

Inu. A. 45.053

10

# Honoré Daumier

x 

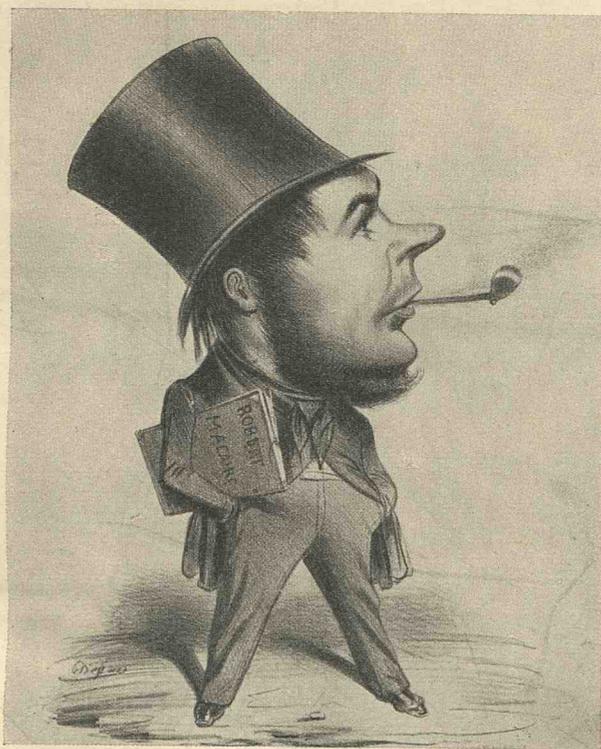
## Lithographien: 1828—1851

c. 65 267

Herausgegeben von Eduard Fuchs

Mit 47 Textillustrationen und 72 in Originalgröße  
nachgezeichneten Lithographien

263/69 (mf)  
263/62 (1)



62866

1. Der junge Daumier. Karikatur von Benjamin

H. S. A. Str. 1921

Albert Langen, Verlag, München

CONTROL 1953

BIBLIOTECA CENTRALĂ UNIVERSITARĂ  
— BUCUREȘTI  
COTA Y 084/182

RC443/110

Eine Vorzugsausgabe dieses Werkes wurde  
in hundert mit der Hand numerierten Exemplaren  
auf qualitativ hervorragendes Papier gedruckt  
und von E. A. Enders in Leipzig  
in einen Liebhaber-Halbpergamentband gebunden.

**B.C.U. Bucuresti**  
  
**C62866**

RC131/03

62866

Druck von Hesse & Becker in Leipzig

Max Slevogt gewidmet

# Das lithographische Werk Honoré Daumiers

Erster Teil: 1828—1851



2. Daumier im Alter von 25 Jahren  
Lithographie von Feuchère

H. 84. Str. 1921

Maler oder Lithograph? Sehr spät erst ist man zu der Erkenntnis gekommen, daß Honoré Daumier etwas ganz anderes war, als ein im besten Falle geschickter, aber doch höchstens für den Tag Geltung verdienender Karikaturist, wie ihn zur Zeit seines Lebens die große Masse einschätzte. Daß er zu den größten Meistern der gesamten Kunstgeschichte zählt, ist überhaupt eine ganz moderne Entdeckung. Nicht einmal über den Umfang seiner künstlerischen Betätigung war man bis vor kurzem in weiteren Kreisen näher unterrichtet. So wußten, um nur ein Beispiel zu erwähnen, vor der großen Pariser Weltausstellung des Jahres 1900 nur verhältnismäßig wenige, daß Daumier auch gemalt hat. Und selbst heute wissen unter den Bewunderern Daumiers nicht allzu viele, daß die Zahl seiner Bilder sogar ziemlich groß ist; fortwährend kommen neue Werke von ihm ans Licht.

Heute liegen die Dinge ungefähr so, daß die Verständigen seine Karikaturen zwar sehr lieben, die größte Bewunderung jedoch seiner Malerei zollen, seiner rein künstlerischen Produktion, wie

sie sagen. Darum bedauert man gleichzeitig, daß Daumier von der Tagesarbeit so sehr in Anspruch genommen war; denn dadurch sei der großen Kunst so manches bedeutende Werk verloren gegangen. Das heißt: man rückt Daumiers karikaturistische Tätigkeit gewissermaßen in die zweite Reihe. So sagt zum Beispiel einer seiner französischen Biographen, Arsène Alexandre, in seinem Buch über Daumier: „Man muß die Mehrzahl seiner berühmten Lithographien viel mehr als Zeugnisse, denn als Schöpfungen seines Genies ansehen.“ Und weiter: „Der Journalismus, von dem Daumier lebte, hat ihn getötet.“

Sehr erfreulicherweise tritt in dieser Einschätzung Daumiers neuerdings wieder ein Wandel ein. Nicht, daß man anfinge, seine gewissermaßen tendenzlose Malerei geringer einzuschätzen. Im Gegenteil, die Bewunderung für sie steigt fortgesetzt, und das Vorhandensein eines einzigen Daumierschen Gemäldes in einer Ausstellung macht diese schon sehenswert. Aber viele beginnen einzusehen, daß die für den Tag gemachten Arbeiten Daumiers, seine zumeist lithographierten Karikaturen und seine Holzschnitte für die Zeitungs- und Buchillustration, durchaus nicht in die zweite Reihe gerückt werden dürfen. Man beginnt zu begreifen, daß es sich in diesen Dingen nur im rein technischen Sinn des Wortes um simple Tagesarbeit handelt, und daß sich darunter, genau wie bei einem Rembrandt oder einem Goya, eine Menge Schöpfungen befinden, die dem besten ebenbürtig sind, was Daumiers Pinsel geschaffen hat. Man hat eingesehen, daß zahllose seiner oft nur wenige Quadratcentimeter messenden Holzschnittbildchen zu unserem allerkostbarsten Kunstgut, zu den genialsten Offenbarungen der Kraft und Phantasie Daumiers gehören. Kurz, man begreift endlich auch ihm gegenüber, daß eben alles groß und bis zu einem gewissen Grade ewig ist, was aus der Hand eines wirklich Großen hervorgeht.

Ich stehe auf einem noch viel entschiedene-

ren Standpunkt; ich gehe weiter und sage: Die Daumiersche Tagesarbeit — seine Karikaturen — ist nicht nur ebenso wichtig wie seine Gemälde, sondern sie ist aus verschiedenen Gründen für den allgemeinen Kunstbesitz sogar noch wichtiger. Und ich begründe meine Anschauung damit: Wodurch faszinieren denn die Gemälde Daumiers den Beschauer in so hohem Maße? Was erzeugt die wachsende Begeisterung bei jedem erneuten Beschauen eines Daumierschen Gemäldes? Ist dies etwa die Neuartigkeit der farbigen Probleme, die er sich stellt, oder sind es besonders herrliche malerische Offenbarungen, die er dem Auge enthüllt? Und auf diese Fragen antworte ich: Nein, das ist es nicht, denn Daumier hat mittels seiner Palette keine neuen malerischen Anschauungen entwickelt. Die Daumierschen Gemälde verblüffen, faszinieren und entzücken den Beschauer durch die ungeheuere und unbestritten einzigartige Konzentration des Ausdrucks; durch eine Konzentration, die deshalb so bezwingend wirkt, weil sie mit einer ebenso einzigartigen Einfachheit der Lösung eines jeden Motives verbunden ist. Das Resultat hiervon ist eine zur Monumentalität gesteigerte Erscheinung der Dinge. Einzig und allein auf diesen Eigenschaften beruht die alle Welt bezwingende Wirkung der Daumierschen Gemälde. Aber das ist nichts anderes als das, wodurch seine Lithographien verblüffen und entzücken! Als fast einzige Einschränkung kann das berühmte Bild „Die Revolution“ gelten, — diese Symphonie in Gelb, wo tatsächlich die Farbe als Ausdrucksmittel der Idee verwendet ist (Bild 43).

Auf Grund der Tatsache, daß Daumier in seinen Gemälden mit denselben Mitteln wie bei seinen Zeichnungen wirkt, folgere ich weiter: Daumiers Gemälde sind bis zu einem gewissen Grade Kraftvergeudung, und zwar in dem Sinne, wie Max Klinger sich ausdrückt, da er sagt: „Wenn eine gleich gute Lösung mit bloßen zeichnerischen Mitteln möglich ist, dann ist das kostbarere Material überflüssig.“ Zeichnen ist andererseits eine Kunst für sich. Der Zeichner will keine anderen Darstellungsmittel als Hell und Dunkel, „er will an die Farbe oft erinnern, aber sie nicht ersetzen“. Das tut Daumier jedoch nicht nur in seinen Lithographien, sondern sogar in den meisten seiner Gemälde. Daumier dachte nicht in Farben, diese waren für ihn nur ein kostbareres Material als die Lithographiekreide.

Gewiß kann man zugeben, daß die meisten der Daumierschen Gemälde und Aquarelle konzentrierter sind als sehr viele seiner Lithographien. Wohl gemerkt: nur konzentrierter als sehr viele! Aber auch diese höchste Konzentration wird niemals durch die Farbe erreicht, sondern stets durch die Linie, sehr

häufig direkt durch die Kontur, deren er sich später bei seinen Gemälden immer häufiger bedient. Das heißt also: Seine Gemälde erreichen ihre Wirkung durch rein zeichnerische Mittel. Die Farbe fügt dem geistigen Inhalt des Bildes nichts Wesentliches hinzu, so unendlich schön und kostbar sie bei ihm auch ist. Da nun aber bei einem Gemälde ein für allemal die Farbe die Hauptsache ist, so ist es, wie gesagt, Kraftvergeudung, wenn durch Verwendung der Farbe als Mittel zur Gestaltung der künstlerischen Idee kein intensiverer Eindruck erzielt wird, als durch eine einfache Zeichnung, die das Produkt einer oder höchstens zweier flüchtiger Stunden ist; soviel Zeit durchschnittlich brauchte Daumier zu seinen Zeichnungen.

Mit diesen Einwendungen soll nicht gesagt sein, daß Daumier kein Maler gewesen sei. Daumier war sogar der geborene Maler. Und das beweisen seine Lithographien noch viel mehr als seine Gemälde. Man kann eben auch mit den Farben Schwarz und Weiß allein malen. Man kann sogar ein sehr großer Maler sein, obschon man nur Schwarz und Weiß auf der Palette hat; und das gilt von Daumier. Denn mit diesen beiden Farben hat Daumier in der Tat, wie wenig andere Künstler, die größte Fülle von Licht und Farbe hervorgezaubert, er hat in seinen Lithographien eine ganz einzigartige malerische Wirkung durch die bloße Kontrastwirkung von Schwarz und Weiß erreicht. Ich gehe sogar so weit, daß ich sage: Eine Farbigkeit, wie sie viele Hunderte unter Daumiers Lithographien aufweisen, besitzen nur sehr wenige seiner Gemälde. Deshalb ist auch das Wort seines Biographen Alexandre falsch, der Journalismus habe Daumier getötet. Das gerade Gegenteil ist die Wahrheit; der Journalismus hat die letzten und stärksten Möglichkeiten von Daumiers Kunst entwickelt.

Wenn es nach meiner Meinung gegenüber der künstlerischen Produktion Daumiers wirklich etwas gibt, was man als künstlerischen Verlust bezeichnen kann, so ist es der Umstand, daß Daumier die Gelegenheit zur Ausführung monumentaler Freskomalereien versagt geblieben ist. Auf diesem Gebiete hätte er vielleicht das Allergrößte seit Michelangelo geleistet. Das wird nicht nur durch das Wenige von ihm bewiesen, was infolge seines Formates hiervon eine Ahnung geben könnte, sondern noch viel mehr durch die Tatsache, daß man auch seine kleinsten Vignetten ganz beliebig vergrößern kann — selbst hundertfach —, ohne daß sie etwas verlieren und leere Stellen aufweisen; sie gewinnen sogar durch die Vergrößerung. Und das ist der entscheidende Prüfstein für echte Monumentalität.



3. Schlußgalopp in der Großen Oper. Frühe, bis jetzt unbekannte Lithographie von Daumier

Die besonderen Werte und Wirkungen, welche die Farbe den Daumierschen Gemälden gegenüber seinen Zeichnungen verleiht, übersehe ich selbstverständlich nicht, und nichts liegt mir ferner, als seine Gemälde gering einzuschätzen. Ich bin im Gegenteil im höchsten Grade begeistert von den meisten und möchte wenige missen. Man kann nach meiner Meinung sagen: Die Konzentrationskraft der Daumierschen Künstlerschaft erreicht in seiner Malerei zwar keinen höheren geistigen Ausdruck als in vielen Hunderten seiner Zeichnungen, aber sie fand in ihr ihre edelste und darum genußreichste Form. Weiter kann man sagen: Die von ihm mit Hilfe der Farbe erzielte Kostbarkeit macht die Konzentration des Ausdrucks verführerischer, als es der einfache Strich einer simplen Kreidezeichnung sein kann. Daumiers Gemälde behandeln obendrein allgemeingültigere und damit bis zu einem gewissen Grade ewigere Motive, die also niemals von der wechselnden Tagesgeschichte beeinträchtigt werden können; hierdurch wird selbstverständlich auch die Behandlung des Motives wesentlich beeinflusst. Wenn er z. B. Badende malt, so werden es, wie einer seiner Biographen ganz treffend bemerkte, michelangeleske Gestalten, wenn er Badende zeichnet, drängt sich das

Satirische der Beobachtung zunächst in den Vordergrund.

Aber alle diese unbestreitbaren Werte der Daumierschen Malerei wären unbedingt zu teuer bezahlt gewesen, wenn die Umstände seines Lebens dazu geführt hätten, ihn eines Tages dauernd von seiner karikaturistischen Tätigkeit im Dienste des Tages abzulenken. Die Kunst hätte hierdurch ganz unersetzliche Verluste erlitten, auch wenn dieser Fall erst vom Jahre 1860 an eingetreten wäre, wo Daumier während etwa dreier Jahre tatsächlich den karikaturistischen Tagesdienst aufgab, und sich vornehmlich der Malerei widmete.

Wir dürfen nämlich niemals die zweite Seite von Daumiers Genie übersehen, die doch ebenfalls von allergrößter Wichtigkeit ist. Und diese ist seine wahrhaft grandiose Produktionskraft. Daumier besaß einen ganz unerschöpflichen Reichtum an Phantasie, er war tatsächlich voller Gesichte, immer und immer gab er Neues, nur verhältnismäßig selten wiederholt er sich. Eine geradezu berausende Fülle von Anschauung und Geist drängte bei ihm zur Gestaltung. Hätte er sich also auch nur in der letzten Epoche seines Lebens, die, wie bei allen wirklich großen Künstlern — ich nenne nur Tizian, Michelangelo, Rembrandt, Hals —,



4. Mayeux bei den Freudenmädchen. Die älteste bekannte Lithographie Daumiers

auch seine reifste und stärkste künstlerische Epoche war, von der Tagesarbeit ab- und ausschließlich der Malerei zugewandt, so hätten wir den Besitz von weiteren fünfzig bis sechzig Gemälden mit dem Verlust von mindestens tausend Lithographien bezahlen müssen. Hunderte von den Lithographien, die in dieser Zeit entstanden sind, bedeuten aber neue und wichtige künstlerische Offenbarungen. Daumiers ungeheure schöpferische Potenz hätte in der Malerei niemals eine ähnliche Auslösung finden können. Als Maler arbeitete er nicht nur gewissenhaft, sondern zumeist auch bedächtig. Seine Lithographien dagegen sind jähe und kühne Niederschriften, vom inspiratorischen Augenblick geboren und zumeist von derselben gesegneten Stunde zur Reife und Vollendung gebracht. Jede Zeichnung war schon in dem Augenblick fertig, in dem er den ersten Kreidestrich daran machte. Die Studie kannte er nicht. Darum sind auch so viele seiner Lithographien von der ganzen herben Herrlichkeit eines schöpferischen Zeugungsdranges umflutet.

Der Verlust dieser unzähligen künstlerischen Offenbarungen wäre nach meiner Meinung auch deshalb mit dem zu teuer bezahlt gewesen, was Daumier andernfalls als Maler hätte schaffen können, weil das, was er in dieser reichsten Zeit als Maler zu geben vermochte, nicht ungesagt blieb. Daumier malte neben seiner Lithographietätigkeit stets mit regstem Eifer; als Beispiele seiner Malerei aus dieser Zeit seien nur das Porträt von Berlioz, der Page, das Drama und die verschiedenen Don-Quichotebilder genannt (s. Textbilder III. IV. Band).

Auf Grund von alledem komme ich zu dem Schluß: Wenn immer und immer wieder bedauert wird, daß Daumier durch die Teilnahmslosigkeit des kaufenden Publikums gegenüber seiner Malerei gezwungen war, seine Kraft in der Tagesfron zu verbrauchen, so stelle ich diesem Bedauern den Satz gegenüber: Danken wir dem Geschick, daß

es so kam; denn die wertvollste und machtvollste Offenbarung dieser herrlichen künstlerischen Potenz ist Daumier, der Lithograph.

\*

Das Wesen der Daumierschen Kunst. Ich habe in der Einleitung zu dem Holzschnittwerk Daumiers bereits einige Ausführungen über das Wesen der Daumierschen Kunst gemacht (Seite 13–15 und 22–23). Aber wenn ich mich in diesen Einleitungen auch nur auf das Wichtigste beschränken will, so muß ich doch den Kernpunkt dieser Frage; den Zusammenhang des Daumierschen Stils mit dem Zeitabschnitt der Geschichte Frankreichs, in dem Daumiers Kunst wurzelt, hier noch etwas eingehender darstellen. Das ist nicht nur nötig, wenn man zum Verständnis seines Werkes im Ganzen gelangen, sondern auch, wenn man das einzelne Werk seiner Hand richtig würdigen will.

Daumier ist 1808 geboren. Die Zeit, in der seine Kunst wurzelt, ist also die große französische Revolution und die Periode der Sicherung ihrer bürgerlichen Errungenschaften. Der Höhepunkt dieser Epoche ist das Jahr 1830. In der Juli-Revolution von 1830 hat die französische Bourgeoisie endlich das als Staatsform verwirklicht, womit sie in der großen Revolution von 1789 begonnen hatte. Es gibt keine bedeutsamere, weil keine fruchtbarere Periode in der modernen Geschichte Frankreichs als die Zeit bis und um 1830. Sie umfaßt Umsturz und Aufbau einer ganzen Welt. Überwindung der feudalen Vergangenheit und Konstruktion sowie Festigung der bourgeoisien Zukunft. Frankreich, und vor allem Paris, konnte sich damals rühmen, an der Spitze der Zivilisation zu marschieren.

Alle wesentlichen Elemente einer grundstürzenden und siegreich aufbauenden Revolution sind auch die Elemente der Kunst Daumiers, der von allen seinen künstlerischen Zeitgenossen am tiefsten, und mit jeder Faser seines Denkens und Fühlens, im Boden seiner Zeit wurzelte. Ihr Atem ist sein Atem, ihr Tempo ist sein Tempo, ihre Siege sind seine persönlichen Siege, ihre Katastrophen sind seine persönlichen Katastrophen. Oder in einem Wort: Das Wesen der Revolution ist das Wesen der Daumierschen Kunst.

Daumier war niemals in dem Sinne „Künstler an sich“, wie etwa seine Freunde Corot, Daubigny usw., und zwar auch in jenen wenigen Jahren nicht, die er ausschließlich der Malerei widmete. Das wird für sich allein schon durch den Inhalt seines künstlerischen Stoffgebietes bewiesen. Und zwar nicht nur durch das, was er machte, sondern ebenso sehr durch das, was er nicht machte. In die-

sem Zusammenhang sei schon auf die erstaunliche Tatsache hingedeutet, daß er, der das Wesen der Natur und jede einzelne ihrer Stimmungen so groß und gleichzeitig so intim wie die größten Landschaftler der Kunstgeschichte zu gestalten vermochte, in seinem Riesenwerk nicht eine einzige reine Landschaft und nicht ein einziges Stilleben aufzuweisen hat. Das ist aber nur bei oberflächlicher Betrachtung erstaunlich. Solches gehörte einfach nicht zum geistigen Inhalt der Idee, der er diente, und so empfand er auch keinen Drang, diese Dinge um ihrer selbst willen zu zeichnen und zu malen; sie blieben ihm immer nur Attribute bei der Gestaltung anderer Motive.

Daumier war niemals Künstler an sich. Er war es deshalb nicht, weil er in erster Linie Politiker war, und als solcher ein bewußter Kämpfer für ein ganz bestimmtes Gesellschaftsideal. Diese Tatsache kann nicht weit genug in den Vordergrund gerückt werden; denn nur dadurch gelangt man zum wirklichen und vollen Verständnis seiner Produktion und seines Wesens. Das Gesellschaftsideal, dem Daumier zustrebte, ist die bürgerliche Demokratie. Das ist sein ganzer Lebensinhalt. Und dafür greift er zum Stift und handhabt diesen, wie ich schon in der Einleitung zum Holzschnittwerk sagte, nahezu fünfzig Jahre hindurch, wie der politische Redner das gesprochene, der politische Schriftsteller das geschriebene Wort handhabt. Sein künstlerisches Vermögen ist ihm nur Mittel zu diesem einzigen,

für ihn größten Ziel und Zweck. Rein malerische Interessen, wie z. B. die bloße Gestaltung von Raum, Luft- und Lichtproblemen, kannte er nicht. Und wenn er auch als reifer Mann immer häufiger der Tagesarbeit fluchte und es sein höchster Wunsch war, diese an den Nagel zu hängen und sich ausschließlich der Malerei zu widmen, so widerspricht dies meiner Behauptung keineswegs. Denn Daumier hat als Maler ganz denselben Dienst getan wie als Zeichner, nur eben mittels der schwerflüssigen Farbe anstelle der flüchtigen Kreide. Das war eben das ehrene Gesetz seines Lebens, dem er niemals hätte entfliehen können. Die Natur hatte die trotzigsten Elemente des Kämpfers als Hauptbestandteil und als unausrottbaren Drang in sein Blut gesenkt. Diesem Drang mußte er genügen, vom ersten bis zum letzten Strich, den er machte.

Diese überaus wichtige Tatsache erklärt uns schon für sich allein die durchschnittlich hohe Qualität der sämtlichen Karikaturen Daumiers, und vor allem die überragende künstlerische Qualität ganz bestimmter politischer Blätter und Serien. Ich nenne von berühmteren Blättern dieser Art nur die Porträts der Caricature (Bild 10, 11), Le Phantôme (Bild 18), Baisez le rideau (Anhang), La Rue Transnonain (Bild 16), Le Ventre législatif (Bild 12), die Ratapoil-Serie (Anhang) und die politischen Actualités der Jahre 1867–71. Man spürt es bei den Daumierschen Karikaturen ganz deutlich, daß er fast immer mit ganzem Herzen bei der Sache war.



5. Die Stellenjäger: . . . Sehr ergebene, sehr demütige, sehr gehorsame . . . und vor allem sehr gefräßige Untertanen. Erster Beitrag Daumiers für die Caricature. Erschien 9. Februar 1832

Aber er war es nie intensiver, als wenn es sich um die Abwehr von Gefahren handelte, die den freiheitlichen Idealen des Bürgertums drohten. Ein solches innerliches Mitbeteiligtsein am Stoff ist aber nicht gleichgültig für das jeweilige künstlerische Resultat. Der geniale Künstler macht gewiß alles gut, was er auch angreift; überall spürt man den Hauch seines Genies. Aber wo eine besondere Sympathie des schaffenden Künstlers für seinen Gegenstand vorhanden ist, da spürt man diesen Hauch geradezu in jeder Linie und in jedem Strich. Jeder Künstler stellt besonders gern das dar, was er liebt. Da man aber nichts besser kennt, als was man liebt, so ist hier das große Verstehen vorhanden, ebenso sehr aber auch das stärkste Verantwortlichkeitsgefühl. Dadurch bekommt jeder Strich Inhalt und zugleich jeder Strich Zärtlichkeit. Denn der Künstler streichelt und liebkost auf diese Weise, was er liebt. Das selbe gilt von dem Gegenpol der Liebe, dem Haß.

Die Elemente des Revolutionären sind im ganzen wie im einzelnen die Elemente von Daumiers Kunst. Revolution als Ganzes ist bewußt gewordene und planmäßig gestaltete Idee. Daumiers Kunst ist als Ganzes nichts anderes als bewußte und planmäßige Gestaltung einer Idee. Deshalb ist Daumier als Künstler auch Expressionist. Denn Expressionismus bedeutet: Die Menschen und Dinge umformen im Sinne einer Idee. Weil aber dies das Wesen und das Gesetz des Expressionismus ist, darum sind die Dinge, wie sie der Expressionist, in diesem Falle Daumier, darstellt, nicht so, wie sie in Wahrheit sind, sondern, wie er sie wünscht und braucht. Oder genauer: Es sind Symbole. Damit ist jedoch beileibe nicht gesagt, daß sie unwahr würden. Im Gegenteil. Gerade deshalb strotzen sie von Wahrheit, sind konzentrierte Wahrheit. Daumier ist die höchste Steigerung des Goetheschen Gedankens, daß „wenn Künstler von der Natur reden, sie, ohne sich's bewußt zu werden, immer die Idee subintelligieren“. Das heißt also: Daumier malt sozusagen nur durch seine geistigen und gar nicht durch seine leiblichen Augen. Daumiers Sehen ist seherisch. Er sieht alles an den Menschen und Dingen und alles zugleich, nicht bloß Einzelheiten, nicht bloß Momente, sondern ihre Gesetze und ihre ganze Wesenheit. Und er gibt stets die Summe, d. h. die Synthese des Gesehenen. Im einzelnen Moment gibt er die Vergangenheit, die Gegenwart und die Logik der Zukunft. Natürlich geschieht das ganz unbewußt. Was die heutigen Expressionisten in ihrer Mehrzahl zumeist mit dem Verstande malen, das malt er als Genie ganz naiv, ohne jedes Programm. Ich habe aus keiner Mitteilung schließen können, daß Dau-

mier bewußt irgendein bestimmtes Kunstprogramm propagandistisch vertreten hätte, wie z. B. ein Manet. Für ihn war die Art seines Schaffens das Gegebene, über das er sich vermutlich gar keine besonderen Gedanken machte. Er arbeitete so, weil er gar nicht anders konnte.

In dem Umstande, daß Daumier Expressionist im tiefsten und echtsten Sinne des Wortes ist, findet man auch allein den Schlüssel für eine an sich gewiß erstaunliche Tatsache, die von den meisten seiner Biographen übersehen wird: es gibt von Daumiers Hand gar keine Studien nach der Natur, und er hat wahrscheinlich nicht einmal am Beginne seines Kunststudiums direkte Studien nach der Natur gemacht. Daumier konnte tatsächlich nicht nach der Natur zeichnen. Sein künstlerisches Schaffen ist reinste Reflexion. Er schöpft alle Dinge, ob Mensch, Tier, Landschaft oder Straßenschild, aus der Tiefe seines Gemütes, — nachdem der früher gewonnene Eindruck der Wirklichkeit dort von seinem Geist und seiner Seele verarbeitet worden ist. Und nur diese aus der Idee gezeugte menschliche, tierische oder landschaftliche Formel vermag er zu Papier oder auf die Leinwand zu bringen. Das Modell fehlt im Augenblick der künstlerischen Produktion vollständig. Was er gibt, ist „alles aus den überströmenden inneren Gewalten und nichts aus dem Modellen“ herausgeholt. Danach scheint seine spätere in zahlreichen Karikaturen betätigte Opposition



6. Die alte Fahne  
Sehr frühe Lithographie Daumiers. 1850

gegen den Naturalismus in der Kunst, der nach seiner Meinung bloß die Natur kopiere, schon instinktiv begründet gewesen zu sein. Daumier schaut beim Arbeiten nur in sich hinein und reproduziert nur das, was sein Wünschen in seiner Seele bereits geformt hatte. Das allein schreibt er ab, und nicht die Natur: seine eigene formgewordene Persönlichkeit. Weil diese aber kongruent mit den Wünschen und dem Drängen seiner Zeit ist, darum ist er so groß. Denn es ist der Lebenswille einer ganzen Klasse, des zur Herrschaft drängenden Bürgertums, was sich in ihm zu künstlerischem Ausdruck drängt. Daumier ist ein Visionär, ein zeichnender Dichter, und zwar, wie schon hier gesagt sein mag, ein dramatischer Dichter: ein moderner bürgerlicher Shakespeare.

Daß Daumier die Fähigkeit, vor der Natur zu arbeiten, völlig abging, ja, daß ihn das Modell bei der Produktion geradezu hinderte, dessen war er sich selbst vollkommen bewußt. Gustav Geoffroy führt in einer Studie über Daumier dafür das folgende bezeichnende Beispiel an. Es war in Valmandois, wohin Daumier in den sechziger Jahren übergesiedelt war, und wo auch sein Freund, der Radierer Geoffroy-Dechaume, wohnte. Die beiden waren Nachbarn. Eines Tages, als Geoffroy eben eine Partie Kegel mit seinen Kindern und den Söhnen von Daubigny spielte, erschien plötzlich Daumier mit rotem Kopf unter der Türe und rief: „Mein lieber Geoffroy, ich weiß nicht mehr, wie man eine Ente macht, und ich brauche eine für meinen Stein. Zeig mir doch Enten.“ — „Das ist sehr einfach,“ erklärte Geoffroy, „komm doch mit zum Dorfgraben.“ Der Graben, in dem sich eine Menge Enten tummelten, war nicht weit vom Hause. Über eine kleine Brücke gebeugt, betrachtete Daumier lange das in der Sonne glänzende Gefieder der Tiere, ihre runden Köpfe, die eckigen Schnäbel und ihre munteren Bewegungen. Nach einer Weile sagte sein Freund: „Willst du nicht ein Notizbuch und einen Bleistift? Du kannst dir ja eine kleine Skizze machen.“ Aber Daumier schüttelte lächelnd den Kopf und sagte: „Danke schön, Geoffroy; du weißt doch, daß ich nicht nach der Natur zeichnen kann.“ Das Bild der Enten wurde nur in sein Gedächtnis eingegraben. Acht Tage später aber erschien im Charivari ein Bild Daumiers, auf dem Enten mit einer geradezu verblüffenden Wahrhaftigkeit in ihrem Wesen und ihrer Erscheinung dargestellt waren. Ein anderes bezeichnendes Beispiel ist das folgende. Daumier hatte seinem Freunde und Kollegen Henry Monnier mehrmals versprochen, ein Porträt von ihm zu machen und es ihm zu dedizieren. Aber immer wenn Monnier zum Modellsitzen kommen wollte, schob Daumier die Sache



7. Die Luftschlösser des Priesters  
Lithographie von Ramelet nach einer von Daumier im  
Gefängnis gefertigten Zeichnung

unter irgendeinem Vorwand wieder hinaus. Endlich wurde Monnier ungeduldig, und eines Tages erklärte er kategorisch: „Morgen um zehn Uhr komme ich zur Sitzung, und da mußt du unbedingt ein Bild von mir machen, ob du nun Zeit hast oder nicht.“ Und Monnier kam am andern Tag pünktlich um zehn Uhr. Aber siehe da: auf der Staffelei stand bereits das fertige Bild Monniers. Um dem ihm peinlichen Malen nach dem Modell aus dem Wege zu gehen, hatte Daumier das Porträt seines Freundes über Nacht aus dem Kopfe gemalt. Und dieses Porträt, erklärten Monniers Freunde, war von einer derart kühnen und schlagenden Ähnlichkeit, daß es das beste Porträt Monniers genannt werden muß; kein Zug dieses intelligenten Kopfes war falsch oder vergessen. Daumier malte seine sämtlichen Porträts aus dem Kopfe, darunter auch das berühmte von Berlioz, das in der Galerie von Versailles hängt. Ich bin der Meinung, daß seine Porträts vielleicht gerade deshalb so groß sind, weil ihn das lebende Modell nicht irritierte, während er die Summe des geistigen Inhaltes gestaltete, der ihm an dem Betreffenden Erlebnis geworden war.

Auch die Tatsache, daß das Nackte, die Darstellung menschlicher Akte, eine so bescheidene Rolle in dem Werke Daumiers spielt, erklärt sich zu einem großen Teil aus dem rein expressionistischen Charakter seiner Kunst. Der nackte Mensch kann nur im übertragenen Sinn, als Allegorie, zum Träger einer Idee gemacht werden.

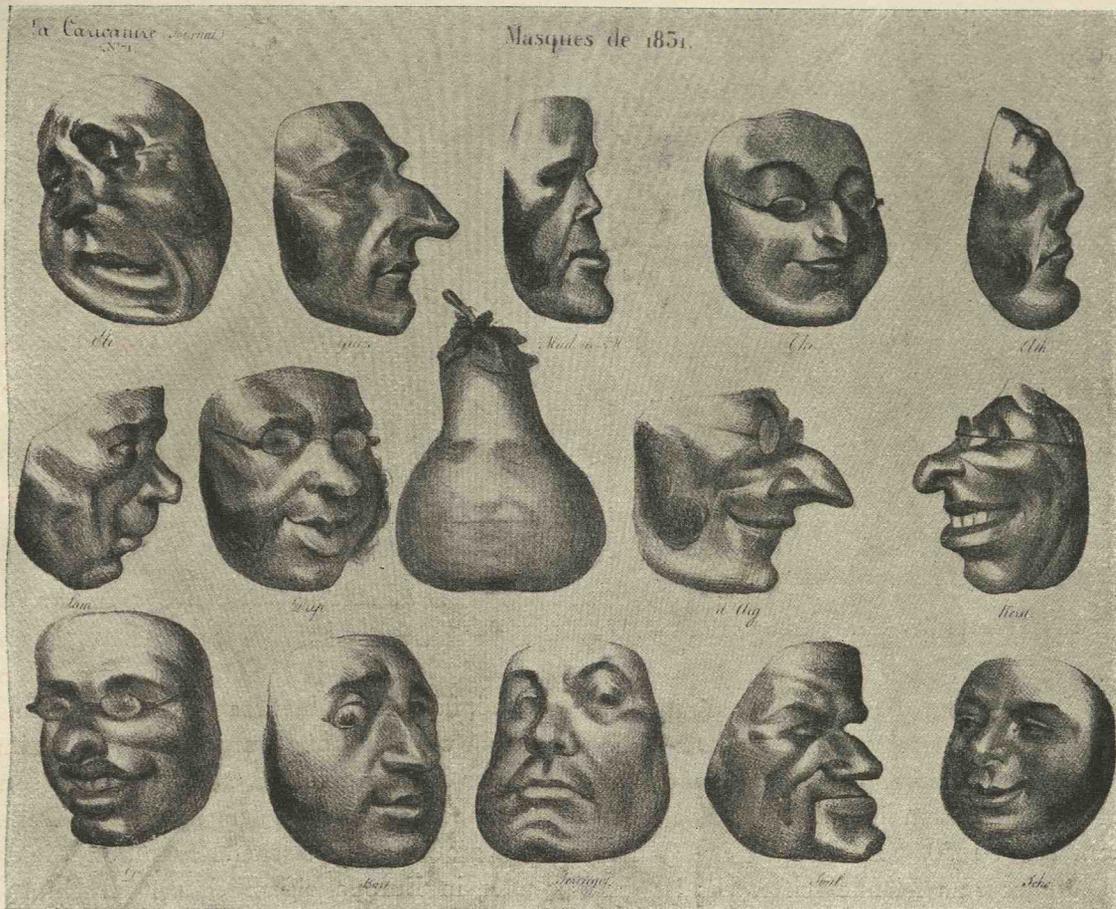
Daumier haßte aber nichts so sehr wie die Verwendung allegorischer Mittel zum Ausdruck einer Idee. Denn er war bei allem Expressionismus ein ausgesprochener Naturalist; ist er doch sogar einer der Väter des modernen Naturalismus. Das bürgerliche Leben, dessen Gestalter Daumier sein wollte, kennt den nackten Menschen nicht, sondern nur den mehr oder weniger entkleideten Menschen, und diesen auch nur in einigen Situationen: beim An- und Auskleiden und beim Baden. In diesen Situationen hat ihn denn auch Daumier allein dargestellt. Mit welchem durchdringendem Blick für das Wesentliche der körperlichen Struktur dies geschah, erweist die Tatsache, daß starke Künstler seine Badenden mehrfach direkt nachzeichneten, um auf diese Weise Naturstudien zu machen. Daubigny sagte einmal, als er von einem Bekannten beim Nachzeichnen eines Daumierschen Badebildes betroffen wurde: „Man kann auf keine Weise den Bau des menschlichen Körpers besser studieren.“ Hier sei auch ein Wort von Slevogt zitiert; dieser sagte einmal zu mir: „Niemals hat ein Künstler solche Arme dargestellt, in der Konstruktion und in der Bewegung, wie Daumier.“

Die Idee braucht stets ein Gefäß. Zu solchem Gefäß kann alles werden. Aber in erster Linie der Mensch. Der Mensch ist der naturgemäße Träger einer jeden Idee. Darum steht auch in der expressionistischen Kunst gemeinhin die Gestaltung des Menschen obenan. Daumier gestaltet immer den Menschen. Man kann sogar, ohne zu übertreiben, sagen: Daumier gestaltet überhaupt nur den Menschen; auf ihn nur ist seine Kunst konzentriert. Géricault soll einmal gesagt haben: „Ich weiß nicht, wie das zugeht, ich mag zeichnen, was ich will, es wird immer ein Pferd daraus.“ Bei Daumier wurde stets ein Mensch daraus. Denn wenn er auch den Raum, in dem der von ihm in Aktion gestellte Mensch auftritt, ebenfalls restlos gestaltet, sei es nun ein Zimmer, ein Saal, das Theater, die Straße, die freie Natur usw., so gehört zu allen diesen Szenerien unbedingt ein in bestimmter Weise handelnder Mensch. Die Physiognomie der Umgebung ist nur Attribut und Steigerungsmittel des im Mittelpunkt befindlichen Menschen, sie ist von derselben Idee erfüllt. Man könnte im Notfall die Umgebung aus einem Bilde Daumiers wegstreichen, nicht weil sie auch nur ein einziges Mal leer oder überflüssig wäre, sondern weil sie ihm stets Attribut ist, und es würde dann nur ein Attribut, wenn auch ein sehr wichtiges, fehlen. Niemals aber könnte man den oder die Menschen aus einem Daumierschen Bilde wegstreichen, — es würde damit absolut sinn- und zwecklos werden. Gewiß hat Daumier, z. B. in seinen Holzschnitten, einige

Sachen gemacht, die man, oberflächlich charakterisiert, als Stilleben bezeichnen könnte. Aber alle diese Dinge, eine Austernschüssel, eine Rübe, eine Flasche usw., sind niemals auf sich selbst gestellt, sie sind kein Stück Natur an sich, sie sind niemals ohne Beziehung zum Menschen zu denken, dieser steht immer, wenn auch unsichtbar, daneben; oder aber die betreffenden Dinge selbst sind förmlich vermenschlicht, sind sozusagen mit Idee ausgefüllt, wie z. B. mehrere von den so erschütternden Blättern der Kriegsszenerien des Jahres 1870. Ich nenne als Beispiele „Ein Landschaftsbild vom Jahre 1870“ und „Frankreich im Bilde eines vom Unwetter getroffenen Baumes“. An diesen beiden Blättern sieht man übrigens, daß ein Maler auch literarisch sein kann, ohne darum unkünstlerisch zu werden wie die meisten Allegorienmaler.

