

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
VERLAG HANS CARL, NORNBERG

33. Jahrgang

Oktober 1980

Heft 10

LA CARICATURE — BILDSATIRE IN FRANKREICH 1830—1835 AUS DER SAMMLUNG VON KRITTER

Zu der in Münster, Göttingen und Mainz gezeigten Wanderausstellung

(Mit 4 Abbildungen)

Karikaturenausstellungen, insbesondere solche, die der politischen Bildsatire gelten, sind derzeit beliebt. Seit gut einem Jahrzehnt im Wachsen begriffen ist die Anzahl derjenigen Publikationen, neuerdings auch der Ausstellungen, die sich einem Gegenstand der populären Bildproduktion widmen, der gleich in mehrfacher Hinsicht geeignet ist, aktuellen Fragestellungen an Kunst bzw. Kunstvermittlung entgegenzukommen. Verspricht doch der besondere „mediale Charakter“ der Karikatur vielfältige Aufschlüsse über das von ihr angesprochene Gebiet im Hinblick auf kunsthistorische, soziologische, politische, zeit- und kulturhistorische Aspekte. Dabei scheint zumal die Erforschung der politischen Bildsatire von der zeitweiligen Aktualität der Gattung im Zusammenhang mit den Ereignissen der Jahre 1968 ff. profitiert zu haben, als die politische Tageskarikatur vorübergehend etwas von der ätzenden Schärfe und Brisanz ihrer Vorfahren aus dem 18./19. Jahrhundert zurückgewann, um dann alsbald — von wenigen Ausnahmen abgesehen — im Wettlauf mit der Wirklichkeit von den optischen Klischees der Massenmedien verschlissen, wieder in gemütliche Unverbindlichkeit zurückzufallen.

Für den gegenwärtigen Stand der Auseinandersetzung mit der historischen Gattung Karikatur bezeichnend ist die Tatsache, daß der Schwerpunkt auf der Vermittlung historisch-objektiver Fakten liegt und nur vereinzelt die Aktualisierung des Stoffes angestrebt wird. Im Bemühen, die Karikatur aus dem Bereich kulturhistorischer Kuriosität herauszuführen und zum Gegenstand wissenschaftlicher Forschung zu machen, versprechen

außer der präzisen Benennung politischer Umstände vor allem motivgeschichtliche Untersuchungen, wie sie partiell in einer hier zu besprechenden Ausstellung geleistet wurden, neue Einsichten in die Geschichte der politischen Bildsatire. Der Nutzen solcher Unternehmungen ist leicht einzusehen: Heute, wo Tageskarikaturen ohne längere Unterschriften bereits nach wenigen Tagen unverständlich werden, die Kenntnis ikonographischer Zitate nur in wenigen Fällen vorausgesetzt werden kann, erscheint die Aufschlüsselung historischer Bezüge erst recht notwendig, um die zahlreichen Anspielungen und versteckten Hinweise zu verstehen. Freilich droht man nunmehr bisweilen von einem Extrem ins andere zu verfallen. So wurde im „Fall“ Daumier der „geniale“ Künstler gegen den Bildjournalisten ausgespielt, womit häufig die Verengung des Gesichtskreises einherging und man sich nicht selten um die Früchte der eigenen Fleißarbeit brachte, weil man die, auch und gerade von inhaltlichen Fragestellungen her relevanten Gesichtspunkte einer anschaulichen Bildsprache vernachlässigte. Als Rückkehr zu den „erklärten Kupferstichen“ und als verkürzende Reduktion des Kunstwerks „auf seine illustrativen Qualitäten“ hat daraufhin Günter Busch im Vorwort zum Katalog der Bremer Daumier-Ausstellung diesen Trend der Forschung ironisch apostrophiert, der einer gegenwärtig verbreiteten Betrachtungsweise von Kunst entspricht, die man beiläufig als beschauliche Sachlichkeit umschreiben könnte und die offenkundig mit dem Hang zur Dokumentation im gegenwärtigen Ausstellungsbetrieb korrespondiert.

