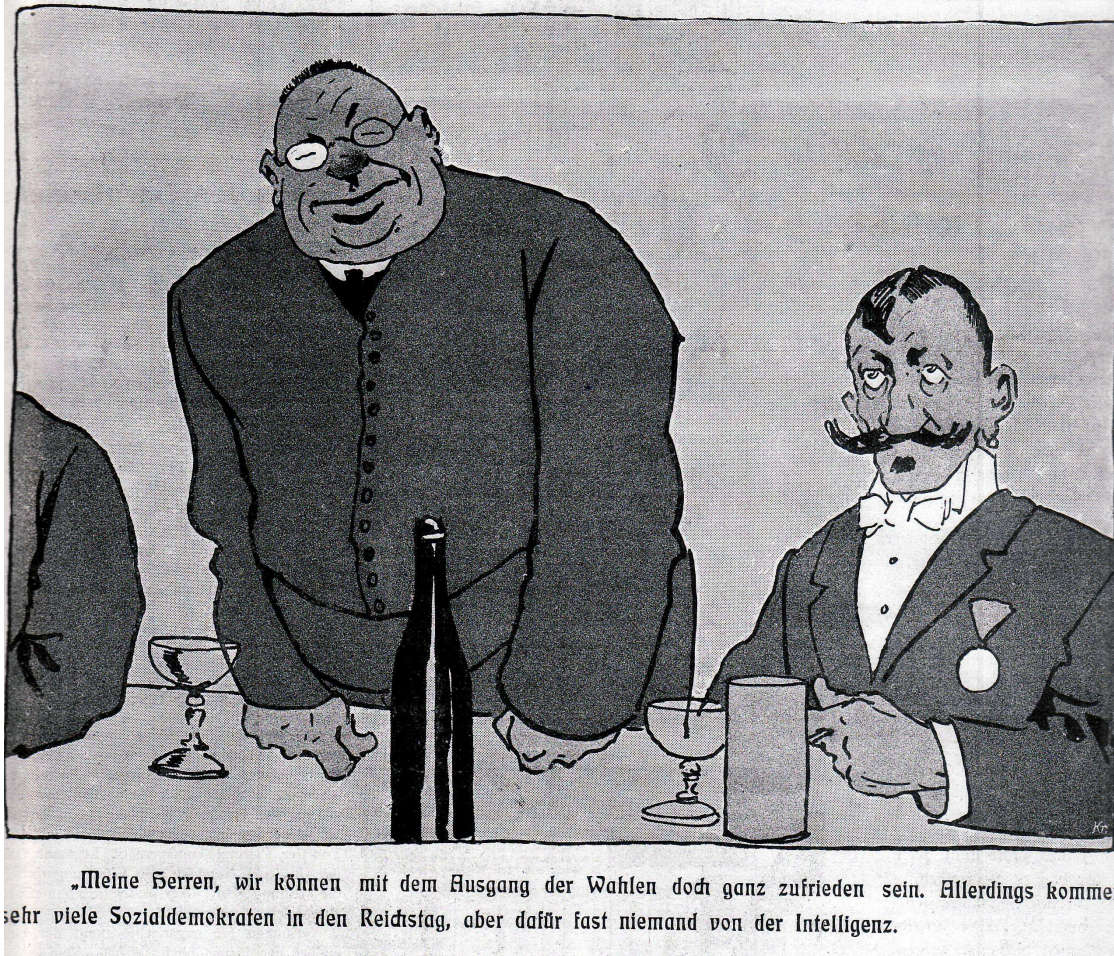


Abb. 62: Paul Hutmacher, Im engeren Kreise, Muskete, 23. Mai 1907.

Greys Standpunkt.

(Zeichnung von Carl Josef.)



„Ein Separatfrieden, meine Herren, darf überhaupt nicht, — und wenn, dann nur von England allein geschlossen werden!“

Abb. 63: Carl Josef, Greys Standpunkt, Muskete, 19. März 1915.

Bürgerliche Neuorientierung.

(Zeichnung von K. A. Wilke.)



„Vor allem, werte Volksgenossen, ist es nötig, daß wir die Idee hochhalten! — Welche Idee — darüber werden wir uns heute schlüssig werden.“

Abb. 64: Karl Alexander Wilke, Bürgerliche Neuorientierung, Muskete, 23. Jänner 1919.



„Eigentlich wär's schön, wenn's losging' . . . Kriegsjahr . . . Könn't man früher in Pension geh'n . . .“

Abb. 65: Fritz Schöpfung, Marschbereitschaft in Czernowitz, Muskete, 4. April 1907.

Einsicht

(Zeichnung von E. Thöny)



„Die Japaner sind doch verdammte Kerls! Bei uns wird in einem Manöver mehr geschwätzt und telegraphiert, wie bei denen im ganzen Feldzug.“

Abb. 66: Eduard Thöny, Einsicht, Simplicissimus, 27. Juni 1905.

Der Repräsentative.

(Zeichnung von Josef Danilowatz.)