An den Daumierschen Menschen ist jede Linie Ausdruck. Das ist logisch und naturnotwendig, weil sie nur umgeformte Idee sind. Alles an seinen Menschen ist voll Ausdruck und ist mitbeteiligt an dem gerade gestalteten Vorgang. Nicht etwa nur Gesicht und Hände, sondern alles an ihnen. Wenn jemand bei Daumier lacht, dann lacht er nicht nur mit dem Gesicht, sondern auch mit dem Bauch, mit dem Rücken, mit jeder Rockfalte. Wenn einer tobt, dann geht der Aufruhr durch den ganzen Kerl, vom Scheitel bis zur Stiefelsohle, durch alles, was an ihm und um ihn ist. Alles ist mitbeteiligt, die Umgebung ist stets die Begleitung zum menschlich betätigten Thema. Daumier hat auf diese Weise die Kunst um den stärksten Ausdruck bereichert.

Soviel Inhalt, wie ihn ein von Daumier gestalteter Mensch mitbekommt, kann der einzelne Mensch, Herr A, Herr B oder Herr C, niemals in sich bergen und umspannen. Jede seiner Figuren ohne Ausnahme ist daher übermenschlich und in gewissem Sinne heroisch. Daumiers Menschen werden durchweg zu Typen. Jeder Mensch wird unter seiner Hand zum Typ seines Alters, seines Standes, seiner Klasse oder des Zustandes, in dem er sich befindet. Es gibt in der ganzen Kunstgeschichte keinen zweiten Künstler von solcher typenschaffenden Prägnanz und Kraft wie Daumier, und auch nur wenige, die ihm nahe kommen. Der Schlafende, den er zeichnet, ist nicht ein Schlafender, ja, es ist auch nicht einmal bloß der Schlafende, er zeigt das Wesen des Schlafes überhaupt. Das gilt von allen Zuständen, die Daumier gestaltet: vom Gehen, vom Schwimmen, vom Sprechen, vom Singen, vom Lachen, vom Weinen, vom Kranksein, vom Totsein, von allem. Daumier mag darstellen, wen er will, es wird nicht bloß die betreffende Person mit den entsprechenden Attributen ihrer speziellen sozialen Stellung



8. Die ersten karikierten Porträts Daumiers. Erschienen unter dem für einige wenige Blätter gewählten Pseudonym Rogelin. (Erschienen in der Caricature am 8. März 1832)

lung daraus, nein jeder, der dem gleichen Stand angehört, ist gleichzeitig in der betreffenden Darstellung getroffen, und zwar so sehr, daß man in ganz allgemeinen Darstellungen häufig ganz bestimmte Personen zu sehen glaubte. Personen, an die Daumier niemals gedacht, und die er nachweislich niemals gesehen hatte. Als klassisches Beispiel hierfür wird in der Litteraturgeschichte über Daumier immer wieder auf Gambettas Besuch der ersten großen Daumier-Ausstellung des Jahres 1878 hingewiesen. Als Gambetta beim Besuch dieser Ausstellung einen Saal betrat, in dem eine Anzahl Aquarelle mit Advokantentypen hingen, rief er, der bekanntlich vor seiner staatsmännischen Laufbahn ebenfalls Advokat war, ganz vergnügt: „Ah, das ist ja das Porträt des Kollegen X, und da das von Y, und dort das von Z!“ Gambetta war sehr erstaunt und wollte es gar nicht glauben, als man ihm versicherte und bewies, daß Daumier die betreffenden Advokaten weder kannte, noch jemals in seinem Leben gesehen hatte. Dieses Resultat ist die Wirkung der ungeheueren synthetischen Kraft Daumiers. Er war infolgedessen auch ein überaus großer Porträtist. Man denke als Beispiel nur an das schon genannte Porträt von Berlioz. Die bezeichnendsten Beispiele hierfür sind jedoch die Porträts der Staatsmänner und die der sogenannten Aprilrichter, die er in der

Caricature der Jahre 1831–35 vorführte. (Bild 19 bis 29 u. Anhang.) Jedes dieser Blätter ist außerdem viel mehr als ein Bild, in das man nur tief hineinsieht, jedes ist zugleich förmlich ein Monument. Auch sind diese Bilder geradezu als Monumente aufgefaßt; denn man sieht nicht nur tatsächlich um diese Menschen herum, sondern man geht auch im Geiste um sie herum. Das gilt übrigens von sämtlichen Menschen, die Daumier darstellte, und es rührt daher, weil er außerdem der geborene Plastiker ist. Wenn es die Umstände gefügt hätten, hätte er ein ebenso großer Bildner werden können, wie er einer der größten Zeichner wurde. Diese Tatsache wird viel weniger dadurch begründet, daß Daumier tatsächlich eine Anzahl verblüffender Plastiken geschaffen hat (Bild 40), als vielmehr dadurch, daß seine sämtlichen Zeichnungen direkt plastisch, also dreidimensional, empfunden sind.

Das Typenschaffende ist gewiß ein Hauptwesenszug der schöpferischen Kraft Daumiers, aber daß Daumier obendrein die Fähigkeit besaß, mit Hilfe einer einzigen großen Gebärde das Typische außerdem stets zum Monumentalen zu steigern, das erst macht ihn so groß. Monumentalität ist Reichtum in der Einfachheit. Daumier verbindet den größten Reichtum mit der denkbar größten Einfachheit.



9. Tonstatuette des Grafen Lameth



10. Karikatur auf den Grafen Lameth  
La Caricature 26. April 1832

Die große Gebärde, die Daumiers sämtlichen Gestalten eignet, ist aus seinem Glauben und aus seiner Leidenschaft geboren. Es gab keine gläubigere Zeit in den letzten hundert Jahren als die Epoche von 1830–1850. Das sind jene Jahre, in denen Daumier zum Manne reifte. Es ist das Zeugende jeder wirklichen Revolution, daß sie die Echten und Großen, die aus ihr hervorgehen, mit einem unerschütterlichen Glauben an die Siegeskraft ihrer Idee erfüllt. Und Daumier war einer dieser unbeirrt Gläubigen. Dieser tiefgewurzelte Glaube ist es, der seinen künstlerischen Gebilden das ihnen ebenfalls eigene große Pathos verlieh. Alle Gläubigen einer Idee sind Pathetiker. Glaube und Leidenschaft, miteinander vereint, gebären das große Pathos. Natürlich genügt es nicht, daß der einzelne ein gläubiges Gemüt sei, um das große Pathos entstehen zu lassen. Die ganze Zeit muß gläubig sein; nur dann ist das Pathos ohne Phrase und ohne Pose. Und das eben war damals der Fall. Der Glaube lag damals in der Zeit. Das freiheitliche Bürgertum glaubte an sich und seine Mission, d. h. an den Sieg der von ihm verkörperten politischen und sozialen Revolution. Das Pathos einer Zeit ist um so größer, je weltumspannender die Idee einer Revolution ist. Die Idee der großen französischen Revolution, als deren Erben und Erfüller sich das Geschlecht von 1830 fühlte, war, wie ich schon früher sagte, die Verbürgerlichung der Welt, ihre Entfeudalisierung. Das war aber für jene Zeit die kühnste und die unsere Welt im weitesten und zugleich erhabensten Ausmaße umspannende Idee, deren der menschliche Aufwärtsdrang fähig war, — darum die Größe des Pathos in dem Glauben und den Gebärden aller deren, die in diesem Geiste lebten und wirkten. Und daher auch das große Pathos in Daumiers

Schöpfungen. Weltstürzende Revolutionen, und eine solche war die große französische Revolution, haben ferner nicht nur einen starken Atem, sondern sie verleihen auch einen langen Atem. Der Atemzug der großen französischen Revolution, die das Mittelalter in Europa eigentlich erst abschloß, brandet bis in unsere Zeit herein, und sie verlieh ihren Gläubigen die unversiegbare Kraft, in ihrem Glauben unbeirrt bis zu ihrem Lebensende zu verharren. Deshalb ist auch das Pathos in den letzten Schöpfungen Daumiers um nichts geringer neben dem, das vierzig Jahre früher seine berühmten Kampfblätter gegen das französische Bürgerkönigtum erfüllte. Es ist im Gegenteil unendlich sonorer und klingt erschütternd wie eine Riesenglocke, deren Klang, nachdem sie einmal mächtig angeschlagen ist, scheinbar in alle Ewigkeiten weitertönt.

Daß Daumier ein grandioser Pathetiker ist, bedeutet ungeheuer viel. Denn Pathos birgt die größten Gefahren für die Kunst, weil es so oft auf das Engste mit der hohlen Phrase verknüpft ist. Daumier formte aber die Monumentalität des Pathos stets ohne jede Spur von Phrase. Das war die Folge der absoluten Echtheit und Wahrhaftigkeit seines Empfindens. Das Daumiersche Pathos bezwingt, aber es ermüdet nie. Es erscheint einem immer selbstverständlich, daß dieser stärkste Ausdruck, den jede Linie von ihm atmet, in eine große Form gebannt und zu einem grandiosen Vortrag verknüpft ist. Das Daumiersche Pathos ist naturgemäß zugleich voll Tragik, denn der tägliche Widerspruch zwischen Idee und Wirklichkeit konnte von ihm nur tragisch empfunden werden. Weil das Pathos ein Hauptwesenszug des seelischen Gehalts der Daumierschen Kunst ist, und weil damit unlöslich eine monumentale Anschauung aller Dinge

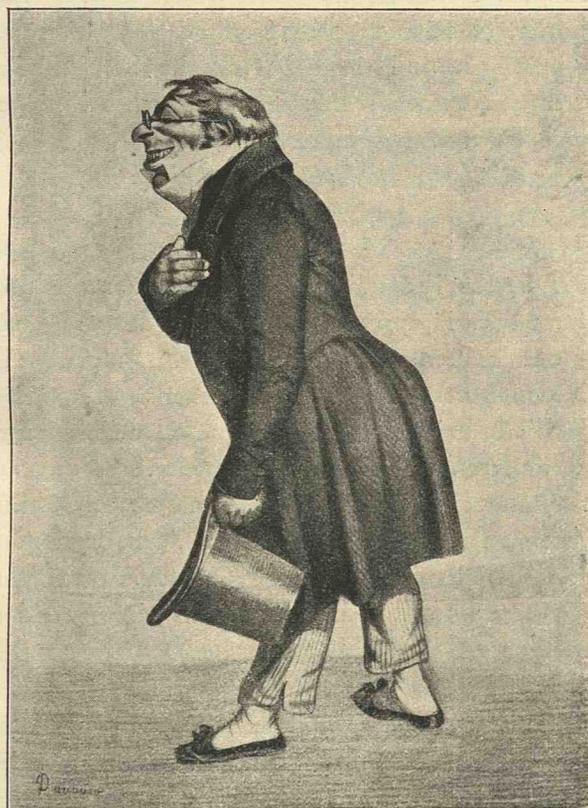
verknüpft ist, so fehlt seinem Werk auch das Grazie im landläufigen Sinne. Solche Grazie, wie sie von seinen Zeitgenossen z. B. einem Gavarni eignet, vereint sich weder mit Pathos, noch mit Monumentalität. Sie kann deshalb bei Daumier sowenig einen Platz haben, wie sie einen bei Michelangelo hatte.

Ein anderes Hauptelement des Revolutionären ist Aktivität und Energie, die sich in stete Bewegung umsetzt, und zwar vornehmlich in stürmische, dramatische Bewegung. Alles Geschehen ist in Revolutionszeiten dramatisch. Mit gewaltiger Gebärde wirft ein revolutionäres Zeitalter die Lose der Menschheit und korrigiert die Schicksale der Individuen und Völker. Die Kunst, die aus solchen Zeiten entspringt, ist von denselben Gesetzen und Notwendigkeiten erfüllt. Bei Daumier ist alles Bewegung, vielfach stürmende Bewegung, und oft gestaltet er in einer einzigen Bewegung eines Armes, eines Beines oder des Kopfes ein ganzes Drama. Er ist deshalb einer der dramatischsten Gestalter, die je gelebt haben.

In jeder Revolution dominiert, wie ich bereits oben gesagt habe, die Idee, der bewußte Wille. Das Reich der Phantasie überträgt sich in Handlung und wird logische Wirklichkeit. Revolutionäre Epochen sind jene, in der die Menschen ihre Geschichte nicht nur scheinbar, sondern tatsächlich mit vollem Bewußtsein machen, Epochen, in denen die Menschen zu bewußten Trägern ihres Willens werden. Der Mensch wandelt sich damit aus dem Objekt des Geschehens in das Subjekt und rückt von selbst in den Mittelpunkt aller Dinge. Damit wird er auch mehr als sonst bei allen aktiven Künstlernaturen das Hauptproblem. Das heißt: Nicht nur der Mensch an sich, sondern direkt der aktive Mensch, der dramatisch handelnde Mensch. Man denke als an klassische Beispiele aus der Zeit der großen französischen Revolution und des ersten Kaiserreichs nur an Künstler wie David und Gérard. Bei beiden ist der dramatisch handelnde Mensch das Hauptproblem des künstlerischen Schaffens. Das gleiche gilt in der nächsten Epoche von deren beiden stärksten Vertretern, von Delacroix und Daumier. In Daumiers Werk steht also nicht bloß der Mensch als solcher im Mittelpunkt, wie ich weiter oben schon hervorgehoben habe, sondern es ist außerdem in erster Linie der bewegte, und zwar der dramatisch bewegte Mensch, der handelnde Mensch, der Zeitgeschichte machende Mensch, — das ist Daumiers häufigstes Motiv. Bei ihm ist selbst die Ruhe voll Bewegung und Tätigkeit. Sein Pathos ist stets das Pathos der Leidenschaft. Darum ist aber das, was er mit seinem Stift und seinem Pinsel niederschreibt, auch nichts geringeres

als Weltgeschichte, und zwar Weltgeschichte in dieses Wortes vollem Inhalt. Daumier schreibt jedoch nicht nur Weltgeschichte, wenn er die Repräsentanten des Bürgerkönigtums, den Dezember-schlächter, oder sonst politische Tagesereignisse satirisch behandelt, sondern auch dann, wenn er die kleinen Nichtigkeiten des bürgerlichen Lebens humorvoll belächelt, wenn er über den Gevatter Schneider und Handschuhmacher spottet. Weltgeschichte steht in jedem seiner Gesichter geschrieben. Dadurch werden die Gestalten von Gevatter Schneider und Handschuhmacher unter Daumiers Händen ebenfalls zu Helden der Geschichte. Nicht daß er diese menschlichen Nichtigkeiten verlogen mit großen Gebärden ausstaffierte, die nicht zu ihnen gehören, nein, er enthüllt auch in ihnen das heimliche Gesetz des Lebens und des geschichtlichen Geschehens, das übrigens im Leben viel häufiger und auch viel bedeutsamer wirkend vor der Tribüne steht als auf der Tribüne. Damit ist Daumiers große Gebärde und sein machtvoller Vortrag auch gegenüber dem scheinbar Nichtigsten begründet . . .

Prüft man nun noch zum Schluß, woraus der restlose Genuß fließt, den alle diese Eigentümlichkeiten der Daumierschen Kunst jedem Beschauer bereiten, warum man weder am Daumierschen Pathos, noch an seinem magistralen Vortrag, noch an seinen großen Gebärden jemals Überdruß emp-



11. Karikatur auf den Politiker und Schriftsteller Auguste Kératry. La Caricature 19. Sept. 1833.

findet, so muß die Antwort auf diese Frage lauten: Alles dies rührt daher, weil gerade diese Eigentümlichkeiten das Höchste sind, was die Kunst zu leisten und zu bieten vermag, weil damit unser heimlichstes Wünschen gegenüber der Kunst erfüllt wird. Unser anspruchsvollstes Wünschen und Sehnen gegenüber der Kunst geht nach großer Form, gefüllt mit großem Inhalt; heischt, daß sich die höchste Qualität mit der höchsten Gesinnung verbinde. Und das ist eben bei Daumier in geradezu überwältigender Weise tausendfach zur Tatsache geworden.

Und noch aus einem zweiten Grund geht ein so ungemein beglückendes und alle Lebenskräfte weckendes Gefühl von allen Daumierschen Gebilden aus: Jede seiner Lösungen erscheint einem ohne weiteres als ganz selbstverständlich. Es ist selbstverständlich, daß sie so und nicht anders gemacht ist. Es geht einem vor Daumiers Bildern so wie vor der Natur, vor der man auch nicht debattiert. Dieser Eindruck des Selbstverständlichen bei Daumier ergibt sich aus der geradezu fabelhaften Selbstsicherheit, mit der das Ganze wie das Einzelne bei ihm gestaltet ist, und die jeder Beschauer, wenn nicht bewußt, so doch unbewußt empfindet. Daumier ist in sich niemals im Zweifel, er kommt nie auf Umwegen zum Ziel. In seinen Werken gibt es nichts Problematisches, kein Tasten, kein Suchen, nichts Unreifes. Es ist da, und es ist zugleich vollkommen. Jede Aufgabe ist restlos gelöst. Daumier hat scheinbar nie um die Lösung gerungen, er hat keines seiner Bilder in Schmerzen geboren. Darum aber ist sein Schaffen gleich dem regelmäßigen und tiefen Atemholen der unbeirrt sich offenbarenden Weltseele, — zugleich beruhigend und befreiend.

\*

Der Karikaturist Daumier. Warum wurde Daumier Karikaturist? Die Antwort lautet: Es kam aus der inneren wie aus der äußeren Notwendigkeit seiner Person und seines Lebens.

Wenn bei einem Künstler geradezu alle inneren und äußeren Ursachen zusammentrafen, um ihn nicht nur zeitweise zum leidenschaftlichen Karikaturisten zu machen, sondern ihn auch dann noch dauernd in den Dienst der Karikatur zu zwingen, als andere künstlerische Ideale ihn ebenso leidenschaftlich erfüllten, so war dies bei Daumier der Fall.

Die inneren Ursachen sind die in Daumiers künstlerischer Psyche und Seele begründeten Notwendigkeiten. Daumier war durch das Grundwesen seiner künstlerischen Veranlagung zum Karikaturisten förmlich prädestiniert, — verdammt, könnte man sagen, wenn man die landläufigen Meinungen

annähme, daß die sogenannte tendenzlose Kunst ohne weiteres eine höhere Kunstgattung darstelle. Nur im Zusammenhang mit den inneren, in Daumiers Grundwesen begründeten Notwendigkeiten konnten die äußeren Ursachen, auf die ich weiter unten zu sprechen komme, wirksam und entscheidend werden.

Die inneren Notwendigkeiten, die Daumier zum Karikaturisten machten, waren seine expressionistische Veranlagung als Künstler einerseits und seine idealistische Lebensphilosophie andererseits. Es gibt an sich keine günstigere Voraussetzung für die Entwicklung zum Karikaturisten als eine expressionistische Veranlagung. Alle Expressionisten sind prädestinierte Karikaturisten. Das Wesen des Expressionismus ist es, wie ich oben darlegte, die Menschen und Dinge nicht so zu zeichnen, wie sie in Wahrheit sind, sondern sie umzuformen im Sinne einer Idee. Die von außen, vom Künstler, hineingetragene Idee, seine Lebensphilosophie und Lebensanschauung, ist also das Entscheidende. Karikatur ist, wie ich bereits in der Einleitung zum Holzschnittwerk Daumiers sagte, im Wesen ganz das Gleiche. Karikatur ist das bewußte Herausheben des wahren Inhalts der Dinge und Menschen in einem solchen Maße, daß diese Absicht deutlich wird. Weil sich die Grundelemente des Expressionismus und der Karikatur fast vollkommen decken, muß man sogar noch einen Schritt weiter gehen und sagen: Expressionistische Veranlagung ist für einen Künstler überhaupt die unentbehrliche Voraussetzung, damit er Karikaturist werden kann. Wo sie fehlt, vermag der betreffende Künstler eine Karikatur der Menschen und Dinge nur zu machen, indem er sich der Krücken der Allegorie bedient. Er muß in die Attribute verlegen, was in der Gesamtphysiognomie seiner Menschen stehen sollte. Diese Methode ist letzten Endes immer ein kläglicher Notbehelf der Impotenz, und darum werden allegorische Attribute von den echten und großen Karikaturisten höchstens bei ihren ersten karikaturistischen Gehversuchen gebraucht; später hassen sie solche Eselsbrücken der Genielosigkeit förmlich; so war es auch bei Daumier.

Daß die expressionistische Veranlagung Daumiers ihn außerdem zum fanatischen Karikaturisten machte, war die Folge der zweiten inneren Notwendigkeit, nämlich seiner idealistischen Lebensphilosophie. Der Idealist wird durch die Entwicklung der Dinge immer enttäuscht. Nur äußerst selten werden der Glaube und die Hoffnung hochgemuter Geister von der Wirklichkeit eingeholt, geschweige denn überholt. So ging es auch Daumier, dessen menschheitliche Ideale ständig durch die geschichtliche Entwicklung die grimmigsten Ent-



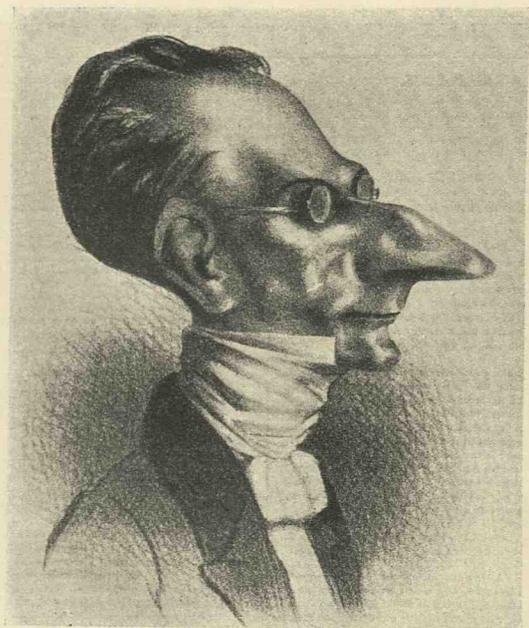
12. Der gesetzgebende Bauch. Ansicht der Ministerbänke der Kammer der Improstitués von 1834.  
L'Association mensuelle. Januar 1834

täuschungen erlebten. Aus diesem Vorgang der Enttäuschung ergibt sich, daß die Enttäuschung als Karikatur sich auslöst. Es ist die Rache des Enttäuschten. Auf diese Weise erleichtert sich der Künstler von der Last der angesammelten Depression, und es tritt psychisch die Entspannung ein. Dieses ist natürlich nicht die einzige Kombination, die den expressionistisch veranlagten Künstler zum Karikaturisten macht, er kann es auch aus einer ganz entgegengesetzten Lebensphilosophie werden, wenn zum Beispiel der Expressionismus mit einer angeborenen Skepsis und Zweifelssucht verbunden auftritt; solche Naturen werden vielleicht noch häufiger zu Karikaturisten.

Diese Entwicklung Daumiers zum Karikaturisten war eine unvermeidliche Folge seiner Gesamtveranlagung, und sie wäre zu allen Zeiten eingetreten, gleichgültig, ob er früher oder später gelebt hätte. Es war das Gesetz seiner Natur. Daß sich Daumier aber so eruptiv und so unerschöpflich als Karikaturist entladen hat, hat seine besondere Ursache natürlich in der Zeit, in der er lebte, in deren revolutionärem Grundzug und in den damit verbundenen ganz besonders starken und ebenso anhaltenden Enttäuschungen, die die großen Gläubigen von damals erlebten: Sie erstrebten das Größte, und die Geschichte machte die erbärm-

lichste Figur der Menschheit, den Philister, zum neuen Gebieter der Zeit. Ein größerer und peinlicherer Kontrast war nicht denkbar. Gewiß war die Entwicklung in dem Sinne, daß es zu einem so kläglichen Resultate kam, historisch ganz logisch. Denn es ist eine alte geschichtliche Erfahrung, daß eine anfänglich revolutionäre Klasse, sobald sie ihre unmittelbaren Ziele verwirklicht sieht, alsbald die Neigung zeigt, gegenrevolutionär zu wirken. Also mußten auch die im Juli 1830 so revolutionären Kleinbürger sofort nach ihrem Siege über den feudalen Karl X. nicht nur jeder freiheitlichen Weiterentwicklung entgegenwirken, sondern sogar ruhig gestatten, daß auch die errungenen Freiheiten alsbald wieder beschnitten wurden. Die zur Herrschaft gelangten kleinbürgerlichen Klassen wollten doch im Grunde ihrer Krämerseele niemals ein menschliches Idealreich gründen, als sie die Bourbonen zum Teufel jagten, sondern sie wollten einzig als biedere Bürger ungestört in ihrem Besitze leben und möglichst lohnende Geschäfte machen. Und diese Möglichkeit des satten Behagens und des rentablen Verdienens sollte ihnen das Bürgerkönigtum garantieren; aber dieses konnte solche Garantie nur bieten, indem es durch die möglichste Beschneidung der Revolutionserfolge die Unruhe von den Kontoren der Bürger fernhielt, und indem es weiter dafür sorgte, daß nicht

62866



13. Karikatur auf den Financier Jacques Lefebvre. Le Charivari 9. November 1833

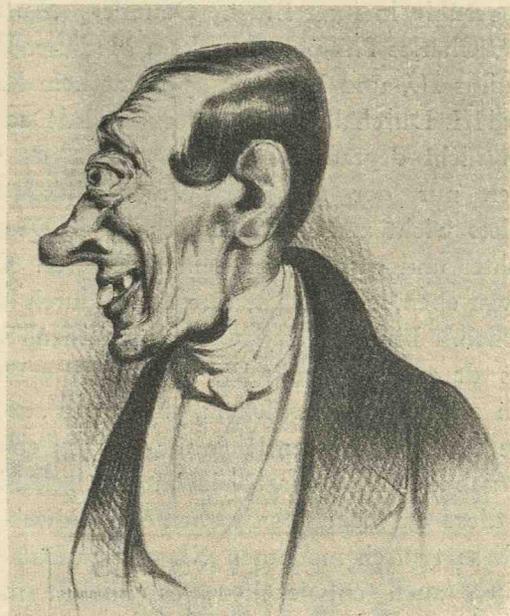
durch demokratische Feuergeister die Fensterscheiben ihrer Kramläden eingeschmissen würden. Diese natürliche Logik der Entwicklung, die bei retrospektiver Geschichtsprüfung für uns heute Lebende ganz selbstverständlich ist, war für jene Zeitgenossen, die eine stolze und freiheitliche Entwicklung Frankreichs und der Welt erstrebten — und zu diesen zählte der junge Daumier —, der denkbar kläglichste Allgemeinzustand der Gesellschaft. Die Ehrlichen mußten, solange sie lebten, täglich empört sein. Verhaßteres konnte ihnen unmöglich widerfahren. Und damit ist die Ursache der so zahlreichen und sich immer erneuernden Anklagen gegen das Bürgerkönigtum erklärt und begründet. Die damalige Karikatur war in ihren hunderterlei Formen und Äußerungen deshalb nichts anderes als eine einzige fortlaufende Anklage. Zugleich aber die natürliche Reaktion auf jede neue Enttäuschung, die jeder neue Tag brachte. Diese Enttäuschungen erlebte Daumier gewiß im allerhöchsten Grade in der Politik bei den immer sich erneuernden Niederlagen des demokratischen Gedankens, der vom Bürgerkönigtum mit der Miene der Scheinheiligkeit, später vom Bonapartismus mit der des brutalen Zynikers abgewürgt wurde; daher auch die unheimliche und unerbittliche Wucht und der geradezu grandiose Hohn in allen seinen politischen Karikaturen, sofern sich diese gegen die politische Knechtung der Völker richteten. Aber einen Künstler wie Daumier, der mit dem tiefstehenden Seherblick förmlich durch die Dinge hindurchsah, der hinter der mechanischen Formel stets ihr letztes Geheimnis, ihr Bewegungsgesetz und ihr Bewegungsprinzip, erkannte — gewiß un-

bewußt, wie alle dichterischen Seher, aber darum nicht minder klar —, einen solchen Anschauer der Dinge und Menschen mußten auch jene Elemente zum stärksten Widerspruch reizen, in denen die Möglichkeiten der politischen Unterdrückung damals verankert waren oder ihren stärksten Stützpunkt hatten. Und diese Elemente waren die Wesenheiten des kleinbürgerlichen Philisteriums seiner Zeit, einer Zeit, die philisterhaft von oben bis unten war, und die in Louis Philipp sogar achtzehn Jahre auf dem Throne Frankreichs saß. Engherzigkeit und Beschränktheit umspannten das gesamte bürgerliche Leben. Überall herrschte der schäbigste Krämergeist, der dem Groschen mit einem Eifer nachjagte, als gelte es, die höchsten Güter des Lebens zu erjagen. Der Groschen war freilich auch das höchste Lebensgut des Petit Bourgeois. Sein Lebensziel gipfelte einzig darin, es eines Tages zu einer kleinen Rente zu bringen, und wenn er diese glücklich hatte, sie möglichst ungestört zu genießen. Unter solchem Genießen verstand man: seinen Azor täglich spazieren zu führen, seinen Kanarienvogel zu füttern und seinen „Garten“, den man sich auf dem Fensterbrett angelegt hatte, eifrigst zu pflegen.

Diese Form der „Menschwerdung“ der sozialen und politischen Ideen der großen Revolution mußte bei jenen, für die diese Ideen mehr waren als ein blinkendes Aushängeschild, um dahinter des Lebens kleinste Interessen zu hegen, eine ebenso tiefe innere Enttäuschung auslösen, wie der schrittweise politische Niedergang der Demokratie während voller vierzig Jahre, er mußte also ebenfalls zu den heftigsten Protesten führen. Fast die gesamte damalige gesellschaftliche Karikatur war ein solcher Protest; der stärkste und elementarste von allen kam freilich von Daumier. Dadurch, das Daumier das bürgerliche Leben seiner Zeit nachzeichnete und Herrn und Frau Biedermann der Welt in ihrer ganzen Spießbürgerhaftigkeit enthüllte, entlastete er sich von der ihn erfüllenden Spannung in gleicher Weise wie durch seine politischen Karikaturen gegen die Mächte der politischen Reaktion. Da sein Glauben und seine Sehnsucht bis ins Mark getroffen waren, so vermochte er sich natürlich nicht durch eine einzige Brandmarkung dauernd zu entlasten, sondern dies wurde der Zwang seines ganzen Lebens, von dem er sich immer und immer wieder von neuem entlasten mußte. Auch waren es ja seine Jugendideen, die enttäuscht worden waren, und diese sind bei jedem Menschen die stärksten. Sie halten zumeist für das ganze Leben vor. Das ist die psychologische Erklärung für die Tatsache, daß auch Daumiers soziale Karikaturen niemals bloß Formel und Schema wurden, sondern bis zur letzten echt empfunden waren. —

Für den Inhalt der Daumierschen Satire, d. h. für ihre spezielle Note, kommt noch ein anderes wichtiges Element in Frage, nämlich seine eigene historische Situation, sein durch Abstammung und Erziehung bedingter Klassenstandpunkt. Dieser bestimmte bei ihm selbstverständlich so sehr wie bei jedem anderen Künstler seine Stoffwahl und die besondere Note in der Glossierung. Dieser Punkt wird von mir zwar auch in dem Abschnitt, der das lithographische Werk Daumiers im einzelnen behandelt, geschildert werden, aber schon in diesem Zusammenhange muß unbedingt die prinzipielle Seite dieser Frage erwähnt werden.

Daumier ist von Abstammung und Klassenangehörigkeit ebenfalls Kleinbürger. Manche seiner Biographen nennen ihn fälschlich einen Proletarier, und wollen ihn loben, wenn sie ihn einen rebellierenden Proletarier nennen. Das ist eine durchaus schiefe Charakteristik. Sie ist deshalb schief, weil das Wort Proletarier heute — sofern es richtig gebraucht wird — einen wesentlich anderen Sinn hat, und Daumier gegenüber nur insofern richtig angewandt ist, als man es in seinem engsten Wortsinne, dem des Nichtbesitzenden, versteht. Aber damit würde man andererseits niemals zur Erklärung der geistigen Zusammenhänge im Werke Daumiers gelangen. Jeder Mensch denkt in erster Linie, und in vielen Dingen sogar dauernd, also trotz völlig veränderter Lebenslage, mit dem Hirn seiner Klasse. Das heißt: das menschliche Denken und Fühlen ist im wesentlichen bestimmt von den besonderen politischen und wirtschaftlichen Interessen der Klasse, der der einzelne entstammt und angehört. Der Proletarier denkt, wenn er in die Klasse der Besitzenden aufgestiegen ist, immer nur bis zu einem gewissen Grade bourgeoismäßig; sein Denken bleibt in vielen Dingen stets proletarisch. Umgekehrt gilt das gleiche. Ein verarmter Bourgeois denkt in vielen Dingen dauernd bourgeoismäßig. Der eine wie der andere kann gewiß durch seine veränderte Lebenslage Verständnis für die besonderen Interessen und Bedürfnisse der Klasse bekommen, in die er durch die Umstände emporgestiegen ist oder hinabgestoßen worden ist. Der reich gewordene Proletarier kann in seiner gehobenen Existenz „die Rechte des Besitzenden“, der verarmte Bourgeois „die Nöte des Besitzlosen“ begreifen usw. Aber es gibt außerdem in den spezifischen Anschauungen einer Klasse eine ganze Reihe feinerer Unterschiede, deren Bedeutung eben gerade darin liegt, ob die Stellung zu den Dingen durch die ganze Abstammung und durch die dauernde Angehörigkeit zu der betreffenden Klasse bedingt ist, oder ob sie nur eine durch veränderte Umstände hervorgerufene Konzession darstellt.



14. Der Polizeispitzel. Le Charivari 25. Aug. 1835

Die Echtheit und Tiefe des richtigen Empfindens im einzelnen sind durchaus hiervon abhängig. Und darum ist es wichtig, den Umstand nicht nur zu konstatieren, sondern ihn sogar stark zu unterstreichen, daß Daumier nach Abstammung und dauernder gesellschaftlicher Situation ein Kleinbürger und kein Proletarier war. Sein Vater war ein kleiner Glasermeister in Marseille gewesen, seine Erziehung war kleinbürgerlich, er heiratete ein Mädchen aus Kleinbürgerkreisen — übrigens eine ganz prachtvolle Frau! —, er verkehrte ständig in Kleinbürgerkreisen, denn auch seine künstlerischen Freunde waren Kleinbürger, und sein niemals besonders hohes Einkommen schloß überhaupt aus, daß er jemals in die Reihen der besitzenden Klassen eintrat. Kurz: Daumier lebte und starb als Kleinbürger. Aber wenn Daumier auch ein Kleinbürger war, so brauchte er darum beileibe noch lange kein Spießbürger zu sein. Und er war auch alles weniger als das. Daumier ist nur ein Kopf, der mit seinen Vorstellungen nicht über die Grenzen der kleinbürgerlichen Gesellschaft hinaus kam. Aber innerhalb dieser Grenzen war er der kühnsten und geistreichsten Köpfe einer.

Wenn man Daumier, und zwar sicher mit Recht, gemäß seiner künstlerischen Potenz und dem geistigen Ausmaße seines Genies in eine Reihe mit Michelangelo und Shakespeare stellt, so muß man andererseits erläuternd hinzufügen, daß er ein kleinbürgerlicher Michelangelo und ein kleinbürgerlicher Shakespeare ist. Seine Zeitgenossen sind keine Renaissancemenschen mit den starken Muskeln, den wilden Leidenschaften, den maßlosen Begierden und den Lastern der Renaissance. Seine Zeitgenossen tragen nur relativ harmlose Klein-

bürgergefühle in ihrer Brust. Daumiers „Auftraggeber“, Charles Philipon, war kein Medicäer-Papst wie Julius II., und Louis Philipp war kein König Richard III. Durch diese Konstatierung wird Daumier jedoch nicht degradiert. Im Gegenteil. Es wird dadurch nur der für die Wesensechtheit des Künstlers wichtigste Umstand betont: daß Daumier ein echter und ganzer Sohn seiner Zeit war. Denn diese war eben, wie gesagt, durch und durch kleinbürgerlich. Ein Proletariat im modernen Sinne gab es damals in Frankreich noch nicht. Dieses begann sich erst zu entwickeln, und zwar aus den Reihen des verarmenden Kleinbürgertums; ebenso wenig gab es eine Bourgeoisie im heutigen Sinne. Auch diese entwickelte sich eben erst. Soweit sich aber diese typisch modernen Klassen zu Daumiers Lebzeiten auch entwickelten, es blieben ihnen, dem Proletariat und der Bourgeoisie, trotzdem die Allüren des Kleinbürgertums, dem sie entstammten. Außer diesen bescheidenen Anfängen der modernen Klassengliederung gab es damals nur noch die Überreste des alten feudalen Adels und die Kreise des neu hinzugekommenen napoleonischen Kriegs- und Geldadels, sowie die zwischen diesen überkommenen und sich neubildenden Klassen hin und herpendelnde Kategorie der Deklassierten. In den Reihen der letzteren stand zumeist auch die neue Künstlergeneration, die sich als Bohème bezeichnete.