Solche Beobachtungen bestätigen sich stellenweise bei der Durchsicht des Katalogs zur Ausstellung „La Caricature — Bildsatire in Frankreich 1830—1835 aus der Sammlung von Ritter“, die als Wanderausstellung vom Westfälischen Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster ausgehend, wo ich sie mir anschaute, anschließend noch in der Kunstsammlung der Universität Göttingen und im Gutenberg-Museum Mainz gezeigt wird. Der Katalog wurde von Gerd Unverfehrt, Göttingen, in Zusammenarbeit mit den Mitgliedern einer studentischen Arbeitsgruppe erstellt. Das Unternehmen steht in einer losen Folge von Ausstellungen zur graphischen Satire (u. a. Hogarth, Englische Karikatur um 1800, Goya), aus denen sowohl das Kunsthistorische Institut wie die Kunstsammlung der Universität Göttingen nicht allein wissenschaftlichen Nutzen zogen. Wie dem Katalogvorwort zu entnehmen ist, soll die vollständige Folge der „Caricature“ nach Schluß der Ausstellung als Stiftung in den Besitz der Göttinger Universitätskunstsammlung übergehen. Das Westfälische Landesmuseum, seinerseits in den letzten Jahren durch umfangreiche Ausstellungen zur Bildsatire und Geschichte der graphischen Medienpraxis hervorgetreten, partizipiert an dieser Kooperation als Premierenort der Ausstellung und verschafft ihr die entsprechende Resonanz.

Die Ausstellung vereint eine Auswahl der graphischen Beiträge der rela-

tiv kurzlebigen „La Caricature“, erschienen vom 4. 11. 1830 bis zum 28. 8. 1835— die als erste satirisch-politische Wochenzeitung im modernen Sinn für die Geschichte der Bild- und Wortsatire überaus bedeutsam werden sollte. Jede Nummer umfaßte jeweils vier Seiten Text und in der Regel zwei lithographierte, zuweilen kolorierte Einzelblätter mit Legende und begleitendem Text im Format der Zeitung. Die Lithographien, eigentlich die Hauptattraktion des Blattes, wurden ausdrücklich als Sammelobjekte angeboten und — im Gegensatz zu Philipons seit 1832 erschienener satirischer Tageszeitung „Le Charivari“ — auf gutem Papier gedruckt. Produkt der durch die Juli-Revolution errungenen Freiheiten, spiegeln die 251 Nummern der „Caricature“ zugleich ein Stück republikanischer Kritik an der ersten Regierungszeit des „Bürgerkönigs“ Louis Philippe. Die Kritiker saßen in den Kammern der konstitutionellen Monarchie, waren vor allem Vertreter der bürgerlichen Intelligenz, Künstler, Wissenschaftler, Schriftsteller, Advokaten usw. (vgl. dazu: Margarete Kiel-Remer, Die liberale Epoche Louis Philippes 1830—1835 im Spiegel kritischer Werke Barbiers, Daumiers, Dumas' und Stendhals, Diss. Würzburg 1977).

Nach anfänglich abwartender Haltung richtete Philipon den Kurs des Blattes zunehmend auf die verschärfte Kritik an Louis Philippe („Philipon contre Philippe“) und die ihn stützenden konservativen Parlamentarier. Geradezu zum Markenzeichen der „Caricature“ gedieh Philipons Erfindung der „Birne“ (franz. poire = Birne, „Philippe Roi“ verballhornten Spötter zu „Philippoire“) als Symbol für Louis Philippe, mit dem er das Verbot umging, das Gesicht des Königs in Karikaturen zu zeigen (vgl. *Abb. 4*). Über Nacht wurde sie zum Symbol für die Gegner des Regimes („... tous les murs de Paris étaient couverts de cette ressemblance grotesque“, Alexandre Dumas, Mes mémoires, Paris 1893, Bd. 10, S. 229). Die „Caricature“, deren „caractère spécialement politique“ Philipon in einer Ankündigung des „Charivari“ vom 29. 11. 1831 ausdrücklich von dem mehr unterhaltsamen des letzteren Blattes abgrenzt, wurde nicht müde, in den immer wiederkehrenden Themen der Pressezensur (Kat. 4, 27, 30; *Abb. 1* usw.) der Untergrabung garantierter Rechte (Kat. 37, 61 usw.), der privaten Bereicherung des Parlaments (Kat. 19, 35 usw.) die Bedrohungen der Freiheit zu brandmarken vgl. (dazu Klaus Lankheit, Die Leiden der Freiheit. Über einige „Karikaturen“ aus der Julimonarchie, Katalog S. 15 ff.). Um die immer wieder anfallenden Bußgelder zahlen zu können, gründete Philipon 1832 die „Association mensuelle“. Schließlich bewirkte die Einführung verschärfter Pressegesetze im Jahre 1835 die Einstellung der „Caricature“; außer ihr fielen diesen „Septembergesetzen“ insgesamt 30 republikanische Zeitungen zum Opfer. Mit Daumiers Lithographie vom 27. 8. 1835 „Es hat sich wahrlich gelohnt, dafür zu sterben!“, auf dem die Revolutionäre von einst beim Anblick der Entwicklung, welche die Julimonarchie genommen hat, bitter resignieren, stellt das Blatt, dessen tatsächliche politische Breitenwirkung nur schwer einzuschätzen ist