„Wovon lebt denn der Heinz Bärengrimm eigentlich?“
»Er ist Renommierarier bei einer jüdischen Couleur.«

Abb. 67: Josef Danilowatz, Der Repräsentative, Muskete, 8. Mai 1913.

Die verkehrte Berliner Welt.

(Die Berliner Schuhmänner haben zwei
Mafiendemonstrationen gegen den Polizei-
präsidenten v. Jagow veranstaltet.)

(Zeichnung von Josef Danilowatz.)

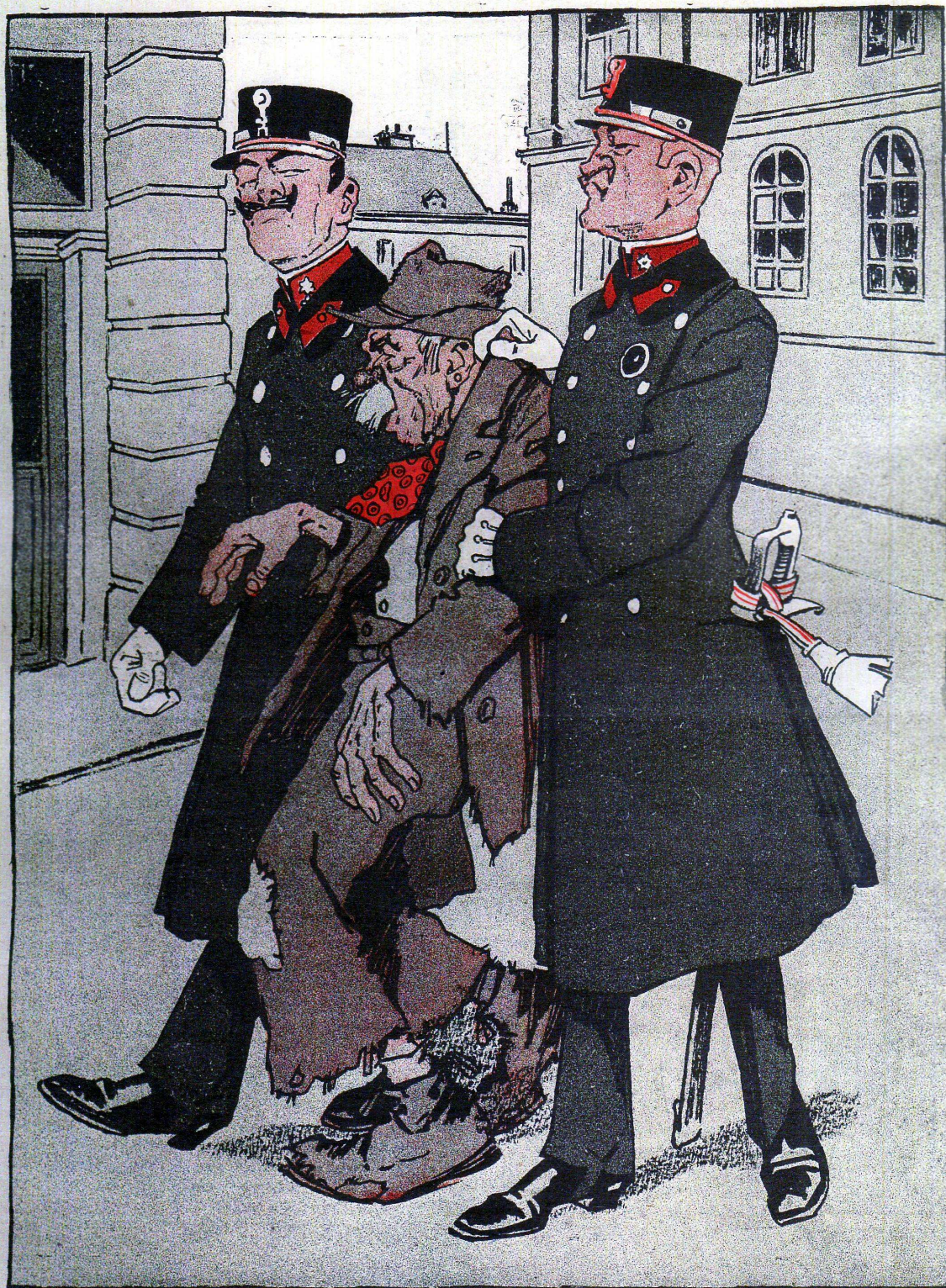


„Immer feste druff, Ede! Jetzt sin mal wir die Stützen von Thron und Altar!“

Abb. 68: Josef Danilowatz, Die verkehrte Berliner Welt, Muskete, 12. März 1914.

Der Zauber der Montur

(Zeichnung von Fritz Schönflug)



»Jetztn bin i zum dreißigstenmal arretiert, aber so nobel war 's no nie!«

Abb. 69: Fritz Schönflug, Der Zauber der Montur, Muskete, 8. April 1920.



Abb. 70: Fritz Schöpfung, Kriegsspiel, Muskete, 5. April 1906.