Es ist sehr erfreulich, daß Daumier mit seinem Künstlerberuf seine Klassenangehörigkeit nicht aufgab, daß er z. B. niemals ein Bohème wurde, wie so viele seiner Kollegen. Er behielt dadurch den sichersten Boden unter den Füßen. Die echte menschliche Emanzipation setzt es für einen Künstler gar nicht als einzige Möglichkeit voraus, daß er die bürgerliche Ordnung zuerst für Jahre mit der Unordnung eines Vagabundenlebens vertauscht, dessen Kraftleistungen im Schuldenmachen und im ostentativen Brüskieren der bürgerlichen Wohlstandigkeit bestehen. Man kann sehr revolutionär wirken, ohne daß man de facto Fenster- und Laternenscheiben zerschlägt und dem Spießbürger den Bratenfrack bekleckert. Daumier war im besten Sinne revolutionär; freilich nicht deshalb, weil er seine Nächte nicht mit Saufgelagen und Laternen einschlagen verbrachte, sondern weil er mit unermüdlichem Fleiß durch immer gleich kühne künstlerische Taten sowohl der politischen Reaktion, als auch jeder allgemein menschlichen Kleinlichkeit die blinden Fenster einschlug, so daß das Licht des Tages ungehemmt eindringen konnte. Und diese Fenster waren schließlich mit der Zeit nicht mehr zu erneuern, was bei wirklichen Laternen und Fenstern immerhin nicht allzu schwierig ist.

Die enge Zugehörigkeit Daumiers zum Kleinbürgertum hatte für seine künstlerischen Gestalten die größten Vorzüge. Weil er Kleinbürger ist, versteht er das Wesen des Kleinbürgertums besser als viele andere. Weil er in dessen Mitte lebt, kennt er seine sämtlichen Züge, selbst den heimlichsten Gedanken von Herrn und Frau Biedermann. Nur dadurch war er imstande, das ungeheuerere Freskogemälde des kleinbürgerlichen Lebens im neunzehnten Jahrhundert auszuführen, das wir in den rund zweieinhalbtausend von ihm geschaffenen gesellschaftlichen Karikaturen besitzen. Man muß zu einer bestimmten Klasse gehören, wenn man sie in ihren geheimsten Tiefen ausschöpfen und in ihrem ganzen Umfang erfassen will. Die gewaltigsten Schilderer einer Klasse sind stets aus ihr selbst hervorgegangen. Wäre Daumier zum Bohème geworden und dadurch dauernd in die Randgebiete des damaligen bürgerlichen Lebens verschlagen worden, so hätte zweifellos ein Teil des Wertvollsten in seiner Kunst sich nicht entwickeln können.

Als Kleinbürger sieht Daumier freilich nicht nur wie in einem Kaleidoskop das gesamte kleinbürgerliche Leben, sein Lieben und Hassen, sondern er denkt, wie gesagt, selbst in vielen Dingen mit dem Hirn des Kleinbürgers. Diese sehr wichtige Tatsache wird aufs deutlichste durch seine Stellung zu den beiden wichtigsten Tagesfragen der vierziger Jahre des vorigen Jahrhunderts, der Frauenfrage und dem Sozialismus, belegt. Diese beiden politischen und sozialen Probleme entstanden mit der aufkommenden Bourgeoisie und der Entwicklung zum Großkapitalismus. Zur Lösung der Frauenfrage war die Emanzipation der Frau vom Haushalt die erste Voraussetzung. Nach der kleinbürgerlichen Lebensanschauung gehört jedoch die Frau unbedingt ins Haus und hinter den Kochtopf und den Strickstrumpf; jede Frau ist kategorisch zu verdammen, die nach anderen Lebenszielen strebt und sich etwa als Schriftstellerin oder gar als Politikerin betätigt. Diese in der kleinbürgerlichen Existenz begründete Anschauung hat auch Daumier. Also steht er der Frauenemanzipation, die damals in Frankreich ihre ersten großen Kämpfe ausfocht, ablehnend gegenüber, und seine Serien, die sich um die Frauenemanzipation drehen — Les Bas bleus und Les Femmes socialistes —, sind durchweg aus derselben kleinbürgerlichen Anschauung über die Frauenemanzipation geboren. Aber wenn Daumiers Stellung zu allen Fragen des Lebens niemals den beschränkten Horizont des wildgewordenen Spießbürgers zeigt — es ist dies die üblichste Form, in der sich jede Rebellion des Kleinbürgers austobt, weil ihn seine historische Situation zur

Ohnmacht und damit zur Unlogik verdammt; der Kleinbürger kann in der kapitalistischen Gesellschaft nicht mehr herrschend werden, sondern nur noch untergehen —, so sind auch in diesem Falle Daumiers Blätter über und gegen die Frauenemanzipation völlig frei von spießbürgerlicher Arroganz. Die Dinge sind von ihm ausschließlich auf einen rein menschlichen Boden gestellt. Er leistet sich keine Bemäkelung der Idee, sondern er liefert nur einen humoristisch-satirischen Kommentar zu den individuellen Formen, in denen sich der einzelne Blaustrumpf oder die einzelne sozialistische Frau gebärdet. Darum wirkt seine satirische Kritik an den emanzipierten Frauen niemals kleinlich, sondern an dem unvergleichlichen Witz und Humor dieser Blätter kann sich auch heute noch Freund und Feind gleich restlos ergötzen. Daß Daumier aber in dieser Frage absolut mit dem Hirn des Kleinbürgers denkt, erkennt man unzweideutig an dem, was er niemals sagt. Niemals greift er die Stupidität und die Beschränktheit des Gegners der Frauenemanzipation an, denn dieser hat eben nach Daumiers kleinbürgerlichen Lebensanschauung letzten Endes doch recht, und unrecht die sich emanzipierende Frau.

Trifft man im Werke Daumiers auf einen ziemlich häufigen Wiederhall der Frauenemanzipation, so begegnet man einem Reflex des fast um dieselbe Zeit in Frankreich als Massenbewegung aufkommenden Sozialismus überhaupt nicht. Dieser mangelnde Wiederhall ist in seiner Weise ein genau so deutlicher Beweis dafür, daß Daumier mit dem Hirn seiner Klasse denkt, wie die Häufigkeit der Karikaturen auf die Frauenemanzipation. Daumier hatte als prinzipieller kleinbürgerlicher Demokrat kein Ohr für den Sozialismus. Die Grenze seiner Erkenntnis ist die bürgerliche Demokratie. Ein höheres politisch-ökonomisches Ideal, eine andere als die auf dem Boden der privatkapitalistischen Produktionsweise aufgebaute Gesellschaftsordnung ist ihm ebenso unverständlich wie die Möglichkeit, daß es für die Frau ein höheres Lebensziel geben könnte, als das der fürsorglichen und braven Gattin und Mutter, die nur den Kochtopf und die Kinderpflege kennt. Immerhin muß ausdrücklich betont werden, daß Daumier auch gegenüber dem Sozialismus den billigen Spott, wie er damals in der bürgerlichen Presse an der Tagesordnung war, niemals mitmachte, sondern dieses seinem fingerfertigen Kollegen Cham



15. Wagt euch nicht heran! Karikatur auf die drohende Einschränkung der Preßfreiheit. L'Association mensuelle. März 1834

am Charivari überließ. So wenig Daumier die neuen Kräfte erkennt, die sich bereits im Schoße der bürgerlichen Gesellschaft regen, so wenig beachtet er die zukünftigen Träger des Sozialismus, die Industriearbeiter. Der Industriearbeiter fehlt überhaupt fast gänzlich in Daumiers Werk; niemals boten ihm dessen besondere Nöte, die periodische Arbeitslosigkeit, die Monotonie der Fabrikarbeit, deren Gesundheitsschädlichkeit usw., den Stoff zu einer satirischen Charakterisierung. Freilich, daß das Industrieproletariat so gänzlich in dem Werke Daumiers fehlt, hat auch darin eine ziemlich ausreichende Erklärung, daß es damals in Paris nur eine sehr geringe Fabrikindustrie gab; diese hatte ihren Sitz vielmehr in Städten wie Lyon und Bordeaux.

Daß Daumier die Arbeiter im allgemeinen auch niemals angriff, daß er niemals über sie spottete, hatte freilich eine ganz besondere Ursache. Die Arbeiter wurden vom Jahre 1830 an immer mehr die wirklichen Träger der Revolution, die nicht bloß über die Revolution schwatzten, sondern sich immer häufiger bereit zeigten, auch revolutionär zu handeln, die Flinte in die Hand zu nehmen und auf die Straße zu steigen. Und da die revolutionären Arbeiter eine große Strecke denselben Weg gingen wie das revolutionäre Bürgertum, so waren ihm, dem fanatischen Republikaner, die Arbeiter ohne weiteres im Grunde seines Herzens sympathisch. Daumier sah in den Arbeitern bis zu einem gewissen Grade seine Bundesgenossen. (Bild 15). Darum zog er auch dann nicht gegen sie zu Felde, als ihr revolutionärer Wille eines Tages nach anderen Richtungen drängte, als in denen er sich seine Ziele gesteckt hatte. So wenig es von ihm Karikaturen auf den Sozialismus gibt, so wenig gibt es solche von ihm auf die Junikämpfer des Jahres 1848 und auf die Kommune kämpfer vom März 1871. Die Fahne der revolutionären sozialistischen Arbeiter war gewiß nicht seine Fahne, aber es war doch eine Fahne der Revolution...

Man kann gegenüber Daumier mit vollem Recht einwenden, daß er im gesellschaftlichen Leben zumeist nur die harmloseren Widersprüche satirisiert, und daß die größeren Konflikte, die erschütternden Tragödien, deren auch das kleinbürgerliche Leben voll ist, fast gänzlich von ihm ignoriert werden. Ich nenne nur die folgenden Probleme, denen man bei ihm niemals begegnet: die eigentliche Armut, das uneheliche Kind, die Gemeinheit in der gegenseitigen ehelichen Untreue, die Prostitution und die Tragödie des Sterbens. Man wird nicht falsch urteilen, wenn man sagt, daß das Fehlen solcher wichtigen Lebensgebiete in dem Werke eines Mannes, dessen geistiges Auge

ständig die ganze sichtbare Welt umkreist, und der in seiner Seele das tiefste Verstehen für alles birgt, ebenfalls zu einem großen Teil in seiner kleinbürgerlichen Existenz bedingt ist. Es gehört unbedingt zum Wesen des Kleinbürgertums, daß es allen großen Konflikten des Lebens aus dem Wege geht, weil es sie mit seinen Mitteln nicht lösen kann; treten sie aber auf, so will es sie nicht sehen. Die bescheidenen Mittel seiner Existenz gestatten dem Kleinbürgertum nur die kleinen Freuden des Lebens, also lehnt es auch die großen Leidenenschaften, die ungehemmten Begierden ab und weist sie von sich. Um so mehr, da nichts so sehr geeignet ist, seine sowieso unsichere Existenz aus dem Gleichgewicht zu bringen. Aber damit ist das Fehlen der angeführten Stoffe in Daumiers Schaffensgebiet doch nur zu einem Teil erklärt. Die Hauptursache liegt auf dem Gebiete, auf das wir in diesem Zusammenhang zu sprechen kommen müssen, nämlich in dem speziellen Wesen der Daumierschen Satire. Daumier war in erster Linie Humorist, ein heiter lachender Philosoph. Die köstliche, fröhliche, immer lachende Heiterkeit des Südfranzosen, er ist von Geburt Marseiller, rumort in seinem Blut. Er ist stammverwandt mit Frankreichs größtem Lacher neben ihm, mit François Rabelais. Mit dem Lachen der Heiterkeit vertragen sich aber jene Tragödien des Lebens nicht, bei denen sich das Herz zusammenkrampft, ihnen gegenüber würde der heitere Scherz zur Blasphemie werden, also muß hier der Humor still bleiben.

Die satirische Veranlagung hat, wie ich weiter oben schon kurz andeutete, zwei starke Quellen, nämlich die beiden Gegenpole der Lebensbetrachtung: den Glauben und die Skepsis. Die aus der Psyche des Gläubigen entspringende Satire ist gewissermaßen die lachende Empörung über die immer erneute Enttäuschung, die uns das Leben bereitet, wenn es die Menschen und Dinge so weit hinter dem zurückbleiben läßt, was der Glaube an die Menschheit von ihnen in den einzelnen Situationen erwartet. Die aus angeborener Skepsis entspringende Satire ist dagegen eine fortwährende Richtigstellung der großen Lebenslüge, sie will zeigen, daß der Mensch weder ein Gott noch ein Teufel ist. Vor allem zweifelt der Skeptiker an dem Großen. Aus der skeptischen Lebensbetrachtung entspringt die satirische Betätigung wohl am häufigsten, weil die sogenannte Unvollkommenheit der Welt, der Dinge und des Geschehens dem Skeptiker anscheinend häufiger recht gibt als dem Gläubigen. So prinzipiell die Unterschiede zwischen dem Glauben und der aus der Skepsis entspringenden Satire auch sind, in zwei Punkten sind sich beide, der Gläubige und der Skeptiker, gleich, sie sind beide



16. La Rue Transnonain, den 5. April 1834. Karikatur auf ein von der Regierung veranstaltetes Blutbad in einem Arbeiter-  
viertel. L'Association mensuelle, Juli 1834

lachende Philosophen, und beide befreien sich auf diese Weise von der Last des Widerspruchs, in der die Welt der Wirklichkeit zu ihrer Welt der Idee steht, und kommen so mit ihren Empfindungen wieder ins Gleichgewicht.

Ist die Skepsis die häufigste Quelle der satirischen Weltbetrachtung, so ist der Glaube der Quell, aus dem allein die ganz großen Satiriker, die wahrhaft welterschütternden Lacher geboren werden. Der Glaube macht stark, der Glaube allein verleiht die Kraft, bis an die Grenzen des Wollens vorzustößen. Nur der Glaube verleiht der Hoffnung die Flügel, die in die Wolkenhöhen des Ideals tragen. Der Skeptiker dagegen will gar nicht fliegen, er zweifelt von vornherein an der Möglichkeit, jemals in jene Höhen hinauf zu gelangen, zu denen die Idealisten die Menschen weisen, also resigniert er, er verzichtet von vornherein auf das Fliegen und bleibt lieber auf dem sicheren ebenen Boden, wo die Enttäuschungen nach seiner Meinung für alle Fälle kleiner sind. Nur der Glaube vermag mit ganzer Seele zu lieben und zu hassen, und nur er spricht darum in allen Dingen die letzten und deutlichsten Worte, deshalb ist auch nur dem Glauben das starke und das große Pathos zu eigen, das immer die erhabenste Offenbarung der menschlichen Seele ist.

Daumiers Satire ist selbstverständlich aus dem Glauben geboren, er gehörte, wie ich schon in dem Abschnitt, der sich mit dem Wesen seiner Kunst beschäftigt, gezeigt habe, zu jenen großen Gestalten der Geschichte, deren Glaube an die höheren Lebensziele der Menschheit auf Granit gebaut war. Niemals begegnet man in seinem großen Werk der zweifelnden Skepsis. Seine Satire ist stets von einer geradezu selbstverständlichen Zuversicht diktiert, die nie unter, nie neben, sondern stets — auch im Unterliegen! — triumphierend über den Dingen steht. Nie ist er verzweifelt, nie resigniert, nie erklingt der müde Ton: Ach, es ist doch alles umsonst. In seinen satirischen Schilderungen der Niederlagen der Demokratie läßt er schon den kommenden neuen Widerstand ahnen. Blätter wie das, mit dem sich die durch die Septembargesetze von 1834 niedergewürgte Caricature verabschiedet (Bild 25), sind zwar aus dem Schmerz, aber nicht aus der Verzweiflung geboren: dafür also haben wir in den heißen Julitagen unser Leben gelassen, daß schon nach wenigen Jahren wieder die Prozessionen mit ihrem Bimmel-Bammel durch die Straßen wallen und die königliche Soldateska gegen demonstrierende Bürger mit dem Säbel vom Leder zieht!, — so philosophieren die gefallenen Julikämpfer, die aus ihren Gräbern emporsteigen angesichts



17. Die Ruhe Frankreichs. Karikatur auf „Das System“ (Louis Philipp).  
La Caricature 28. Aug. 1834

der traurigen Erfüllungen der Zeit. Es ist stolzester Rebellentrotz, der sich dann am herrlichsten gebärdet, wenn die Übermacht der Feinde als letztes sogar den Flaggenmast zersplittert. Noch im Untergehen ein Held! ist Daumiers Lebensmotto, das er zwar nicht ausspricht, aber nach dem er handelt.

Weil Daumier an eine höhere Idee vom Zweck des Lebens glaubt, darum liebt er die Menschen mit der zärtlichsten Liebe. Die Liebe zu den Menschen ist von dem Glauben an die Menschen untrennbar, denn der Glaube entspringt dem Vertrauen zu den Menschen und der festen Überzeugung, daß es sehr wohl der Mühe wert ist, sie zu lieben. Seine unerschöpfliche Liebe zu den Menschen kleidete Daumiers satirische Veranlagung in das bestrickende Gewand des Humors. Ich habe das Wesen des Daumierschen Humors an anderer Stelle einmal so analysiert: Was Daumiers satirisches Talent auffallend auszeichnete, das ist sein erstaunlicher Blick für das Komische in jeder Erscheinung, aber nicht für die niedere Komik, das Possenhafte, sondern für ihre höchsten Formen. Daumier hat echten, vollwertigen Humor. Prüfen wir das an den Eigenschaften, die den echten Humor ausmachen. Der Humor erwärmt, verbreitet Licht und Lust, er gleicht der Frühlingssonne, die jeden mit wonnigem Behagen erfüllt. Während die niedere Komik auf der Oberfläche der Dinge haften bleibt, geht der Humor der Sache auf den Grund; Humor ist heitere Philosophie. Der wirkliche Humorist liebt den, den er verlacht; er ist der größte Menschenfreund. Echter Humor greift mit Vorliebe wahre Größe an. Sinkt im Tragischen die ganze

Welt vor Gott zusammen, so ist im Humor der ganze Olymp entvölkert. Das Erhabenste, was es gibt, „das Geistigste, Idealste, was ein Menschenherz empfinden, ein Menschengestalt anstreben kann, was in der Betrachtung des Weltganzen uns begeistert, läßt der Humor durch Kollision mit dem Kleinsten in derselben Welt, in demselben Menschen lächerlich werden“. Freilich, er hat „am sichersten und bewußtesten die Kraft, das Große, das er preisgibt, eben während er es preisgibt, festzuhalten, zu achten, zu lieben“ (F. Th. Vischer). All das eignet dem Daumierschen Humor. Sein Witz ist nie so kalt, daß einen dabei friert, sondern es ist Witz, bei dem einem warm wird, bei dem man immer lacht, und zwar in erster Linie lacht, ehe man sich überhaupt des Zwecks und des Ziels bewußt wird. Daumier reißt die Großen nicht herunter, indem er ihre gelegentlichen Schwächen an

dem Kleinen mißt, sondern er mißt umgekehrt das Kleine am Großen. Seine Menschenliebe verführt ihn außerdem dazu, sich für diejenigen am meisten zu interessieren, an deren Fersen sich das Pech haftet. Nicht nur, indem er über sie, sondern vielmehr, indem er mit ihnen am liebsten lacht. Dem ist hinzuzufügen, daß die Ironie und Satire Daumiers vor allem in der geistreichen Erfassung der heimlichen Komik wie der heimlichen Tragik bestehen, die allem Lebenden eigen ist. Denn jedes Ding hat eine komische und eine tragische Seite. Aus der Verschmelzung von beiden aber ergibt sich die göttlichste Form des Humors: das mit heimlichen Tränen gesättigte Lachen. Gerade dadurch aber werden uns bei Daumier die Komik wie die Tragik des täglichen Lebens in ihrer unendlichen Fülle, die uns längst zur Banalität geworden sind, immer wieder zum scheinbar erstmaligen Erleben.

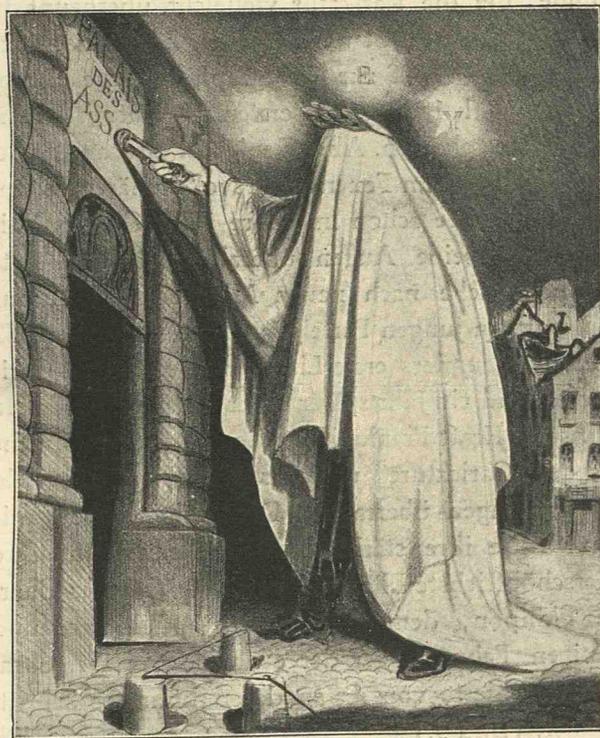
Das technische Mittel von Daumiers Humor und Satire ist die zeichnerische Karikatur der Menschen, Dinge und Situationen, aber es ist Karikatur von allerdelster Prägung. Gewiß ist jeder Strich an seinen Zeichnungen Karikatur: Hervorhebung des Wesentlichen einer Person und Sache und Zurückdrängung alles Nebensächlichen. Aber es ist Karikatur im Rahmen der absoluten, durchaus die Möglichkeiten nicht übersteigenden Realität des Lebens und der Dinge. Es handelt sich bei ihm nicht um Groteskhumor im Sinne der englischen Humoristen oder in dem des Deutschen Wilhelm Busch, sondern nur um die Potenzierung des wirklichen Lebens auf seine stärkste Möglichkeit, auf seinen konzentriertesten geistigen Ausdruck . . .

Weil Daumier so voll der großen Liebe zur Menschheit ist, darum kann er andererseits auch so leidenschaftlich hassen. Und zwar jene, die der Menschheit die Wege zu ihrem größeren Ziele zu verbauen streben. Weil nach seiner Überzeugung allein der politische Triumph des Bürgertums in der Form der demokratischen Republik die Erringung der von ihm erstrebten Lebensziele verbürgt, so hat er die Feinde der Demokratie sein ganzes Leben lang unvermindert gehaßt. Wenige Politiker haben die politische Reaktion ihrer Zeit so furchtbar und so dauernd gehaßt wie Daumier, niemals hat er mit diesen Mächten seinen Frieden gemacht. Napoleon III., den Dezemberschlächter und Vergewaltiger der zweiten französischen Republik, haßte er derart, daß schon die zufällig sich ergebende Möglichkeit seines Anblicks auf der Straße diesen sonst so ruhigen Mann in die fürchterlichste Erregung versetzte, so daß er einmal, seine Frau jäh am Arme mitreißend, davonestürzte und erst in einem entfernten Faubourg Halt macht. Wo wäre ein satirischer Künstler von heute eines solchen intensiven Hasses gegenüber einem Träger der politischen Reaktion fähig? Daher auch das große geistige Defizit in unserer modernen Karikatur, und speziell in der deutschen. Um Ganzes machen zu können, muß man eben auch in allem ein ganzer Kerl sein, dann muß die Liebe und müssen auch die Leidenschaften ein Riesenformat haben.

Aus solchem Haß erwuchs die grandiose Geste des gewaltigen Anklägers und des unerbittlichen Rächers der vergewaltigten Menschheit, wie sie die Blätter „Rue Transnonain“, „Das Phantom“ (Bild 18) und zahlreiche andere darstellen. In diesen Blättern wurde Daumiers Lachen zum erbarmungslosesten Strafgericht, das über die politischen Bedrücker seiner Zeit niedergeht. In Daumiers satirischem Lachen, das durch seine politischen Karikaturen dröhnt, klingt es vielfach wie von einem Weltgericht, das mit der letzten Schuld abrechnet. Der Humor solcher Blätter löst dann nicht mehr bloß harmlose Fröhlichkeit aus, sondern er wandelt sich beim Beschauer zum grimmigen Hohngelächter. Die mißhandelte Freiheit konnte daher kaum kühner und trotziger gerächt werden als in dem lachenden Zorn, mit dem Daumier die Geschichte Louis Philipps und Louis Napoleons schrieb. —

Die äußere Ursache, die Daumier zum Karikaturisten machte, ist die gleiche, die, seitdem die Karikatur eine planmäßig verwendete kritische Ausdrucksform des öffentlichen Geistes ist, unzählige junge heranreifende Künstler ihre eigentliche künstlerische Tätigkeit mit Karikaturenzeichnen beginnen läßt; nämlich die verhältnismäßig leichte Verdienstmöglichkeit, die das Karikaturenzeichnen einem jungen Künstler bietet. Eine Karikatur, die in halbwegs geschickterweise eine allgemein interessierende Frage behandelt, ist ungleich leichter zu Geld zu machen, als ein Gemälde. Aus diesem sehr einfachen Grunde erwerben sich, seitdem es eine satirische Presse gibt, die meisten jungen Künstler ihre ersten Sporen und ihre ersten Einnahmen durch Karikaturenzeichnungen. Als Beispiele aus Deutschland und aus der jüngsten Vergangenheit denke man nur an die verschiedenen heute bereits angesehenen Künstler, denen man vor zwanzig Jahren in der „Jugend“ oder im „Simplicissimus“ zuerst öffentlich begegnet ist. Die satirische Presse ist außerdem auch die Plattform, auf der ein Künstler am ehesten Gelegenheit hat, öffentlich sichtbar hervorzutreten und seine persönliche Meinung zu den Dingen des Tages zu sagen, und dieses ist ebenfalls ein besonderer Drang der Jugend, die sich geltend machen und der Welt zeigen will, daß sie auch da ist. Was schon in normalen Zeiten zur Tagesordnung gehört, das wird in politisch bewegten Zeiten geradezu zum kategorischen Gesetz für alle aktiven Naturen; jeder wirkt in solchen Zeiten mit seinen besonderen Gaben. Die Notwendigkeiten der Zeit machten am Beginn der dreißiger Jahre des vorigen Jahrhunderts sozusagen alle jungen Künstler in Frankreich zu Karikaturisten. Der Kampf des republikanisch empfindenden Bürgertums, das erst auf den

möglichkeit, die das Karikaturenzeichnen einem jungen Künstler bietet. Eine Karikatur, die in halbwegs geschickterweise eine allgemein interessierende Frage behandelt, ist ungleich leichter zu Geld zu machen, als ein Gemälde. Aus diesem sehr einfachen Grunde erwerben sich, seitdem es eine satirische Presse gibt, die meisten jungen Künstler ihre ersten Sporen und ihre ersten Einnahmen durch Karikaturenzeichnungen. Als Beispiele aus Deutschland und aus der jüngsten Vergangenheit denke man nur an die verschiedenen heute bereits angesehenen Künstler, denen man vor zwanzig Jahren in der „Jugend“ oder im „Simplicissimus“ zuerst öffentlich begegnet ist. Die satirische Presse ist außerdem auch die Plattform, auf der ein Künstler am ehesten Gelegenheit hat, öffentlich sichtbar hervorzutreten und seine persönliche Meinung zu den Dingen des Tages zu sagen, und dieses ist ebenfalls ein besonderer Drang der Jugend, die sich geltend machen und der Welt zeigen will, daß sie auch da ist. Was schon in normalen Zeiten zur Tagesordnung gehört, das wird in politisch bewegten Zeiten geradezu zum kategorischen Gesetz für alle aktiven Naturen; jeder wirkt in solchen Zeiten mit seinen besonderen Gaben. Die Notwendigkeiten der Zeit machten am Beginn der dreißiger Jahre des vorigen Jahrhunderts sozusagen alle jungen Künstler in Frankreich zu Karikaturisten. Der Kampf des republikanisch empfindenden Bürgertums, das erst auf den



18. Die Erscheinung. Karikatur auf die justizmörderische Tätigkeit der Aprilrichter des Jahres 1835.  
La Caricature 7. Mai 1835

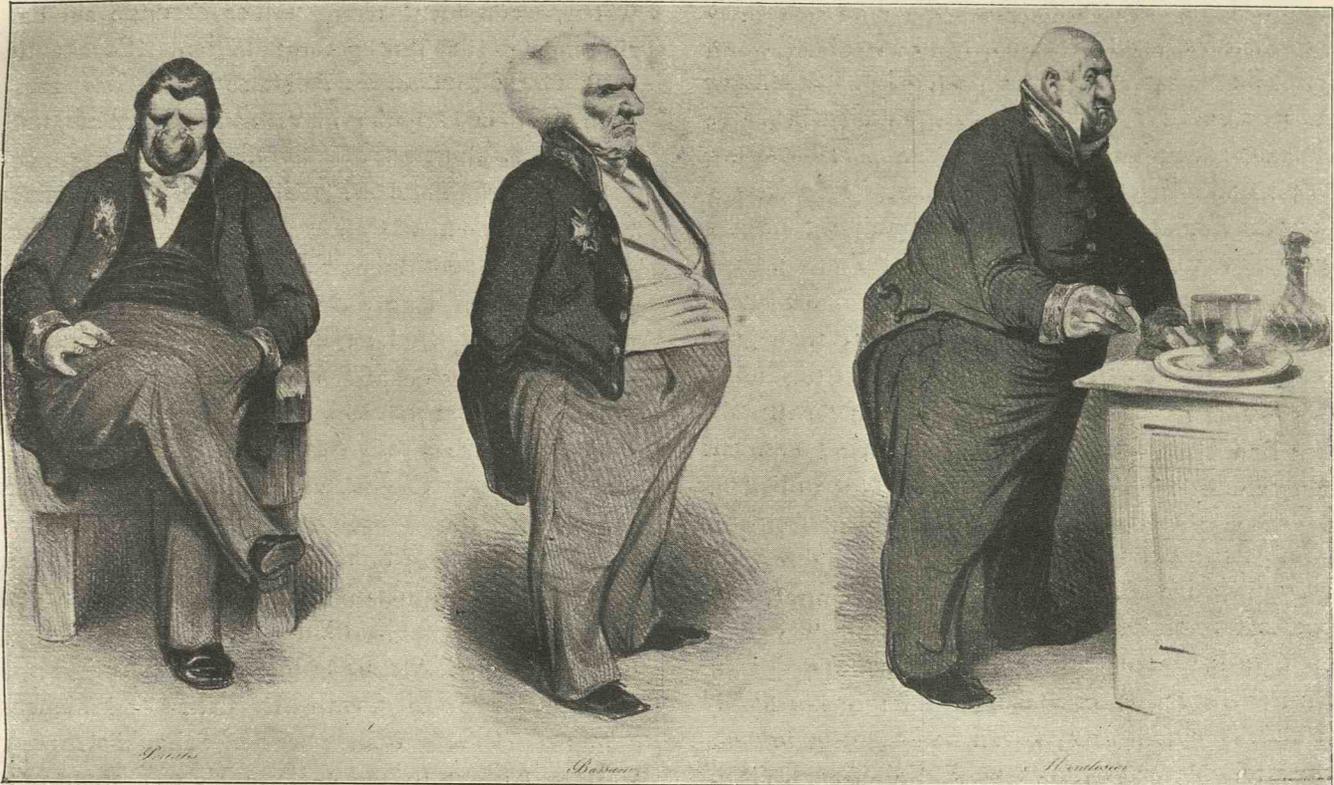
Sturz Karls X. hindrängte, und sich dann gegen die Eskamotierung der errungenen Freiheiten durch das Bürgerkönigtum mit allen Kräften zur Wehr setzen mußte, bedurfte aller vorhandenen und aller sich bietenden Agitationsmittel. Die Karikatur als Kampfmittel zu organisieren, um sie dadurch im einzelnen wie im ganzen wirkungsvoller zu machen, war deshalb das dringendste agitatorische Bedürfnis für die Opposition. Sie wurde also organisiert, und zwar durch Schaffung der modernen, regelmäßig erscheinenden satirischen Presse. Deren Geburtsdatum ist das Jahr 1830, und ihre ersten und wichtigsten Organe wurden die bereits mehrfach genannten Zeitschriften „La Caricature“ und „Le Charivari“. Während in der achttäglich erscheinenden „Caricature“ die einzelnen Karikaturen in der Form von Sonderdrucken als Beilagen herauskamen, waren sie in dem täglich erscheinenden „Charivari“ in den Text eingedruckt. Näheres über diese beiden berühmten satirischen Zeitschriften und ihren Schöpfer, Charles Philipon, habe ich schon in der Einleitung zum Holzschnittwerk Daumiers gesagt.

Niemals war es für einen Künstler, der von dem Geist seiner Zeit, von ihren Interessen und vor allem von ihren Idealen erfüllt war, so verlockend und gleichzeitig so leicht, sich als Karikaturist zu betätigen, wie damals in Frankreich. Die uneingeschränkste Preßfreiheit war errungen, und jeder neue Tag bot Stoff die Hülle und Fülle für eine schlagkräftige und kühne Phantasie. Die Gunst der Umstände wollte es, daß in dieser günstigsten Stunde, die die Karikatur vielleicht überhaupt in der Geschichte erlebt hat, Daumier künstlerisch zur Reife gedieh. 1828 zur Lithographie übergegangen, ließ er wohl 1829 seine ersten karikaturistischen Versuche erscheinen. Aber Genies reifen schnell, und am schnellsten im Feueratem revolutionärer Zeiten. Deshalb wurde schon im Jahre 1830 Charles Philipon, der seine Augen überall hatte und stets auf der Suche nach neuen Mitstreitern war, auf den feurigen jungen Parteigänger aufmerksam. 1832 erschien Daumiers erste Lithographie in der „Caricature“, und ein Jahr später ist er bereits die stärkste satirische Kraft Frankreichs, die alle anderen Zeichner der „Caricature“ und des „Charivari“ um viele Haupteslängen überragte. Die französische Karikatur hatte ihre stärkste Ausdruckskraft und ihre unerschöpflichste Phantasie gefunden. Neben Charles Philipon, dem glühenden Republikaner und mutigen Fahnenträger der europäischen Demokratie, marschierte von da an deren kühnster Schrittmacher. (Bild 5.)

Daß Daumier zeitlebens im karikaturistischen Tagesdienste blieb und nur während knapper dreier Jahre, 1860 bis 1863, die Lithographie — übrigens

auch in dieser Zeit nicht gänzlich — an den Nagel hängte, und sich vornehmlich mit der Malerei beschäftigte, trotzdem es schon sehr bald sein heißer und bleibender Wunsch gewesen ist, sich eines Tages ausschließlich der Malerei zu widmen, — diese Treue gegenüber der Karikatur entsprang leider aus derselben Ursache, die ihn einst der Lithographie und der Karikatur in die Arme geführt hatte. Der karikaturistische Pressedienst war es nämlich, der Daumier die einzige sichere und ausreichende Verdienstmöglichkeit bot. So hoch seine Aquarelle und Gemälde heute geschätzt und bezahlt werden, so mißachtet war dieser Teil seiner künstlerischen Produktion bei der Mehrzahl der Zeitgenossen. Seine Gemälde gefielen höchstens einigen Kollegen, und deshalb blieben sie mit ganz wenigen Ausnahmen unverkauft.

Ich habe in dem Einleitungsabschnitt klargestellt, daß wir es im Interesse der ungeheuren Bereicherung, die der Zeichner Daumier der Kunst brachte, und die uns der Maler Daumier niemals hätte ersetzen können, begrüßen müssen, daß es so und nicht anders gekommen ist. Aber darum ist es menschlich doch sehr schmerzlich, daß die rund viertausend Daumierschen Lithographien, die zu den wertvollsten Besitztümern nicht nur der französischen Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, sondern der europäischen Kunst überhaupt zu rechnen sind, zu einem großen Teil von ihrem Schöpfer als nur aus dem unerbittlichen Zwang der Umstände entstandene Werke empfunden wurden. Es ist überaus schmerzlich, daß Daumier gar keine Ahnung hatte, welche große kunstgeschichtliche Bedeutung seinen Karikaturen zukam. Diese Bedeutung begriffen freilich die zeitgenössischen Künstler und Laien ebensowenig. A. Proust erzählt in seinen Erinnerungen an Manet, daß es diesem als Schüler bei Couture eines Tages im Jahre 1850 gelungen war, einem Modell eine einfache natürliche Stellung aufzuzwingen, bei der er das Modell außerdem zum Teil bekleidet ließ. Als Couture zur Korrektur in die Klasse kam und das halbangezogene Modell sah, brach sein Zorn los, und er schrie: „Bekommt etwa Gilbert (so hieß das Modell) sein Geld, damit er nicht nackt ist? Wer hat diese Dummheit gemacht?“ — „Ich!“ sagte Manet. „Na, mein armer Junge, Sie werden es im Leben auch nie weiter als zum Daumier Ihrer Zeit bringen.“ Diese Apostrophierung bedeutet eine mehr als geringe Einschätzung Daumiers. Aber auch Manet besaß Daumier gegenüber kein größeres Verständnis. Am Schluß der Stunde wettete er in Freundeskreisen: „Der Daumier meiner Zeit; na, schließlich ist das noch ebensogut, wie ihr Coypel.“ Die wenigen Zeitgenossen, die von den Daumierschen Karikaturen



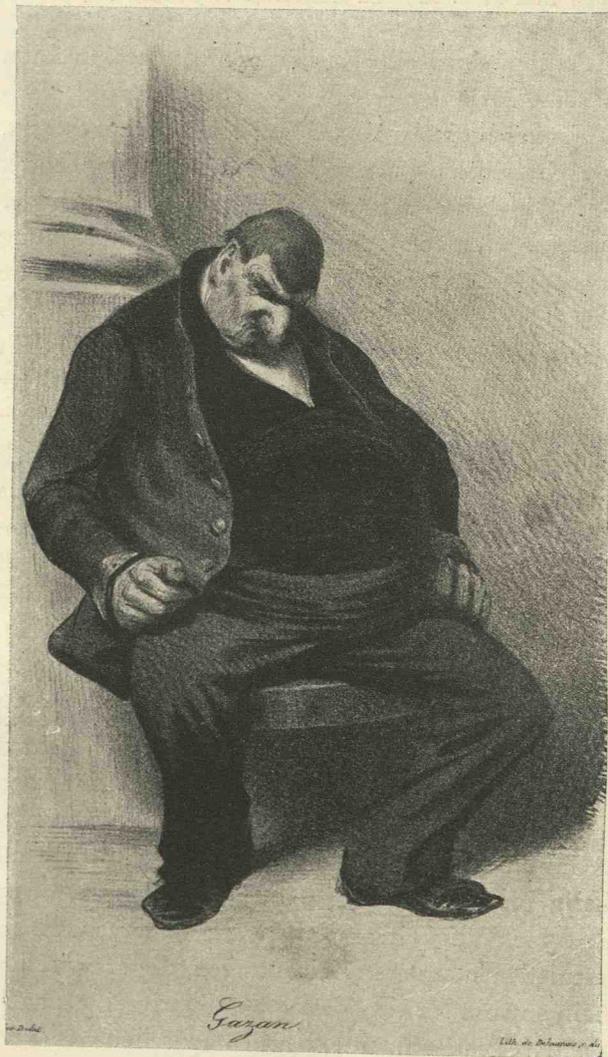
19. Karikatur auf die Justizmörder und Erwürger der demokratischen Opposition, die sogenannten Aprilrichter Graf Pourtalis, Graf Bassano und Graf Mentlosier. (Vergl. auch Bild 21 u. 22.) La Caricature 3. Juli 1835

begeistert waren, wie z. B. der Historiker Michelet, begriffen nur ihren hellseherischen Charakter im Dienste des Tageskampfes. Daumier selbst glaubte, daß sein ganzes künstlerisches Werk, das der Tag gezeugt hatte, auch mit dem Tag wieder verschwinden werde. Und gerade aus diesem peinlichen Gefühl heraus war er unbefriedigt von seiner Tätigkeit als Karikaturist, deshalb sprach er geringschätzend von diesen Bagatellen, deshalb haßte er schließlich die Karikatur, die er immer mehr als schweren Karrendienst empfand, und deshalb strebte er mit aller Kraft danach, dieses Karrendienstes eines Tages ledig zu werden, um sich der Malerei widmen zu können und damit nach seiner Meinung Bleibendes zu schaffen. Ein solcher Drang ist im Wesen des Schöpferischen ganz natürlich begründet. Jeder schöpferische Gestalter will Lebendiges schaffen, darunter versteht er Lebenbleibendes und nicht etwas, das durch die Ereignisse des folgenden Tages wie vom Winde hinweggeweht wird. Daher begegnen wir dieser Sehnsucht zur sogenannten großen Kunst bei den meisten Karikaturisten aller Zeiten, bei den einen ist es ein heimlicher, bei den anderen ein offen eingestandener Wunsch. Zahlreiche sehen und sahen ihre karikaturistische Tätigkeit als ein Verfehlen ihres wahren Berufes an. Wie sehr Daumier seine Tätigkeit im Tagesdienst verwünschte, erfahren wir aus mehreren bekannt gewordenen Äußerungen. Als der talentvolle Etienne Carjat, der später Daumiers Kollege am „Charivari“

wurde, ihm eine Reihe Karikaturen vorlegte, und ihn um seine Meinung fragte, ob er Talent zum Karikaturisten habe, antwortete Daumier: „Nicht schlecht, gar nicht schlecht! . . . Aber warum, zum Teufel, wollen Sie denn, der Sie noch jung sind, sich der Karikatur widmen?“ Als Carjat seine Überraschung gestand, gerade Daumier so sprechen zu hören, senkte dieser den Kopf und erwiderte melancholisch: „Ach ja, jetzt sind es bald dreißig Jahre, daß ich täglich glaube, die letzte zu machen . . .“ Ähnlich äußerte sich Daumier noch mehrfach.