(vgl. dazu die teils widersprüchlichen Hinweise im Katalog, S. 9, 12, 29), sein Erscheinen ein.

Mit 122 Katalognummern (zusätzlich einer Reihe von nicht im Katalogverzeichnis aufgeführten Blättern) gibt die Ausstellung einen informativen Querschnitt durch die graphische Produktion der Zeitung von insgesamt 524 Lithographien. Die wichtigsten Zeichner, Grandville, Daumier, Traviès sind mit charakteristischen Werkgruppen vertreten. Weniger deutlich wird in dieser Auswahl der sehr umfangreiche, wohl häufig wechselnde Mitarbeiterstab der Zeitung, der sich teilweise aus Zeichnern zusammensetzte, die bereits an Philipons politisch-satirischem Blatt „Silhouette“ (1829—30) mitgearbeitet hatten (u. a. Grandville, Raffet, Julien, Achille Devéria, E. Forest, Daumier). Allerdings sind die Autoren vieler Lithographien unbekannt bzw. ist man auf Vermutungen angewiesen. Da der Schwerpunkt der Ausstellung zu Recht auf der politischen Satire liegt, werden die zuweilen harmlosen Anfänge der Zeitung im Bereich der Sitten- und Modekarikatur kaum greifbar. Hier wären etwa die Zeichnungen der nicht vertretenen Achille Devéria, Eugène Lami, Jean-Pierre Dantan oder Henri Monnier, Schöpfer der Spießfigur „Prudhomme“ zu nennen, von dem ein als Tafel 2 der Null-Nummer der „Caricature“ erscheinendes koloriertes Blatt mit dem Titel „Un inanimable“ (nicht im Katalog verzeichnet) zu sehen ist. Den Karikaturen ist eine Auswahl von Bronzegüssen nach Gipsen Daumiers beigegeben, in der ich Daumiers bekannteste politische Figur, „Ratapoil“ (um 1850/51), eine Karikatur mit den Zügen Napoleons III., vermisste.

Die Ausstellung präsentierte sich in Münster in einem langgestreckten Raum, durch eine Stellwand geteilt. So erschloß sich im Rundgang das, analog zum Katalog, vorwiegend chronologisch angeordnete Material bequem für den Betrachter. Eine ausführliche Beschriftung, wenngleich ohne vermittelnde Kommentare, erleichterte ihm den Zugang zu mitunter recht komplizierten zeithistorischen Anspielungen und ermutigte ihn zum intensiven Studium des Einzelbildes. Wohl nicht zuletzt deshalb hatte man eine auf den ersten Blick etwas ermüdend wirkende Präsentationsform durchlaufender Reihung gewählt und auf zusammenfassende Gruppierungen nach Themen bzw. Künstlern verzichtet. Gleichsam als ästhetischer Nebeneffekt und vermutlich unbeabsichtigt wurde durch die isolierende Präsentation der Blätter vor hellbraunem Anstrich zugleich deren Bildhaftigkeit sowie ihr „Kunstanspruch“ hervorgehoben. Hier stellt sich die Frage, inwieweit es überhaupt sinnvoll ist, eine illustrierte satirische Zeitung allein mittels ihrer Bildbeiträge in einer Ausstellung vorzustellen.

