

Rezension

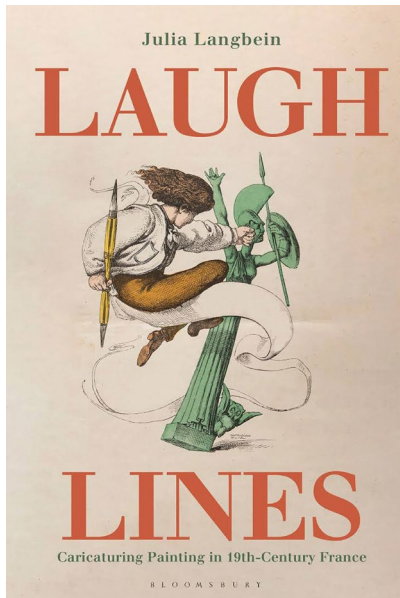
„Intended to make laugh“

Julia Langbein
**Laugh Lines: Caricaturing Painting
in Nineteenth-Century France.**
London u. a., Bloomsbury Visual
Arts 2022. 245 p., ill.
ISBN 978-1-3501-8685-9. \$ 115,00

PD Dr. Matthias Krüger
Institut für Kunstgeschichte
Ludwig-Maximilians-Universität
München
matthias.krueger@kunstgeschichte.
uni-muenchen.de

„Intended to make laugh“

Matthias Krüger



Julia Langbein widmet sich in ihrem Buch *Laugh Lines* der Salonkarikatur. Die Bedeutung, die der Pariser Salon, jene Ausstellung zeitgenössischer Kunst, die sich im Laufe des 19. Jahrhunderts zu einem gesellschaftlichen Großereignis entwickelte, für die Genese der Kunstkritik hatte, ist bekannt. Nahezu jede Tageszeitung und Zeitschrift widmeten ihm umfangreiche Rezensionen. Die Salonkarikatur ist ein eigenes Genre der Kunstkritik. Wenn es auch sporadische Vorläufer gibt, gilt der *Salon de 1843. Appendice au livret* von Bertall (Charles Albert d'Arnoeux) als erster sogenannter *Salon caricatural*. Bei einem solchen „Karikatur salon“ handelt es sich um eine Salonkritik in Form von auf mehreren Bildbögen zusammengestellten Karikaturen, in denen sowohl das Salonpublikum als auch die ausgestellten Werke ins Visier und aufs Korn genommen werden. | **Abb. 1** | und | **Abb. 2** |

Mit ihm war ein Genre geschaffen, das sich in den folgenden Jahrzehnten einer enormen Popularität erfreute. *Salons caricaturaux* erschienen in Satirezeitschriften wie dem *Charivari*, in Witzblättern wie dem *Journal pour rire* (1856 in *Journal amusant* umbenannt), aber auch als Einzelhefte. Keck ist die in der Einleitung ihres Buches aufgeworfene Idee der Autorin, dass diese Einzelhefte – wie dies der Titel von Bertalls Karikatur salon nahelegt – auch als bebilderte Appendices des *livret*, des offiziellen Ausstellungskatalogs, genutzt wurden. Tatsächlich handelte es sich bei dem *livret* damals um eine trockene Auflistung der Exponate – ohne jede Abbildung. Da die Reproduktionsfotografie noch in den Kinderschuhen steckte, detailgenaue graphische Reproduktionen aber sehr kosten- und zeitaufwendig waren, wurden auch in den Salon-Rezensionen, wenn überhaupt, nur wenige ausgewählte Werke reproduziert. Daher boten die schneller und leichter fabrizierbaren *salons caricaturaux*, die bis zu 200 Bilder enthalten konnten, die vermutlich einzige Gelegenheit, sich auch jenseits des Salons einen, wiewohl recht oberflächlichen und durch den Zerrspiegel der Karikatur gebrochenen, dafür aber eben auch zugleich höchst unterhaltsamen visuellen Eindruck der ausgestellten Werke zu verschaffen (3–5, vgl. aber auch hierzu das Kapitel „Salon Caricature in the Age of Reproduction“, 99–120).