In diesem Zusammenhang möchte ich jedoch der weitverbreiteten Fabel entgegentreten, daß die karikaturistische Tätigkeit Daumier nur ein Leben in steter Not und Sorge ermöglicht habe, und daß sein Einkommen nur zur bescheidensten Fristung des täglichen Lebens ausgereicht habe; denn auch dadurch soll seine steigende Unlust an der Karikatur zu erklären sein. Ich halte diese Fabel von dem hungerleidenden Daumier für falsch. Man rechne aus: Daumier bekam vom Charivari für einen Stein erst vierzig, später fünfzig Franken; seine Produktion im Charivari belief sich durchschnittlich auf achtzig bis hundert Steine im Jahr. Demnach trug ihm seine Tätigkeit am Charivari, ungerechnet die verschiedenen anderen Zeichnungen, die er zwischen hinein sowohl für den Verlag des Charivari, als auch für andere Blätter machte, jährlich zwischen vier- und fünftausend Franken ein. Das ist gewiß um vieles weniger als das, was man ein fürstliches Einkommen

nennen kann. Reichtümer vermag man sich hier bei gewiß nicht zu erwerben, um so weniger, wenn man von diesem Verdienst auch noch die Kosten für Farbe und Leinwand abziehen muß. Aber es ist auch kein Hungerlohn. Um so weniger, wenn man bedenkt, daß es sich bei diesem Einkommen um das zweite Drittel des neunzehnten Jahrhunderts handelt, wo die Kaufkraft des Geldes mindestens zwei- bis dreimal so groß war als heute (1914). In der Mitte des vorigen Jahrhunderts brauchten zwei Menschen — Daumier war verheiratet, hatte aber keine Kinder —, die gar keine kostspieligen Bedürfnisse hatten, bei fünftausend Franken Jahreseinkommen nichts weniger als Not zu leiden. Gewiß war Daumiers Lebensabend nicht frei von Sorge; das hing aber davon ab, daß im Jahre 1872 eine allmähliche Erblindung bei ihm eintrat, die ihn zwang, das Zeichnen gänzlich aufzugeben, womit natürlich auch sein Verdienst aufhörte. Denn daß er vom Charivari eine Pension bezogen hätte, ist meines Wissens bis jetzt nicht bekannt geworden. Nur so viel wissen wir, daß die letzten Jahre seines Lebens sehr trüb für Daumier gewesen



20. Karikatur auf Gazan, Pair von Frankreich, ehemaliger Industrieller. La Caricature 16. Juli 1835

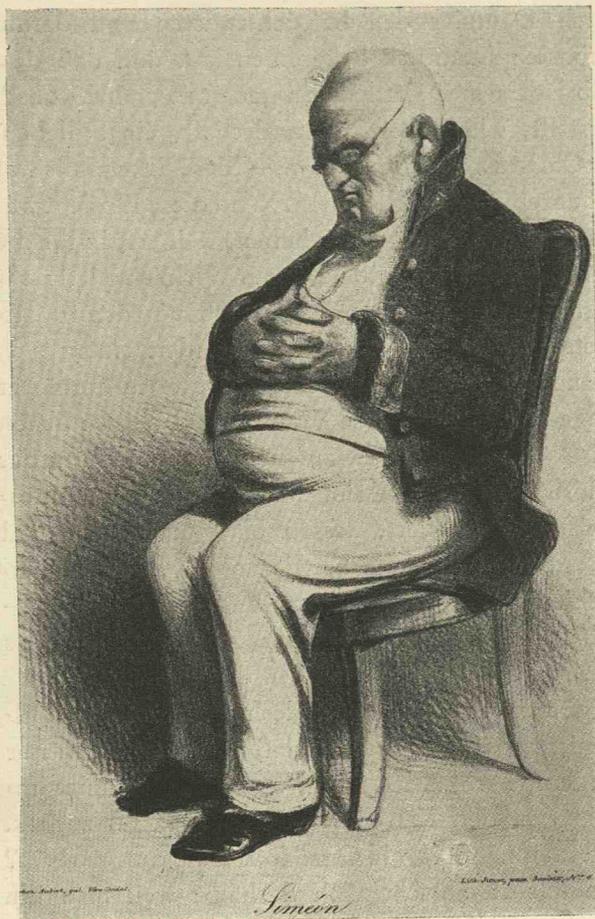
wären, wenn nicht einige seiner Freunde auf das rührendste für ihn gesorgt hätten. So kaufte z. B. Corot in überaus delikater Weise das Häuschen, in dem Daumier in Valmandois wohnte, und schenkte es ihm.

Viel entscheidender für die bei Daumier immer wieder auftauchende Unlust an der Karikatur und für seine stetige starke Sehnsucht nach der sogenannten reinen Kunst dünkt mich neben der bereits vorhin begründeten künstlerischen Selbstunter-schätzung seines Schaffens der Umstand, daß dieses innere Defizit auch nicht durch einen entsprechend starken und dauernden Beifall der Masse aufgewogen wurde. Gewiß, zuzeiten jubelte die Masse seinen Karikaturen begeistert zu, so z. B. in den Jahren 1832—1840; damals wurde jeder neue kühne Schlag gegen das Juste milieu, und als einen solchen faßte man jedes seiner Blätter auf, mit frenetischem Beifall begrüßt. Als die Lithographien »Rue Transnonain« und »Le Ventre législatif« erschienen, drängte sich alle Welt vor den Schaukästen des Verlags Aubert in der Galerie Verododat, und tagelang sprach man in ganz Paris von diesen kühnen und wuchtigen Schlägen gegen die Bäuche-Regierung. Auch kann man sagen, daß eine ganze Reihe seiner Karikaturenserien, vornehmlich die Robert Macaire-Folge, die unter dem Titel „Caricaturana“ herauskam, bei ihrem Erscheinen eine Berühmtheit genoß, wie sie in der ganzen Geschichte der Karikatur nur wenigen karikaturistischen Ideen beschieden war. Dem allem steht jedoch gegenüber, daß z. B. Künstler wie Gavarni viele, viele Jahre hindurch ungleich populärer waren als Daumier, und daß selbst solche Mittel-mäßigkeiten wie Cham, der nichts war als der geschickte Reporter der französischen Karikatur, dauernd eine größere Beachtung fanden, als er, der neben allen anderen wie ein Riese neben Zwergen durch die Geschichte Frankreichs schritt. Ich will damit gewiß nicht sagen, daß Daumier auch nur im geringsten eifersüchtig auf den Beifall geblickt hätte, der seinen Kollegen zuteil wurde, oder daß er in kleinlicher Eitelkeit nach dem dröhnenden Beifall des Publikums geizt hätte; das eine wie das andere lag diesem bescheidenen Mann, der zeitlebens nur glaubte, seine Pflicht zu tun, gänzlich fern. Ich will damit nur zeigen, daß das Echo seiner Karikaturen bei der Masse, an die er sich doch mit seinen Lithographien wandte, kein ausgleichendes Gegengewicht gegen seine Sehnsucht nach der reinen Kunst bildete. Um so weniger, als es schließlich sogar so weit kam, daß das Publikum ihn direkt ablehnte, und zwar deshalb, weil er die Menschen so „häßlich“ darstellte. Das war zu Beginn der sechziger Jahre. Philipp Burty, der spätere

Direktor des Louvre, schrieb damals: „Daumier ist gegenwärtig in einer grausamen Verlegenheit. Er gab an Geoffroy (einen Händler) ein Dutzend seiner leicht getuschten Federzeichnungen, die er für fünfzig Franken das Stück verkauft, da er weder Lithographien noch Holzschnitte mehr zu machen hatte. Der Charivari hat seinen Vertrag nicht mehr erneuert. Le Monde Illustré wird seine Serien nicht fortsetzen. Seine Holzschnitte, sagte mir Champ-Fleury, provozieren den Abonnementabfall.“ Die zahlungsfähige Moral fühlte sich durch die Daumierschen Karikaturen in ihrer Eitelkeit verletzt. „Was der prüde altväterische Bourgeois Daumier vorwarf,“ sagt Viollet-le-Duc, „war, daß Daumier die Typen, die er mit so unauslöschlichen Zügen in sein Gedächtnis eingrub, so häßlich mache.“ Ein solches Verbrechen konnte nur mit der schwersten Strafe geahndet werden, über die der Zeitungsleser gebietet, und das ist die Abbestellung des Blattes, das sich dazu hergab, die Daumierschen Verlästerungen des Herrn Biedermann zu veröffentlichen; und eine solche Strafe wirkte selbstverständlich unbedingt. An welcher Stelle wäre denn auch der Zeitungsverleger empfindlicher, und wo gäbe es in der ganzen Welt einen Zeitungsverleger, der darauf nicht ebenso reagierte? Auf diese Weise wurde Daumier unterstandslos. Dem gewaltigsten Sprecher seiner Zeit war das Wort abgeschnitten.

Wenn also verschiedene Biographen Daumiers schreiben, daß Daumier sich am Beginn der sechziger Jahre aus freien Stücken von der Karikatur abgewandt habe, und daß es die nicht mehr stillbare Sehnsucht nach der reinen Kunst gewesen sei, die ihn veranlaßt habe, die Lithographiekreide aus der Hand zu legen und nach dem Pinsel zu greifen, so ist das unbedingt ein Irrtum. Der Verzicht Daumiers auf die Beschäftigung mit der Tageskarikatur war unbedingt erzwungen. Er war nur insofern freiwillig, als er mit Daumiers Malerinteressen zusammenfiel und Daumier selbst diesen Verlauf der Dinge, wie es den Anschein hat, als eine Erlösung empfand.

Es ist natürlich ein großes Glück, daß Daumier diese Entwicklung so auffaßte. Dieser Stimmung danken wir wahrscheinlich einen großen Teil der Schönheit seiner nun entstehenden Gemälde und Aquarelle. Sonst hätte dies, wenn nicht zu einem Zusammenbruch, so doch zu einer peinvollen Enttäuschung führen müssen, die seine künstlerische Schaffenskraft vermutlich eher beeinträchtigt als gesteigert hätte. In Wahrheit ist gerade zu dieser Zeit eine gewaltige Steigerung seiner gesamten künstlerischen Bildnerkraft erfolgt. Diese sehr auffällige Steigerung seiner Gestaltungs- und Ausdruckskraft, die wie ein Sprengen der letzten Hemmungen wirkt,



21. Karikatur auf den „Aprilrichter“ Graf Josef Siméon. La Caricature 20. August 1835

wie eine grandiose Entfesselung der letzten und stärksten Kräfte, welche in seinem Wesen schlummerten, kam erfreulicherweise nicht nur seinen Gemälden zugute, sondern gleichermaßen auch seinen späteren Karikaturen.

Wie sich beide später wieder zusammengefunden haben, die französische karikaturistische Presse und ihre ehemals stärkste künstlerische Kraft, ist im einzelnen nicht näher bekannt geworden. Von Daumier weiß man nur so viel, daß der von der Malerei erhoffte materielle Erfolg, wie ich schon sagte, fast gänzlich ausblieb. Seine Gemälde fanden beim bilderkaufenden Publikum kein Interesse und darum keine Käufer, — ihre Zeit war noch nicht gekommen. Den expressionistischen Maler Daumier zu verstehen, war einer Zeit versagt, die erst auf dem Wege zum Impressionismus war. Man sah als gemalte Karikaturen an — im banalen Sinne des Wortes Karikatur —, was höchster und stärkster Ausdruck der Idee des Lebens ist. Wenn den Zeitgenossen das Gleiche in seinen Lithographien entgegentrat, so nahmen sie es eben als die Übertreibung des Karikaturisten, d. h.: sie mißverstanden oder übersahen auch bei seinen Karikaturen den tiefsten Sinn seiner Kunst. Die klare Erkenntnis dieses herrlichen Geheimnisses, daß die größte Idee

durch Daumier den befruchtendsten und darum schönsten Ausdruck bekommen hat, und daß deshalb jede seiner Karikaturen genau so „reine Kunst“ darstellt, wie z. B. eine Landschaft, ein Stilleben, ein Christus, ein Porträt usw., — diese Erkenntnis war erst unserer Zeit vorbehalten. Und diese Einsicht war unserer Zeit deshalb vorbehalten, weil erst in ihr die Idee der Dinge sich mitleidlos zur Wirklichkeit durchringt. Unsere Zeit, in der es sich um den furchtbarsten Kampf der Realitäten handelt, kann sich auf keinem Gebiet mehr mit der bloßen Form der Dinge begnügen. Diese Wandlung des öffentlichen Geistes ist es auch, die auf dem Kunstgebiet in der Ablösung des Impressionismus durch den Expressionismus reflektiert, dessen bis jetzt größter und echtster Meister freilich, wie so oft in der Kunstgeschichte, am Anfang dieser Entwicklung steht, — deshalb aber auch zu seiner Zeit letzten Endes unverstanden blieb.

Da unverstandene und deshalb unverkaufte Bilder nicht soviel einbringen, daß man dafür auch nur eine Suppe schmälzen kann, so mußte Daumier unbedingt in den Karrendienst der Karikatur zurück. Und man nahm ihn in Gnaden wieder auf, weil...? Nun höchstwahrscheinlich deshalb, weil man ihn brauchte; weil gerade in diesen Jahren ein neues und tiefes Gären durch die ganze europäische Welt ging. Die moderne großindustrielle Entwicklung hatte eingesetzt, neue, große soziale und politische Konflikte bereiteten sich damit besonders für Frankreich vor und kündigten sich dumpf an. Man begann die kommende weltpolitische Umwälzung zu ahnen. Solche Zeiten bedürfen der kühnsten Kämpfer, und es war inzwischen keiner auf den Plan getreten, der Daumier hätte ersetzen können. Unter diesen Umständen scheint die Bereitwilligkeit Daumiers, sich von neuem dem Karikaturenzeichnen zu widmen, um auf diese Weise sein tägliches Brot zu finden, vom Charivari mit Freuden begrüßt worden zu sein. Jedenfalls las man am 18. Dezember 1863 im Charivari diese Notiz: „Wir teilen mit einer Befriedigung, die wohl von allen unsern Abonnenten geteilt werden wird, mit, daß sich unser ehemaliger Mitarbeiter, Daumier, der seit drei Jahren die Lithographie aufgegeben hatte, um sich ausschließlich der Malerei zu widmen, entschlossen hat, wieder zum Lithographiestift zu greifen, der ihm so viele Erfolge eingetragen hat. Wir geben heute das erste Blatt von Daumier und werden von nun ab jeden Monat sechs oder acht Lithographien dieses Zeichners veröffentlichen, der das seltene Talent hat, selbst aus seinen Karikaturen wahrhafte Kunstwerke zu machen.“

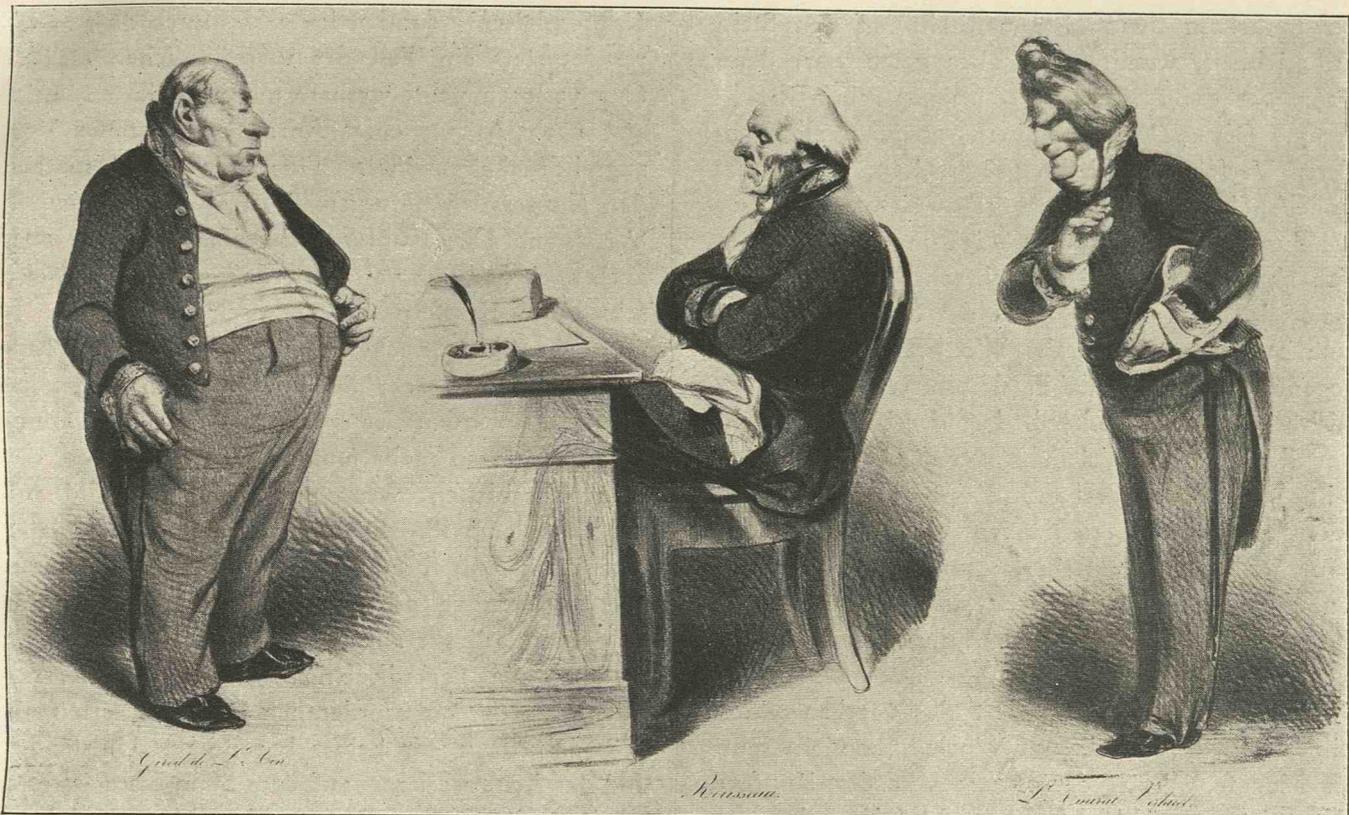
Die französische Karikatur hatte wieder ihren Fürsten. Und der alte Kämpfer Daumier schlug seine

letzten Schlachten auf demselben Boden, wo er sich einst die Sporen verdient hatte. Und erst mit den mehr als tausend Blättern, die er jetzt noch schuf, krönte er sein Werk, dem sonst ein Teil des Allerwichtigsten fehlen würde. Durch diese Vollendung erst wurde er einer der stolzesten Ritter vom Geiste, die die Geschichte der Karikatur, nein, — man muß dies immer wiederholen — die die Geschichte der Kunst im Ganzen kennt.

\*

Die Einführung der Lithographie. Die Zeit von 1830, wo in Frankreich der bürgerliche Staat aus einer Fiktion endlich zu einer Wirklichkeit werden sollte, und wo deshalb das Volk überall mitreden wollte und mitreden mußte, bedurfte im höchsten Maße des Bildes als Propagandamittel. Das Bild ist für die zur Herrschaft drängenden Klassen, neben der Rede und dem gedruckten Wort schon deshalb ein ganz unentbehrliches Agitationsinstrument, weil es von vielen beachtet wird, die den schönsten Text ungelesen lassen; außerdem wird der so gestaltete Gedanke kraft der vereinfachenden Logik alles Bildlichen von noch viel mehr Menschen leichter begriffen als die volkstümlichste Abhandlung in Worten; in der Form der Karikatur ist das Bild sogar eines der wichtigsten geistigen Kampfmittel revolutionärer Klassen und Zeiten.

Diese Umstände haben, wie ich in der Einleitung zum Holzschnittwerk Daumiers gezeigt habe, vom Anfang der dreißiger Jahre an die Auferstehung des Holzschnittes und seine rasche Blüte in Frankreich hervorgerufen. Aber so bedeutsam und groß die Rolle des Holzschnittes für lange Jahrzehnte in Frankreich auch wurde, so vermochte er doch nicht entfernt alle Bedürfnisse der Zeit auf dem Gebiete des Bildlichen zu erfüllen. Für die Karikatur als aktuelles Kampfmittel kam er schon wegen seines beschränkten Formates, aber auch noch aus anderen technischen Gründen, überhaupt nicht ernsthaft in Betracht. Also mußte ein anderes bildliches Ver vielfältigungsmittel gesucht oder entwickelt werden. Dieses Mittel wurde in der von Alois Senefelder in den Jahren 1796—98 erfundenen Lithographie gefunden. Die Lithographie, das Verfahren, auf einen besonders präparierten Stein zu zeichnen und davon zu drucken, war bis zum Beginn der zwanziger Jahre ein rohes, ungelinktes Handwerk, und nur ganz langsam und stockend entwickelte es sich weiter. Da kam das Jahr 1830 mit seinen neuen Bedürfnissen der Volksaufrüttelung, und damit setzte, gleich wie beim Holzschnitt, nur in noch größerem Umfange, die Blütezeit und Glanzepoche des Steindrucks ein. Der Steindruck war die ge-



22. Karikatur auf die Aprilrichter Girod del' Ain, Rousseau und Admiral Verhuel (vgl. auch Bild 19 u. 21).  
La Caricature 6. August 1835

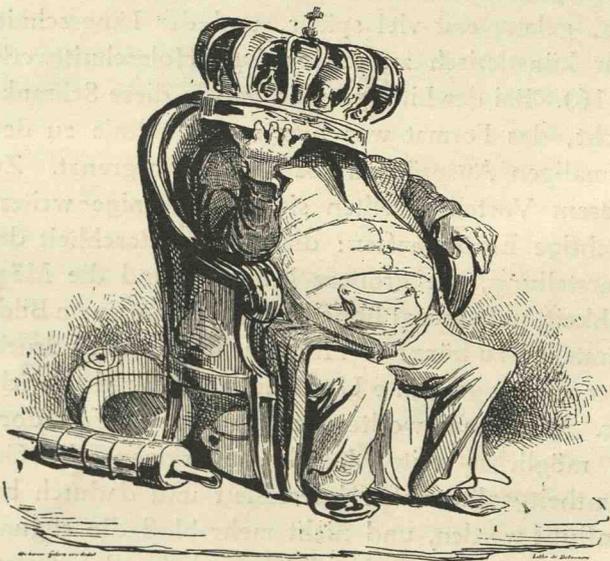
radezu ideale Erfüllung des Zeitbedürfnisses. Der Münchner Kunsthistoriker Walter Gräff sagt in seiner ausgezeichneten Studie über „Die Einführung der Lithographie in Frankreich“ sehr treffend: „Hier – in dem Kampf gegen die bourbonische und später gegen die orleanische Reaktion – fand die nun einmal eingeführte Lithographie ihr Feld, hier hatte sie ein Stoffgebiet, für das sie eigens geschaffen schien und wo ihr kein anderes graphisches Verfahren wetteifernd in den Weg treten konnte. Denn der Grande Armée und der Tageskarikatur, die sich im Verein mit dem Romantismus in scharfen Gegensatz zu den herrlichen Zuständen stellten, verdankte die Lithographie ihren Aufschwung und ihre Blüte in Frankreich. Sie wurde Alleinherrscherin auf diesen Gebieten, denn die anderen graphischen Verfahren waren dem Steindruck hier an Ausdrucksfähigkeit und unmittelbarer Wirkung von vornherein unterlegen. Im Steindruck hatte die Zeit ihr adäquates Ausdrucksmittel gefunden, und es war von einer Kraft der Überredung und von einer Überzeugungsfähigkeit, wie sie sonst nur der Poesie und dem gesprochenen Worte zu Gebote gestanden hatten. Hier trat die Lithographie der Literatur gleichwertig zur Seite als Werbemittel für neue Ideen; dazu besaß sie noch den Vorteil der größeren Verbreitungsmöglichkeit und Popularität.“

Die verschiedensten technischen und sonstigen Eigenschaften der Lithographie führten zu dem

glänzenden Resultat, daß nicht der wiedererweckte Holzschnitt in der Form des Holzstichs, sondern der Steindruck der eigentliche Überwinder des Kupferstichs wurde, der als bildliche Vervielfältigungstechnik nahezu zwei Jahrhunderte lang unbestritten geherrscht hatte. Der wichtigste Faktor, der dem Steindruck von vornherein den Vorrang sicherte, war die schon erwähnte Formatfrage. Der Holzstich über Hirn kam wegen der engen Begrenztheit seiner Formatmöglichkeiten in der Hauptsache nur für die Buchillustration in Frage; denn große Holzstöcke durch Verleimen zu erhalten, gelang erst viel später, und der Längsschnitt war künstlerisch zu reizlos (vgl. Holzschnittwerk, S. 16). Bei der Lithographie gab es diese Schranke nicht, das Format war hier im Verhältnis zu den damaligen Ansprüchen sozusagen unbegrenzt. Zu diesem Vorteil gesellten sich noch einige weitere wichtige Eigenschaften: die größere Raschheit der Herstellung, die größere Billigkeit und die Möglichkeit, unbegrenzt hohe Auflagen von einem Bilde herstellen zu können. Alles das bot der Steindruck. Der zuletzt genannte Umstand war besonders wichtig. Denn man wollte mit dem Bilde hinfort doch in möglichst weite Volkskreise dringen; die Gesamtheit sollte dafür interessiert und dadurch beeinflusst werden, und nicht mehr bloß die engumgrenzten Schichten des Adels und der Begüterten. Die größere Raschheit war durch Ausschaltung des handwerklichen Vermittlers zu erzielen; die Künst-

ler brauchten ihr Bild nur direkt auf den Stein zu zeichnen, womit schon alles getan war, denn dann war der Stein auch sozusagen schon druckfertig. Die größere Billigkeit gegenüber allen anderen Verfahren und die Möglichkeit, unbegrenzt hohe Auflagen zu drucken, ergaben sich aus der Verwendung eines widerstandsfähigen, möglichst wenig sich abnützenden und an sich sehr billigen Druckmaterials. Alles das erfüllte der Steindruck, und zum Teil geradezu ideal. Welch ein Unterschied gegenüber dem bis dahin dominierenden Kupferstich! Beim Kupferstich bedarf der Künstler nicht nur des handwerklichen Kupferstechers als Vermittler; denn das Stechen in Kupfer gehört zu den am schwersten zu erlernenden Handwerken, und seine wirkungsvolle Beherrschung erfordert jahrelange Übung, sondern die Herstellung einer druckfertigen Kupferplatte ist auch ungeheuer zeitraubend. Sofern es sich nicht um einen ganz primitiven Stich handelt, erfordert das Stechen eines Bildes in Kupfer nicht nur Wochen, sondern sehr oft Monate. Auch der Druck von der Kupferplatte ist umständlich und geht ebenfalls nur sehr langsam vor sich. Mehr als einige Dutzend Drucke bringt ein Kupferdrucker bei einem größeren Bilde am Tag nicht fertig; von einem einfachen Linienstich höchstens ein paar Hundert. Aber der primitive Linienstich ergab technisch nur sehr bescheidene künstlerische Wirkungen. Die Zahl der von einer Kupfergravierung erreichbaren guten Abzüge ist ebenfalls sehr beschränkt. Die einzelnen Drucke wurden damals schon nach Abzug von ein- bis zweihundert Drucken unscharf und verschmiert. Dieser peinliche Mangel wurde erst behoben, als man im 19. Jahrhundert das Verstählen der gravierten

Kupferplatten erfunden hatte, wodurch aber andererseits stets ein Teil der ursprünglichen Delikatesse verloren geht, weshalb man die Platte zumeist erst nach Abzug einer Anzahl sogenannter Vorzugsabdrucke verstählt. Diese Umstände machen den Kupferstich naturgemäß zu einem sehr teuren Verfahren. Das Kupferdruckverfahren wurde aber auch noch dadurch verteuert, daß sich die sowieso sehr teure Kupferplatte zu rasch verarbeitet. Je tiefer ein Bild gestochen ist —, und für größere Auflagen muß man sehr tief stechen, um das allzu rasche Flauwerden der späteren Drucke zu verhindern —, um so mehr muß man nachher von der Platte abschleifen, wenn man ein neues Bild auf ihr herstellen will. Dadurch ist eine Kupferplatte sehr rasch aufgebraucht. Alle diese Hemmnisse und Hindernisse gibt es beim Steindruck nicht. Die Kunst, direkt auf den Stein zu zeichnen, ist, nachdem die Technik einmal entwickelt war, für jeden Künstler außerordentlich leicht zu erlernen; es bedarf dazu gar keiner besonderen Umstände, und der Künstler kann auf dem Stein fast gradeso arbeiten wie auf dem Papier. Korrekturen, die auf einer Kupferplatte ungeheuer kompliziert sind, lassen sich auf dem Stein überaus leicht vornehmen. Die Zahl der Abzüge, die man von einer Lithographie herstellen kann, ist in jeder Hinsicht um das Vielfache größer als beim Kupferstich. Gewiß wird auch auf dem Stein das Bild allmählich weniger scharf und verschmierter. Aber die gleichmäßige Güte der Abzüge ist beim Stein doch eher verbürgt als bei der Kupferplatte; denn dem Verschmieren ist beim Stein durch Nachätzen ziemlich leicht abzuwehren. Obendrein kann beim Steindruck durch das sehr einfache Umdruckverfahren — indem dasselbe Bild mehrmals auf denselben Stein, oder, wenn es sich um größere Bilder handelt, auf andere Steine umkopiert wird — die Zahl der Abzüge geradezu ins Unbegrenzte gesteigert werden, ohne erheblich größere Kosten zu machen, als eben die Druckzeit erfordert. Und auch diese Kosten sind nicht allzu groß. Da der Druck vom Stein sehr einfach ist, geht er schnell vonstatten; man kann mit Leichtigkeit mehrere Tausend Abzüge an einem Tage herstellen. Für die Materialbeschaffung genügen die einmaligen Kosten des Steins, weil sich dieser fast gar nicht, oder doch nur sehr langsam, abnützt. Das Abschleifen des ausgedruckten Bildes greift einen Stein nur wenig an. Deshalb geht die Abnutzung eines Steines, sofern er beim Druck nicht zerbricht, ungeheuer langsam vor sich, und es gibt tatsächlich in vielen Steindruckereien heute noch Steine, die seit Jahrzehnten im Gebrauch sind. Die ursprünglichen Anschaffungskosten eines Lithographiesteines sind aber nicht höher als die



*Le Royaume des Pays-Bas; le fardan est trop laid.*

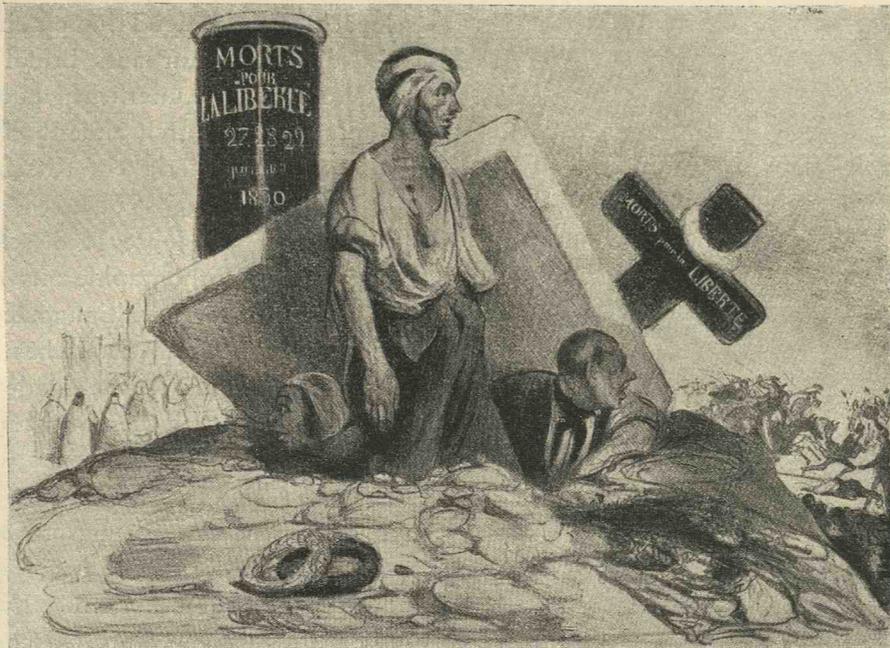
23. Karikatur auf Louis Philipp. Federzeichnung auf Stein. 1. Sept. 1834



ein Weg zu neuen künstlerischen Zielen. So war es einst bei der Radierung, beim Schabstich, beim Holzschnitt; so wurde es nun auch bei der Lithographie. Neue Möglichkeiten, neue Ausdruckssteigerungen ließen sich ahnen und ergaben sich schließlich, als man ihnen mit Eifer und Begeisterung nachstrebte. Ein dritter künstlerischer Vorzug der Lithographie bestand darin, daß sie die technische Durchbildung der Künstler in ganz außerordentlicher Weise förderte. Weil der produzierende Künstler sein Bild direkt auf den Stein zeichnen konnte und beim Zeitungsbild im Interesse der Schnelligkeit zumeist sogar gezwungen war, dies zu tun, hat sich schließlich eine völlige Vertrautheit der meisten zeichnenden Künstler von damals mit dem Stein entwickelt. Gerade das war es, was ihre Zeichenkunst so ungemein verfeinerte und sie alle Launen des Steins kennen, aber auch seine Vorzüge ausnützen lehrte. Aus den Künstlern von damals wurden ebenso tüchtige Kenner wie Könner. Dafür hatten sie aber auch den Triumph, ihre intimsten Absichten ausdrücken zu können, und, was für den Künstler das Wichtigste ist, in jedem einzelnen Abzug ein unverfälschtes Original der eigenen künstlerischen Absichten wiederersehen zu sehen. Denn wenn der Zeichner auch noch den Druck überwachte, dann konnte die Hand des den Druck besorgenden Arbeiters nichts oder nur sehr wenig an der Arbeit des Künstlers verderben. Und gerade dieser Umstand machte die Lithographie für zahlreiche Künstler zu einem mit zärtlichster Liebe gepflegten Verfahren. Das ist durch die Goncourts bekannt von Gavarni, es ist aber auch bekannt von Daumier. An Hunderten von Blättern Daumiers erkennt man auf den ersten Blick, wie er mit förmlicher Wollust die künstlerischen Möglichkeiten des Steins ausschöpfte. Besonders bei den frühen Lithographien Daumiers hat man das Gefühl, als lieblose er den Stein förmlich mit seiner Lithographiekreide. Er umtastet ihn mit zärtlichen Fingern, wie man die Geliebte umtastet. Henry Marcel sagt in einer Studie über Daumier: *Ses noirs, il les caresse, les approfondit, les veloute amoureusement; ne leur doit-il pas la basse profonde, doucement profonde, sur laquelle chanteront, en modulations fines et légères, les valeurs différentes des gris et des blancs? . . . C'est le miel de l'Écriture, recueilli dans la gueule du lion. . .*

Die Lithographie ist eine rein deutsche Erfindung. Ihr weltberühmt gewordener Erfinder Alois Senefelder ist zwar in Prag geboren, aber er ist von Abstammung ein Münchener; er verbrachte in München fast sein ganzes Leben und hat dort auch seine epochemachende Erfindung gemacht und ausprobiert.