Aus der Abfolge der Exponate lassen sich übergreifende Entwicklungen sowie die Eigenart individueller künstlerischer Beiträge deutlich ablesen. Zunächst dominiert in Philipons Stab der große Satiriker Jean-Ignac-Isidore Gérard, genannt Grandville, der auch die Titelvignette der „Caricature“ mit Gruppenszenen entwarf und Darstellungen von Fest- und Masken-

zügen. Seine kleinteilig-phantastischen Bilderfindungen unter häufiger Verwendung der Tiersymbolik trafen den Publikumsgeschmack und brachten dem Blatt die ersten Erfolge. Grandville zählt zur Generation der zu meist im ersten Jahrfünft des 19. Jahrhunderts geborenen Zeichner der „Caricature“, die einen spezifischen Stil der französischen Karikatur ausbildete, während einige ältere Mitarbeiter des Blattes wie etwa Edme-Jean Pignal (geb. 1794) und Frédéric Bouchot (geb. 1798) — beide nicht in der Ausstellung vertreten — hinsichtlich des derben Charakters ihrer Karikaturen noch unmittelbar an die englische Bildsatire anknüpfen. Neben Grandville sind aus der Anfangszeit des Blattes noch Alexandre Decamps und Raffet zu nennen. Letzterer war Schüler von Charlet (geb. 1792), durch den die Lithographie als Kunstmittel wie als wirksames Medium der Karikatur in Frankreich populär wurde. Als einer der aktivsten Mitarbeiter der „Caricature“ ist ferner Traviès anzuführen, der sich durch die Erfindung des zwerghaften Mayeux einen Namen machte und besonders durch seine naturalistisch/treffsicheren, lebensvollen Schilderungen von Volkstypen und komödiantischen Stegreifszenen auszeichnete, die er mit skurrilen Requisiten versah. Gegenüber Traviès' beißender Satire und aufwendiger szenischer Apparatur steht Daumiers großformige Schlichtheit, die dekouvrierende Wiedergabe des Menschlichen und die individuelle Charakteristik seiner Figuren, ihre Porträthaftigkeit. Seit Anfang 1832 zählt er zum ständigen Mitarbeiterstab der „Caricature“. Für seinen großflächig vereinfachenden Zeichenstil, die übersichtlich gebauten Kompositionen mit den wuchtigen, plastisch modellierten Figuren finden sich zunächst nur wenige Anknüpfungspunkte, sieht man einmal von einigen Zeichnungen Raffets (Kat. 10, 23) oder des mit ihm befreundeten Jeanron (Kat. 11) ab. Unter den übrigen Zeichnern, deren Produktion ein starkes Qualitätsgefälle aufweist, lassen sich, wie üblich bei satirischen Blättern, eine Reihe von Spezialisten ausmachen, so etwa Desperret, der als Reproduktionslithograph hervortrat oder Bouquet, der als ein Meister im Parodieren von Kunstwerken gelten kann. In diesem Zusammenhang ist auf den im Katalog ausführlich behandelten Komplex der Motivwanderungen, Zitate, Übernahmen und Parodien hinzuweisen, der in der Ausstellung selbst jedoch leider nicht veranschaulicht wird. Hier hätten beispielsweise einige englische Karikaturen, die im Museum in Münster vorhanden sind und mühelos zu erreichen gewesen wären, aufschlußreiche Vergleichsmöglichkeiten geboten!

Der übersichtlich angelegte, von Gerd Unverfehrt redigierte Katalog, enthält neben dem Vorwort der Veranstalter drei Essays, einer, der sich der Geschichte des Blattes widmet (Gerd Unverfehrt, LA CARICATURE. Bemerkungen zur Geschichte einer Zeitschrift, S. 9 ff.), ein zweiter, der einem bestimmten Themenkreis der Zeitung gilt (Klaus Lankheits oben erwähnter Beitrag) und ein Artikel, der den Einfluß der Pressezensur untersucht (Jürgen Döring: „Die Presse ist vollkommen frei“, LA CARICATURE und

die Zensur, S. 27 ff.). Der Schwerpunkt liegt auf dem umfangreichen Katalogteil mit 122 Nummern, wobei jede Nummer durch eine Abbildung sowie meist durch Vergleichsabbildungen illustriert wird. Leider wurde auf farbige Abbildungen verzichtet, was um so mehr zu bedauern ist, als die Kolorierung der Lithographien wohl keineswegs allein rein aus dekorativen oder verkaufsfördernden Absichten heraus geschah, sondern dem Verständnis der Zeichnung unmittelbar dienlich war (vgl. Kat. 16, 22, 50 u. a.), zumeist den Bildwitz hervorhob (Kat. 32, 50). Dem Katalogteil nachgestellt sind „Kurzbiographien oft genannter Politiker“ (S. 285 ff.) und „Kurzbiographien der Künstler“ (S. 299 ff.).