Kaffeehändler-Strategie.

(Zeichnung von Hans Strohofer.)



Abb. 71: Hans Strohofer, Kaffeehändler-Strategie, Muskete, 1. Oktober 1914.

Sem als Sämann.



Der Jude ist doch kein Bauer!
Ja, sieh mir hin genauer!
Er sät den Samen, aber was?
Die Zwietracht und den Klassenhaß.

Doch wird er an den Früchten
Erstrenen sich mit nichten;
Denn hinter ihm als Saat bereits
Geht heute auf das — Patentkreuz!

Abb. 72: Fritz Schöpfflug, Sem als Sämann, Kikeriki, 21. März 1926.



Abb. 73: Matthäus Merian, Gleichnis vom Unkraut unter dem Weizen, 1630.



Abb. 74: Jean-Francois Millet, Der Sämann, 1850.

Der Bauer bei seiner Beschäftigung.



Saat und

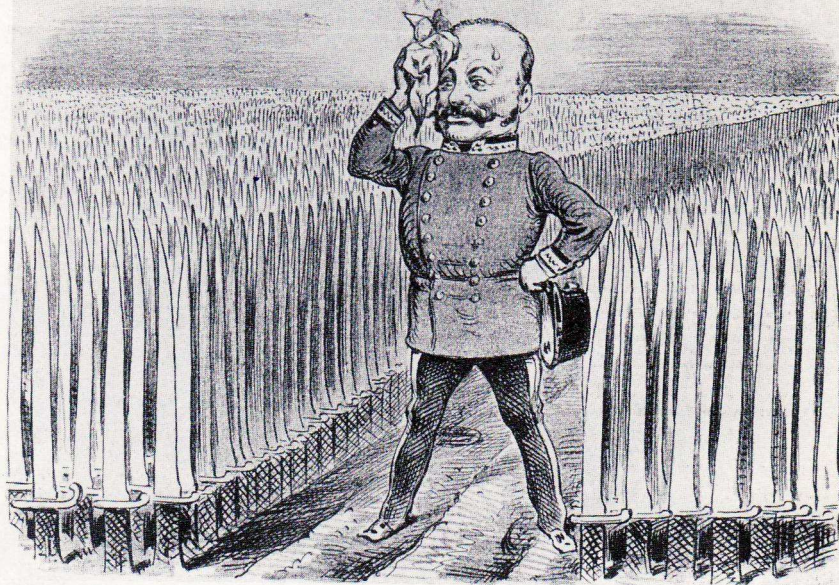


Abb. 75: Unbekannt, Der Bauer bei seiner Beschäftigung, Saat und Ernte, Kikeriki,
22. Juni 1890.

Klagen Sie nicht, sorgen Sie sich nicht!
 denn wir sind gerne bereit, Ihnen verhältnismäßig ent-
 gegenzukommen und Ihnen einen Einkauf des Notwen-
 digen in jeder Hinsicht zu erleichtern.
 Warenhaus Währungsgericht, Wien, 9. Währingerstraße 104 a
 (im Stadtbahnstationengebäude Währingerstraße).
 Auch Bahnhofsbeleuchtung! 878

Die Reise nach Tripolis.

„Wenn jemand eine Reise tut,
 So kann er was erzählen.
 Das Reisen braucht am meisten Mut,
 Drum hat ich's Reisen wählen.“
 Und 's Volk bejaht die Reden dann;
 Erzähl' er uns etwas, Herr Größemwahn!

„Ab fuhr ich als des Schiffes Herr,
 Stand vorn' am Schnabel (rostro)
 Und hab' erannt das Mittelmeer
 So fort zum mare nostro.“
 Da wird sich die Maria kränken dann;
 Erzähl' er uns weiter, Herr Größemwahn!

„Und als nun kam der große Moment,
 Wo ich Afrika sah, als Erfahrer
 Fand ich das große Wort beherd:
 „Auf're Zukunft liegt auf dem Wasser!“
 Den Ausspruch hat einer schon eher getan;
 Erzähl' er was and'res, Herr Größemwahn!

„Und als ich an das Land nun sprang,
 Mit heldischer Geberde
 Warf auf die Erd' ich hin mich lang
 Und küßt' die heilige Erde.“
 Hast hoffentlich nicht weh' getan
 Dir an der Hals', Herr Größemwahn!

„Die Schwarzen dort am Bohrenstand
 Mit „Eia!“ mich begrüßten;
 Sie hoben hoch empur die Hand
 Wie richtige Faschinen.“
 Sie sahen deine Größe an
 Dir d'rum sofort, Herr Größemwahn!