Trivial und modernitätsfeindlich?

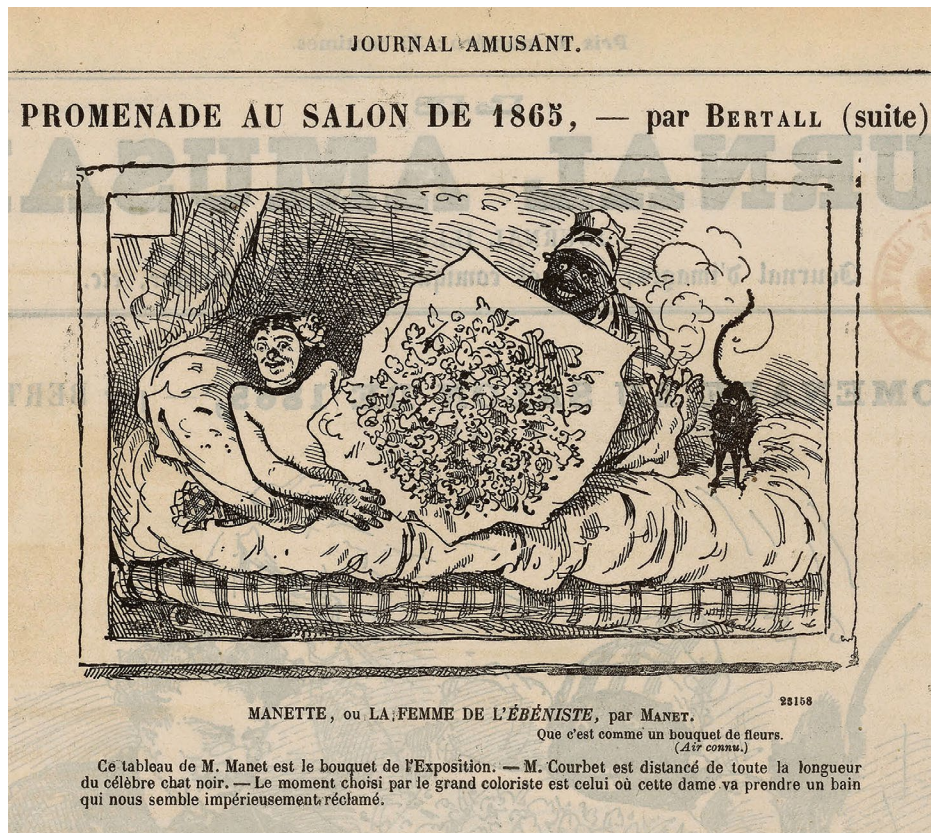
Obwohl es sich bei der Salonkarikatur um ein äußerst amüsanter Material handelt, ist sie in der kunsthistorischen Forschung bislang relativ randständig behandelt worden. Das hat seine Ursache vermutlich nicht zuletzt auch in dem unvoreilhaftem Leumund, der der Gattung schon in der ‚seriösen‘ Kunstkritik der Zeit, in der sie kurzerhand als Trivialkunst abge-



| Abb. 1 | Bertall, Revue comique. Salon de peinture, de sculpture, d'architecture [...], Journal pour rire, 28. Juli 1849. Holzschnitt. Mittig die Karikatur „République des Arts“. Princeton University Library. ark:/88435/000005970

tan wurde, wie auch lange in der kunsthistorischen Forschung anhaftete, in welcher ihr pauschal eine modernitätsfeindliche Haltung unterstellt wurde. Allerdings wird die Literaturlage bei Langbein noch zusätzlich dadurch ausgedünnt, dass die deutschsprachige Forschung von ihr keine bibliographische Beachtung erhält. Keine Erwähnung findet etwa Marie Luise Buchinger-Früh's *Karikatur als Kunstkritik. Kunst und Künstler in der Salonkarikatur des „Charivari“ zwischen 1850 und 1870* (Frankfurt a. M. 1989) – ein Manko, das vor allem im fünften Kapitel von Langbeins Studie schmerzt, das sich mit den Salonkarikaturen von Cham (Amédée de Noé) und Honoré Daumier – und damit den beiden Karikaturisten des *Charivari* – auseinandersetzt. Zitiert werden die deutschsprachigen Beiträge ausschließlich, so sie –