Aber wenn auch ein Deutscher das schöpferische Genie und Deutschland das Geburtsland gewesen ist, und wenn man sogar sagen muß, daß Senefelder nicht nur die erste Lösung des Druckens vom Stein gefunden hat, sondern daß er es auch war, der im Laufe der Jahre alle Möglichkeiten und Verwendungen des Steindrucks erkannt hat, so daß von andern Experimentierern seiner Erfindung fast gar nichts prinzipiell Neues hinzugefügt wurde, so muß dem doch die sehr wichtige historische Tatsache entgegengestellt werden, daß der Steindruck seine wirkliche praktische Anwendung zuerst und lange Zeit nicht in Deutschland, sondern in Frankreich fand. Und auch das war durchaus logisch, weil es historisch bedingt war. In Frankreich war um jene Zeit, wie ich bereits gezeigt habe, das stärkste Bedürfnis für eine solche vereinfachte Druckmöglichkeit vorhanden, in Deutschland aber gar keines. Hier gab es nur ein platonisches Interesse. Und das Bedürfnis ist immer das Entscheidende. Die Tatsache einer Erfindung allein reicht niemals aus, um dort zu ihrer planmäßigen Verwendung zu führen, wo sie gemacht wird. Das allgemeine Bedürfnis zu ihrer Auswertung muß ebenfalls vorhanden sein, — das Bedürfnis ist immer der revolutionierende Faktor in der Geschichte. Das Bedürfnis für erleichterten Massendruck von geistigen und künstlerischen Erzeugnissen war aber in einem Land wie dem damaligen Deutschland, das auf der Stufe einer völligen wirtschaftlichen und industriellen Bedeutungslosigkeit stand, und wo infolgedessen die selbstdenkenden Massen vollständig fehlten, höchstens in der Idee der wenigen fortgeschrittenen Geister vorhanden. Aus diesem Mangel an allgemeinerem Interesse ging Senefelder nach Paris. Auch die höchste künstlerische Entfaltung wird vom Bedürfnis bedingt. Und das ist ebenfalls ohne Wunder erklärlich, denn es hängt mit denselben Voraussetzungen zusammen. Nur das damalige Frankreich konnte der Welt die rasche und herrliche künstlerische Steigerung der lithographischen Ausdrucksmöglichkeiten bescheren. Das Volk, das von höheren Idealen getragen ist, findet stets einen reineren und höheren Ausdruck in der gleichen Technik, als ein Volk, das kulturell stagniert. Und wenn ersteres, wie ich eingehend gezeigt habe, damals in hohem Maße in Frankreich der Fall war, so war das letztere in Deutschland der Fall. Die Zeit nach 1815 war für Deutschland die Zeit der tiefsten seelischen Depression und, Jahrzehnte lang, der fast völligen Hoffnungslosigkeit. Es gab keine aufsteigende Klasse, die von hohen Idealen getragen gewesen wäre. Das Bürgertum, das allein diese Klasse hätte sein können, denn das Proletariat war als



25. Dafür war es wirklich nicht der Mühe wert zu sterben. Abschiedsgruß der Caricature. 27. Aug. 1835

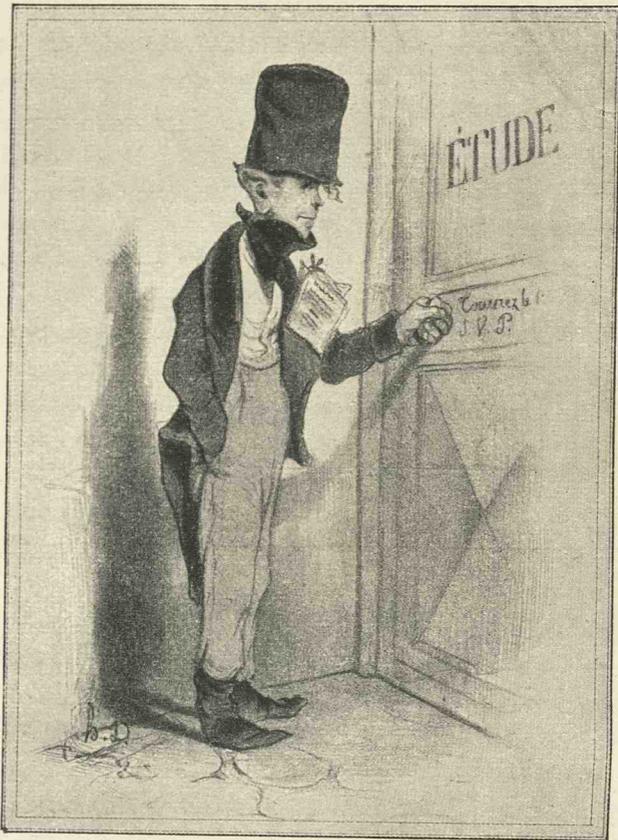
Klasse noch gänzlich unentwickelt und bestand nur aus verarmten Kleinbürgern, es hatte infolge des wirtschaftlichen Tiefstandes im damaligen Deutschland noch keinerlei politisches Selbstbewußtsein und darum auch noch keine aufstrebenden Selbständigkeitsregungen, wie dies im weitesten Umfange in Frankreich der Fall war. Der ernstliche Kampf um die politische Herrschaft wäre dem deutschen Bürgertum damals noch als Aberwitz erschienen. Und nur der Kampf entwickelt die großen Tugenden.

Es ist hier auch noch zu beachten, daß die Lithographie als künstlerisches Ausdrucksmittel gerade einer Kampf Stimmung sehr entgegenkommt. Der Stein ermöglicht dem Künstler in ganz besonderem Maße den Ausdruck der Kraft und der Wucht, und in Verbindung mit dem stets Malerischen der Wirkung einen monumentalen Stil. Der Kupferstich gestattet nicht im Entferntesten eine ähnlich starke Kraftäußerung, er hebt im Gegenteil die Wucht auf und setzt das Gefällige an seine Stelle. Aus diesem Grunde haben sich seither zu allen Zeiten kräftige künstlerische Individualitäten mit besonderer Vorliebe der Lithographie für ihre graphischen Motive dieser Art bedient; man denke an die Löwenbilder des Eugen Delacroix, an die Illustrationen zur Ilias und zum Lederstrumpf von Max Slevogt.

Kampf war das Programm des aufstrebenden französischen Bürgertums um 1830. Dem also kam die Lithographie auf jede Weise entgegen. Außerdem kam das neue Reproduktionsverfahren für kein Gebiet so sehr in Frage wie für die Karikatur, die damals eine so große Rolle spielte. Da die

Lithographie um diese Zeit bereits über ihre Anfänge hinaus war und leicht dem Buchdruck angegliedert werden konnte, erwies sie sich dadurch für den karikaturistischen Kampf als ganz besonders brauchbar, daß sie die Gründung von illustrierten satirischen Zeitungen ermöglichte. Diese wurden denn auch sofort nach Eroberung der Pressfreiheit gegründet. An der Spitze standen die beiden, schon mehrfach erwähnten, von Charles Philipon gegründeten Hauptkampforgane der bürgerlichen Opposition, die Caricature und der Charivari. Weil sich an diesen beiden Zeitungen die stärksten künstlerischen Vertreter der bürgerlichen Ideologie vereinigten — Daumier, Gavarni, Grandville, Monnier —, so wurden sie zugleich der Boden, auf dem die Lithographie in Frankreich einen Teil ihrer stärksten künstlerischen Wirkungen entwickelte. Hier, im Kampfe des Tages, der getragen war von den stärksten Impulsen, erwuchs die neue Kunst, durch das Bild aufs eindrucksvollste zur Masse zu sprechen.

Fast ein halbes Jahrhundert, bis 1868, währte die unbeschränkte Herrschaft der Lithographie unter den bildlichen Vervielfältigungstechniken. Freilich, ihre Blüte war schon wesentlich früher zu Ende. Um die Wende der vierziger Jahre dürfte sie auf ihrem künstlerischen Höhepunkt gestanden haben; um diese Zeit hatte sie alle ihre technischen Wunder erschlossen. Ungefähr ein Dutzend Jahre hat diese Blüte gedauert. Dann kam der ziemlich rasche Verfall. Es sind die gleichen Ursachen dafür maßgebend gewesen, die auch den Niedergang des Holzschnittes bedingten, und darum fiel der Niedergang in beiden Techniken zeitlich ziem-



26. Der Laufbursche, genannt Rinnsteinhupfer. Der Laufbursche ißt wenig, läuft viel, strolcht noch mehr herum und kommt immer zu spät in die Klasse, deren Schmerzenskind er ist. Le Charivari 23. Sept. 1835

lich nah zusammen. Infolge der unter dem zweiten französischen Kaiserreich herrschend und maßgebend gewordenen wirtschaftlichen und politischen Tendenzen, sich vor der Welt zu demonstrieren, strebte man auch in der Kunst immer mehr nach auffälligen Wirkungen. Aber man wollte dies auf die billigste Weise erreichen, und nicht durch intensivere Kraftanstrengung, und damit durch eine immer stärkere Konzentration des Ausdrucks. Man begnügte sich mit der Übertreibung des Formates alles Bildlichen und einer Vergrößerung der Technik, bei der alle Feinheiten binnen kurzem zugrunde gingen. Die intimen Wirkungen verschwinden dadurch völlig, und alles war, wie in Politik und Leben, auf das rein Äußerliche gestellt. Alles sollte prunkvoll sein und schon von weitem imponieren, wie die um jene Zeit pompös einherwandelnde Krinoline. Aus diesem Grunde nahm man auch die Farbe in immer aufdringlicherer Weise zu Hilfe; die Farbenlithographie, die sogenannte Chromolithographie, galt als die höchste künstlerische Offenbarung. Daß die bekannten grellfarbigen Lithographien des II. Kaiserreiches in ihren Riesenformaten damals aller Welt imponierten, beweist, wie roh und brutal der allgemeine Geschmack in den Kindheitstagen der modernen Großbourgeoisie geworden war. Ein Parvenü-

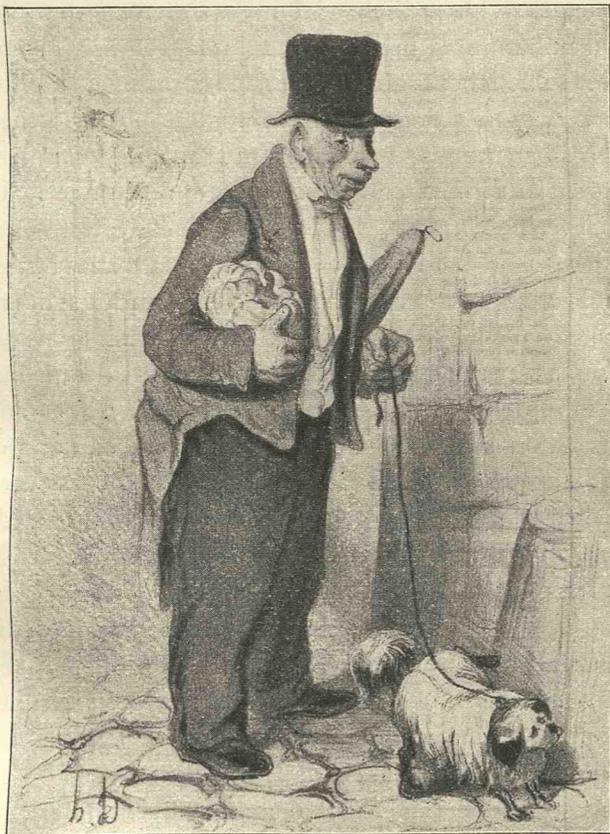
schmack. Es war der Triumph einer rohen Sinnlichkeit, die nicht nur aufs brutal Äußerliche ging, sondern sich im Äußerlichen auch erschöpfte. Das Hauptmerkmal durch anderthalb Jahrzehnte hindurch war: Schmierigkeit, Kitschigkeit . . .

Ich habe bereits oben (S. 33) den Umstand genannt, der im Jahre 1868 schließlich zur Verdrängung der Lithographie aus der Zeitung durch eine neue Bildervielfältigungstechnik, die Chemigraphie, ein photomechanisches Ätzverfahren, geführt hat: noch um etliche Grade schneller und billiger, als dies durch die Lithographie möglich war, sollte das Publikum „bedient“ werden.

Dieses Bedürfnis war aus dem allgemeinen ökonomischen Umwälzungsprozeß erwachsen, der in den fünfziger und sechziger Jahren zur Großindustrie und zum modernen Kapitalismus führte, und der im geistigen, künstlerischen und politischen Austauschprozeß eben auch das Tempo des modernen Maschinenzeitalters forderte. Auch kamen jetzt mit der täglich fortschreitenden Industrialisierung und Proletarisierung noch ungleich größere Massen in Frage, an die man sich agitatorisch mit Wort und Bild wenden wollte und wenden sollte, als in den vorangegangenen Jahrzehnten, die ihr wirtschaftliches und politisches Gepräge vom Kleinbürgertum erhalten hatten. Diese Tendenzen der Tempobeschleunigung, der Verbilligung und der immer umfangreicheren Massenspeisung im geistigen Austauschprozeß ließen sich im Bildlichen, speziell in der Zeitungstechnik, nur durch ein Verfahren lösen, das direkt mit dem Buchdruck vereint war. Also in erster Linie durch ein Hochdruckverfahren, bei dem das Bild ebenfalls auf dem Wege des Hochdrucks entsteht und das Bild-Klischee ohne weiteres in den Letternsatz eingefügt werden kann. Das ist, wie schon gesagt, unvereinbar mit dem Stein- und Flachdruckverfahren, der ein Flachdruckverfahren darstellt, ebenso mit dem Kupferstich, der ein Tiefdruckverfahren ist. Die Herstellung des Bildstockes auf dem Wege des photomechanischen Ätzverfahrens, das von dem Franzosen Gillot erfunden worden war, daher sein erster Name Gillotage, ist die erforderliche Lösung, denn dieses ist ein Hochdruckverfahren. Der Holzschnitt ist zwar auch ein Hochdruckverfahren, aber warum er als Ersatz nicht in Frage kommen konnte, habe ich bereits früher dargelegt. Also ging man beim Bilddruck vom Jahre 1868 an mit immer rascheren Schritten zur Chemigraphie über — begonnen wurde beim Zeitungsbilddruck —, obgleich diese als rein mechanisches Reproduktionsverfahren keinerlei künstlerischen Fortschritt bedeutete, sondern im Gegenteil gegenüber der Lithographie einen ganz offenkundigen Rückschritt darstellte. Ihr einziger künstlerischer

Vorzug war, daß sie die Künstler zur Vereinfachung ihrer Zeichentechnik zwang und erzog, weil nämlich zuerst nur in Strichmanier ausgeführte Bildvorlagen von dem neuen Verfahren annähernd wiedergegeben werden konnten. Aber so groß das künstlerische Defizit auch war, das mit der Verdrängung der Lithographie durch die Chemigraphie entstand, — starke Zeittendenzen schreiten über ästhetische Bedenken stets unbekümmert hinweg und drängen zur restlosen Erfüllung des in den Zeitumständen begründeten Hauptzweckes ihrer Aufgaben. Und dieser war, wie gesagt, noch größere Aktualität in der Bedienung der öffentlichen Meinung, noch größere Billigkeit, eine noch umfangreichere Massenspeisung. So kam es, daß die Lithographie vom Ausgange der sechziger Jahre an aus der illustrierten Zeitung und aus dem Buch noch viel rascher und noch viel radikaler verdrängt wurde als der Holzschnitt, weil dieser ja wenigstens bis zu einem gewissen Grade dem Schriftsatz eingefügt werden konnte.

Gewiß ist damit die Lithographie nicht gänzlich verschwunden, sondern vorerst eben nur aus dem Buche und der Zeitung. Besonders auf dem weiten Gebiet der Reklame blieb ihr stets eine herrschende Rolle beschieden. Das bildliche Plakat



27. Der kleine Rentner (ehemaliger Kurzwarenhändler). Hat zweitausend Franken Rente; einen Hund, eine Katze, einen Kanarienvogel und einen Garten auf dem Fensterbrett. Le Charivari, 1. November 1835

größeren Formates ist überhaupt nie anders als auf lithographischem Wege hergestellt worden, weil die Lithographie in einem solchen Falle nicht nur billiger ist, sondern weil man auch in der Zinkätzung, genau wie beim Holzschnitt, nicht über ein bestimmtes mittleres Format hinausgehen kann, um es in der Buchdruckmaschine noch drucken zu können. Die Plakatkunst ist es deshalb auch gewesen, von der aus die Lithographie ihren erneuten Aufschwung in den letzten Jahrzehnten genommen hat. Wenn man beim Holzschnitt heute von dem allmählichen Beginn einer neuen Blüte sprechen kann, so darf man gegenüber der Lithographie sogar sagen, daß in ihr bereits seit Jahren eine künstlerische Blüte herrscht, die, freilich in ganz anderer Weise, jener der dreißiger und vierziger Jahre des verflossenen Jahrhunderts durchaus ebenbürtig ist. Die Karikatur spielt dabei fast gar keine Rolle, sondern man bedient sich ihrer reichen künstlerischen Möglichkeiten nur zu rein künstlerischen Zwecken, genau wie man sich hierfür zu allen Zeiten der Radierung bediente. Wieder haben sich in allen Ländern große Künstler der Lithographie bemächtigt, und wieder offenbart sie im Schwarz-Weiß-Kontrast und in der Kraft des möglichen Ausdrucks alle ihre köstlichen Wunder. In Frankreich begann dieser neue Aufschwung am Ausgang der achtziger Jahre; von ihren ersten künstlerischen Wiedererweckern seien hier nur Meister wie Degas, Toulouse-Lautrec und Renoir genannt. Deutschland folgte erst anderthalb Jahrzehnte später. Und hier ist es vornehmlich ein Künstler, der alle anderen durch seine lithographischen Schöpfungen weit, um viele Haupteslängen, überragt: Max Slevogt. Seine Blätter zur Ilias, seine Illustrationen zum Lederstrumpf und vor allem die zum Benvenuto Cellini sind nicht nur allgemein künstlerisch Meisterwerke der modernen deutschen Kunst, sondern sie zählen auch als Lithographien technisch zu dem Herrlichsten, was künstlerisches Genie jemals an Schönheit und Wirkung aus dem Stein hervorzuzaubern vermocht hat. Hier triumphiert alles: Kraft, Phantasie, Geist, Eleganz, Bewegung, Ausdruck, Licht, Farbigeit, und alles klingt zu immer neuen köstlichen Akkorden zusammen. Mozartscher Jubel. Slevogt hat auch die technisch-künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten des Steins ganz außerordentlich vermehrt. Und darum ist es doppelt begründet, daß diese Sammlung, die das Werk des größten französischen Lithographiekünstlers wiedererstehen lassen soll, ihm, dem größten deutschen Meister des Steins, gewidmet ist.

\*

Das lithographische Werk Daumiers. Die ersten nachweisbaren Lithographien Daumiers stammen aus dem Jahre 1829, frühestens aus dem Jahre 1828. Die wenigen bekannten Blätter, die er vor seiner Tätigkeit für den Verlag Aubert veröffentlichte, lassen sich heute noch nicht genau datieren. Auch darüber fehlen die genauen Daten, wann Daumier den Künstlerberuf ergreifen konnte, und wann er zum Zwecke des Broterwerbs zur Lithographie übergang. Wir wissen nur soviel positiv, daß es sich bei Daumiers künstlerischem Werdegang um die jäheste Entwicklung des von Anfang an mit höchster Energie geladenen Genies handelt. Darum kann es sich auch bei den einzelnen Etappen immer nur um Unterschiede von wenigen Monaten handeln. Innerhalb von vier bis sechs kurzen Jahren hat Daumier den Weg vom Laufburschen zum großen Meister zurückgelegt, der durch seine kühnen, die Menschen und Dinge restlos entschleiernden Satiren die Augen der Welt auf sich lenkt. Da er als dieser einzigartige Meister vor der Welt dastand, zählte er knappe fünfundzwanzig Jahre. (Bild 1 u. 2)

Ungefähr in das Jahr 1826 dürfte die Einwilligung von Daumiers Vater dazu fallen, daß der damals achtzehnjährige Honoré seine Laufburschentätigkeit, mit der er zum Lebensunterhalt der Familie beitrug, aufgab und nicht mehr bloß nebenher, sondern ausschließlich seinen künstlerischen Neigungen folgen durfte. Daß diese Erlaubnis nur sehr zögernd gegeben wurde, und überhaupt erst dann, als sich ein bekannter Sachverständiger, Alexander Lenoir, der Gründer des Museums französischer Monumente, angesichts der Zeichenversuche Honorés auf dessen Seite stellte, ist jedoch nicht auf die spießbürgerliche Anschauung zurückzuführen, als ob der Künstlerberuf an sich gegenüber dem redlichen Handwerk ein unsicherer Beruf wäre. Das Zögern des Vaters war der Ausfluß eigener bitterster Enttäuschungen. Jean-Baptiste Daumier hatte einst ebenfalls den Beruf zum Künstler in sich gefühlt. Zu dichten schien ihm edler und würdiger, als zerbrochene Fensterscheiben durch neue zu ersetzen, worin sein ehrsamer Beruf bestand. Und seine Freunde pflichteten ihm darin bei, so daß er sich entschloß, mit seiner Familie von Marseille nach Paris überzusiedeln (1815), weil nur dort die lohnende Anerkennung für soviel Talent möglich schien. Aber die erwartete Anerkennung blieb aus. Kein Mensch in Paris beachtete die Verse des dichtenden Glasermeisters. Dies war freilich kein schnöder Undank, denn Jean-Baptiste war ein ganz harmloser Reimschmied, aber die Enttäuschung drückte darum nicht weniger auf ihn, um so mehr, als mit dem Ausbleiben der er-

warteten literarischen Erfolge in dem teuren Paris die Sorgen um den Lebensunterhalt der Familie erheblich zunahmen. Und diese Enttäuschungen und die damit verknüpften Nahrungssorgen wollte der Vater seinem einzigen Sohne ersparen. Um so ehrenwerter ist es, daß er sich dem Votum des von ihm selbst angerufenen Sachverständigen ohne weiteres fügte und darein willigte, daß sein Sohn Künstler würde. Hier ist jedoch hinzuzufügen: wäre es nicht auf diese befriedigende Weise gegangen, so wäre es über kurz oder lang eben auf andere Weise dazu gekommen. Denn Genies von solch ungeheurer Naturgewalt und von solch klarer Prägnanz, wie Honoré Daumier eines war, lassen sich nicht auf jedes beliebige Gleise schieben und dadurch aus der Bahn drängen, die ihnen von der Natur ihrer Veranlagung kategorisch wie ein ehernes Schicksal von Anfang an vorgeschrieben ist.

1827 stand der ehemalige Laufbursche eines Pariser Gerichtsvollziehers als Schüler in dem Atelier von Alexander Lenoir. Und wie es nach dem Schema einer sogenannten systematischen Künstlererziehung einmal ist, bestand seine erste künstlerische Übung im Kopieren nach klassischen Gipsabgüssen. Da aber den jungen Daumier klassische Gipsnasen und Gipsohren, mochten sie noch so schön sein, gar nicht interessierten, so war diese Lernmethode nichts weniger als nach seinem Geschmack. Unendlich viel mehr interessierten ihn die unharmonischen Nasen, Ohren, Mäuler, Hände der sehr lebendigen Pariser, und die geschäftige Art, wie sie damit sich betätigten. An solchen sich üben konnte man aber nur auf den Straßen, Höfen und Märkten. Also verlegte der junge Daumier seine Studiertätigkeit trotz des Protestes der Eltern sehr bald aus dem Atelier auf die Straße und trieb sich dort, nicht zeichnend, sondern nur schauend, wieder ebenso eifrig herum wie ehemals, als er noch dem ehrenwerten Berufe des „Rinnsteinhupfers“ (Bild 26) nachging. Da er jedoch aus des Vaters schmalem Geldbeutel nicht leben konnte, so hieß es, sich gleichzeitig einen Lebenserwerb suchen und sich auf eigene Füße stellen. Das wurde ihm, wie ich schon weiter oben sagte, ziemlich leicht durch die Lithographie ermöglicht, die gerade damals von Tag zu Tag mehr Hände bedurfte, weil auch die aufblühende Industrie ihre Dienste in großem Maße in Anspruch nahm. Ein Kamerad, der Zeichner Ramelet, führte Daumier in die Geheimnisse der lithographischen Technik ein; den ersten Verdienst fand er als Buchillustrator für die Verleger Belliard und Ricourt. Beispiele dieser ersten selbständigen künstlerischen Tätigkeit Daumiers sind jedoch bis jetzt nicht bekannt geworden. Das war etwa im Jahre 1828. Da Daumier zu den Men-

schen zählte, die Einfälle haben, und seine Einfälle in dieser gährenden Zeit von der politischen Leidenschaft diktiert waren, so entstanden alsbald auch eine Reihe Karikaturen, die er selbstverständlich den beiden großen Pariser Karikaturenverlegern jener Zeit, Martinet und Aubert, anbot, und die von diesen auch erworben wurden. Damit hatte Daumier den Weg gefunden und betreten, der ihn in kürzester Zeit an die Spitze der künstlerischen Opposition führen sollte. Die politische Leidenschaft war also seine Erlöserin und seine Führerin geworden; sie gab seinem Leben von dem Augenblick an, wo er geistig auf eigenen Füßen stand, Brot und Inhalt. Freilich niemals allzuviel Brot, dagegen dauernd einen um so größeren geistigen und seelischen Inhalt.

Die meisten, die über Daumier geschrieben haben, nennen die frühesten seiner bekannten Karikaturen schüchterne und tastende Versuche, die noch nichts von seiner späteren Größe ahnen ließen. Aber das ist nichts mehr als eine billige landläufige Redensart. Ich behaupte, daß sogar das Gegenteil der Fall ist. Gewiß, ein Löwenjunges tastet auch, aber wer Augen im Kopfe hat, merkt eben doch schon an diesem Tasten, daß es ein junger Löwe ist, den man da vor sich hat. Es ist nämlich eine Tatsache, die man zurückblickend gegenüber allen großen Talenten nachweisen kann, daß sie mit dem Wesentlichen ihrer eigenen Darstellungsweise geboren werden, d. h. also mit dem, was sie später zum Meister macht; was das ganz Große, das prinzipiell Unterscheidende an ihnen ist. Und darum trifft man dieses Wesentliche nicht erst in dem reifen Werke eines Künstlers, sondern man findet es stets auch in seinen Frühwerken. Dieses Gesetz, das auf alle großen Künstler zutrifft, tritt bei Daumier besonders augenfällig in Erscheinung; schon seine frühesten Lithographien enthalten alle wesentlichen Elemente seiner freilich sehr bald sich offenbarenden, alles überragenden Größe: die große einfache Linie, die stürmende dramatische Bewegung, die fulminante Energie und das gewaltige Pathos. Wenn man daher die aus den Jahren 1828 und 1829 stammenden Blätter aufmerksam sich anschaut — „Mayeux bei den Freudenmädchen“ (Bild 4), „Le vieux drapeau“ (Bild 6) und „Grand

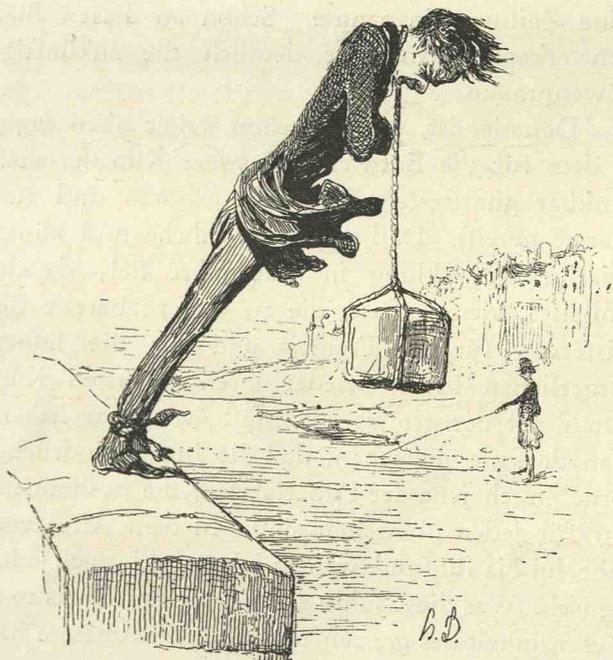


28. Satire auf die Weinverfälscher. 26. Mai 1840. Federzeichnung auf Stein

bal masqué à l'opéra“ (Bild 3); — das letztere war bis jetzt unbekannt, und ist erst von mir aufgefunden worden —, dann wird es einem sehr verständlich, daß Charles Philipon, der tatkräftige Organisator der literarischen und künstlerischen Opposition gegen das Bürgerkönigtum, diesen jungen Künstler alsbald für seinen Verlag und für seine Zeitung einspannte. Schon an diesen Blättern erkennt man sehr deutlich die zukünftige Löwenpranke.

Daumier ist, wie ich schon weiter oben sagte, in dem für die Entwicklung seiner Künstlerschaft denkbar günstigsten Zeitpunkt geboren und zum Manne gereift. Daß seine menschliche und künstlerische Entwicklung in jene Jahre fiel, da die großen Leidenschaften, die zu Opfern bereite Begeisterung für die Freiheit und für die hohen bürgerlichen Ideale wieder ihren höchsten Kurs hatten, ist der große Glücksfall in seinem Leben. Man darf nie übersehen, daß die Jugendeindrücke, vornehmlich jene der Pubertätszeit, die bestimmenden für jeden Menschen sind. In dem Alter von siebzehn bis fünfundzwanzig Jahren bildet sich jeder Mensch. Was diese Jahre zeugen, wird meistens zum Wesensinhalt des ganzen Lebens. Alles spätere hat hier seine Wurzeln. Und diese Jahre erzeugten in Daumier den glühenden Republikaner, den großen

Hasser und zugleich den wahrhaft edeln Menschen. Die große revolutionäre Leidenschaft, die die Zeit in ihn wie in alle bürgerlichen Ideologen von damals senkte, wurde die direkte Geburtshelferin seiner eigensten künstlerischen Potenz, des Dranges nach einem großen Stil und einem aufs höchste gesteigerten Ausdruck. Man darf wohl sagen: weil Daumier ein von starker und voller Leidenschaft erfüllter Politiker war, wurde die Politik ein Element seiner allgemeinen künstlerischen Größe. Weil die Politik seine Leidenschaften steigerte, deshalb steigerte sie auch seine Künstlerschaft. Daumier erlebt auf Schritt und Tritt die freiheitsmörderische Politik des Bürgerkönigtums. Also haßt er diese Politik des Volksbetrugs mit dem ganzen elementaren Ingrim des Zwanzigjährigen, in dessen Seele die Resignation der Erfahrung noch gar keinen Raum hat, und er kann in ihrer brandmarkenden Kennzeichnung den Ausdruck scheinbar nie genug potenzieren. Die politischen Karikaturen der Jahre 1831–1835 sind unwiderlegliche Beweise dafür. Hier ist der Ausdruck des Gewollten unbedingt auf das höchste gesteigert. Es ist die stärkste Offenbarung eines großen Hasses und einer im Edelsten wurzelnden Menschenverachtung; d. h. nicht der Verachtung alles Menschlichen, sondern bestimmter Menschenkategorien. Wenn Daumier auch dauernd als Künstler wuchs, wenn er auch immer freier und reicher in seinen Mitteln und Wirkungen wurde, und wenn er die höchste Monumentalität auch erst im Alter erreichte, — über die Konzentriertheit des Ausdrucks, den die politischen Karikaturen gegen das Bürgerkönigtum aufweisen, ist er niemals hinausgekommen. Man erkennt an jedem Blatt die intensive



29. Das letzte Bad. Federzeichnung auf Stein.  
7. Juni 1840

Wollust des Rächers. Daumier genoß seine menschlich-künstlerische Rache mit vollen Zügen.

Die erste Karikatur Daumiers für die Philiponsche Caricature erschien in Nr. 67 vom 9. Februar 1832; es ist eine Kennzeichnung der unzähligen feilen Subjekte, die sich, gierig auf Stellen und lohnende Ämter, an den Thron Louis Philipps heften. Auf diesem Thron sitzt aber kein Mensch, sondern es sind auf ihm nur die Idole aufgehäuft, nach denen jene zahllosen Speichellecker gieren: Ernennungen, Portefeuilles, Marschallstäbe usw. (Bild 5). Die Caricature war schon vor dem Eintritt Daumiers und seiner regelmäßigen Mitarbeit berühmt und gefürchtet, denn sie zählte vom ersten Tage an Mitarbeiter wie Grandville, Monnier, Traviès usw., die auch in der politischen Karikatur sehr Gutes leisteten. Aber ihren welthistorisch gewordenen Ruhm, der sie zu den begehrtesten Kollektionen der gesamten internationalen Zeitungsliteratur erhob, erhielt sie erst durch die Mitarbeit Daumiers; wäre sie in der politischen Geschichte auch ohne das immer mit Ehren genannt worden, so wird sie in der Kunstgeschichte nur durch die einundneunzig Blätter, die Daumier beigesteuert hat, ewig leben. (Bild 5, 8–11, 17, 18–22, 25 und Anhang.)

Was Daumier bis zu seiner regelmäßigen Mitarbeit an der Caricature an politischen und anderen Karikaturen veröffentlicht hat, ist der Zahl nach nicht sehr viel; es dürften etwa fünfundzwanzig Blatt gewesen sein. Und die Zahl seiner Beiträge im ersten Jahr seiner Mitarbeit an der Caricature ist auch nicht sehr groß, es sind insgesamt nur zehn Blätter, aber in dieses Jahr fiel auch seine Verurteilung zu sechs Monaten Gefängnis wegen Beleidigung seiner Majestät Nimmersatt, den er als Freßwanst Gargantua karikierte: was dieser in sich hineinfraß, waren die den Ärmsten der Armen abgenommenen Steuern, die dann unter dem Thron als Dotationen an die Pairs, Ernennungen, Kreuze usw. erschienen und von den Parteigängern Louis Philipps gierig eingeheimst wurden. Seine Strafe trat Daumier am 30. August des gleichen Jahres an. Wie stark und rasch Daumiers Produktivkraft jedoch wuchs, das beweisen die folgenden trockenen Zahlen. Es erschienen von ihm 1829 sicher zwei Karikaturen, 1830: 20, 1831: 13, 1832: 11, 1833: 89, 1834: 61, 1835: 95 usw. Die Zahl von achtzig bis hundert blieb hinfort seine durchschnittliche Jahresproduktion, woraus sich seine Gesamtproduktion von rund viertausend Lithographien bis zum Jahre 1872 ergibt. In den ersten vierzig bis fünfzig Blättern, die bis zum Beginn des Jahres 1833 erschienen, hat man die stürmische künstlerische Entwicklung zu seinem spezifischen Stil vor sich. Vom Jahre 1833 an stand er sowohl technisch als auch künstlerisch auf der Höhe



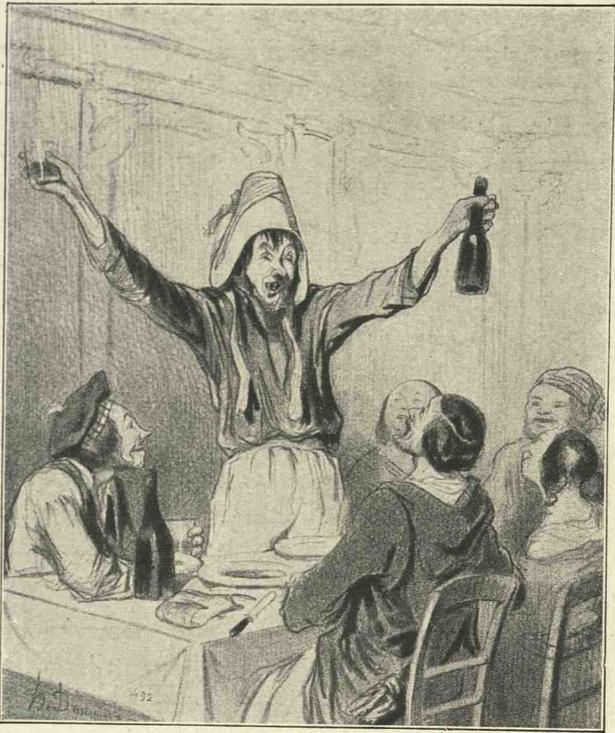
Wenn man hundert Aktien in Erdpech hat und eine Frau wie dieser Herr, dann sucht man einen Baum, knüpft sich eine Schlinge, und hängt sich, falls es einem zu bunt werden sollte, an einem der Äste auf. 30. Federzeichnung auf Stein. Le Charivari 24. Juni 1840

einer Meisterschaft, die nur noch reifen konnte, von der er aber nie mehr herabgestiegen ist.

Die meisten seiner Karikaturen, die politischen wie die gesellschaftlichen, erschienen in der Form von Serien, die immer denselben Grundgedanken umschlossen, wie z. B. „Parlamentarische Idyllen“, „Ländliches“, „Badende“, „Die Jagd“ usw. Das war damals allgemein üblich. Auch die Blätter der anderen Zeichner erschienen in dieser Weise. Der Umfang der einzelnen Daumierschen Serien ist sehr verschieden, er stieg bei einzelnen bis auf hundert und mehr Blätter. Viele kamen aber auch über das erste und zweite Blatt nicht hinaus. Dagegen wiederholen sich andererseits gewisse Serien im Laufe der vierzig Jahre mehrfach. Die einzelnen Serien erscheinen nicht insofern systematisch, daß erst dann eine neue begonnen wurde, wenn die andere abgeschlossen war, sondern es erschienen zu gleicher Zeit immer mehrere Serien: d. h. Blätter aus den verschiedensten Serien wechselten miteinander ab, so daß sich das Erscheinen der umfangreicheren Serien zumeist über zwei und drei Jahre ausdehnte. Außerdem erschienen zwischen durch zahlreiche Karikaturen unter dem Einheits-titel „Actualités“. Das waren jene politischen und gesellschaftlichen Karikaturen, die man in einer der gerade laufenden Serien nicht unterbringen konnte. Solcher Actualités gibt es von Daumier ungefähr elf bis zwölfhundert Blatt. An manchen Serien haben übrigens mehrere Zeichner des Blattes mit-

gearbeitet, so daß der Umfang einer Serie sich nicht immer mit der Zahl der von Daumier hierzu gelieferten Blätter deckt. Alles dies gilt jedoch vornehmlich für die im Charivari erschienenen Beiträge; bei der nur wöchentlich erscheinenden Caricature konnte eine solche große Abwechslung schon deshalb nicht eintreten, weil dies Blatt rein politisch war, also in der Hauptsache aktuelle politische Karikaturen brachte. Aber der Einteilung in Serien begegnet man auch hier, und zwar gerade bei den Daumierschen Blättern.