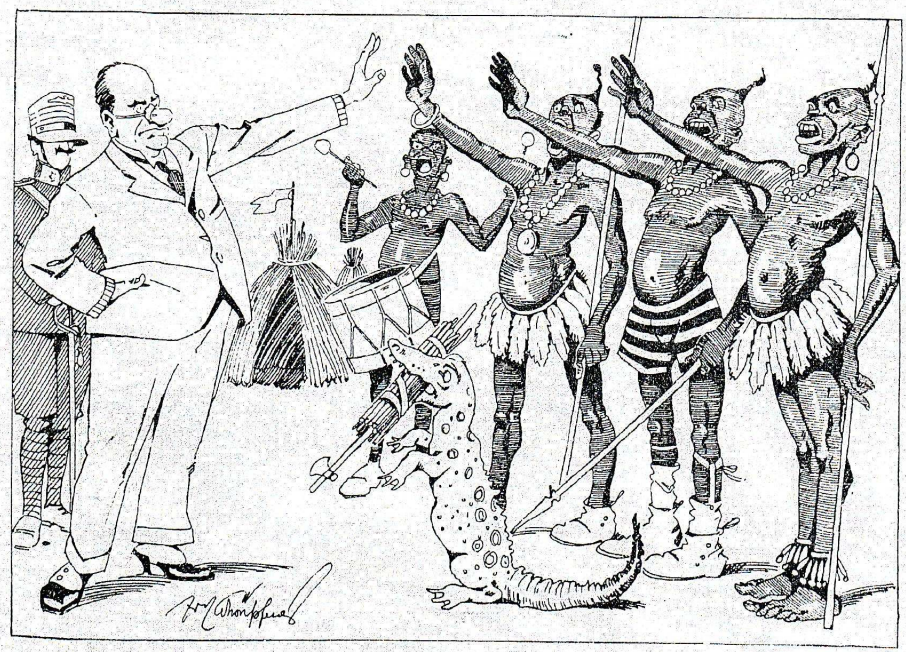
„Und eine Schreibfischgavritur
 Man als Tribut mir jollte;
 Die war anstatt von Tombak pur
 Von ganz gediegnem Golde.“
 So schreib' er auch kein Blech mehr dann
 In seinen Edikten, Herr Größemwahn!

„Und fernher wurde mir verehrt
 Ein prächt'ger Ehrensabel.
 Stets unbesiegt war Hannas Schwert,
 Das ist ja keine Zahl.“
 So hat er ganz vergessen dann
 Den — Merellih, Herr Größemwahn!

„Und in Cyrene traf ich an
 'nen Mann, von dem sie sagen,
 Daß einst auf Gulgalla sein Ruhn'
 Das schwere Kreuz getragen.“
 Schau dir die „Überreißer“ an,
 Die tragen's heut' noch, Herr Größemwahn!

„Und als ich in der Wüste wand,
 Sah ich 'ne Jafa Morgana;
 Ich sah dort plängen über'm Sand
 Die Gloria Italiana.“
 Da sah er dort die Welt ja dann
 Wohl auf dem Kopf keh'n, Herr Größemwahn!

„Und jetzt fuhr heim von Tripolis
 Ich als ein Triumphtorator.
 Rom's Volk mich laut als Sieger pries
 Beim Tempel des Jupiters Stator.“
 Noch eine Reiz' tret er nächstens an,
 Die nach Tripolitum, Herr Größemwahn!



Mussolini in Libyen.

Libyer!
 In Anerkennung des
 Mir von Euch berei-
 teten begeistertsten Emp-
 fanges erenne Ich
 Euch taxfrei zu Schwarz-
 hemden mit Rücksicht
 des Hemdes!

Abb. 76: Fritz Schönplug, Mussolini in Libyen, Kikeriki, 25. April 1926.

SIMPLICISSIMUS

Herausgabe in München
Postverfand in Stuttgart

Begründet von Albert Langen und Th. Th. Heine

Bezugspreis vierteljährlich 7,50 Reichsmark
Copyright 1926 by Simplicissimus-Verlag G. m. b. H. & Co., München

Cäsar Mussolini

(Zeichnung von Th. Th. Heine)



„Ich habe mich entschlossen, den lieben Gott gelten zu lassen. Aber er muß Italiener werden.“

Abb. 77: Thomas Theodor Heine, Cäsar Mussolini, Simplicissimus, 3. Mai 1926.