wie etwa Klaus Herdings Aufsatz „Courbets Modernität im Spiegel der Karikatur“ – auch in englischer Übersetzung erschienen sind. In diesem Text hatte Herding die originelle These aufgestellt, dass die Karikatur durch „ihre Hervorhebung des Anstößigen, Neuen, Ungewohnten“, obgleich selbst rückwärtsgerichtet, „unfreiwillig eine Lanze für die Moderne gebrochen“ habe (in: *Courbet und Deutschland*. Ausst. Kat., Köln 1978, 502–521, hier 503). Wengleich Langbein nicht direkt auf Herdings These eingeht, so lesen sich ihre Ausführungen doch wie ein Korrektiv. Denn die Autorin begreift die Salonkarikatur nicht mehr als Widerpart der Moderne, sondern vielmehr selbst als ein modernes Phänomen. Zurecht verweist sie dabei unter anderem auf den Tatbestand, dass eine Reihe der prominentesten Salonkarikatu-



| Abb. 2 | Bertall, Manette, ou la femme de l'ébéniste, par Manet, in: Le Journal amusant, 27 mai 1865, 2, Onlinelibrary [↗](#)

risten – man denke hier nur an Daumier oder Nadar (Gaspard-Félix Tournachon) – und mit Charles Baudelaire der avancierteste zeitgenössische Theoretiker der Karikatur der künstlerischen Avantgarde angehörten (zu Baudelaire's Auseinandersetzung mit der Karikatur vgl. Langbein, 58–66).

Nur in einem Punkt scheint die Salonkarikatur auch im Vergleich zu anderen Sparten der Publizistik besonders rückständig gewesen zu sein, fand sich doch unter ihnen – dem Befund der Autorin zufolge – bis 1888 keine einzige Frau (10f.), während zugleich die meist in Kunstdingen als ahnungslos geschilderten Salonbesucherinnen zu den beliebtesten Sujets der Salonkarikatur gehörten (vgl. hierzu Karen J. Leader, *Connaisseuses and Cocottes. Women at the Salon in French caricature*, in: *Women, Femininity and Public Space in European Visual Culture, 1789–1914*, ed. Temma Balducci and Heather Belnap, Farnham 2014, 131–149).

Spaß um des Späßes willen

Tatsächlich galt die Karikatur sowohl in der Juli-Monarchie (1830–48) als auch im Zweiten Kaiserreich (1852–70) als ein Machtinstrument der republikanischen Opposition; ja, sie galt als derart gefährlich, dass die Pressegesetze von 1835 Karikaturen – im Unterschied zu schriftlichen Meinungsäußerungen – der Vorzensur unterwarfen. Das zwang die Karikaturisten, sich zunehmend auf die Genre-Karikatur zu verlegen. Anstatt politische Missstände anzuprangern, wurde jetzt also der bürgerliche Alltag verulkt – zu dem eben auch der Salonbesuch gehörte. Ihrer politischen Funktion beraubt, fand die Karikatur zudem eines ihrer Rückzugsfelder in der Kunst. Statt politischen Machtkämpfen widmete sie sich fortan den Richtungskämpfen zwischen den künstlerischen Schulen. Bei den Angriffen, die sie hier führte, handelte es sich Langbein zufolge indes lediglich um „evacuated attacks“ – Schein-Attacken, die ihr Modell im