Die ersten Karikaturen Daumiers in der Caricature, die größeres Aufsehen machten, waren die „Célébrités de la Caricature“, eine Serie, die in der Nummer vom 26. April 1832 zu erscheinen begann und später im Charivari fortgesetzt wurde. Es ist eine Reihe karikierter Porträts von Ministern, Parlamentariern, Richtern und Staatsanwälten (Bild 8–14). Schon von den frühesten dieser karikierten Porträts kann man sagen, daß sie alle Merkmale einer unübertrefflichen Charakterisierungskunst aufweisen, und daß sie etwas vollständig Neues nicht nur in der Karikatur, sondern in der Kunst überhaupt darstellen. In diesen von der leidenschaftlichsten Menschenverachtung eingegebenen Porträts offenbart sich Daumier als der große Aufdecker, der für den geheimsten Inhalt der Menschen und Dinge die alles enträtselnde Linie findet. In diesen Porträts ist alles an die Oberfläche gezerrt, was das Wesen dieser Menschen ausmacht, und es springt beim ersten Blick so mächtig in die Augen, daß es kein Übersehen und auch keinen Widerspruch dagegen geben kann. Das ist der und der, und das ist sein spezifisches menschliches Leben, sein Charakter, seine Kleinlichkeit, seine Gemeinheit, sein Geiz, seine Feigheit, seine Grausamkeit usw. Alles dies ist nicht etwa erreicht, ja nicht einmal unterstützt durch das billige Mittel der Allegorie, also durch literarische Beigaben, solche gibt es bei keinem dieser Köpfe, sondern durch die grandiose menschliche Verkörperung der seelischen Eigenschaften des Betreffenden. Die Augen, die Stirn, der Mund, das Zucken der Lippen, deren Zusammengepreßtheit, die Haare, die Ohren, die Haltung des Kopfes, — diese Dinge allein bringen das Wesen des Opfers an den Tag. Kurz, jene Linien, die eben durch die geistige und seelische Kapazität ganz ohne den bewußten Willen ihres Trägers in seiner Gesamtphysiognomie gebildet werden. Die Wangen werden zu Schluchten, in denen aller Glaube an Menschlichkeit rettungslos begraben ist. Stirnen und Knochen werden zu Gebirgen, in denen die Hoffnung auf das Große in der Welt hilflos umherirrt. Durch diese Blätter entpuppt sich Dau-



31. Ein letzter Toast. Aus: Die Pariser Ruderer.  
La Caricature 31. Juli 1843

mier bereits mit vierundzwanzig Jahren als einer der tiefsten Seelenkenner und Seelenausschöpfer, die je gelebt haben. Er erkennt mit absoluter Richtigkeit die gesamten seelischen Kräfte, die den betreffenden Habitus im ganzen wie im einzelnen geformt haben. Und nun steigert er die entsprechenden Linien, läßt das Nebensächliche und Verwischende verschwinden. Das Ganze gibt dann jenen bezwingenden Eindruck, vor dem man immer und immer wieder staunend verstummt. Jedes seiner Porträts ist wie eine großzügige Weltgeschichte, die die letzten Triebkräfte im subjektiv Menschlichen entlarvt. Darum aber wird diese Weltgeschichte zugleich auch zum Weltgericht, gegen das es weder in der Gegenwart noch in der Zukunft eine Berufung gibt: so und nicht anders wird das geistige und seelische Konterfei der von Daumier Gezeichneten, richtiger Gekennzeichneten, in der Geschichte weiterleben. Ich gebe aus dieser reichen Serie der „Célébrités de la Caricature“ das Porträt des Politikers Viennet, den Daumier als einen alten heuchlerischen Trottel — Vieux-niais wird sein Name variiert — entlarvt, sowie das Porträt des Politikers Lameth (Bild 10).

Beschränkt sich Daumier bei den Célébrités auf das Brustbild, so gab er in einer anderen, zwölf Blätter umfassenden Serie gleichen Charakters die ganze Figur. Diese Serie, von Philipon die „Improstitués“ genannt, ist vielleicht noch berühmter geworden. Und mit Recht. Denn diese Blätter sind noch reicher. Sie offenbaren auf das

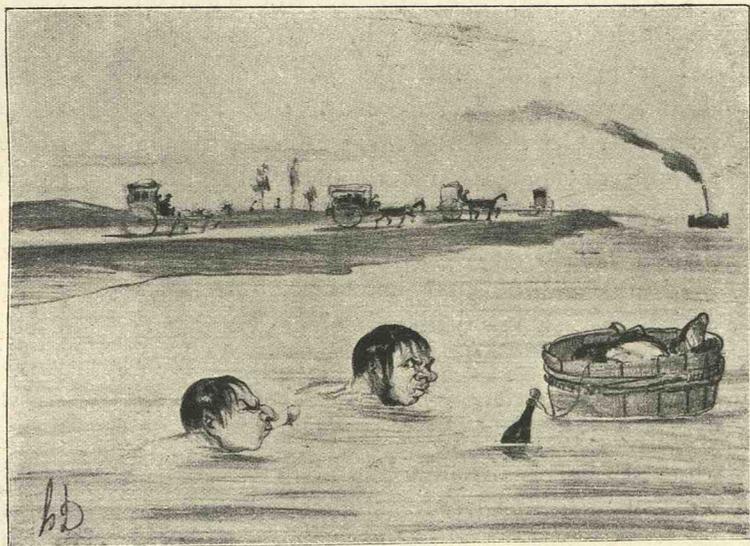
Verblüffendste, daß Daumier in einem mehr oder minder schlechtsitzenden Frack, in einer emporgeschobenen Weste, einem breitgetretenen Schuhwerk dieselbe untrügliche Seelenanalyse zu geben vermag wie in den Gesichtszügen seiner Opfer. Jede Falte des Anzugs wird lebendig, in jeder Nistete der spezifische Charakter seines Inwohners. Dieser Inwohner lacht mit jeder Falte seines Kleidungsgehäuses, er gähnt mit dem Rücken, mit dem Bauch, — weil die besondere Art seines Lachens oder seines Gähnens ebenfalls das geistige Wesen der betreffenden Person enthüllt. Ich gebe aus dieser Serie das Porträt des durch seine Trockenheit und seine gefährliche Pedanterie bekannt gewordenen Nationalökonomen und reaktionären Politikers Delessert; sein Name wurde in Dudessert variiert. Dieses Blatt zählt zu den stärksten Kennzeichnungen Daumiers; eine noch deutlicher nach außen gekehrte seelische Häßlichkeit ist kaum denkbar. Wie groß der allgemeine Beifall dieser Improstitués war, belegt der Begleittext, den die Redaktion zu diesem Blatt schrieb. Es heißt dort u. a.: „Wir erhalten von einer großen Zahl unserer Abonnenten Zuschriften, in denen man uns bittet, die große Galerie der Improstitués, die wir jüngst begonnen haben, und die die pittoreske Treue des Daumierschen Stiftes ebenso pikant wie wahr wiedergibt, nicht zu unterbrechen. Man kann es im Publikum kaum erwarten, bis man diese Galerie vollständig besitzt. Die Redaktion verspricht alles zu tun, was in ihren Kräften steht“, und als Beweis für ihren Eifer gibt sie an diesem Tage gleich die Chargen von zwei dieser Improstitués (vgl. auch Bild 11, 13, 14 und 19–22).

Alle die hier geschilderten Merkmale der Daumierschen Charakterisierungskraft gelten auch von seinen anderen politischen Karikaturen, die neben diesen Serien von ihm in der Caricature erschienen. Ich gebe von ihnen einige der nach meiner Meinung besten Blätter. Es sind dies: Louis Philipp als chinesischer Götze, — Louis Philipp ist in seinem Charakter ebenso häßlich wie ein Affe; man kann nicht mehr daran zweifeln, wenn man diese Karikatur von ihm gesehen hat. Daß Louis Philipp ein tapferer Haudegen ist, wenn auch nur im Schlaf, illustriert Daumier durch die Art, wie Louis Philipp die Nachricht der Einnahme von Lissabon entgegennimmt. Mademoiselle Etienne Joconde ist eine groteske Verkörperung des regierungsoffiziellen Constitutionnel: das Blatt ist in Gestalt einer sittlich entrüsteten alten Vettel verkörpert, die nichtsdestoweniger aufs schamloseste mit ihren aufgedonnerten und verwelkten Reizen vor der Welt kokettiert. Die beiden diabolischsten und zugleich künstlerisch machtvollsten Blätter der gesamten

Caricature-Serie sind die Verhöhnung der Revolutionsopfer durch Louis Philipp und die des Parlaments, nachdem es seine Dienste zugunsten der wiedererstarkten Reaktion getan hat. Als Arzt steht Louis Philipp neben dem Generalstaatsanwalt am Bett eines inhaftierten Revolutionskämpfers. Zynisch und scheinheilig erklärt Louis Philipp: „Diesen da kann man wieder in Freiheit setzen, er ist nicht mehr gefährlich.“ In der Tat: denn der selbst im Bett in Ketten geschlagene Revolutionskämpfer ist seinen Wunden bereits erlegen. Der Zynismus skrupelloser Henker und Meuchelmörder grinst aus jeder Linie dieser beiden Repräsentanten der heiligen Ordnung. Die Satire dieses Blattes ist in ihrer Tragik von einer wahrhaft welthistorischen Größe. Gleich grimmig ist die Verhöhnung des dem reaktionären Willen Louis Philipps bis zum letzten Wort gefügigen Parlaments. Die Kammer hat wie ein folgsamer Hund die berüchtigten Septembargesetze vom Jahre 1834 apportiert, durch welche die im Juli 1830 errungene Rede-, Press- und Versammlungsfreiheit wieder restlos erwürgt werden konnte. Nachdem dies geschehen ist, hat sie nach Louis Philipps Meinung ihren Zweck erfüllt. Und als Bajazzo tritt er an die Rampe und dekretiert höhnisch: „Den Vorhang herunter, die Komödie ist zu Ende.“ Diese beiden unvergleichlichen Blätter sind in einer und derselben Nummer erschienen (vom 11. September 1834); sie dokumentieren also auch dadurch in konzentriertester Weise den lodernden Haß des Republikaners Daumier gegen das freiheitmordende Bürgerkönigtum. (Vergl. auch Bild 17 und 18.)

Im Zusammenhang mit den Blättern der Caricature muß noch eine andere Serie von politischen Karikaturen Daumiers genannt werden, die zur gleichen Zeit außerhalb der Caricature erschien, nämlich die „Association Mensuelle“. Um die hohen Geldstrafen decken zu können, mit denen die Caricature von der gefügigen Justiz Louis Philipps immer wieder belegt wurde, veröffentlichte der Herausgeber Philipon unter dem Titel „Association Mensuelle“ seit dem Jahre 1833 jeden Monat eine foliogröße politische Karikatur von der Hand eines seiner künstlerischen Mitarbeiter an der Caricature. Jedes dieser Blätter kostete einen Franken. Der Ertrag dieser Publikation wurde ausschließlich zur Bezahlung der über die Caricature verhängten Geldstrafen verwendet. Insgesamt sind vierundzwanzig solche extragroße Karikaturen erschienen, fünf davon sind von Daumier; die Daumierschen erschienen im Januar,

Februar, März, Mai und Juli 1834. Aus diesen fünf Blättern ragen zwei dermaßen hervor, daß man sie überhaupt als die stärksten Offenbarungen seines künstlerischen und satirischen Genies bezeichnet: „Le Ventre Législatif“ (Januar 1834) und „La Rue Transnonain“ (Juli 1834). Dieses allgemeine Urteil ist durchaus zutreffend. Das Blatt „Der gesetzgebende Bauch“ trägt als Untertitel den Vermerk „Aspect des bancs ministeriels de la chambre improstituée de 1834“ und auf vier Rängen sieht man denn auch alle die traurigen ministeriellen und parlamentarischen Berühmtheiten des Bürgerkönigtums vorgeführt, die für Orden und Dotationen der Beutepolitik Louis Philipps zum Siege verholfen haben. Auf den vier Reihen sind nochmals alle jene vereint, die in den Celebrités und in den Porträts einzeln aufmarschieren: Guizot, Persil, Thiers, Soult, Viennet, usw. — es sind die Bäume, die in Frankreich an Stelle der Köpfe herrschend geworden sind. Wieder ist jeder einzelne in seinem innersten Wesen gepackt und dieses Innere so hervorgezerrt, daß es einem sofort in die Augen springt, die Gier des einen, die Senilität des anderen, die heuchlerische Scheinheiligkeit des Dritten (Bild 12). Löst der gesetzgebende Bauch beim Zuschauer ein triumphierendes Lachen aus, so verstummt bei dem Blatt „La Rue Transnonain“ der letzte Ton, das Wort bleibt einem in der Kehle stecken, ja es stockt einem hier förmlich der Atem. Die Idee dieses Blattes ist die folgende: Als Louis Philipp, der sich eingebildet hatte, mit dem Regenschirm unter dem Arm regieren zu können, die fatale Entdeckung machte, daß es nicht genügte, den Regenschirm aufzuspannen, um dadurch die immer drohender heraufziehenden Stürme der erstarkenden Oppo-



32. Reise nach Saint-Cloud. Aus: Die Badenden.  
Le Charivari 9. Sept. 1839

sition von seinem Haupte abzuhalten, da entschloß er sich, es statt mit der Scheinheiligkeit mit der skrupellosen Brutalität zu versuchen: die republikanische Opposition sollte in ihrem eigenen Blute erstickt werden, bevor sie zu einer widerstandsfähigen Macht geworden wäre. Wie geplant, so geschah es. Man benützte politische Demonstrationen, um das Militär einhauen zu lassen. Und da solches für die Soldaten am wenigsten gefährlich ist, wenn sie sich auf absolut friedliche und nichtsahnende Leute stürzen dürfen, so ließ man kurzerhand ganz beliebige Proletarierviertel vor Tagesanbruch im Schlafe überfallen und ließ dort ein Blutbad anrichten: sozusagen als Abschreckungskur. Solches geschah z. B. am 15. April 1834 in der Rue Transnonain. Und durchaus zuverlässig hat sich die Soldateska bewährt. Diese Zuverlässigkeit zeigt Daumier in diesem erschütterndsten und gerade darum satirischsten seiner Blätter. In einer großen Blutlache liegen Mutter, Vater, Großvater und Kind. „Schont vor allem die junge Brut nicht, damit uns später keine Rächer erstehen“, hatte wörtlich die Mahnung gelautet, die Thiers, der Regisseur dieses schamlosesten aller Blutgreuel, den Nationalgardisten auf den Weg gegeben hatte. Sie haben den Befehl prompt erfüllt, sie haben weder Alter noch Geschlecht geschont. Man sieht es erschüttert. Es war freilich eine billige Heldentat. Die blutwütigen Nationalgardisten, denen die republikanischen Demonstrationen ein Greuel waren, weil dadurch auch die Geschäfte ihrer Kramläden ein wenig gestört wurden, haben die nichtsahnenden Opfer ihrer kleinbürgerlichen Groschenwut einfach im Bett überfallen und auch sämtlich am Rande des Bettes niedergemacht (Bild 16). Die naturalistische Niederschrift dieser blutigen Wirklichkeit von der Hand Daumiers machte ein ganz ungeheures Aufsehen. Raymond Escholier teilt in seinem kleinen Buche über Daumier mit, daß dieses Blatt ein solches Aufsehen gemacht habe, daß das Publikum vor den Schaufenstern des Hauses Aubert in der Galerie Vero-Dodat tagelang Queue bildete, um das in der Auslage ausgestellte Blatt betrachten zu können. Von da ab soll übrigens die eigentliche Popularität Daumiers datieren.

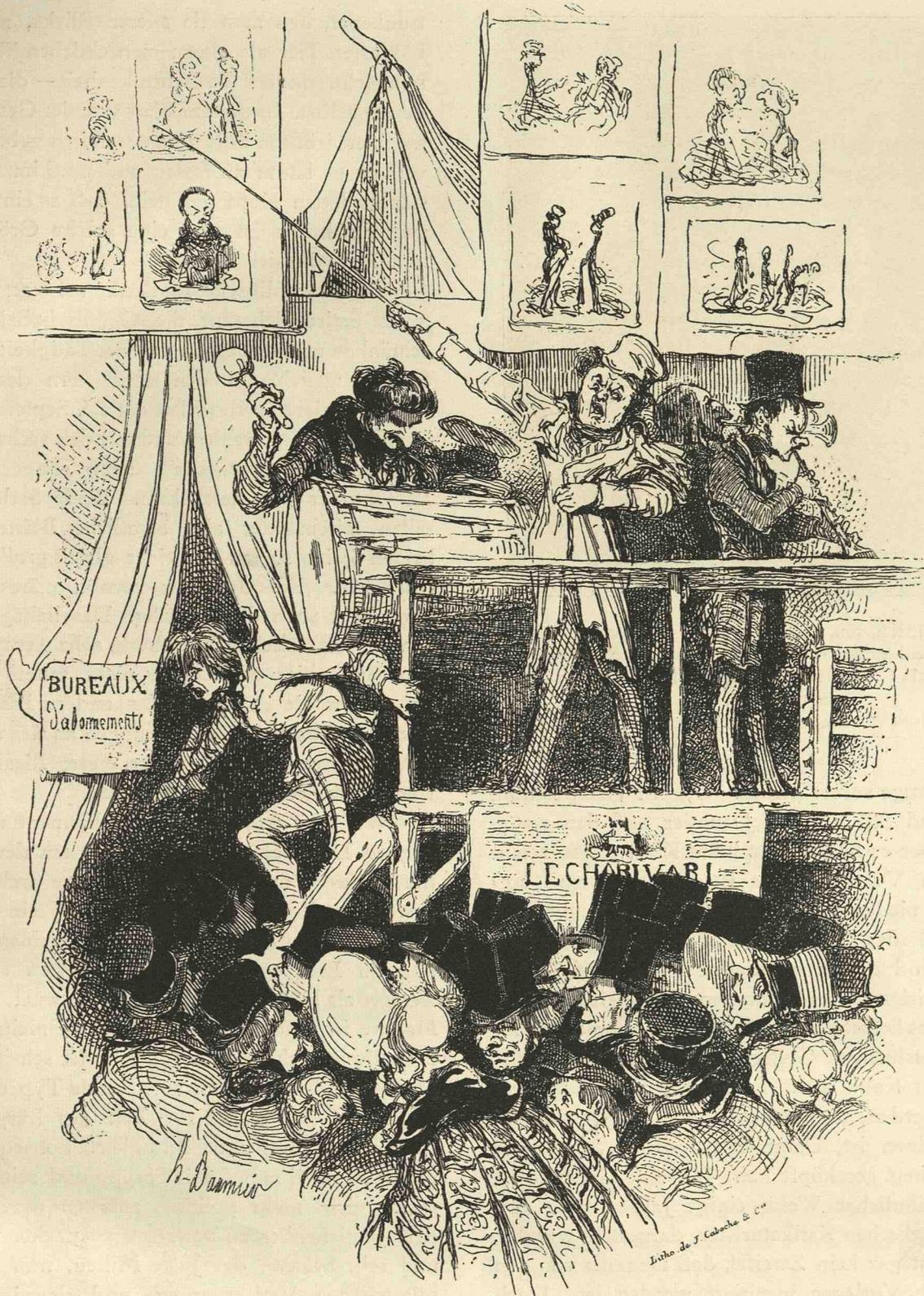
Solches und Ähnliches kann der Stift eines Künstlers natürlich nur dann mit einer derartig erschütternden Wucht niederschreiben, wenn seine eigene Seele aufs tiefste von den Ereignissen verwundet und mitergriffen ist. Da die hier angeführten Blätter der „Caricature“ und der „Association Mensuelle“ künstlerisch zugleich die Höhepunkte der Daumierschen Produktion dieser Epoche darstellen — d. h.: die hier beschriebenen und wiedergegebenen Blätter sind nur bezeichnende

Beispiele aus einer mehrfach größeren Zahl ähnlich guter Stücke —, so offenbaren sie andererseits unwiderleglich, welche ungeheure Steigerung seiner künstlerischen Entfaltung durch die ihn erfüllenden politischen Leidenschaften zuteil wurde. Die heiße Leidenschaft der Tageskämpfe hatte seiner Phantasie die mächtigsten Flügel und seiner künstlerischen Potenz die Kraft zum höchsten Schwung verliehen. Gerade durch diese Blätter wird aufs deutlichste belegt, was ich in einem früheren Abschnitte sagte, daß für Daumier niemals der rein künstlerische Vorwurf allein, sondern stets der Inhalt der Dinge das Wichtigste ist, daß die Idee bei ihm obenan steht, daß die künstlerische Lösung ihm nur der wirkungsvollste und wertentsprechendste Ausdruck für die Idee ist, die seine Seele bewegt. So dürfte es übrigens bei allen ganz Großen in der Kunst gewesen sein. (Vergl. auch Bild 15). —

Lassen sich bei dem verblüffend großen Reichtum an wirklichen Meisterblättern von den politischen Karikaturen gegen das Bürgerkönigtum hier nur einige wenige Stichproben nennen und zeigen, so muß man sich gegenüber der gesellschaftlichen Karikatur ebenso bescheiden. Ich vermag nicht, alle Serien namentlich aufzuführen, geschweige denn sie einzeln zu würdigen.

Dengesellschaftlichen Karikaturen Daumiers bezeugnet man in größerem Umfange zuerst im „Charivari“; dieser wurde nach dem Eingehen der „Caricature“ das Hauptfeld seiner Tätigkeit, denn hier erschienen die meisten seiner Blätter, insgesamt rund dreitausendfünfhundert Blätter. Um der gesellschaftlichen Satire eine Stätte zu bereiten, wurde der „Charivari“ von Philipon überhaupt gegründet. Das war das Hauptprogramm des Blattes von Anfang an, und da dieses Programm überaus kühn und weitgesteckt war, so erschien der „Charivari“ sogar als Tageszeitung, was selbst bis heute in der satirischen Presse kein zweites Mal mit Erfolg gewagt wurde. Selbstverständlich diente der „Charivari“ in den ersten Jahren seines Bestehens ebenfalls in weitem Maße der politischen Satire; denn die Politik war damals der heiße Brennpunkt des gesamten öffentlichen Lebens. Der „Charivari“ brachte deshalb in der Zeit bis 1835 auch sehr viele politische Karikaturen von Daumier; darunter gar manche, die den besten in der „Caricature“ ebenbürtig waren. Als jedoch die brutalen Septembargesetze von 1834 in Kraft traten und die rein politische „Caricature“ infolgedessen einging, mußte sich der „Charivari“, um seine Existenz zu retten, hinfort ausschließlich auf die gesellschaftliche Satire beschränken.

Das bürgerliche Leben mit seinen großen und kleinen Widersprüchen hatte Daumier immer schon zur Gestaltung gelockt, selbst in den politisch tur-



33. Abonnementseinladung des Charivari. Federzeichnung auf Stein. 6. Januar 1839

bulentesten Zeiten. Und wie ich schon eingangs dieses Abschnittes belegte, debütierte er ja auch mit sittengeschichtlichen Karikaturen. Aber zu einer umfangreicheren Beschäftigung mit Motiven aus dem privaten Leben fand er erst während seiner Haft 1832 die nötige Zeit. Hier entstand die fünfzehn Blätter umfassende Serie „L’Imagination“, die im Laufe der beiden folgenden Jahre im „Charivari“ erschien. Aber die Blätter dieser Serie sind

nicht, wie seine sämtlichen anderen Blätter, von Daumier selbst lithographiert. Im Gefängnis hatte er keine Steine zur Verfügung, sondern nur Zeichenspapier, und das lithographische Umdruckpapier war damals noch nicht erfunden. Deshalb mußten diese Zeichnungen erst auf den Stein umgezeichnet werden, was später durch Daumiers Freund Ramelet geschah. Aus diesem Grunde fallen auch diese fünfzehn Daumierschen Karikaturen für jedes halbwegs



... Ton, ton, ton, ton, taine, ton, ton ... Zum Teufel seid ruhig! — Meine Frau hat die Migräne ... Schweigt! ... mein Kind hat die Kolik ... Ton, ton, ton, ton, taine, ton, ton ...

34. Pariser Musikanten. La Caricature 24. Okt. 1841

scharfe Auge sofort heraus. Gewiß: Komposition, Geist und Stil verraten Daumier auf den ersten Blick, aber es fehlt die lapidare Kraft seines zeichnerischen Vortrags, alles ist zögernder und vorsichtiger niedergeschrieben. Als Beispiel gebe ich das Bild des Pfarrers (Bild 7). In derselben Weise sind die verschiedenen Typen und Leiden charakterisiert: die Phantasien des Geizigen, des Arztes, des Selbstmordkandidaten, der Romanleserin, des heiratslustigen Greises, die Qualen des Kopfwehs, der Kolik usw. Es muß jedoch außerdem gesagt werden, daß, so geistreich die Darstellung im einzelnen ist, Daumier bei dieser Serie nicht aus Eigenem geschöpft hat. Derselbe Gedanke ist in sehr ähnlicher Weise einige Jahre früher von einem englischen Karikaturisten dargestellt worden, und es ist gar kein Zweifel, daß Daumier von den englischen Vorlagen inspiriert worden ist. Doch dieses ist kein besonderes Armutszeugnis. Denn wie reich schon damals Daumier an Anschauung und Ideen war, das beweisen neben seinen gleichzeitigen politischen Karikaturen die verschiedenen gesellschaftlichen Karikaturen, die bald nach seiner Haftentlassung im „Charivari“ erschienen. Und da steht gleich obenan eine Lithographie, die ebenfalls zu dem Mächtigsten gehört, das unter seiner Hand hervorging. Ich meine das Blatt „Der Betrunkene“. Nie wieder ist Betrunkene so wesensrecht dargestellt worden. Es ist kein einzelner Be-

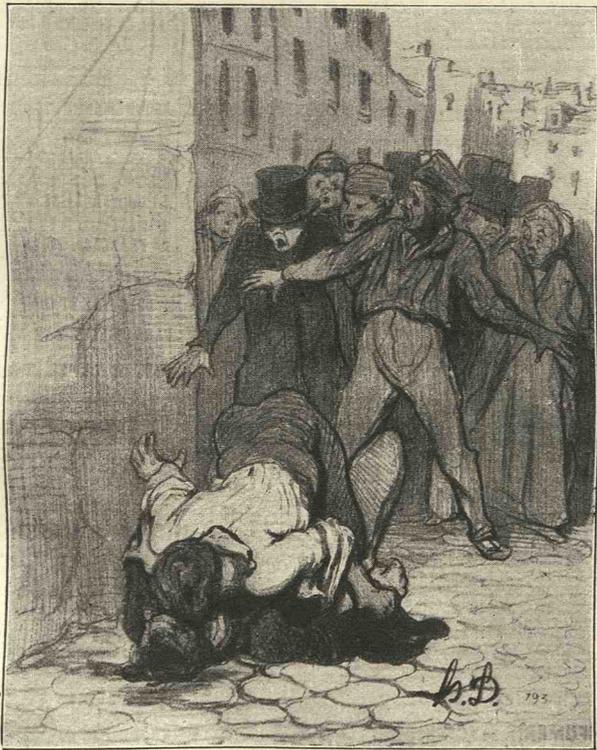
trunkener, den man da stieren Blicks, näher dem blödesten Tier als einem menschlichen Wesen, vor sich sieht, sondern die Betrunkeneit — die Besoffenheit — selbst. In diesem Blatt war der Gesellschaftsatiriker größten Stils gewissermaßen geboren; man vermag es kaum zu fassen und muß immer wieder staunend den Kopf schütteln, daß es ein Fünfundzwanzigjähriger ist, der eine solche Größe, Tiefe und Reife in sich vereint.

Als die politische Karikatur tot war und Daumiers Satire sich auf die Gesellschaftskritik beschränken mußte, begann er diese Tätigkeit mit zwei Serien zugleich: mit den elf Blättern der „Types français“, deren erstes Blatt am 23. September 1835 im „Charivari“ erschien, und mit den sechs Blättern der „Flibustiers parisiens“, deren erstes Blatt am 18. Oktober 1835 herauskam. Beide Serien wechselten miteinander ab. Sämtliche Blätter dieser beiden Serien stehen auf einer gleich großen Höhe (Bild 27). Ein durchaus revolutionäres Tempo durchpulst auch diese Blätter. Das behagte natürlich der öffentlichen Vorsehung sehr wenig, und so legte auch hier die Zensur nicht selten ihr Veto ein, indem sie eines und das andere Blatt verbot oder den Künstler zu Milderungen an der ursprünglichen Fassung zwang. Aber dieser Riese war erfreulicherweise nicht zu bändigen.

Wie sehr das revolutionäre Element die ganze Jugend Daumiers erfüllte, erweist am deutlichsten die in des Wortes wirklichem Sinne weltberühmt gewordene Robert Macaire-Serie, die ein knappes Jahr später, im August 1836, zu erscheinen begann und im Lauf von zweieinhalb Jahren auf nicht weniger als hundertzwanzig Blätter anwuchs. Robert Macaire ist, wie ich bereits in der Einleitung zum Holzschnittwerk ausführte, der in der scheinheiligen Maske des Biedermanns auftretende Typ des skrupellosen Geldmachers zur Zeit des Bürgerkönigtums, die Freund und Feind gleich konsequent begaunert. Weil man Louis Philipp und seine Staatsmoral nicht mehr politisch antasten durfte, ohne dem Justizhenker zu verfallen, so packte man ihn und sein System, das Juste Milieu, nun in seiner bürgerlichen Verkörperung, und das ist Robert Macaire. Wie der große Gauner im wirklichen Leben stets den kleinen Gauner als Gegenspieler hat, so hat der von Daumier gestaltete Robert Macaire stets seinen Kompagnon, das kleine Lumpchen Bertrand, an der Seite. In ihren Dialogen offenbart sich die ganze skrupellose Abgründigkeit der mit allen Mitteln jobbernden Zeitseele. Die Idee und der meist lange Dialog zu den einzelnen Blättern dieser umfangreichen Serie stammte in diesem Falle nicht von Daumier, sondern von Charles Philippon. Beides ist glänzend:

Idee und Dialog. Aber wenn diese Idee von einem anderen als von Daumier zeichnerisch verkörpert worden wäre, hätte sie höchstens zeitgeschichtliches Interesse bekommen, so aber wurde sie zu einer für alle Zeiten gültigen Kennzeichnung der durch keinerlei Gefühl gehemmten und vor keiner Schurkerei zurückschreckenden Plasmacherei. Nur Daumier blies diesem Gedanken den Atem eines ewigen Lebens ein, keiner außer ihm hätte das vermocht. Die meisten dieser Blätter sind deshalb heute noch so aktuell wie ehemals, und sie werden dies bleiben, solange die Geldmacherei anständige Menschen zum Widerspruch reizt.

Es gibt bei Daumier scheinbar keine Erschöpfung. Er offenbart eine Produktionskraft ohne gleichen. Serie folgt auf Serie: stets laufen, wie schon gesagt, mehrere Serien zugleich im „Charivari“: ihre Namen und die Zahl der jeweils enthaltenen Blätter findet man in dem am Schluß beigefügten summarischen Katalog. Jedes einzelne Motiv, das vor Daumier auftauchte, muß alsbald Dutzende von neuen in seiner Phantasie gezeugt und ausgelöst haben: er scheint der Fülle seiner Gesichte kaum Herr geworden zu sein. Ich will gewiß nicht sagen, daß die sämtlichen Serien gedanklich und künstlerisch gleich schlagend seien, das wäre eine phrasenhafte Übertreibung. Es gibt verschiedene Motive, von denen er nicht allzutief gepackt war, weil sie ihm vielleicht durch irgendein aktuelles Ereignis, zu dem er keine innerliche Beziehung hatte, souffliert wurden.



Aber wenn ich euch doch sage, daß es zwei Freunde sind... laßt sie sich also mitsammen auseinandersetzen  
35. Aus: Die Freunde. Le Charivari 23. August 1845

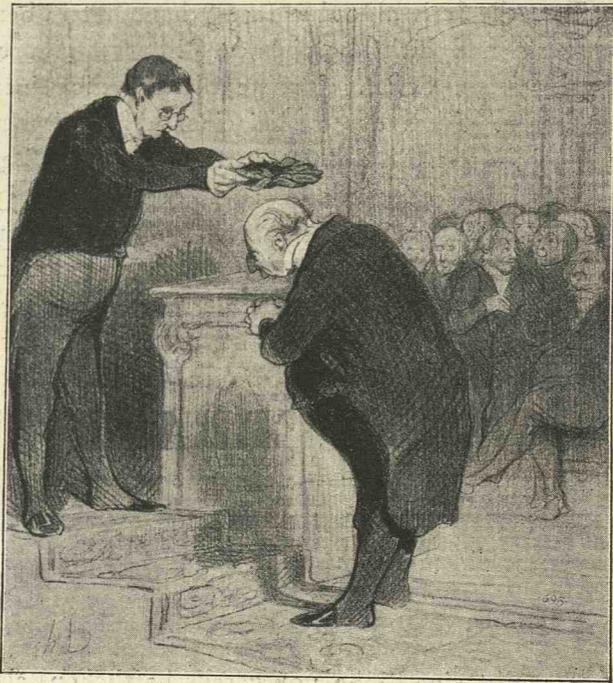
Und diese Serien interessieren infolgedessen auch weniger; die Serie „Double faces“ kann man überhaupt als mißglückt bezeichnen. Ebenso gibt es in zahlreichen Serien einzelne Blätter, die einen kalt lassen. Alles das ist bei einer künstlerischen Tätigkeit, deren Produktionslust zum allergrößten Teil von mehr oder minder zufälligen Tagesereignissen ausgelöst wird, aber auch gar nicht anders denkbar. Das Erstaunliche ist deshalb vielmehr die Tatsache, daß die Zahl der weniger guten Blätter so verschwindend gering ist im Vergleich zu den wirklichen Meisterblättern, und daß sich sogar in den mittelmäßigen Blättern eine Kraft der Anschauung manifestiert, die keinem zweiten zeitgenössischen Karikaturisten zu eigen war, und von seinen übrigen künstlerischen Zeitgenossen überhaupt nur einem Delacroix...

\*

Es gibt eine Reihe von gesellschaftlichen, also auch von künstlerischen Motiven, die von Daumier besonders häufig aufgegriffen wurden, und die zugleich zu seinen berühmtesten Folgen wurden. Diese müssen deshalb besonders hervorgehoben werden, weil sie in ganz auffallender Weise die bürgerliche Lebensphilosophie belegen und damit erweisen, daß Daumier künstlerisch ein überaus klarer Ausdruck gerade dieser Zeitideale gewesen ist. Es sind dies die verschiedenen Serien, in denen er den Gerichtssaal, die Richter und Advokaten glossierte, seine herrlichen Karikaturen auf den Klassizismus in Kunst und Theater und seine sehr zahlreichen Karikaturen auf die Emanzipationsbestrebungen der Frau, auf deren zeitgeschichtliche und klassenpsychologische Bedeutung für Daumier ich bereits weiter oben hingewiesen habe.

Das diesen sämtlichen Folgen Gemeinsame ist, daß sie ebenfalls zu dem künstlerisch ganz besonders wertvollen gehören, das Daumiers Stift der Welt beschert hat, und daß sich gerade in diesen Folgen kaum ein mittelmäßiges Blatt befindet, dagegen um so mehr „Schlager ersten Ranges“. Diese Tatsache ist ein sehr wichtiger Umstand. Denn er belegt uns, wie völlig Daumier hier mit dem Herzen dabei war, daß er ungehemmt mit der vollen Kraft seines starken Temperamentes produzierte.

Das, was uns die große Zahl der Daumierschen Richter- und Advokatenkarikaturen und deren potenzierten satirischen Ausdruck erklärt, habe ich kurz bereits in der Einleitung zum Holzschnittwerk erwähnt. Das dort Gesagte muß hier jedoch nochmals unterstrichen werden, denn seinen lithographierten Karikaturen auf den Gerichtssaal und dessen Helden kommt natürlich eine ungleich höhere Wichtigkeit zu als seinen kleinen Holzschnitten



Treten Sie näher, Herr Géronflot und empfangen Sie den Lorbeer für Ihre schöne Arbeit über den Pauperismus. Sie haben in edler und vornehmer Weise Ihre Schuld an die Gesellschaft bezahlt, indem Sie in überzeugender Weise nachgewiesen haben, daß wenn die Armen arm sind, dies im Allgemeinen daher kommt, daß sie keinen Groschen besitzen.

36. Aus: Die Menschenfreunde von heute. Le Charivari 5. Februar 1845

*H. St. Streitman 1921 Baurveit.*  
zum gleichen Thema. Die häufige Beschäftigung Daumiers mit Richtern und Advokaten floß aus der Erkenntnis, daß die Rechtspflege letzten Endes keinen Schutz der eigentlichen Menschenrechte darstellt, sondern daß sie z. B. im Politischen nur der Ausdruck der paragraphierten Gewalt ist, durch die die höheren Ideale der Menschheit auf dem Wege der Justiz an ihrer Verwirklichung gehindert werden sollen, und weiter, daß die Träger dieser paragraphierten Gewalt immer und immer die gefügigen Werkzeuge der herrschenden Gewalt waren. Aus diesen Gründen haßte Daumier die Sachwalter des Rechtes, Richter wie Advokaten, die letzten noch mehr als die ersten, — weil für diese gemeinhin alles, Recht wie Unrecht, nur Geschäft ist — und deshalb goß er die ganze große Schale seines Hohns über sie aus und zeigte die Verlogenheit ihrer Pose; er zeigt, wie sie am eifrigsten darin sind, das Geschäft und die Geschäfte zu schützen, und wie sie unter allen Umständen selbst das beste Geschäft dabei machen.