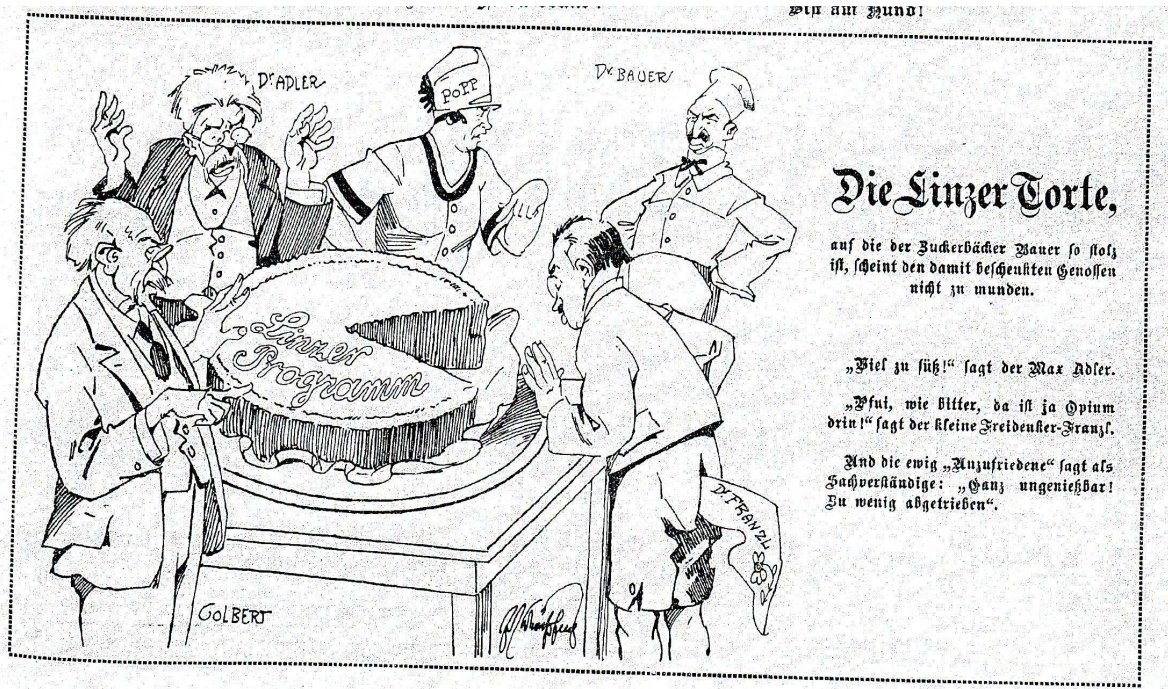


Abb. 78: Fritz Schöpfflug, Die Linzer Torte, Kikeriki, 21. November 1926.

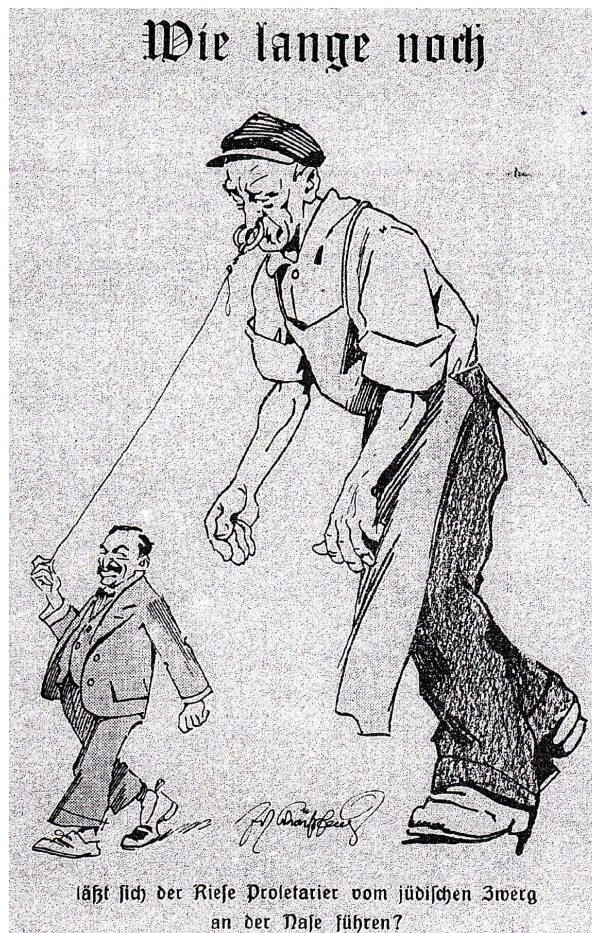
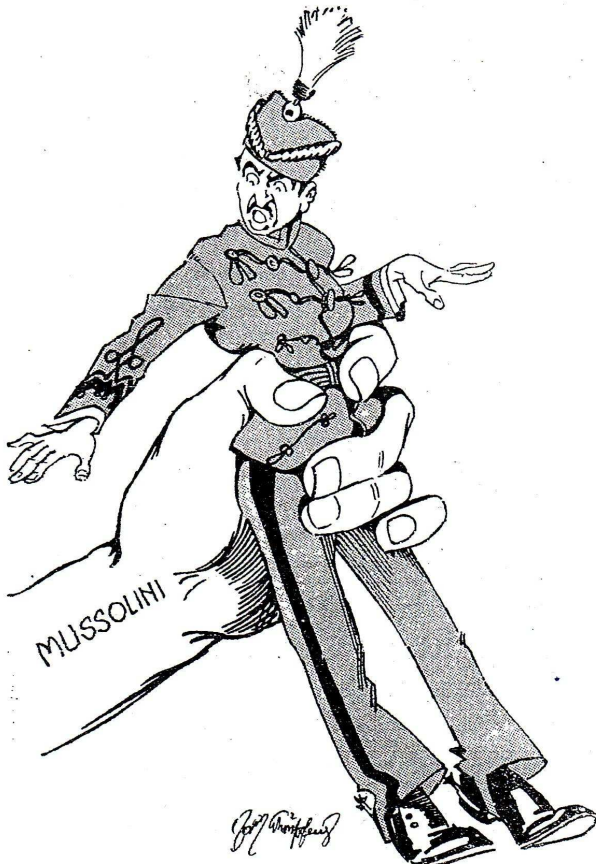


Abb. 79: Fritz Schöpfflug, Wie lange noch, Kikeriki, 15. Mai 1927.