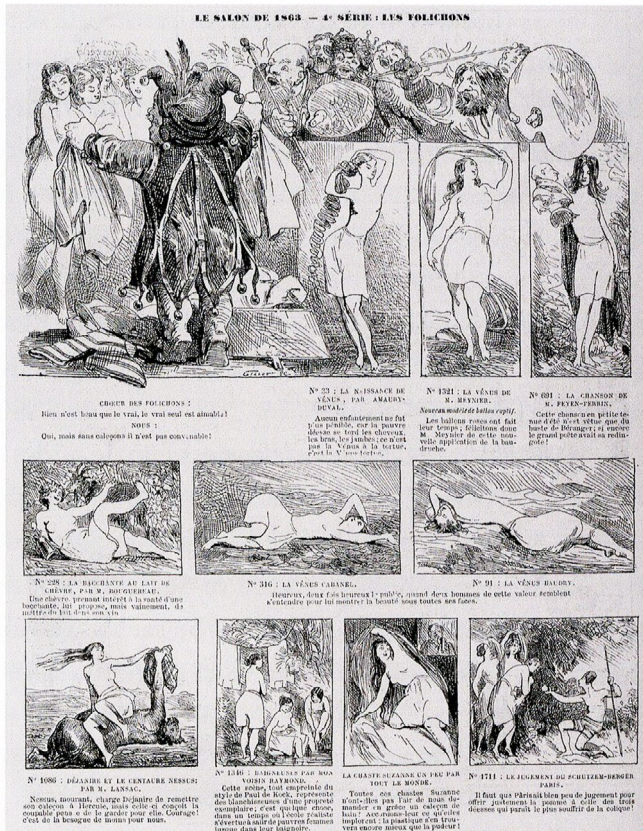
duel pour rire hatten, einem Schaukampf, dessen primärer Zweck im Amusement bestand (49). Es sei allerdings falsch, so Langbein, darin nur ein Abgleiten in Ohnmacht und Frivolität zu sehen. Vielmehr sei es als Leistung der Salonkarikaturisten zu verstehen, das subversive Potential der Karikatur dafür genutzt zu haben, die Grenzen der Gattung als eine „amoral, ambiguous and fractured form“ auszuloten und zu erweitern (50). Damit ist auch zugleich das Erkenntnisinteresse der Autorin benannt, der es in erster Linie darum geht, die Salonkarikatur aus einer gattungstheoretischen Perspektive zu betrachten: „Salon caricature“, so schreibt sie programmatisch in der Einleitung, „could have literary, political, and ethical dimensions, but it is first and foremost a repicturing intended to make laugh – a comic image“ (6).

Dass Langbein die gesellschaftliche und politische Dimension der Salonkritik damit bewusst ausblendet, mag man bedauern. Mitunter schwächt dies auch ihre Deutungen: So fragt man sich beispielsweise, ob in Bertalls Karikatur *République des Arts*, auf der man Eugène Delacroix und Jean-Auguste-Dominique Ingres auf dem Vorplatz des Palais de l'Institut der Académie Française wie in einem Ritterturnier zu Pferde aufeinander zupreschen sieht (vgl. **Abb. 1**), wirklich nur ein Spaßduell zu sehen ist (50–56). Lässt sich gerade diese Karikatur, entstanden während der kurzlebigen Zweiten Französischen Republik (1848–52), in einem Zeitraum also, als die Zensur aufgehoben war, nicht auch als eine politische Karikatur lesen – zumal in ihr Ingres explizit mit dem konservativen Politiker Adolphe Thiers, Delacroix aber mit dem Sozialisten Pierre-Joseph Proudhon verglichen wird. Überhaupt ließe sich fragen, ob die Salonkarikatur wirklich so unpolitisch war, wie die Autorin es nahelegt, oder nicht auch und gerade in den Jahren, in denen die Zensur die Meinungsfreiheit massiv einschränkte, als „Ventil und Ersatz für politische Kritik“ fungierte (Herding 1978, 502). Wer wollte abstreiten, dass etwa die Karikaturen auf die Werke des bekennenden Sozialisten Courbet eine soziale und politische Stoßrichtung hatten? Dass die Autorin sie aus ihrer Analyse ausklammert, ist in dieser Hinsicht

durchaus bezeichnend. Doch andererseits liegt gerade in dem Insistieren auf die Gattung und die ihr eigenen Gesetzmäßigkeiten zugleich die Stärke von Langbeins Monographie.