In den — sonst sehr informativen — Texten von Unverfehrt und Döring vermisse ich Hinweise auf den publizistischen Stellenwert der „Caricature“ innerhalb der oppositionellen republikanischen Kräfte, über die Zusammensetzung des Mitarbeiterstabs, den ich bereits weiter oben ansprach, und vor allem über die Rolle des Herausgebers Charles Philipon, von dem bekannt ist, daß er — selbst Karikaturenzeichner und Autor wichtiger Satiren — seine „Mannschaft“ motivierte, kritisierte und anspornte. Was ist bekannt über seinen Redaktionsstil, die Art und Weise seiner Zusammenarbeit und Einflußnahme auf Texte und Zeichnungen? In dieser Hinsicht aufschlußreich ist der Bericht der Goncourt über einen korrigierenden Eingriff in eine satirische Zeichnung Gavarnis mit dem Titel „Mademoiselle Monarchie“ („Caricature“, 18. 7. 1831, vgl. E. u. J. Goncourt, Gavarni, Berlin 1919, S. 127 ff.). Ferner wäre zu untersuchen: die Bedeutung des neuen Mediums Lithographie für die Darstellung politischer und kultureller Themen, ihre Rolle bei der Entwicklung einer Ikonographie bürgerlicher Typen (z. B. Robert Macaire).

Der Umfang des Katalogteils rechtfertigt sich aus der Absicht der Veranstalter „durch die sorgfältige Kommentierung jedes einzelnen ausgestellten Blattes die geschichtlichen Zusammenhänge verständlich zu machen und so den kritischen Bildwitz über den oft genug für sich sprechenden und faszinierenden Augenschein hinaus zu erschließen“ (S. 7). Der Gewinn für den Katalogbenutzer ist rasch einzusehen, wenn ihm auf diese Art beispielsweise scheinbar rein dekorativ anmutende Mode- oder Genrekarikaturen wie Grandvilles Lithographie „Polnisches Blut“ (Kat. 8) in ihren politischen und vielfältigen zeithistorischen Implikationen erschlossen werden. Hier scheinen für die Katalogbearbeiter außer dem Katalogbeitrag Lankheits die Publikationen von Wolfgang Balzer (Der junge Daumier und seine Kampfgefährten. Politische Karikatur in Frankreich 1830—1835, Dresden 1965) und Klaus Schrenk (Die republikanisch-demokratischen Tendenzen in der französischen Druckgraphik zwischen 1830 bis 1852, Diss. Marburg 1976) maßgeblich gewesen zu sein. Neben den detaillierten Nachweisen historischer Bezüge, ergänzt durch zahlreiche Querverweise auf verwandte Motive in der „Caricature“, die ein enges Netz der politischen Argumen-

tation entstehen lassen, verdienen vor allem die aufgezeigten Motivübernahmen aus der englischen Karikatur um 1800 Beachtung (G. Cruikshank, Rowlandson, Gillray: zu ergänzen dessen Radierung „Phaeton alarm'd“ v. 22. 3. 1808 für Kat. 38). Solche Nachweise ermöglichen Einblicke in das Motivrepertoire und in die Auswahl von „Rahmenthemen“. Insgesamt hätte man hier auch für die inhaltlichen Aspekte mehr gewinnen können, wenn die Art der Übernahme bzw. Übersetzung und Anwendung der graphischen Darstellungsmittel im Einzelfall genauer untersucht worden wäre. Auch scheint mir die Bedeutung der französischen Satire mit ihrer moralistischen Tradition in der Literatur (Rabelais, Montaigne, Lafontaine, Molière, Diderot, der bereits eine „politische Physiognomik“ entwarf, wonach etwa der Republikaner sich vom Monarchisten unverkennbar in Habitus und Gebärde unterscheidet; in: Essai de la peinture, Kap. 4) nicht ausreichend berücksichtigt worden zu sein. Ferner wäre die französische Karikatur als antinormatives Zerrbild der „offiziellen“ Malerei von Klassizismus und Romantik zu beachten. So lernte eine Reihe von Zeichnern der „Caricature“ bei Antoine-Jean Gros: Raffet, Wattier, Julien, Philipon, Hyppolyte Bellangé — bevor sie sich aufs Herstellen von Lithographien verlegten. Ihre Herkunft aus dem Bereich der „offiziellen“ Malerei belegt nicht allein eine häufig kaum karikierende, idealisierende Zeichnung, sondern auch ihr Themenrepertoire (vgl. dazu die Zusammenstellung der „Bildthemen der Romantik“ im Katalog der Delacroix-Ausstellung der Kunsthalle Bremen 1964); das Thema der Heldenlegende klingt an in Kat. 10, 23, das von Spuk und Geistererscheinung (vgl. dazu u. a. Poitevins „Diableries“) in Kat. 14, 36, 115 und das von romantischer Landschaft in Kat. 22, 64. Im Hinblick auf die Eigenart der verwandten graphischen Mittel wäre hier u. a. auf den häufig anzutreffenden Hell-Dunkel-Kontrast im Sinne eines graphischen Symbolismus hinzuweisen, insbesondere bei den Darstellungen der Freiheit. Wie sehr einige der Zeichner der „Caricature“ der politischen Konjunktur verpflichtet waren, zeigt etwa der Lebenslauf von Philippe-Auguste Jeanron (geb. 1806), der während der Juli-Revolution auf Seiten der Aufständischen gekämpft hatte, 1831 erstmals im Salon ausstellte, 1848—50 Direktor der Louvre-Sammlung und der Musées Nationaux wurde und schließlich die satirische Zeichnung ganz aufgab.