Mussolinis Freundschaft



wird zwingend und immer zwingender.

Schperpektive für 1927.

Frau Venus regiert dieses Jahr, — a leichtsinniges Frauenzimmer, — war's immer und es ist klar, — daß ihr Mann, — der alte Sultan, — nichts dafür kann, — denn so a Frauenhand, — bringt leicht alles durcheinand und wer weiß, ob's nicht auf Erden sehr heiß — zugeht wird. —

In Europa — lieber Zeus ichar oba, geht's eh schon lustig zu, — die Italiener geben ka Ruh', — bis in an Krieg verwickelt sein, — mit Pöckchen sein. — Der Sieg ist ungewiß, — aber groß ist das Gerüß — um die Albaner, — sind's auch keine Kineser, — so werden's doch eingeseßt, — über den Kößel datbiert — und zum Schluß ännektiert. — Auch die Serben, heißen zu erben. — Laß ma' sie hoffen, — iolang' die Adria offen. — In der „republique Konjunktio Freses“, — da ist die Strim-

mung auch sehr, — für a Durcheinand und so a kleiner Weltbrand, ist gleich bei der Hand. — Es braucht nur der Franca tüchtig zu weigen, — dann eröffnet „Poincaré'sien“ den Weigen. — Jetzt hungert die Welt schon und man braucht doch in eigenen Land, keine Revolution und am Po, — ist's ebenio, — da wird's eben, — zwischen Italienern ebenio, — da wird's eben, — zwischen Italienern derteben.

Auch aus Rußland hört man schöne Geschichten und die Herren Israeliten flüchten, — was das Zeug hält und sind schon in Habes der Welt, — in Tibet, wollt' sagen in Wien, angekommen — wo man die frommen — Streiter gern' sieht, — weil's vor den Wägen geschicht. — An Stimmen ist Not, — denn wer wäht noch rot? — Die Arbeitslosen, — diese „Dynehosen“, — die nicht mehr parlieren wöllen — und doch rot wäßen jöllen,

Schneiderer Fritz Jungwirth
 Anzüge von 8 100,- ausw. Anzüge, Kostüm u. Zubehör von 5 50,- ausw.
 Für gute Ware und Arbeit bürgel mein Ruf
 Fernruf 65-7-80
 Fritz Jungwirth, 9., Dreihöfengasse 12
 Ecke Sobiesktgasse

— auf die ist kein Verlaß. — Was tut man da, „Ben Afrika?“ — Man ruft „Ruffen“ ins Land. — Quartiermacher sind schon da! — Hurra! — Hurra! — Hurra! — Wohnungen werden gebaut, und wohin man schaut, — sieht man das königlich-atlantentariische Blut die Straßen zieren und sich gar nit scheitern, so zu machen, wie zuhaus, — hier e Laus, — da e Laus, — dort e Laus, — auf einmal ist er Bürger von Wien und bleib' drinn. — Am Balkan, — da geht's auch immer von Neuem an, — i glaub' auch gar net dran, — daß Frau Venus lange regiert und wenn sie's auch stiert, — so wird ihr Verwandter, der Herr Mars, — die Herrschaft antreten, — der Völkerebund geht flöten und das Volk wird aufs neu, — in, jagen mer, — frei.

1. Jänner 1927, im Jahr,
 Da Frau Venus am Ruder war. —

Marterl.

Mit einem Motorrad fuhr er dreiß,
 Wo er auf der Straße darn entgeiß.
 So daß er schon in kurzer Zeit —
 Im Jenseits angelangt wost ist.

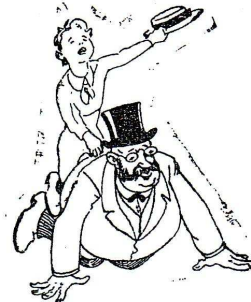
Senger

Modern.

Daß es noch kein Damenmotorrad gibt,
 Ist wohl im Fortschritt der Zeit gelogen,
 Der Mann von heute ist mehr feminin
 Und männlich erscheint das Weib dagegen.

Senger

Auch ein Glückschweindel!



Profit Neujahr!

Abb. 80: Fritz Schöpfung, Mussolinis Freundschaft, Kikeriki, 1. Jänner 1927.