Allzu oft fanden diese Gattungsfragen in der Forschung keine Berücksichtigung. In ihr mussten die Karikaturen vor allem dazu herhalten, um das Unverständnis und die Ablehnung zu dokumentieren, auf die die Malerei eines Courbet oder Manet bei den Zeitgenossen stieß. Betrachtet man diese Karikaturen jedoch in ihrem ursprünglichen Publikationskontext, wird schnell klar, dass sie dazu kaum taugen. Innerhalb eines *salon caricatural* waren sie nämlich umgeben von Karikaturen nach Werken anderer Künstler und Künstlerinnen – und zwar jedweder Couleur (vgl. **Abb. 2**). Es ist mithin also nicht so, als hätten sich die Karikaturisten ausschließlich auf die Werke der Skandalkünstler wie Courbet, Manet und Konsorten eingeschossen; zur Zielscheibe konnte vielmehr jedes Gemälde werden – und zwar auch und gerade diejenigen der anerkanntesten und honoriertesten Akademiker (175–177, vgl. aber auch Buchinger-Früh 1989, 11, passim, die bereits zu ganz ähnlichen Ergebnissen gekommen ist).

Nicht der Kampf gegen eine bestimmte Richtung der Malerei motivierte den Salonkarikaturisten. Ihm ging es vor allem darum, in der Ausstellung Stoff für Karikaturen zu finden – und im Zweifelsfall war es ihm gleichgültig, ob er diesen bei Manet oder dem Neogriechen Jean-Louis Hamon fand. Und wenn einem Gemälde per se nichts Lachhaftes anhaftete, so sah er es als seine Aufgabe, es lachhaft zu machen. Nicht aus purer Bosheit machte er sich über Kunstwerke lustig, sondern weil darin sein Job bestand, für den er bezahlt wurde – ein Sachverhalt, der mitunter auch in den *salons caricaturaux* selbst scherzhaft kommentiert wurde (Buchinger-Früh, 35). Promiskuitiv muss man sich auch die Leser und Leserinnen vorstellen. Zumindest bei der Lektüre der *salons caricaturaux* lachten sie gleichermaßen über die Werke der *peinture sérieuse*, wie die akademische Historienmalerei damals im Jargon der Kunstkritik bezeichnet wurde, wie sie über einen Manet lachten.



| Abb. 3a | Marcelin, Le Salon de 1863 – 4^e série: Les Folichons, in: La Vie Parisienne no. 349, 1863, S. 234

| Abb. 3b | Eugène Emmanuel Amaury Duval, Naissance de Vénus, 1862. Öl/Lw., 197 × 109 cm. Lille, Musée des Beaux-Arts. [Wikimedia](#)



| Abb. 3c | Alexandre Cabanel, Naissance de Vénus, 1863. Öl/Lw., 150 × 250 cm. Paris, Musée d'Orsay. [Wikimedia](#)

Wechselwirkungen

Es gehört zu den unbestreitbaren Vorzügen von Langbeins methodischer Herangehensweise, dass sie sich nicht – wie das Gros der bisherigen Arbeiten über die Salonkarikatur – mit einer genauen Bildanalyse begnügt, sondern darüber hinaus den Gegenstand auch aus einer rezeptionsgeschichtlichen Perspektive beleuchtet und das Lachen über die Kunst zum Thema erhebt. Dieses Interesse am Lachen erklärt auch den Titel ihrer Monographie, bei dem es sich um ein Wortspiel handelt: So lässt sich der Ausdruck *laugh lines* sowohl auf die zum Lachen provozierenden Striche der Karikaturisten beziehen als auch – gemäß der lexikalen Bedeutung des Begriffs – auf die „Lachfalten“, welche die Karikaturen auf den Gesichtern der Leserinnen und Leser hervorriefen. Allerdings wäre es wohl verfänglich, von dem Befund der *salons caricaturaux* Rückschlüsse auf das Verhalten der Besucherinnen und Besucher im Salon zu ziehen, wo das Lachen – das lässt sich den Rezensionen entnehmen – weitaus ungleichgewichtiger verteilt war. Zudem war es hier nicht immer

nur harmlos-humoristischer Natur, sondern oftmals vielmehr höhnisch-bösartig motiviert – zu denken ist hier nur an das Gebaren von Teilen des Publikums im Salon des Refusés – worin durchaus auch ein Präliminium jener Häme gesehen werden kann, die sich über die moderne Malerei in den Schandausstellungen des 20. Jahrhunderts ergoss.