Analog zu den unterschiedlichen literarischen Formen der Textbeiträge in der „Caricature“ lassen sich verschiedene zeichnerische Darstellungsformen feststellen, die vom emblematischen Puzzle (etwa dem „sprechenden Wappen“, Abb. 57 ff.) über die kritische Reportage (Kat. 13,82), dramaturgisch ausgefeilte Masseninszenierung (Kat. 29, 84) zur politischen Erzählung, Fabel und Parodie reichten, die das politische Geschehen in fiktiver Form abhandeln. Insbesondere an den zahlreichen Metamorphosen der „Birne“ läßt sich ein spezifisches Interesse der Zeichner an der Objektverwandlung feststellen, was mit dem kraftvollen Realismus ihres Zeichenstils zusammenhängt

(Abb. 4). Eine Besonderheit stellt die Gruppe der Parodien auf Kunstwerke dar, auf die Lankheit im Kontext der Untersuchungen über die Freiheitsallegorien ausführlich eingeht (S. 15 ff.). Das früheste englische Beispiel der Anwendung der Parodie eines Gemäldes auf die politische Satire ist Rowlandsons Paraphrase zu Füßlis „Nachtmahr“, der 1782 ausgestellt wurde, in der Radierung „The Covent Garden Night Mare“ von 1784 (vgl. dazu Dorothy George, *English political Caricatures 1783—1832*, Oxford 1959, Bd. S. 186, Abb. 75). Gillray hat dann diese Form der Parodie häufiger angewandt, und möglicherweise ist sie durch ihn in der französischen Karikatur populär geworden.

Für die Art der Umsetzung solcher Zitate charakteristisch ist die Parodie des Zeichners „A. C.“: „Die Ermordung der Freiheit“ (Kat. 81; Abb. 2) auf Proudhons monumentales Gemälde „Gerechtigkeit und Rache verfolgen das Verbrechen“. Die Diskrepanz zwischen „zeitlos“ erhabenem Vorbild und Aktualisierung wird vor allem durch Mittel der Situationskomik und des „sprechenden Details“ deutlich gemacht; anstelle der rückwärtsgewandten Figur bei Proudhon der nach vorn blickende Louis Philippe, anstelle des antikisierenden Gewandes die Prosaik des modernen Gehrocks mit fliegenden Rockschoßen usw. Psychologisch durchdringender sind die Umprägungen Daumiers, für die sich keine direkte Übernahmen nachweisen lassen. Seine Lithographie „Ritt durch die geschäftige Bevölkerung“ (Kat. 93; Abb. 3) ist nicht nur ein „pervertiertes Reiterbildnis“ (S. 226). Es ist darüber hinaus eine Karikatur des heroischen Anspruchs des Historienbildes napoleonischer Provenienz: anstelle barockisierender Ballung der Massen und dramatischer Bewegungsabläufe hier nun gerade Passivität und lässige Nachgiebigkeit. Die Umkehrung der Bedeutungsperspektive — Louis Philippe vom Rücken gesehen, das Pferd hingegen wendet den Kopf dem Betrachter zu, — läßt die Insignien der Macht, des Reiters, Uniform und Napoleons Hut erst recht ironisch erscheinen. Auf dem Blatt „Der Absetzungssäbel“ (Kat. 105 — nach Hazard/Delteil, *L'Œuvre lithographié de Honoré Daumier*, 1904, S. 74, Nr. 282 ist die Bildfigur eine Parodie auf eine Lithographie von Horace Vernet) verschmilzt Daumier die Gestalt Louis Philippes mit derjenigen des Gauners Robert Macaire. Zur Annäherung der beiden Typen bei Daumier vgl. auch das wenig früher entstandene Blatt „Nous sommes tous d'honnêtes gens, embrassons-nous, et que ça finisse“: „Caricature“ Nr. 210 vom 13. 11. 1834. Daumiers graphische Beiträge für die „Caricature“ umschließen die Spannweite der politischen Karikatur als Variante der Gattung „Ereignisbild“.