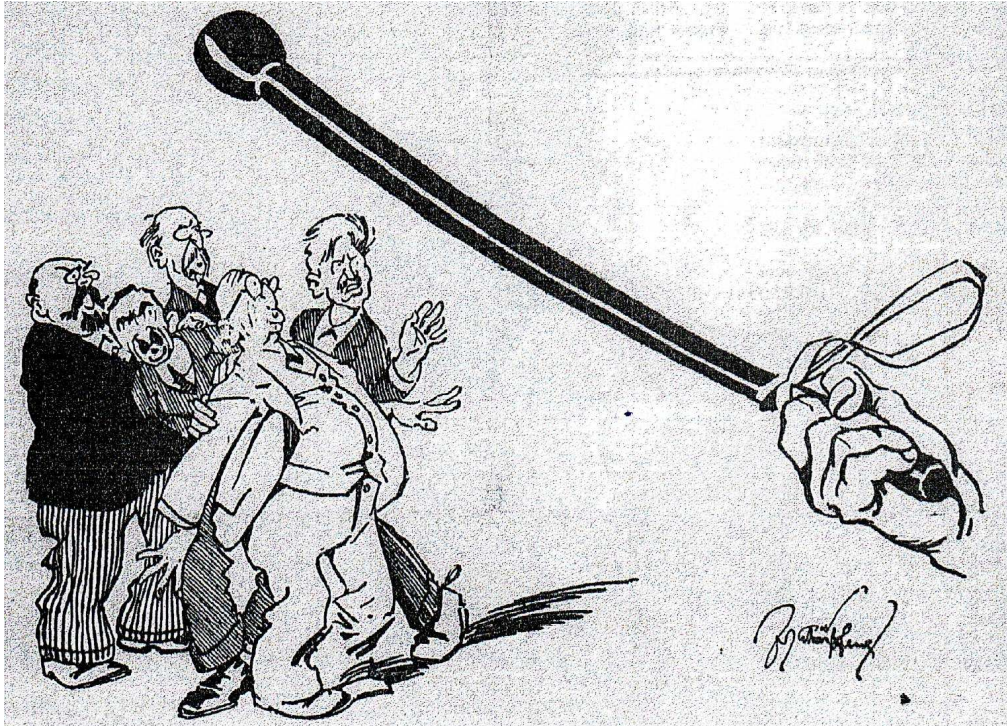
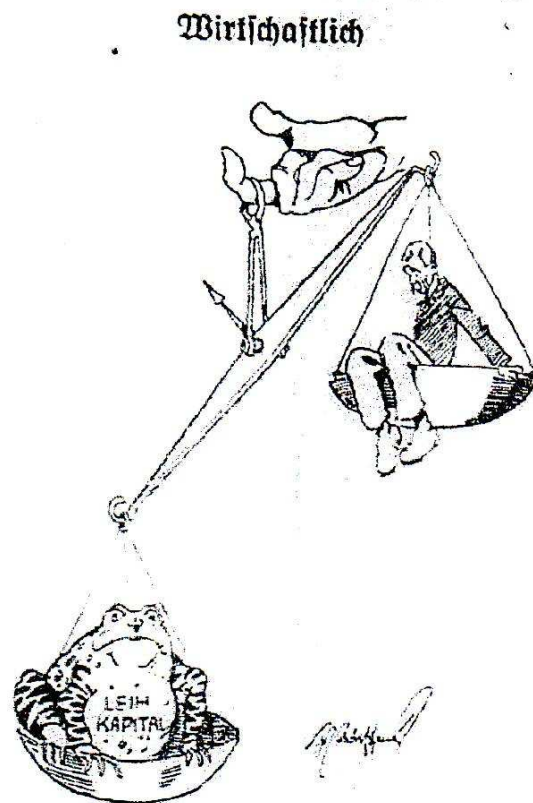


Abb. 81: Fritz Schönflug, Der Gummiknüppel kommt, Kikeriki, 4. September 1927.



**kann man nicht behaupten, daß wir's
net weiter bringen.**

Abb. 82: Fritz Schönflug, Wirtschaftlich, Kikeriki, 16. Juni 1929.

14. Abbildungsnachweis

Abb. 1: Wiener Stimmen, 19. Mai 1920

Abb. 2: Rütter, 1991, S.400

Abb. 3: Wiener Stimmen, 28. Februar 1920

Abb. 4: Wiener Stimmen, 5. August 1920

Abb. 5: Figaro, 20. April 1919

Abb. 6: Kikeriki, 1. Jänner 1927

Abb. 7: Fuchs, 1921, S.197

Abb. 8: Wiener Stimmen, 22. Jänner 1920

Abb. 9: Wiener Stimmen, 14. September 1921

Abb. 10: Aufnahme der Verfasserin

Abb. 11: Aufnahme der Verfasserin

Abb. 12: Aufnahme der Verfasserin

Abb. 13: Wiener Stimmen, 18. April 1925

Abb. 14: Wiener Stimmen, 14. November 1925

Abb. 15: Vocolka, 1986, S.44

Abb. 16: Wiener Stimmen, 3. März 1920

Abb. 17: Wiener Stimmen, 1. April 1920

Abb. 18: Wiener Stimmen, 26. März 1921

Abb. 19: Zacharias, 2006, S.207

Abb. 20: Riemann Gottfried (Hrsg.), Von Caspar David Friedrich bis Adolph Menzel, München, 1990, S.79

Abb. 21: Österreichische Volkszeitung, 8. März 1921

Abb. 22: Österreichische Volkszeitung, 31. August 1921

Abb. 23: Österreichische Volkszeitung, 21. August 1921

Abb. 24: Schneider Norbert, Venezianische Malerei der Frührenaissance, von Jacobello del Fiore bis Carpaccio, Darmstadt, 2002, S.12, in s/w siehe: Lankheit, 1958, Tafel 7

Abb. 25: Bardon Annie, Munch ja Warnemünde 1907-1908, Helsinki, 1999, S. 99-108, in s/w siehe: Lankheit, 1958, Tafel 28

Abb. 26: Muskete, 19. März 1914.