Gegenüber dem Klassizismus der dreißiger und vierziger Jahre ist es ebenfalls dessen innere Unwahrhaftigkeit, die Daumiers Satire inspiriert hat. Daumier schätzte einzig die Wahrheit im Menschlichen und in den Dingen. Die Verlogenheit, der durch die Pose verhüllte Widerspruch zwischen

dem Sein und dem Schein der Dinge hat ihn zum Satiriker gemacht. Er ist Parteimann in jedem Strich, und er nimmt stets Partei. Dies wird ganz deutlich in seinem Feldzug gegen den Klassizismus offenbar. Die klassizistischen Kunstformen waren zweifellos ein adäquater künstlerischer Ausdruck der großen Revolution und des ersten Kaiserreichs gewesen. Antike Tugenden mußten im Leben und in der Idee während dieser Epoche von den Menschen gefordert werden, wenn sie den Feudalismus überwinden wollten. Diese innere sittliche Notwendigkeit äußerte sich künstlerisch folgerichtig in einem Wiederaufleben des Klassizismus. Aber nachdem die Welt bürgerlich geworden war, nachdem das Leben einen ganz anderen Inhalt bekommen hatte, und als es galt, die Wirklichkeit zu erobern, da die Geschichte von modernen Kaufleuten gemacht wurde, — von da an wurde die Toga des Römers als Symbol der Gefühle zur Lüge. „Die neue Gesellschaftsform einmal hergestellt, verschwanden die vorsintflutlichen Kolosse und mit ihnen das wiederauferstandene Römertum — die Brutusse, Grachusse, Publicolas, die Tribunen, die Senatoren und Cäsar selbst. Die bürgerliche Gesellschaft in ihrer nüchternen Wirklichkeit hatte sich ihre wahren Dolmetscher und Sprachführer erzeugt in den Says, Cousins, Royer-Collards, Benjamin Constants und Guizots, ihre wirklichen Heerführer saßen hinter dem Kontortisch, und der Speckkopf Ludwigs XVIII. war ihr politisches Haupt“ (Karl Marx, Der 18. Brumaire). Dieser äußere Widerspruch zwischen der künstlerischen Form und dem wahren Inhalt des damaligen Lebens trat in den dreißiger Jahren grell in Erscheinung und wurde zu allgemeinerer Erkenntnis. Und darum strebten damals auch alle jene zu neuen Kunstformen, die sich darüber klar waren, daß die Kunst nur dann echt und groß ist, wenn sie wahrhaftig ist, d. h. wenn sich Form und Zeitinhalt decken. So entstand die bürgerliche Kunst. Und Daumier wurde in seinen Karikaturen auf den unberechtigt gewordenen Klassizismus der lachende Totengräber dessen, was dieser Entwicklung in der Kunst und auf dem Theater hindernd im Wege stand. Rund achtzig selbständige Blätter stellen diese fröhliche Totengräberarbeit dar. Sie setzen sich zusammen aus den Serien: Histoire ancienne (51 Blatt), Physiognomies tragico-classiques (15 Blatt), Physiognomies tragiques (11 Blatt) und La Tragédie (3 Blatt). An allen diesen Folgen und Blättern ist noch eine zweite Eigenart bemerkenswert. Weil es sich in den veralteten Kunstformen, im Gegensatz zu überlebten Regierungsformen, um keinen Todfeind der neuen bürgerlichen Ideologie handelt, darum ist ihre Satire auch dementsprechend. Hier ist kein empörter Haß an-

gebracht, sondern nur das überlegene Lachen. Und nur dieses erklingt darum in den Blättern Daumiers auf den Klassizismus. Freilich dieses aber auch mit einer solchen göttlichen Kraft und Ausgelassenheit, wie es zuvor niemals ähnlich stark in der Geschichte der lachenden Kunst erklungen ist. Man betrachte das Blatt Appelles und Campaste, oder die Begegnung der Auguren. Welch grandioser Humor! Angesichts solcher Blätter ist man wirklich für Minuten geneigt, an die Wahrheit des Wortes zu glauben, daß Lachen töte.

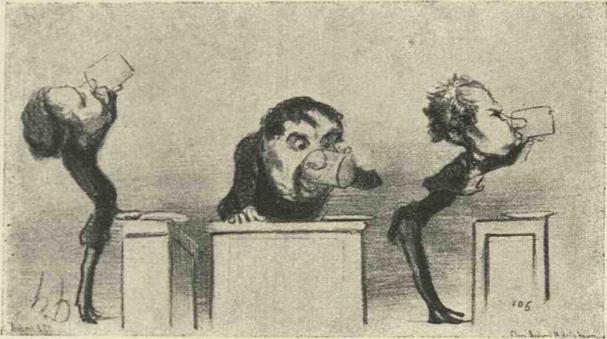
Wesentlich anders sind die zahlreichen Blätter anzuschauen, in denen Daumier die Frauenemanzipation im besonderen und die Frauen im allgemeinen karikiert hat. Ich habe, wie gesagt, von diesen Blättern schon einmal weiter oben gesprochen, aber gerade sie gehören zu den wichtigsten Dokumenten der in seiner Klasse verankerten Lebensphilosophie Daumiers; darum kann diese Wichtigkeit kaum deutlich genug hervorgehoben werden. Auch in den sämtlichen Karikaturen auf die Frauen und die Frauenemanzipation überwiegt der Humor. Da es sich jedoch in diesen Motiven um nichts weniger als um etwas innerlich Überwundenes handelt, sondern um etwas durchaus Lebendiges, um etwas, das sich ständig von neuem in den Vordergrund und den eigenen Wünschen in den Weg stellt, so hat die Satire aller dieser Blätter doch noch außerdem einen sehr ernsthaften Hintergrund; der Humor ist in ihnen nur die vergnügliche Begleitmusik, über der man den ernsten Kampfcharakter nicht überhören darf. Als erstes ist da sehr auffällig, daß Daumier für seine Frauenkarikaturen mit Vorliebe die reife, die überreife, die alte und die häßliche Frau zum Träger seiner satirischen Idee gewählt hat. Hübschen und pikanten Frauen, der Frau im appetitlichen Alter, begegnet man überhaupt nur sehr selten bei ihm, und dem jungen Mädchen überhaupt nicht. Die unverheiratete Frau kennt Daumier nur als alte Jungfer. Als Erklärung für diese Tatsache hört man vielfach, der Sinn für weibliche Grazie habe ihm gefehlt. Das ist in dieser Hinsicht insofern richtig, als er die Frau niemals vom Genießerstandpunkt angeschaut hat; das widersprach seiner streng sittlichen Weltanschauung. Die graziöse, die pikante Frau ist nichts als ein schönes Stück Fleisch, ein bloßes Sexualobjekt. Aber die graziöse Frau, die Frau als pikantes Genußobjekt, widersprach auch Daumiers künstlerischer Anschauung und Gestaltungsmethode der Menschen und Dinge. Die Hübscheit läßt sich nicht heroisch formulieren, und auch nicht monumental; die Grazie ist, wie ich schon weiter oben darlegte, der gerade Gegenpol von heroisch und von monumental. Aus die-



Gnädige Frau . . . es genügt nicht, zum Besten dieser armen Polen getanzt zu haben . . . opfern wir uns bis zum letzten auf . . . und gehen wir jetzt zu ihrem Besten dinieren.

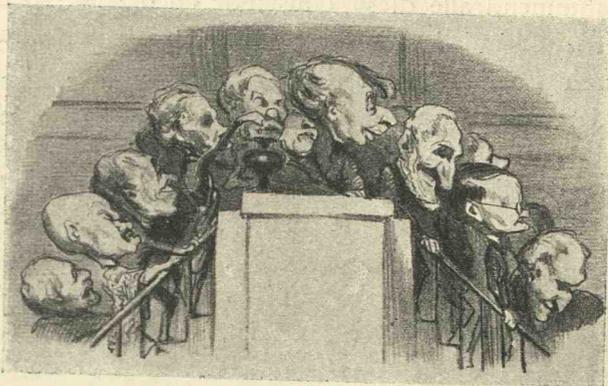
37. Aus: Die Menschenfreunde von heute. Le Charivari 27. Sept. 1844

sem Grunde fehlt auch bei einem Michelangelo die Grazie, auch er hat fast nur reife, überreife, alte und häßliche Weiber gestaltet. Man kann weiter mit einem gewissen Rechte sagen, und damit ist auch Daumiers Bevorzugung der reifen und häßlichen Frau zumeist begründet worden, daß die Häßlichkeit eine ungleich größere Variationsmöglichkeit darbietet, sofern das Geistige der Darstellung nicht nur in einem bloßen Witz bestehen soll, sondern im konzentriertesten Ausdruck und in der höchsten Belebtheit jeder einzelnen Körperform und jeder Geste. Die Grazie würde durch jede innere Steigerung aufgelöst werden. Aber so stark mitbestimmend alle diese Umstände auch sind, so ist mit alledem diese Bevorzugung der reifen Frau durch Daumier noch nicht restlos erklärt. Den anderen Teil der Erklärung, der vor allem für die Blätter gegen die Frauenemanzipation in Frage kommt, gibt uns, wie ebenfalls schon oben erwähnt ist, die kleinbürgerliche Ideologie von der Stellung der Frau in der Gesellschaft, welche Ideologie Daumier sowohl propagandistisch als auch verteidigend vertritt. Denn er ist, wie immer wieder gesagt werden muß, in erster Linie Kämpfer für seine Idee. In dem Augenblick nun, da ihm die Frau als Gegnerin gegenübertritt, interessiert sie ihn in dieser Eigenschaft am meisten. Und



38. Die verschiedenen Arten der Redner, ihr Glas Zuckerwasser zu trinken

diese Gegnerin ist natürlich niemals das junge Mädchen, sondern die Frau in reiferen Jahren, die nicht mehr bloß Liebeleien im Kopfe hat, sondern auch noch einige andere Dinge. In diesem Kampfe benutzt Daumier natürlich auch die Mittel, die seine satirischen Angriffe auf die emanzipierte Frau möglichst wirkungsvoll, d. h. die Frauenemanzipation möglichst lächerlich machen; also z. B. die köstliche Ironie, die darin liegt, daß die Frau auch in ihren wildesten Emanzipationskämpfen ihre kleinen weiblichen Eitelkeiten niemals vergißt und diese ebenso eifrig betätigt; die Frau will immer jung sein, will immer schön sein, will verführerisch wirken. Die Komik und die Satire entstehen dann, wenn Daumier zeigt, daß die betreffende Emanzipierte in Wahrheit über „Reize“ verfügt und mit „Reizen“ wirken will, die etwas stark in Widerspruch zu dem stehen, was man gemeinhin als reizvoll und den Mann stimulierend bezeichnen darf. Aus alledem ergibt sich: Daumier haßt also die Frau nicht als Frau wie der echte Frauenhasser, sondern er bekämpft im Gegenteil die Emanzipation der Frau vom Manne, zu der nach seiner kleinbürgerlichen Meinung die Frauenemanzipation führt. Für die Mehrzahl der heute Lebenden, sofern sie nicht ebenfalls noch im Bannkreis kleinbürgerlicher Ideologien stehen, ist der tiefere Sinn der Daumierschen



39. Die imposante Zeremonie der Abstimmung. Aus: Die Physiognomie der Deputiertenkammer. Le Charivari 27. November 1849

schen Frauenkarikaturen natürlich verloren gegangen. Denn unsere veränderten wirtschaftlichen und politischen Lebensbedingungen haben der Frau längst eine größere Rolle im Leben angewiesen, als bloß die am Herd und als Kindergebärerin; wir bedürfen der Mitarbeit der Frau auf fast allen geistigen und sonstigen Lebensgebieten. Auf uns wirkt deshalb nur noch der bezwingende Humor dieser Blätter. Dieser köstliche Humor läßt uns auch ihre im Grunde spießbürgerliche Tendenz ertragen. Aber ihre volle Bedeutung gibt man diesen Karikaturen doch erst, wenn man die zeugende Kraft der Zeit ihrer Entstehung ebenfalls in Betracht zieht. Die außerordentlich große Zahl der Blätter, die Daumier der Frauenemanzipation widmet, hat ihren Ursprung in dem Umstand, daß damals die moderne Frauenbewegung nicht nur geboren wurde, sondern sogar eine der wichtigsten Fragen auf der öffentlichen Tagesordnung wurde und dies auch Jahrzehnte hindurch blieb. Es ist eine Frage, die alle Gemüter mehr oder minder interessierte, und noch dazu in Europa nirgends so sehr wie in Paris. Hier schlug sie ihre ersten großen Wellen, hier hatte die Frauenemanzipation ihre geistig bedeutendsten Vertreterinnen, von denen nur George Sand genannt sein mag. George Sand gab Daumier auch den Typ für die schriftstellernde Frau; zahlreiche Karikaturen der „Bas bleus“ sind direkte Karikaturen auf sie, wenn auch ihr Name nicht genannt ist. Die Daumierschen Folgen, die sich direkt gegen die Frauenemanzipation und deren sozialistischen Einschlag wenden, sind die „Bas bleus“ (42 Blatt), „Les Femmes socialistes“ (10 Blatt) und „Les Divorçees“ (6 Blatt). —

Es ist, wie ich schon oben sagte, nicht meine Absicht, jede einzelne der Daumierschen Serien zu charakterisieren. Ich möchte mich vielmehr auf die Zusammenfassung dessen beschränken, was ihnen allen mehr oder weniger gemeinsam ist. Dieses ist in erster Linie das Stoffgebiet. Dieses Stoffgebiet ist das kleinbürgerliche Leben jener Zeit: des Spießers Heldenleben könnte man einen Hauptteil seines Werkes überschreiben. Immer und immer wieder locken ihn die tausend Spießergewohnheiten zur Gestaltung. Des Spießers Selbstgefälligkeit, seine Kleinlichkeit, sein Familienleben, seine kleinen Freuden und seine meist ebenso kleinen Leiden. Und nichts entgeht dabei dem Blick Daumiers. Es ist, als schaute er mit hundert Augen ins Leben. Das zweite, was ebenfalls allen Serien gemeinsam ist, und zwar besonders deutlich vom Ausgang der Dreißiger Jahre an, ist ihre einheitlich humoristische Grundstimmung. Wenn das revolutionäre Tempo bei Daumier auch niemals erlahmte, so entfaltet sich doch immer mehr der lachende Philosoph in ihm. Er charakterisiert nicht nur, er lacht vor allem, er

selbst, man hört sein eigenes Lachen aus seinen Bildern heraus, ein freies, männliches Lachen aus vollem Halse. Er klagt dann weniger an, und manchmal ist einem, als nähme er die Ironie der Dinge, den Widerspruch zwischen Ideal und Wirklichkeit wie etwas Unabänderliches hin. Damit dringt er auch immer mehr zum allgemein Menschlichen vor. Als ganz köstliche Beispiele in dieser Richtung müssen die beiden Blätter „Souvenirs“ und „Regrets“ hervorgehoben werden! Mit dem bezwingendsten Humor, jenem Humor, der aus Lachen und Weinen geboren ist, ist hier die bittere Tragik des Alters gestaltet, — von einem knapp Dreißigjährigen! Dies ist ein in seiner Art gewiß pikantes Motiv, aber es ist frei von jener aufgeilenden Pikanterie gestaltet, mit dem dasselbe Motiv hundertmal von anderen verarbeitet worden ist. In diesem Zusammenhang muß überhaupt darauf hingewiesen werden, daß das Erotische im galant-pikanten Sinne vollständig im Werk von Daumier fehlt. Er schreckte gewiß nicht vor Witzen über erotische Dinge zurück, über Liebe und Untreue, aber niemals ist das Erotische ihm eine billige Gelegenheit zu kleinen Cochonnerien, immer dominiert restlos die wirkliche Ironie der betreffenden Situation. Man vergleiche z. B. aus der Serie der „Types parisiens“ die Szene, wie zwei Männer ihre Nachbarinnen bei der intimen Toilette belauschen. Das ist für Daumier nur eine Gelegenheit, den Ausdruck der konzentriertesten Neugier in zwei Gesichtern zu malen. Und vor allem das Blatt aus den „Mœurs conjugales“, wo sich die im Tête à tête überraschte Gattin schützend vor ihren unter den Tisch verkrochenen Liebhaber stellt, und dem racheschnaubenden, bereits das Heldenschwert zückenden Gemahl — denn er ist Nationalgardist — die furchtbaren Worte entgegenschleudert: . . . „Unglückseliger! . . . Du willst den Vater deiner Kinder töten!“ Das ist der Gipfel befreienden Humors. Und das ist auch einzig das, was Daumier erreichen wollte, und er erreichte es, weil er in der Zeichnung auf jede pikante Note verzichtet hat; es gibt weder einen entblößten Busen noch auch nur einen verschobenen Rock zu sehen. Eine noch bitterere Tragik als in den beiden Blättern „Souvenirs“ und „Regrets“ ist in dem Blatt „Le dernier Bain“ (Bild 29) gestaltet, wiewohl es ebenfalls ganz unwiderstehlich zum Lachen reizt. Selbstverständlich sind solche Blätter nichts weniger als ein billiger Hohn auf die Leiden der Unglücklichen. Es ist im Gegenteil tiefstes Verstehen, was sich hier offenbart. Daumier fühlt sich wohl

persönlich mit allen Pechvögeln verwandt. Jedenfalls offenbart sich seine allgemeine Liebe zu den Menschen sehr deutlich dadurch, daß er mit großer Vorliebe die Enterbten des Glücks behandelt, jene, die immer vom Pech verfolgt sind. Ich nenne als Beispiele nur die prächtigen Serien „Les Bohémiens de Paris“ und „Quand on a du guignon“ . . .

\*

Die Februarrevolution des Jahres 1848 befreite Wort und Bild von den Fesseln, die ihr die Septembergesetze des Jahres 1834 angelegt hatten. Damit wurde die politische Karikatur von neuem geboren. Und auch Daumier wandte sich vom ersten Tage an mit aller Lust der Politik zu. Mit einem ganz herrlichen Blatt begrüßte er die neuerrungene Freiheit. Die Republik erscheint strahlend in der Tür zu dem Saal, wo der alte Ministerrat, die Beauftragten Louis Philipps, versammelt ist; entsetzt retten sich diese nun erledigten Herren Hals über Kopf vor der neuen Zeit, die so stürmisch die Tür aufreißt. Trotzdem Daumier in jenen Tagen noch verschiedene Blätter folgen ließ, die diesem ersten Gruß an die neue Zeit fast ebenbürtig waren, z. B. „Der Gamin in den Tuileries“, so heben doch die meisten Biographen Daumiers hervor, daß die politischen Karikaturen dieser Epoche nicht an die Kraft heranreichen, mit der er fünfzehn Jahre zuvor das Bürgerkönigtum bekämpft hatte. Und als Beweis wird auf die ungefähr hundert Blatt der „Représentants représentés“, die einunddreißig Blatt der „Physiognomies de l'Assemblée“ und schließlich auf die zwanzig Blatt der „Idylles parlementaires“ hingewiesen. Diese drei Serien

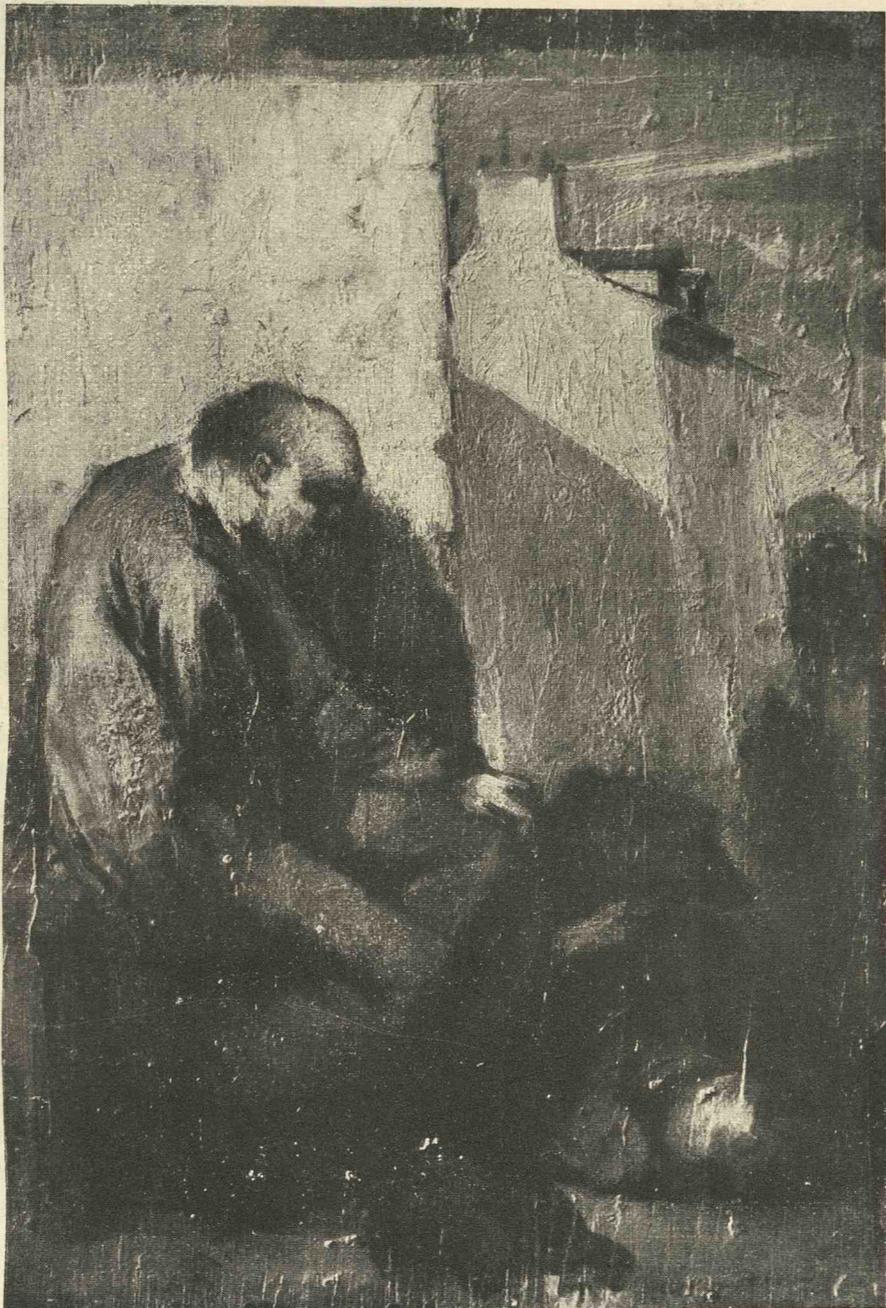


40. Nächtliche Rückkehr des Kurfürsten von Hessen in seine liebe Stadt Kassel.  
Le Charivari. 28. Dezember 1850

7\*

sind der Reihe nach im Verlauf der Jahre 1848 bis Mitte 1850 erschienen. Der gegen diese Serien immer wieder gemachte Einwand trifft unbedingt zu. Es ist richtig, daß die karikierten Porträts, die Daumier 1833 bis 1835 von den politischen Geschäftsführern Louis Philipps schuf, ungleich größer und kühner sind. Aber durchaus falsch ist die allgemein dafür ins Feld geführte Erklärung. Man sagt: Diese politischen Karikaturen seien künstlerisch nicht auf derselben erstaunlichen Höhe, weil Daumier in diesen Blättern dem banalen Publikumsgeschmack Rechnung getragen hätte, indem er die komische Wirkung, große Köpfe auf kleinen Leibern zu zeichnen, erstrebt habe. Kurzum, seine Kunst leide in dieser Zeit einfach unter der Knechtschaft des Tagespolitikers, der er sich, in der Unmöglichkeit, auf andere Weise seinen Lebensunterhalt zu verdienen, hätte widerwillig beugen müssen. Diese Erklärung reicht nach meiner Meinung für das vorhandene Defizit an anklägerischer Wucht in den politischen Karikaturen der Jahre 1848—1850 nicht aus. Denn früher wie später war diese „Knechtschaft“ und diese Tagelöhnerlei mit dem Zeichenstift doch immer dieselbe bei Daumier, und es kamen doch wahre Wunderwerke zutage. Also ist etwas anderes die entscheidende Ursache, und diese ist auch unschwer zu finden. Sie ist in den Hemmungen begründet, die der restlosen Entfaltung seiner elementaren Kräfte bei der Gestaltung der politischen Karikaturen entgegenwirkten. 1832—1835 ging es gegen die Todfeinde der bürgerlichen Freiheit, also war Daumier mit ganzem Herzen und ganzer Seele dabei, er brauchte seiner Leidenschaft niemals Zügel anzulegen, sein Haß durfte das letzte und stärkste Wort sprechen. In den politischen Serien der Jahre 1848—1850 dagegen ging es in der Hauptsache gegen die eigene Partei. Hier konnte er also nicht der mitleidlose Ankläger sein, hier konnte er sich nicht mit der vollen Kraft seines Temperaments ausgeben, hier mußte er sich höchstens damit begnügen, die ungeschickten Sachwalter der im Februar 1848 gegründeten Republik humoristisch boshaft zu glossieren. Das ist nach meiner Meinung der entscheidende Grund, warum diese Blätter nicht so furchtbar, so kühn und groß sind wie jene der Periode von 1832—1835, denn nur bei völlig ungehemmter Entfaltungsmöglichkeit offenbart die Potenz ihre höchsten Wunder. Zu den Hemmungen, die der restlosen Entfaltung seiner angeborenen Kraft entgegenstanden, gehört freilich auch eine gewisse Müdigkeit, die aber eben nur dann bei ihm auftaucht, wenn er nicht mit beiden Fäusten zupacken darf. Darf er das, dann ist von dieser Müdigkeit keine Spur zu entdecken. Dies wird durch nichts deutlicher bewiesen, als durch

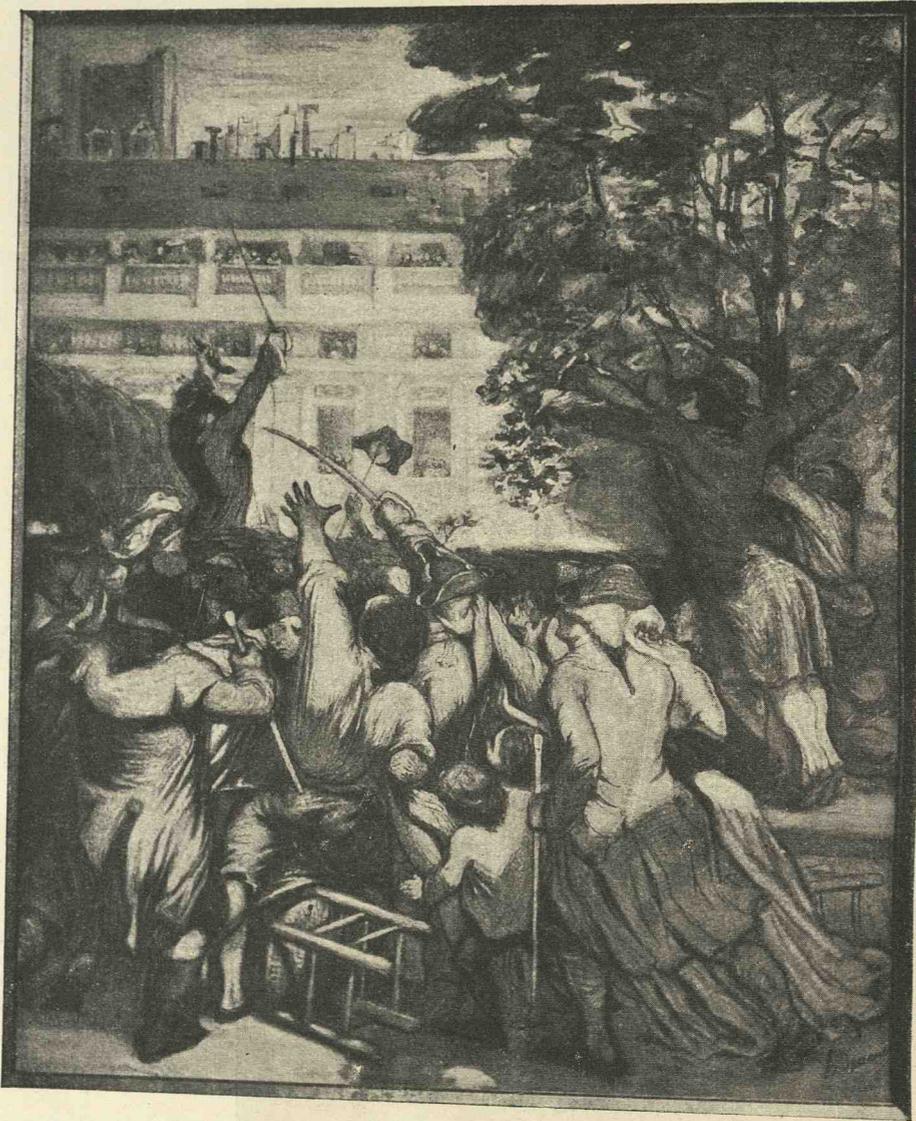
solche Blätter wie die Darstellung der beiden die Treppe des Justizpalastes herabsteigenden Richter, die zu den allergrößten Leistungen seiner feinen satirischen Charakterisierungskunst zählt — und dieses Blatt erschien zu derselben Zeit, in der er der Karikatur müde sein soll. Und noch mehr beweisen es jene Blätter, die sich an die genannten Folgen direkt anschließen: die zahlreichen Blätter gegen Louis Napoleon und gegen die bonapartistische Knüppelgarde. Alle diese Blätter zeigen Daumier sofort wieder auf der alten Höhe. Und es ist kein Wunder: Jetzt war wieder ein Feind der Freiheit da, den er und die gesamte bürgerliche Ideologie einen Grund und das Recht hatten, mit ganzer Seele zu hassen, gegen den es keine Rücksicht geben durfte, und wo den Künstler nicht die geringste Konzession hemmte; denn Louis Napoleon hatte von Anfang an nur ein einziges Ziel, die Republik und die Demokratie niederzuringen. Und kein Mittel der Provokation, der Bestechung, der offenen und hinterhältigen Vergewaltigung war Napoleon dabei zu schlecht und zu gemein. Er schuf sich für diese Zwecke eine eigene Garde. Auf diese bonapartistischen Agitationsmethoden antwortete Daumier, indem er den furchtbaren Typ des Ratapoil schuf, des Repräsentanten dieser zu allen Verbrechen fähigen napoleonischen Knüppelgarde. Ratapoil ist das politische Seitenstück zum Robert Macaire; er ist Lockspitzel, Achtgroschenjunge, Einbrecher, Meuchelmörder, Stimmungsmacher der infamsten Art, kurz, er ist der Preisfechter der bonapartistischen Reaktion, der hurrabrülend überall in zahllosen Exemplaren auftaucht und jeden Augenblick bereit ist, die andere politische Meinung, wo sie ihm begegnet, mit dem Knüppel zu widerlegen. Ich habe über die Ratapoilfolge schon einmal in meiner Geschichte der Karikatur der europäischen Völker gesprochen, und zwar habe ich dort gesagt: Daumier ist sich vom ersten Tage an darüber klar gewesen, daß dieser Kampf lange dauern würde, daß es sich nicht bloß um eine einzige kühne Attacke handeln konnte, und darum geht er ganz planmäßig vor. „Die Aufnahme eines neuen Mitgliedes in die Wohltätigkeitsgesellschaft vom 10. Dezember“ ist der Inhalt des ersten Blattes. Der Schwur, den der Neugeworbene auf den Knüppel zu leisten hat, lautet: „Ich schwöre, jeden Pariser niederzuhauen, der nicht mit mir einstimmt in den Ruf: Es lebe der Kaiser!“ Der neue Bundesbruder wird seinen Schwur sicher getreulich halten, die Bürgschaft ist ihm auf dem Gesicht eingetragen, dort stehen wie bei allen anderen in wüsten Zügen die sämtlichen sieben Todsünden unauslöschlich eingegraben. Dieses Blatt ist sozusagen die Kriegserklärung, die das Gewissen des französischen Volkes wider Napoleon erläßt, und sie würde in Wort



41. Die Betrunkenen. Gemälde

ten etwa so lauten: Dir gegenüber darf die Leidenschaft keine Grenzen haben, Haß und Verachtung müssen ihre stärksten Töne finden. Und sie fanden sie auch. Wenigstens durch Daumier. Das zweite Blatt dieser Serie zeigt uns gleich die Mitglieder dieser Gesellschaft vom 10. Dezember in der Ausübung ihrer philanthropischen Tätigkeit, nämlich bei der Erfüllung ihres Schwures. Bei einem Ritt des Präsidenten durch die Straßen von Paris ist nach Ansicht der Dezemberleute nicht genug Vive l'Empereur geschrien worden, ja sogar der Ruf Vive la République ist ertönt, — das muß auf der Stelle geahndet werden. Und im nächsten Augenblick sausen auch schon Hunderte von Knüppeln durch die Luft, denn überall sind die Dezemberleute unter dem Publikum verteilt. In jähem

Schrecken stiebt die Menge nach allen Seiten auseinander. Dieses kühne Blatt ist durch die Kraft, mit der es entworfen wurde, und durch die Energie der Bewegung auch künstlerisch eines der hervorragendsten Blätter dieser Serie. Im dritten Blatt schafft Daumier den Typ der Dezemberleute: „Ratapoil und Casmajou; nach der Natur gezeichnete Porträts von wirklich frappanter Ähnlichkeit.“ Es sind charakteristische Gaunerphysiognomien. Jeder Zug zeigt, was sie sind: katilinarische Existenzen, die über alle Katechismusskrupel längst erhaben sind, sie sind jede Minute bereit, ihren Platz mit dem Knüppel in der Hand zu erstreiten, aber auch Hals und Kragen dafür zu riskieren; denn einen anderen Einsatz haben sie nicht. Ratapoil rückt, je mehr die Serie fortschreitet, immer



42. Camille Desmoulins ruft im Garten des Palais Royal das Volk zu den Waffen. Gehöhte Tuschzeichnung. Um 1849

mehr in den Vordergrund. In ihm sammeln sich alle Sünden und Verbrechen des Napoleonismus. Ratapoil ist Napoleon. Heute macht er bei den Bourbonen und Orleanisten Proselyten, morgen geht er aufs Land und treibt bei den Bauern Landagitation: „Wenn euch eure Frau, euer Haus, euer Feld, eure Ziege und euer Kalb lieb sind, so unterschreibt — zugunsten Louis Napoleons selbstverständlich —, ihr habt keine Minute zu verlieren.“ Tags darauf agiert er schon wieder in einer anderen Rolle. Nie, schreibt der Moniteur, war die Begeisterung so groß wie bei der letzten Truppenrevue — es stimmt: Ratapoil war mit seinem gesamten Generalstab, d. h. der gesamten Lumpokratie von ganz Paris, aufmarschiert und hatte Stimmung gemacht. Zu den monumentalsten Blättern zählt die Anbiederung Ratapoil-Napoleons an die französische Republik: „Schöne Dame, wollen Sie meinen Arm annehmen?“ Aber verächtlich lautet die Antwort: „Ihre Leidenschaft ist mir zu plötzlich, als daß ich daran glauben könnte“ (Bild) . . . In

diesem Geiste geht es durch mehr denn fünfzig Blätter fort, ohne ein Nachlassen, ohne Abflauen . . . Und dieser ganze Kampf ist ohne jede positive Wirkung verhallt! Das ist eine seltsame Erscheinung, doppelt seltsam in Frankreich; aber nur bei oberflächlicher Betrachtung ist es eine seltsame Erscheinung. Der Kampf der Karikatur gegen Louis Napoleon war von vornherein ein Kampf um eine verlorene Sache: Paris machte zwar die Revolution, das Land aber, d. h. der rückständigste Teil von Frankreich, der Parzellenbauer, korrigierte sie nach seinem Geschmack. Und zwar korrigierte er sie mit denselben Mitteln, die ihm die Revolution als ihre stolzeste Errungenschaft in die Hand gab, mit dem freien Wahlrecht. Das ist die herbe Ironie der Geschichte. Da also die Entscheidung in der Hand der Bauern lag, mußte auch der furchtbarste Hohn der Karikatur wirkungslos verhallen; er mochte auf Paris alle seine Wirkungen ausüben, das Land wurde davon nicht beeinflusst; freilich hätten ihre Genieblitze in seinem Hirn auch nicht gezündet.

Daumier hörte mit der Kennzeichnung Napoleons in der Figur des Ratapoil erst auf, als der Bonapartismus in dem Staatsstreich des zweiten achtzehnten Brumaire gesiegt hatte und freies Wort, freie Schrift und Karikatur damit von neuem in Frankreich mundtot gemacht waren.

\* \* \*

Mit dem Staatsstreich Louis Napoleons schließt gewissermaßen das politische Heldenzeitalter im Leben Daumiers ab. Um diese Zeit, kann man sagen, war aber auch die erste Epoche seiner künstlerischen Entwicklung abgeschlossen. Die künstlerische Entwicklung Daumiers teilt sich in drei Epochen. Die erste beginnt gewissermaßen mit dem Jahre 1829 und schließt mit dem Jahre 1851 ab; sie ist künstlerisch und stofflich unbedingt die abwechslungsreichste. Die zweite umfaßt die Jahre 1852—1860; sie beginnt mit einer neuen Phase der Gesellschaftssatire und endigt mit dem um 1860 stattfindenden zeitweiligen Verzicht Dau-

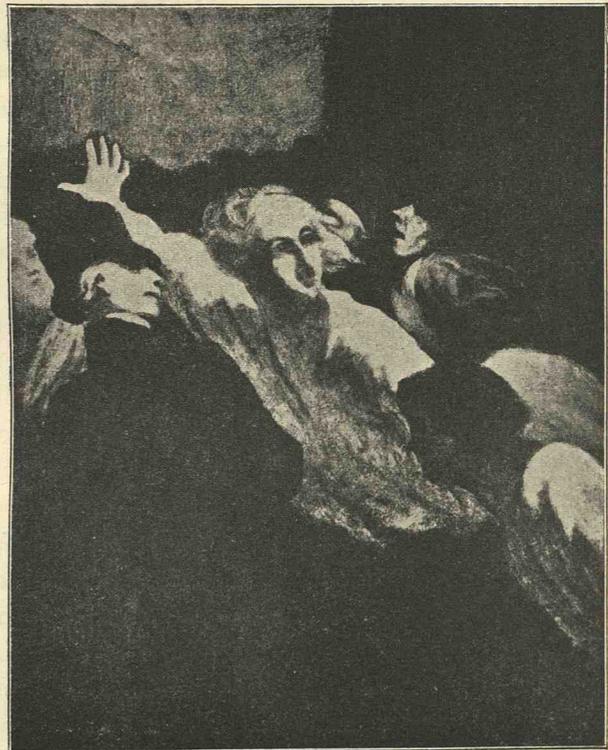
miers auf die karikaturistische Tagesarbeit. Die dritte und letzte Epoche datiert vom Jahre 1862 bis 1872; sie beginnt mit der Wiederaufnahme von Daumiers lithographisch-karikaturistischer Tätigkeit am Charivari und endigt mit seiner immer weiter fortschreitenden Erblindung, die ihn im Jahre 1872, sieben Jahre vor seinem Tode, zwang, das Zeichnen aufzugeben. Da ich die hier zu veröffentlichenden Lithographien Daumiers entsprechend dieser künstlerischen Entwicklung ebenfalls in drei Teile und ebenso viele Bände einteilen will, so schließt mit den Karikaturen auf den Bonapartismus dieser erste Band seiner Lithographien.