Da es sich um die erste zusammenfassende Publikation zur „Caricature“ handelt, hätte ich mir ausführlichere Daten über die Zeichner gewünscht, zumal es sich bei den unter „Kurzbiographien“ angeführten 15 Namen nur um eine kleine Auswahl des weit umfangreicheren Mitarbeiterstabs handeln dürfte. Über „A. Menu“, im Katalog „ohne Angaben“ geführt, vgl. Thieme-

Becker und Bénézit: Alophe, Marie Alexandre (1812—1883), identisch mit Menut bzw. Ad. Menut, „besonders durch seine Lithographien bekannt, die ob ihres zumeist süßlichen Inhalts willen beim großen Publikum viel Gefallen fanden und allgemein verbreitet wurden“ (sic). Gegen Ende seines Lebens betrieb Alophe ein großes Fotogeschäft in Paris (s. auch neuerdings: Klaus Schrenk, Kreuzzug gegen die Freiheit oder Reaktion republikanischer Künstler auf die Julimonarchie in Frankreich zwischen 1830 und 1840, in: „Tendenzen“, 20. Jg. Nov./Dez. 1979, S. 12 ff.).

Joachim Heusinger v. Waldegg

REZENSIONEN

NORBERT LIEB/FLORIAN HUFNAGL, *Leo von Klenze. Gemälde und Zeichnungen*. München (Verlag Georg D.W. Callwey) 1979. 248 S., 461 Abb., davon 16 farbig, DM 168,—.

In den letzten beiden Jahrzehnten ist Leo von Klenze als Maler zu einem Ansehen gelangt, das er zu Lebzeiten nicht besessen hat. Auf den großen historischen Ausstellungen von 1858 in München und 1861 in Köln war er nicht vertreten. Was einem Erfolg in einer eher auf dramatische Effekte und Mitteilbarkeit bedachten Epoche im Wege stand, formulierte zum Beispiel Friedrich Eggers 1850 im Deutschen Kunstblatt anlässlich der Ausstellung einiger Gemälde in Berlin: „Ohne besondere malerische Wirkung und wohl auch ohne Absicht derselben waren die Ansichten von Leo von Klenze“. In der Tat nimmt sich Klenzes gemaltes Werk mit seiner Neigung zu stereometrischer Klarheit der Formen in der Münchner Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts als ein fremdes Element aus. Nicht nur seine Hauptbeschäftigung als Architekt, auch seine Herkunft aus Norddeutschland, die Formung in seiner Jugend durch Gilly und die Zugehörigkeit zu seiner Generation (Klenze, der drei Jahre jünger als Schinkel war, begann erst um 1825, Landschaften in Öl zu malen, als Schinkel mit dieser Tätigkeit aufhörte), isolierte ihn als Maler in seiner Umgebung. Obschon Klenze durchaus zu allen Zeiten in erster Linie Architekt war, bedeutete die Landschaftsmalerei für ihn mehr als Entspannung in dilettierender Beschäftigung. Er sandte seine Gemälde nicht nur auf die Münchner Ausstellungen, sondern auch nach Berlin, Dresden, Hannover, Braunschweig, Leipzig und Breslau und stellte sich dem Vergleich mit anderen Malern. Die sich entwickelnden Museen beachteten ihn jedoch nicht. Nur Graf Schack erwarb noch kurz vor Klenzes Tod (1864) ein Gemälde für seine Sammlung. In der Jahrhundertausstellung von 1906 fehlte er. Erst um 1940 wurde der Beginn einer neuen Bewertung gemacht. Der in das Museum von Hannover gelangte „Domplatz