Abb. 27: Österreichische Volkszeitung, 7. Mai 1922

Abb. 28: Österreichische Volkszeitung, 25. Februar 1925

Abb. 29: Österreichische Volkszeitung, 19. April 1925

Abb. 30: Österreichische Volkszeitung, 15. Juli 1923

Abb. 31: Österreichische Volkszeitung, 27. Juni 1925
Abb. 32: Österreichische Volkszeitung, 11. März 1928
Abb. 33: Österreichische Volkszeitung, 17. Mai 1925
Abb. 34: Muskete, 11. März 1920
Abb. 35: Simplicissimus, 15. September 1920
Abb. 36: Muskete, 17. Juni 1920
Abb. 37: Muskete, 15. September 1921
Abb. 38: Muskete, 20. Jänner 1922
Abb. 39: Muskete, 10. September 1922
Abb. 40: Muskete, 22. Jänner 1920
Abb. 41: Muskete, 5. August 1920
Abb. 42: Muskete, 1. September 1921
Abb. 43: Muskete, 19. Februar 1920
Abb. 44: Muskete, 10. Jänner 1923
Abb. 45: Muskete, 15. April 1920
Abb. 46: Muskete, 11. März 1920
Abb. 47: Simplicissimus, 7. Jänner 1920
Abb. 48: Simplicissimus, 21. Juli 1920
Abb. 49: Muskete, 9. September 1920
Abb. 50: Muskete, 10. Juli 1922
Abb. 51: Muskete, 1926
Abb. 52: Simplicissimus, 16. Februar 1921
Abb. 53: Muskete, 23. Juni 1921
Abb. 54: Muskete, 26. August 1920
Abb. 55: Simplicissimus, 16. Juni 1920.
Abb. 56: Licht Fred, Goya. Die Geburt der Moderne, München, 2001, S.241.
Abb. 57: Muskete, 4. August 1921
Abb. 58: Muskete, 1. Juni 1922
Abb. 59: Simplicissimus, 15. Juni 1921
Abb. 60: Muskete, 1. Oktober 1922
Abb. 61: Muskete, 16. Mai 1907
Abb. 62: Muskete, 23. Mai 1907
Abb. 63: Muskete, 19. März 1915
Abb. 64: Muskete, 23. Jänner 1919

- Abb. 65: Muskete, 4. April 1907
- Abb. 66: Simplicissimus, 27. Juni 1905
- Abb. 67: Muskete, 8. Mai 1913
- Abb. 68: Muskete, 12. März 1914
- Abb. 69: Muskete, 8. April 1920
- Abb. 70: Muskete, 5. April 1906
- Abb. 71: Muskete, 1. Oktober 1914
- Abb. 72: Kikeriki, 21. März 1926
- Abb. 73: Schmidt Philipp, Die Illustration der Lutherbibel, Basel, 1962, S.475
- Abb. 74: Murphy, 1999, S.49
- Abb. 75: Vocelka, 1986, S. 33
- Abb. 76: Kikeriki, 25. April 1926
- Abb. 77: Simplicissimus, 3. Mai 1926
- Abb. 78: Kikeriki, 21. November 1926
- Abb. 79: Kikeriki, 22. Jänner 1927
- Abb. 80: Kikeriki, 15. Mai 1927
- Abb. 81: Kikeriki, 4. September 1927
- Abb. 82: Kikeriki, 16. Juni 1929

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name	Stephanie Kumhofer
Geburtsdatum	29. 12. 1984
Geburtsort	Wien

Ausbildung

1991-1995	Volksschule Burggasse Notre Dame de Sion Burggasse 37, 1070 Wien
1995-2003	Bundesgymnasium und Bundesrealgymnasium Wien VIII Albertgasse 18-22, 1080 Wien
Seit 2003	Diplomstudium Kunstgeschichte an der Universität Wien
10.09. - 5.10.07	Scuola Internazionale di Lingue Dilit, Roma

Praktikum

Galerie Mezzanin von 10. Februar bis 20. April 2009

Berufserfahrung

Galerie Mezzanin von April bis Juli 2009

Sprachkenntnisse

Deutsch	Muttersprache
Englisch	Niveaustufe C1
Italienisch	derzeit Niveaustufe B2
Spanisch	Niveaustufe A1
Gebärdensprache	derzeit Niveaustufe A1