Aus der Beobachtung, dass in *salons caricaturaux* Manet keineswegs häufiger vertreten war als etwa ein Gustave Moreau oder Jean-Léon Gérôme (178), zieht die Autorin zwei Konsequenzen: Zum einen geraten bei ihr eine Reihe von Karikaturen nach Werken weniger bekannter Namen – wie etwa Nicolas Galmard, Théodule Ribot oder Louis Gallait – in den Fokus. Zum anderen ist es ihr Anliegen, das Verhältnis zwischen Manet und der Salonkritik neu zu justieren. Diesem gilt das abschließende Kapitel des Buches, in dem Langbein etwas überraschend Manet jenen Sonderstatus, den sie zuvor abgestritten hatte, quasi durch die Hintertür zurückverleiht. Demnach zeichnete sich das Verhältnis zwischen der Salonkarikatur und Manet weniger durch eine besondere Hostilität,



| Abb. 4 | Jean-Léon Gérôme, Jérusalem, 1867. Öl/Lw., 82 × 144,5 cm. Paris, Musée d'Orsay [↗](#)

| Abb. 5 | Honoré Daumier, *Ascension de Jésus-Christ*, 1840. Lithographie. Washington D.C., National Gallery of Art [↗](#)



vielmehr durch eine besondere Affinität aus. Nicht, weil sie die Kunst Manets als verstörend empfunden hätten, hätten sich die Karikaturisten von ihr so angezogen gefühlt, sondern aufgrund der Wesensverwandtschaft, wie sie zwischen der Karikatur und dem Werk Manets bestanden habe – eines Werks, das die Autorin „at the forefront of a rapprochement between comic press and painting“ verortet (179).

Entsprechend geht es Langbein nicht allein um die Rezeption der Werke Manets in der Salonkarikatur, sondern auch umgekehrt um die Rezeption der Salonkarikatur in dessen Werk. Dass Manet für seine Bildfindungen immer wieder auch aus den Bildwelten der Populärkultur geschöpft hat, ist dank der Forschungen von Ann Coffin Hansen, Michael Fried,

Theodore Reff oder Werner Hofmann bereits seit den 1960er Jahren bekannt. Bislang ist jedoch die Salonkarikatur noch nie als mögliche Quelle in Erwägung gezogen worden. Wie die Autorin aber durchaus überzeugend zeigt, lassen sich einige seiner künstlerischen Strategien gewinnbringend mit denen der Salonkritik vergleichen. So gehörte es beispielsweise zu deren beliebtesten Verfahren, die Sujets der mythologischen und religiösen Historienmalerei in das Pariser Alltagsleben des 19. Jahrhunderts zu versetzen – womit nicht zuletzt Kritik an dem fehlenden Bezug zur zeitgenössischen Lebenswirklichkeit geübt wurde (190–192; vgl. aber schon Buchinger-Früh 1989, 121 und 127). Ein solches ‚Update‘ verpasst etwa der Karikaturist von *La Vie Parisienne* den vie-

len Aktfiguren, die den Salon des Jahres 1863 derart überfluteten, dass er spöttisch zum „Salon de Vénus“ erklärt worden war. | **Abb. 3a–c** | Damit aber wurden diese zugleich, wie Langbein argumentiert, zu Vorfahren für Manets zwei Jahre später im Salon gezeigte *Olympia*, mit welcher der Künstler Tizians *Venus von Urbino* zu einer zeitgenössischen Pariser Prostituierten aktualisierte.

Nur Manet?

So überzeugend diese Argumentation auch ist, lässt sich doch fragen, ob eine solche Adaption von Strategien der Salonkritik wirklich als eine Besonderheit von Manets Bildproduktion gesehen werden kann oder ob sie sich nicht vielmehr auch für andere Künstlerinnen und Künstler reklamieren lässt, die heute nicht der Moderne zugerechnet werden – wie beispielsweise Gérôme, für viele damals der Antipode des Revoluzers Manet. Tatsächlich wurden auch dessen Werke in der Kunstkritik wiederholt pejorativ als Karikaturen bezeichnet; Nadar erklärt ihn im *Journal Amusant* von 1861 sogar spöttisch zu „le premier des nos caricaturistes“ (vgl. Buchinger-Früh, 115).

Zu den spektakulärsten Bildstrategien Gérômes gehört das, was Wolfgang Kemp mit dem Begriff der „Leerstelle“ bezeichnet hat – und für die beiden Gemälde, mit denen der Künstler im Salon von 1868 vertreten war, die auch Kemp schon als Beispiel diente (Verständlichkeit und Spannung. Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts, in: Ders. [Hg.], *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Berlin 1992, 307–332; Ders., *Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto*, München 1996, 186f.).

Das eine zeigte die Kreuzigung Christi (im Salon ausgestellt unter dem Titel *Jérusalem*, später in druckgraphischer Reproduktion auch unter dem Titel *Consummatum est* publiziert), | **Abb. 4** | das andere die Erschießung des Marschall Ney (im Salon von 1868 unter dem Titel *Le 7 décembre 1815; 9 heures du matin* ausgestellt). Beide Gemälde stellen jedoch nur das Danach dar. Die jeweilige Hinrichtung ist bereits vollzogen, die Exekuteure – in dem einen Fall römi-

sche, im anderen französische Soldaten – ziehen bereits ab. Bei der Kreuzigungsdarstellung irritiert zusätzlich, dass die Kreuze mit Jesus und den zwei Schwächern nur als Schatten im Bild zu sehen sind. Die Lektüre beider Gemälde forderte die Bildbetrachterin bzw. den Bildbetrachter auf, diese Leerstellen in der Bilderzählung mittels der eigenen Vorkenntnisse der dargestellten Geschehnisse zu schließen.

Bertall nahm dies in seinem im *Journal Amusant* publizierten *salon caricatural* zum Anlass, Gérôme zu unterstellen, es handle sich bei den beiden Gemälden um zwei bekannte Bildrätsel. So beruhte die Bildidee für die Kreuzigungsszene dem Karikaturisten zufolge auf einem damals populären Rebus, das aus einem leeren Blatt Papier bestand und bei dem zu erraten war, was auf ihm dargestellt sei. Die Antwort lautete: der Durchzug durch das Rote Meer – dargestellt sei jener Moment, in dem die Israeliten bereits durch das Rote Meer gezogen seien, das ägyptische Herr es aber noch nicht erreicht habe, während sich die Wassermassen noch zurückgezogen hielten. Es ist nicht undenkbar, dass Gérôme sich tatsächlich von solchen populären Rätseln inspirieren ließ. Doch ebenso wahrscheinlich ist, dass ihn die Salonkarikatur zu seiner verblüffenden Bildidee angeregt hatte, operierte diese doch oft mit vergleichbaren Bildwitzen. Als Beispiel sei an dieser Stelle nur auf eine frühe Salonkarikatur Honoré Daumiers verwiesen, die ein Gemälde des fiktiven Künstlers Brrdhkman zeigt, das laut seinem Titel die Himmelfahrt Christi darstellt, von der gleichwohl nur die Füße des nach oben aus dem Bild entschwindenden Gottessohns zu sehen sind. | **Abb. 5** |

Man muss nicht jeder These der Autorin beistimmen, um ihr zu attestieren, mit *Laugh Lines* einen gewichtigen Beitrag zur Kunstkritik und Unterhaltungskultur des 19. Jahrhunderts geliefert zu haben. Die Leistung des Buches besteht vor allem darin, die Forschung zur Salonkarikatur durch methodisch neue Ansätze bereichert zu haben. Doch *Laugh lines* bietet nicht nur eine äußerst instruktive, sondern zudem eine dem Gegenstand geschuldete, höchst vergnügliche Lektüre, für die der Rezensent der Autorin dankt.