\*

Die künstlerische Entwicklung. Ich habe nun noch über die künstlerisch-technische Entwicklung Daumiers in seiner ersten Epoche einiges zu sagen, die, wie gesagt, nicht nur die reichste, sondern sicher auch die interessanteste innerhalb seiner Gesamtentwicklung ist. In der rein zeichnerischen Technik ist es der Aufstieg zur Beherrschung der Fläche und die Erschließung aller ihrer Wunder durch die tonige Abstufung vom tiefsten Schwarz bis zum duftigsten Schmelz des hellsten Grau. Die erste Epoche ist also die Zeit der reinen Tonigkeit. Mit dem Malerischen der tonigen Fläche in ihren reichen Abstufungen wird die Wirkung erreicht. Der selbständige Strich als einziger Träger des Gefühls, der bildlichen Farbigkeit, spielt bei dem späteren Meister des Strichs in dieser Zeit noch keine Rolle. Man kann höchstens von einem leisen Weg zum Strich reden, der sich allmählich in Form von Verdichtung der Kontur anzeigt.

Aber auch innerhalb dieser Tonigkeit gibt es Wandlungen. Das Tonige der ersten Jahre, also bis etwa zum Jahre 1835, erschließt uns, woher Daumier kam, nämlich vom Bildhauerischen. Das heißt: er „sah“ in der Art, wie der Plastiker die Dinge im Gegensatz zum reinen Zeichner anschaut. Daumier ist unbedingt Plastiker von Natur. Das wird durch die Art bewiesen, wie er seine ersten Figuren auffaßt und hinsetzt. Zuerst stehen seine Menschen nur wie Monumente im leeren Raum und sind in ihrer Wirkung einzig auf sich selbst gestellt. Man vergleiche als beste Beispiele die Karikatur des Politikers Keratry und des Ministers Dudessert (Bild 11). Daumiers sämtliche Karikaturen aus dieser Zeit, sowohl die auf Louis Philipp als auch die auf die Bäuche, sind nicht nur durch die gleiche Idee und durch die gleichen Leidenschaften zu einer großzügigen Einheitlichkeit verbunden, sondern auch durch die zeichnerische Technik und ihre spezifisch künstlerische Form. In allen domi-

niert die Fläche, d. h.: die plastische Fläche, denn sie alle wirken in ganz auffallendem Maße plastisch; man sieht, wie ich schon einmal sagte, um alle diese Menschen förmlich herum. Dies folgte aus dem Umstande, daß der große Zeichner Daumier zweifellos ein geborener Bildhauer ist, der nur nicht wirklich Bildhauer wurde, — er besaß ein durchaus plastisches Sehen. Von der klassischen Kunst hat ihn im Louvre die antike Plastik am meisten interessiert; das waren seine Götter, bei ihnen ist er in die Schule gegangen. Und daß dies nicht bloß eine platonische Liebe war, beweisen am deutlichsten seine eigenen plastischen Schöpfungen, die sehr viel mehr als bloße Versuche und Hilfsmittel fürs Arbeiten waren. Denn sie enthalten nichts weniger als eine Reihe der plastischen Möglichkeiten des bewegten Ausdrucks, d. h. der expressionistischen Plastik, die erst von unseren modernen Bildhauern, wie z. B. Rodin, entwickelt wurden. Daumiers Statue des Ratapoil (Bild 45), eine plastische Karikatur des bonapartistischen Knüppelhelden und seine zahlreichen kleinen Tonstatuetten und Reliefs sind zum Teil ganz eminente plastische Werke. Wie sehr Daumier das plastische Arbeiten liebte, erweist auch der Umstand, daß die meisten karikierten Porträts seiner ersten Epoche, sämtliche Célébrités und überhaupt alle Improstitués nichts anderes sind als zeichnerische Übertragungen kleiner plastischer Tonkarikaturen, die er sich von den meisten Politikern zurecht geknetet hatte (Bild 9). Diese karikierten Plastiken, deren sich in der Familie Philipon eine ganze Reihe erhalten haben —



45. Der Aufruhr. Gemälde



44. Scheiden Sie mich! Gemälde um 1848

leider gehen sie allmählich zugrund, und dieser Untergang ist vermutlich nicht aufzuhalten; denn er ist in dem unvermeidlich mit den Jahren zerbröckelnden Material begründet —, vertreten ihm zwar nicht das lebende Modell, wie manche meinen. Denn dessen bedurfte er bei seiner Art des künstlerischen Arbeitens ja nicht. Sie sind nur der anfangs nicht anders zu überwindende Ausfluß seiner durchaus plastischen Anschauung, die in seiner ersten Künstlerepoche den Zeichner durchaus beherrschte. Er brauchte diesen Umweg. Er mußte sich der zu gestaltenden Menschen anscheinend erst plastisch entledigen, um auch zeichnerisch über sie reflektieren zu können. Nur allmählich konnte er sich von diesem Zwang emanzipieren. Aber in der gleichen Weise hat er dann seinen zeichnerischen Stil von der reinen Fläche emanzipiert. Dieser Umschwung setzt sichtbar etwa um das Jahr 1834 ein.

War diese plastische Periode seines zeichnerischen Gestaltens voll der reichsten Ergebnisse mit immer neuen verblüffenden Wirkungen, so war die zunehmende Gestaltungskraft für die Umwelt, in die

die Menschen von ihm gestellt sind, die Eroberung des Räumlichen, nicht weniger reich und verblüffend. Es dauert kaum ein Jahr, und Daumier bewältigt auch den Raum. Seine Entwicklung ist in dieser Richtung so rapid, daß er binnen kurzem geradezu zu einem der stärksten Raumkünstler und Raumbeherrscher emporwächst. Mitein paar Strichen, Wischern oder Tönen vermag er ein Zimmer, einen Saal, eine Straße, kurz, jedes Milieu in seiner spezifischen Wesenheit, mit objektivster Richtigkeit zu erschaffen. Am verblüffendsten ist seine Kunst, die spezifische Physiognomie der Straßen von Paris, der Kais und der Landschaft zu gestalten. Auch hier erreicht er mit den bescheidensten Mitteln die klarsten und präzisesten Vorstellungen. Scheinbar wie ein Gott erschafft er die Welt mit all ihrem bildhaften Reichtum aus dem Nichts. Und durch diese Welt gehen und fluten immer mehr Menschen. Sie drängen sich in den Zimmern, sie wälzen sich durch die Straßen und über die Brücken, sie stauen sich an engen Durchlässen und auf Plätzen. Und es sind wirkliche Massen, die sich gebärden und

bewegen wie Massen, wenn es im einzelnen Falle auch nur einige Menschen sind. Daumier gehört zu jenen Meistern, die mit fünf Menschen eine Masse darstellen können. Das löst er durch die Kunst der Bewegung; seine zeichnerischen Standbilder werden sehr rasch bewegt — belebt waren sie immer —, sie schreiten aus. Ebenso charakteristisch ist, daß Daumiers Menschen und Tiere vom ersten Augenblick an richtig gehen, und auch alle ihre anderen Bewegungen sind richtig. Das Kind geht und bewegt sich wie ein Kind, der Mann wie ein Mann, die Frau wie eine Frau, und jedes so, wie es seinem besonderen Alter und seiner besonderen Situation entspricht. Nach 1833 begegnet man fast nur noch bewegten Menschen in Daumiers Bildern; selbst in der Ruhe sind sie bewegt. Denn der Mensch bewegt sich, solange er lebt. Ruhe ist nur gebändigte Bewegung. Bewegung ist das Wesen des Lebens; sie verschwindet erst mit dem Tode.

Mit der Bewältigung des Raumes und der Bewegung geht die Bewältigung von Luft und Licht Hand in Hand. Daumiers Menschen und Dinge sind alle von Luft umgeben und von Licht umflossen. Die Probleme der Luft und des Lichts sind bei Daumier mit spielender Genialität gelöst. Durch seine Bilder flutet stets das spezifische Licht des betreffenden Motivs. Man fühlt den zarten, würzigen Duft der Frühlingssonne, ebenso zart, wie man die glastende, brütende Hitze eines Julitages empfindet, die die Badenden selbst in der Seine schwitzen macht. Wie man die Hitze fühlt, so empfindet man die Kälte. Niemand gelang es, die Temperatur unter Null so glaubhaft zu machen, wie Daumier (Bild „Paris im Winter“). In seinen Bildern scheint der Mond, auch wenn man ihn so wenig sieht wie die Sonne, die man auch niemals sieht. In seinen Bildern regnet und schneit es wirklich. Es ist ein wirklicher Platzregen, der herunterprasselt, und ein richtiges Schneegestöber, das, leise niederrieselnd, Häuser, Straßen und Landschaft allmählich wie in ein Tuch einhüllt (Bild „O Vaterland!“).

Man ist schließlich überzeugt, daß es kein einziges zeichnerisches Problem gibt, an dem Daumiers Kraft versagen könnte. Er ist zu einem alles bezwingenden Meister emporgewachsen; er kann vielleicht noch reicher, aber nicht mehr größer werden. Und doch wurde er beides. Das bewies die zweite Epoche seiner künstlerischen Entwicklung, und die dritte bewies es abermals. Denn wie alle ganz großen Maler, wie ein Tizian, ein Rembrandt, ist auch Daumier im Alter am größten geworden. Die beiden weiteren Bände werden dies belegen.

\*

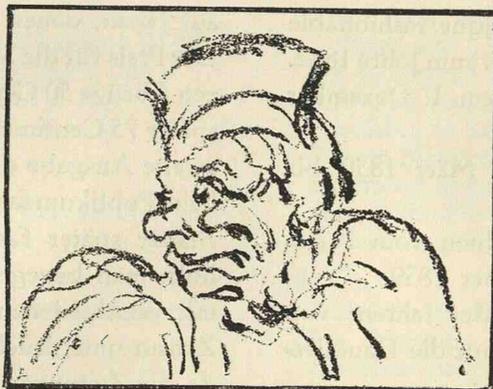
Bildtexte. Ich muß zum Schluß nun noch einige Worte über die Texte zu Daumiers Karikaturen sagen, die zumeist als von Philipon oder von Huard, dem Redakteur des „Charivari“, verfaßt bezeichnet werden. Auch andere Mitarbeiter des Charivari, z. B. Balzac, sollen Texte zu Daumiers Karikaturen verfaßt haben, und zwar zum Preis von fünf Franken für das Blatt. Der genaue Sachverhalt ist der, daß ein großer Teil der Texte und der größte Teil der von ihm ausgeführten Bildideen unbedingt von Daumier selbst herrühren, daß ihm aber auch zu zahlreichen Bildern die Anregung und Texte von der Redaktion des Charivari geliefert wurden; wie dies auch heute noch bei den meisten illustrierten satirischen Blättern der Brauch ist. Bei der Robert Macaire-Serie war z. B. das letztere der Fall, und dies steht dadurch absolut fest, daß Philipon in diesem Fall besonders stolz auf seine geistige Mitarbeit an dieser Folge war, und deshalb seinen Namen als den des Miturhebers nennen ließ. In allen anderen Fällen ist es jedoch heute ganz unmöglich, einwandfrei zwischen den Texten zu trennen, die Daumier gehören, und denen, die ihm von der Redaktion geliefert wurden. Ich freilich sage: weil Daumier die Kraft besessen hat, in allen Fällen Bild und Text zu einer solch absoluten Einheit zu verschmelzen, daß sie niemals voneinander zu trennen sind, darum muß jedes Bild in seiner Gesamtheit als das alleinige Eigentum Daumiers bezeichnet werden.

\*





45. Ratapoil. Napoleonistischer Knüppelgardist.  
Tonstatuette. 1850



46. Richter. Kreidezeichnung

## Verzeichnis der Lithographien Honoré Daumiers

Ich gebe hier ein ungefähres Verzeichnis der Daumierschen Lithographien in der Reihenfolge ihres Entstehens. Die zeitliche Feststellung wird dadurch ziemlich leicht gemacht, daß weitaus die Mehrzahl seiner Karikaturen in Zeitungen erschienen ist, und die allermeisten obendrein in dem 1832 gegründeten und heute genau noch wie früher täglich erscheinenden Charivari, nämlich 3600 bis 3700 von den rund 4000 Lithographien, die Daumier insgesamt gemacht hat. Natürlich kann es sich an dieser Stelle nur um eine allgemeine Aufzählung der verschiedenen Serien handeln, in denen die Blätter Daumiers zumeist vereinigt waren, und um Angabe der Blätterzahl, die die einzelnen Serien umfaßten. Mehr an dieser Stelle zu geben, ist unmöglich, denn ein spezifiziertes Verzeichnis ist eine Arbeit für sich und würde bei der großen Zahl der Daumierschen Lithographien einen dicken Band umfassen. Obendrein ist diese Arbeit bereits seit mehr als 12 Jahren in dem Katalog von N. A. Hazard und Loys Deltail geradezu musterhaft erfüllt<sup>1)</sup>. Auf diesen Katalog muß ich die Sammler von Daumierschen Lithographien verweisen; er ist für die Daumiersammler ganz unentbehrlich, weil z. B. aus den Serientiteln allein die Zeit des Entstehens der betreffenden Serien in vielen Fällen nicht zu ermitteln ist. Bestimmte Serien, wie z. B. Croquis Parisiens, Croquis d'été, Croquis de chasse usw. kehren immer wieder, mitunter Jahr für Jahr. Aus welcher speziellen Serie ein ganz bestimmtes Stück stammt, kann man also sehr häufig nur an der Hand dieses,

<sup>1)</sup> Catalogue raisonné de l'oeuvre lithographié de Honoré Daumier par N. A. Hazard et Loys Deltail. Gr. 8°, 843 S., Paris 1904.

jedes einzelne Blatt beschreibenden Katalogs feststellen. Auch nur an der Hand dieses Kataloges läßt es sich feststellen, ob man im Besitz einer vollständigen Serie ist oder nicht. Denn in manchen Serien herrscht eine ziemliche Unordnung: die Numerierung ist sehr oft unkorrekt, einzelne Nummern fehlen, andere wiederholen sich; auch setzen sich manche Serien aus Blättern verschiedener Künstler zusammen. Zu erwähnen ist auch, daß zahlreiche Serien begonnen wurden, aber nicht über das erste Blatt hinauskamen, und daß wiederum eine ganze Reihe Blätter unter verschiedenen Serientiteln erschienen. Im Hinblick auf alles dies ist der Deltailsche Katalog für den Daumiersammler ganz unentbehrlich. Leider ist seine Benützung ziemlich schwierig. Denn die Herausgeber haben unbegreiflicherweise seine Auflage auf nur 800 Exemplare beschränkt. Diese Auflage ist aber längst vergriffen, und man findet den Katalog deshalb nicht einmal in allen öffentlichen Kupferstichsammlungen, geschweige denn in allen öffentlichen Bibliotheken.

An allgemeinen Hinweisen gebe ich noch die folgenden. Daumier hat, wie gesagt, fast alle seine Lithographien in Zeitungen und Zeitschriften veröffentlicht. Die Zeitungen, an denen er im Laufe der Jahre mitarbeitete, sind in alphabetischer Reihenfolge:

Le Boulevard; erschien vom 1. Januar 1862 bis zum 14. Juni 1863.

La Caricature; erschien vom 4. November 1830 bis zum 27. August 1835.

La Caricature provisoire; erschien vom 1. November 1838 bis zum 30. Juni 1839 und unter dem Titel La Caricature, Revue mo-

rale, judiciaire, littéraire, artistique, fashionable et scenique vom Juli 1839 bis zum Jahre 1842.  
 Le Charivari; erscheint seit dem 1. Dezember 1832 täglich.  
 Le Figaro; erschien vom 30. März 1830 bis zum 27. November 1840.  
 La Gazette des Enfants; erschien vom 1. Januar 1837 bis zum Dezember 1839.  
 Le Genre; erschien in den 30er Jahren; von dieser Revue sind übrigens nur die Daumierschen Lithographien bekannt.  
 Le Journal amusant; ist aus dem Journal pour Rire hervorgegangen und erscheint seit 1. Januar 1856; eine verkleinerte Ausgabe des Journal amusant ist das Petit journal pour Rire, das ebenfalls seit dem Jahre 1856 erscheint und in der Hauptsache Bilder aus dem Journal amusant wiederholte, darunter auch fast sämtliche Daumierschen Beiträge.  
 La mère de Famille; erschien 1833.  
 Musée pour Rire; erschien 1839–40.  
 Le peuple Souverain; erschien 1872.  
 La Revue comique; erschien vom 15. Oktober bis zum 17. Dezember 1871.  
 La Revue des peintres; erschien 1835.  
 La Silhouette; erschien vom Juni 1829 bis Januar 1831.  
 Souvenir des artistes; erschien um 1862 (?).  
 Die Karikaturen, die Daumier für Le Boulevard, La Caricature, La Caricature provisoire, Le Genre, Revue des Peintres und für Souvenir des artistes gemacht hat, erschienen jeweils in der Form von Beilagen, die auf stärkerem Papier gedruckt waren. Seine Beiträge für die anderen Zeitungen, vornehmlich für den Charivari erschienen jeweils auf der dritten Seite des Blattes, also mit Text auf der Rückseite. Von allen im Charivari und im Text der zweiten Ausgabe der Caricature erschienenen Blättern wurden jedoch außerdem eine Anzahl Exemplare als Sonderdrucke — vermutlich je 400 Stück im Durchschnitt — auf stärkerem Papier und ohne Text auf der Rückseite abgezogen. Von diesen sämtlichen Sonderdrucken kam immer auch ein Teil mit der Hand (nach Schablonen) koloriert in den Handel. Auch die nur als Beilagen erschienenen Blätter sind durchweg schwarz und koloriert erschienen. Von den meisten Blättern gibt es auch Probedrucke vor der Schrift. Diese sind jedoch tatsächlich als Probedrucke für den Künstler, den Redakteur, den Verleger, den Drucker und den Zensor gedacht gewesen; eventuell auch für den literarischen Mitarbeiter, der einen Text dazu verfassen sollte. Sie wurden nicht zum Zwecke eines erhöhten Preises als feststellbare Erstdrucke abgezogen. Diesem Zwecke dienten wohl nur die Abzüge

auf Japan, denen man aber nur vereinzelt begegnet. Der Preis für die Sonderdrucke betrug für die schwarzen Abzüge 50 Centimes, für die kolorierten 1 Frank; später 75 Centimes und 1 Frank 25 Centimes. Da die zweite Ausgabe der Caricature kein großes Interesse beim Publikum fand, wurden die dort veröffentlichten Blätter später fast sämtlich im Charivari wiederholt; man begegnet also den betreffenden Blättern mit verschiedenen Druckvermerken. Die von der Zensur unterdrückten Blätter blieben in den Zeiten, da die Zeitungen einer Vorzensur unterlagen, ausnahmslos unveröffentlicht, es existieren von ihnen deshalb nur die sogenannten Probedrucke.

Das Serienverzeichnis dieses Bandes umfaßt die Jahre 1828–1851; jene Serien, die sich über verschiedene Jahre erstrecken, sind von mir in dem Jahr des Beginns ihres Erscheinens aufgeführt.

\*

## 1828—51

### 1828/30

Die ersten lithographischen Versuche Daumiers fallen in die Jahre 1828 (?) und 1829 und bestehen in anonymen Illustrationen für die Pariser Verleger Béliard, Ricourt und Hauteccœur-Martinet. Näheres ist über diese Arbeiten bis jetzt nicht bekannt geworden. Als die erste sicher nachweisbare Lithographie Daumiers galt bis jetzt das Blatt „Mayeux bei den Freudenmädchen“. Das Blatt ist mit H. D. signiert und fällt wohl ebenfalls schon in das Jahr 1829. Das von mir unterdessen aufgefundene große Blatt Grand bal masqué à l'opéra stammt vermutlich aus derselben Zeit (Bild 3 u. 4).

### 1830

Einzelblätter, polit. Karikaturen 13 Blätter. (Bild 6)  
 Für Le Genre, gesellsch. Karikaturen 5 Bl.  
 Für La Silhouette, polit. Karikaturen 2 Bl.

### 1831

Einzelblätter, polit. 7 Bl.  
 Caricatures politiques 6 Bl.  
 Saletés Ministérielles 1 Bl.

### 1832

Karikierte Porträts (Caric. u. Charivari) 4 Bl.  
 Pol. Karik. in La Caricature 6 Bl.

### 1833

Karikierte Porträts 44 Bl.  
 Einzelblätter 2 Bl.  
 Pol. Karikaturen in La Caricature 6 Bl.  
 Pol. Karikaturen in Le Charivari 3 Bl.  
 Gesellsch. Karikaturen in Le Charivari 1 Bl.  
 Bals de la Cour in Le Charivari 6 Bl.  
 Caricatures politiques in Le Charivari 3 Bl.  
 L'Imagination in Le Charivari 15 Bl. (Bild 7)  
 Série politique in Le Charivari (1833/34) 8 Bl.  
 Einzelblatt für La mère de famille 1 Bl.

### 1834

Einzelblatt 1 Bl.  
 Pol. Karik. in La Caricature 24 Bl.  
 Pol. Karik. in Association Mensuelle 5 Bl.  
 Pol. Karik. in Le Charivari 27 Bl.  
 Gesellsch. Karik. in Le Charivari 2 Bl.  
 Salon de 1834 in Le Charivari 2 Bl.

**1835**

Karik. Porträts in La Caric. u. Le Charivari 23 Bl.  
 Petites Macedoines d'Aubert (1834/36) 6 Bl.  
 Pol. Karik. in La Caricature 20 Bl.  
 Pol. Karik. in Le Charivari 26 Bl.  
 Gesellsch. Karikaturen\*) 1 Bl.  
 Flibustiers parisiens 6 Bl.  
 Types français (1835/36) 11 Bl. (Bild 26 u. 27)  
 Für die Revue des peintres 2 Bl.

**1836**

Aventures de Jean-Paul Choppart, Buchillustrationen  
 5 Bl.  
 Karik. Porträts 6 Bl.  
 Ges. Karikaturen 2 Bl.  
 Caricaturana (1836/38) 100 Bl.  
 La Chasse (1836/37) 16 Bl.  
 Le cranioscope-phrénologoscope 1 Bl.  
 Galerie physiognomique (1836/37) 25 Bl.  
 Les Orangs-outangs 4 Bl.  
 Les plaisirs de l'hiver 6 Bl.

**1837**

Für die Gazette des enfants 4 Bl.  
 Théâtre du palais royale 1 Bl.  
 Cours d'histoire naturelle (1837/38) 12 Bl.  
 Infantillages 1 Bl.

**1838**

Croquis d'Expressions in La Caricat. 2. Ausg. 2 Bl.  
 Mesaventures et Desappointemens de M. Gogo in  
 La Caric. 2. Ausg. 5 Bl.  
 Ohne Serientitel in La Caric. 2. Ausg. 1 Bl.  
 Gesellsch. Karik. ohne Titel 1 Bl.  
 Les Annonces 2 Bl.  
 Croquis d'Expressions (1838/39) 53 Bl.  
 Les doubles faces 6 Bl.

**1839**

L'Annonce et la Reclame in La Caricat., neue  
 Ausg. 2 Bl.  
 Les cinq Sens in La Caricat., neue Ausg. 5 Bl.  
 Les pratiques des marchands de Paris in La Caricat.,  
 neue Ausg. (1839/40) 3 Bl.  
 Les saltimbanques in La Caricat., neue Ausg. 2 Bl.  
 Ohne Serientitel in La Caricat., neue Ausg. 16 Bl.  
 Gesellsch. Karikat. ohne Serientitel 3 Bl.  
 Les Baigneurs (1839/42) 30 Bl. (Bild 32)  
 Coquetterie (1839/40) 10 Bl.  
 Emotions parisiennes (1839/42) 37 Bl.  
 La journée du célibataire 12 Bl.  
 Mœurs conjugales (1839/42) 58 Bl.  
 Les parisiens (1839/40) 6 Bl.  
 Scènes grotesques 6 Bl.  
 Actualités, gesellsch. Karik. 6 Bl.  
 Ohne Serientitel in Le Figaro 2 Bl.

**1840**

Actualités, gesellsch. Karik. in La Caricature, neue  
 Ausg. 5 Bl.  
 Monomanes in La Caricature, neue Ausg. 1 Bl.  
 La Pêche in La Caricature, neue Ausg. 7 Bl.  
 Proverbes de Famille in La Caricature, neue Ausg.  
 2 Bl.  
 Salon de 1840 in La Caricature, neue Ausg. 1 Bl.  
 Silhouettes in La Caricature, neue Ausg. (1840/41)  
 3 Bl.  
 Types parisiens in La Caricature, neue Ausg. 4 Bl.  
 Ohne Serientitel in La Caricature, neue Ausg. 3 Bl.  
 Ohne Serientitel ges. Karik. 1 Bl.

\*) Wo von hier ab die näheren Angaben über den Ort  
 des Erscheinens fehlen, war dieser stets der Charivari.

Association en commandite pour l'exploitation de  
 l'humanité 1 Bl.  
 Les bohémiens de Paris (1840/42) 28 Bl.  
 Infirmités humaines 1 Bl.  
 Proverbes et maximes 12 Bl.  
 Robert Macaire (1840/41) 19 Bl.  
 Sentiments et passions (1840/41) 4 Bl. (Bild 29 u. 30)  
 Silhouettes (1840/41) 5 Bl.  
 Actualités, gesellsch. Karik. 1 Bl.

**1841**

Actualités in La Caricature, neue Ausg. 7 Bl.  
 Les Baigneurs in La Caricature, neue Ausg. 1 Bl.  
 Emotions parisiennes in La Caricature, neue Ausg.  
 1 Bl.  
 Mœurs conjugales in La Caricature, neue Ausg. 4 Bl.  
 Les Musiciens de Paris in La Caricature, neue Ausg.  
 6 Bl. (Bild 34)  
 Robert Macaire in La Caricature, neue Ausg. 2 Bl.  
 Vulgarités in La Caricature, neue Ausg. 3 Bl.  
 Ohne Serientitel in La Caricature, neue Ausg. 2 Bl.  
 Histoire ancienne (1841/43) 50 Bl.  
 Monomanes (1840/41) 7 Bl.  
 Physiognomies tragico-classiques 15 Bl.  
 Types parisiens (1841/43) 11 Bl.  
 Vulgarités 6 Bl.

**1842**

Actualités in La Caricature provisoire 2 Bl.  
 Floueries modernes in La Caricature provisoire 1 Bl.  
 Ohne Serientitel in La Caricature provisoire 21 Bl.  
 Ohne Serientitel gesellsch. Karik. 2 Bl.  
 Actualités, polit. Karik. 1 Bl.

**1843**

La chasse in La Caricature provisoire 3 Bl.  
 Les plaisirs des Champs-Élysées in La Caricature  
 provisoire 1 Bl.  
 Ohne Serientitel in La Caricature provisoire 13 Bl.  
 Ohne Serientitel gesellsch. Karik. 1 Bl.  
 Les beaux jours de la vie (1843/46) 100 Bl.  
 Les canotiers parisiens 20 Bl. (Bild 31)  
 Caricatures du jour 3 Bl.  
 Le chapitre des interprétations 10 Bl.  
 La chasse (1843/44) 12 Bl.  
 Les chemins de fer 15 Bl.  
 La comédie humaine 5 Bl.  
 L'imagination (1843/44) 4 Bl.  
 Les plaisirs des Champs-Élysées 3 Bl.  
 Revue caricaturale 3 Bl.  
 Scènes parlementaires 5 Bl.  
 Voyage en Chine (1843/45) 32 Bl.  
 Unveröffentlicht 1 Bl. \*)

**1844**

Karikiertes Porträt 1 Bl.  
 Les bas bleus 40 Bl.  
 Les carottes 6 Bl.  
 Les étrangers à Paris 20 Bl.  
 Paris l'hiver (1844/45) 6 Bl.  
 Les philanthropes du jour 34 Bl. (Bild 36 u. 37)  
 Actualités, polit. Karik. 2 Bl.  
 Actualités, gesellsch. Karik. 3 Bl.

**1845**

Ohne Serientitel 1 Bl.  
 Les amis 9 Bl. (Bild 35)  
 Les canichomanes 1 Bl.  
 Les gens de justice (1845/46) 2 Bl., unveröffentlicht  
 41 Bl.

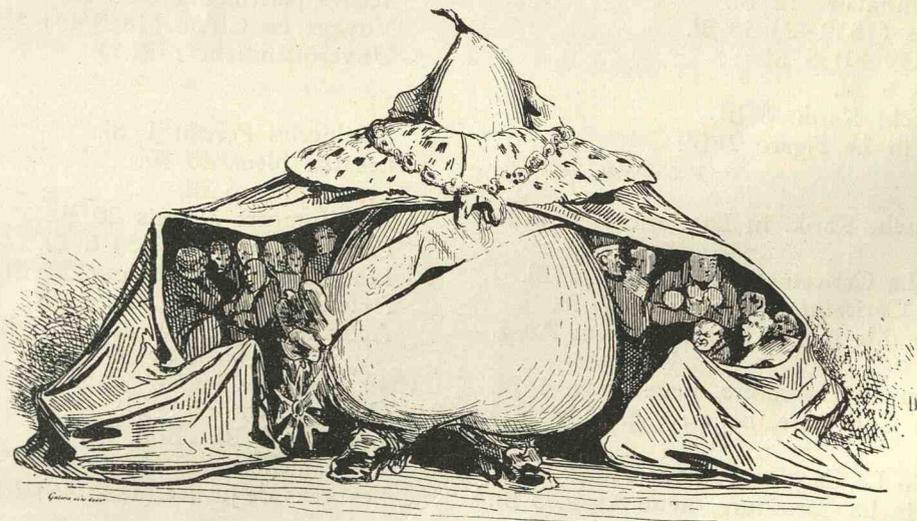
\*) Bei den unveröffentlichten Blättern handelt es sich  
 zumeist um die von der Zensur nicht genehmigten Blätter.

- Pastorales (1845/46) 50 Bl.  
 Professeurs et moutards (1845/46) 32 Bl.  
 Actualités, polit. Karik. 1 Bl.  
 Actualités, gesellsch. Karik. 2 Bl.
- 1846  
 Polit. Karik. ohne Serientitel 1 Bl.  
 Les bons bourgeois (1846/49) 91 Bl.; unveröffent-  
 licht 9 Bl.  
 Les papas (1846/48) 26 Bl.; unveröffentlicht 3 Bl.  
 Actualités, polit. Karik. 1 Bl.  
 Actualités, gesellsch. Karik. 4 Bl.
- 1847  
 Les baigneuses 17 Bl.; unveröffentlicht 1 Bl.  
 Locataires et propriétaires (1847/48) 35 Bl.; unver-  
 öffentlicht 3 Bl.  
 Tout ce qu'on voudra (1847/51) 74 Bl.; unveröffent-  
 licht 4 Bl.
- 1848  
 Karikierte Porträts 16 Bl.; unveröffentlicht 6 Bl.  
 Ohne Serientitel pol. Karik. 3 Bl.  
 Ohne Serientitel gesellsch. Karik. 3 Bl.  
 Les alarmistes et les alarmés 7 Bl.  
 Les artistes (1848/49) 4 Bl.  
 Les banqueteurs (1848/49) 10 Bl.  
 Les divorceuses 6 Bl.  
 Les parisiens en 1848 6 Bl.; unveröffentlicht 3 Bl.  
 Profils contemporains 4 Bl.  
 Quand on a du guignon 11 Bl.  
 Scènes d'atelier (1848/50) 4 Bl.  
 La tragédie 3 Bl.  
 Actualités, polit. Karik. 4 Bl.  
 Actualités, gesellsch. Karik. 2 Bl.  
 Représentants représentés (1848/49) (auch unter den  
 karik. Porträts mitgezählt) 52 Bl.
- 1849  
 Karikierte Porträts 83 Bl.; unveröffentlicht 15 Bl.  
 Ohne Serientitel, polit. Karik. 1 Bl.  
 Croquades politiques 1 Bl.  
 Croquis charivariques 1 Bl.  
 Croquis du jour 3 Bl.

- Les femmes socialistes 14 Bl.; unveröffentlicht 4 Bl.  
 Physiognomie de l'assemblée (1849/51) 31 Bl. (Bild  
 38 u. 39)  
 Souvenirs du Congrès de la paix 6 Bl.  
 Actualités, polit. Karikat. 14 Bl.  
 Actualités, gesellsch. Karikat. 3 Bl.  
 Représentants représentés, Legislative (1849/50) 54 Bl.;  
 unveröffentlicht 17 Bl. (auch unter den karik.  
 Porträts mitgezählt)
- 1850  
 Karik. Porträts 11 Bl.  
 Ohne Serientitel, polit. Karik. 1 Bl.  
 Idylles parlementaires (1850/51) 27 Bl.; unveröffent-  
 licht 11 Bl.  
 Actualités, polit. Karik. 62 Bl.; unveröffentlicht 6 Bl.  
 Actualités, gesellsch. Karik. 14 Bl.
- 1851  
 Ohne Serientitel, gesellsch. Karik. 1 Bl.  
 Les avocats et les plaideurs 4 Bl.  
 Croquades 2 Bl.  
 Infantillages (1851/52) 6 Bl.  
 Les habitués de cafés 1 Bl.  
 Physiognomies tragiques 10 Bl.  
 Scènes conjugales 1 Bl.  
 Actualités, polit. Karik. 89 Bl.; unveröffentlicht 2 Bl.  
 Actualités, gesellsch. Karik. 6 Bl.
- Aus verschiedenen Jahren  
 Titelbilder für Musikstücke 3 Bl.

\*

Über die Daumierschen Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen gibt es noch keinen zusammenfassenden Katalog. Um jedoch an dieser Stelle einen möglichst weiten Begriff von dem Werke Daumiers zu geben, und weil ich an der Spitze der Einleitung zum zweiten Band ausführlich über die kunstgeschichtliche Bedeutung von Daumier als Maler gesprochen habe, so führe ich in den einzelnen Einleitungen eine Reihe bezeichnender Gemälde, Aquarelle, Skizzen und Zeichnungen aus den betreffenden Zeiten vor.



47. Bestechungen, willkürliche Verhaftungen, Füssiladen, Blutbäder – alles deckt „es“ mit seinem Mantel. Karikatur auf Louis Philipp und das Bürgerkönigtum. Le Charivari 7. September 1834

## Lithographien

Die in diesem Anhang vereinigten Lithographien sind strich- und formatgetreue Nachzeichnungen der Daumierschen Originallithographien, angefertigt von dem Lithographen Paul Mechel. Wir haben uns zu Nachzeichnungen entschlossen, weil selbst durch die besten technischen Reproduktionsverfahren das Wertvollste eines Originals, sein ewig strömendes Leben, vernichtet wird. Und gerade dieses Element wollten wir zu erhalten suchen. Um Mißbräuche zu verhindern, ist stets innerhalb des Bildes das Verlagszeichen A. L. angebracht.

## Bildertexte der Tafeln 1–72

1. Msr. Vieux-Niais – Alter Schwätzer. – Karikatur des orleanistischen Schriftstellers und Politikers Jean Viennet aus Béziers (1777–1868).  
Le Charivari 5. Juni 1833.
2. Msr. Benjamin Dudessert. – Karikatur des Nationalökonom und Politikers Benjamin Dudessert aus Lyon (1773–1847). La Caricature, Nr. 138, 27. Juni 1833.
3. Mlle. Etienne Joconde Cunégonde Bécassin de Constitutionnel. – Karikatur auf das orleanistische Regierungsbblatt Le Constitutionnel.  
La Caricature, Nr. 184, 8. Mai 1834.
4. Magot de la Chine – Ein chinesischer Affe. – Karikatur auf den König Louis Philippe von Frankreich.  
La Caricature, Nr. 199, 28. August 1834.
5. Celui-là, on peut le mettre en liberté! il n'est plus dangereux. – „Den da kann man ruhig freilassen, der ist nicht mehr gefährlich.“ – Karikatur auf die Gewaltpolitik Louis Philippes gegenüber den wahrhaften Republikanern. La Caricature, Nr. 201, 11. September 1834.
6. „Baissez le rideau, la farce est jouée!“ – „Vorhang! Die Komödie ist aus!“ – Karikatur auf Louis Philippe und auf die Annahme der sogenannten Septembargesetze durch die servile französische Kammermehrheit, welche die in der Julirevolution 1830 errungene Preß- und Versammlungsfreiheit wieder aufhoben.  
La Caricature, Nr. 201, 11. September 1834.
7. Cette togue vous représente un des irréprochables auxquels les derniers procès politiques ont acquis le plus de célébrité. L'artiste l'a croqué au moment où il est en train d'improviser au moyen de ses lunettes, un résumé impartial. – „Dieses ‚Barett‘ zeigt euch das Bildnis eines jener Unparteiischen, die durch die letzten politischen Prozesse zu so hohem Ruhm gelangten. Der Zeichner hat ihn in dem Augenblick aufgenommen, wo er gerade mit Hilfe seiner Brille ein unparteiisches Urteil ‚improvisieren‘ will.“ – Karikatur auf den wegen seiner brutalen Tendenzurteile in politischen Prozessen berüchtigten Gerichtspräsidenten Jaquinot-Godart (1779–1858)  
Le Charivari, 26. Dezember 1833.
8. Mathieu Dumas. – Karikatur auf den General Graf Mathieu Dumas als Mitglied der Ausnahmegerichte gegen die politischen Gegner des Bürgerkönigtums.  
La Caricature, Nr. 244, 9. Juli 1835.
9. „Nous nous sommes bien amusés!“ – „Es war sehr schön!“  
Le Charivari, 4. Januar 1834.
10. Der Betrunkene. – (Im Original ohne Titel.)  
Le Charivari, 3. März 1834.
11. Der Taschendieb. – („Flibustiers Parisiens.“ 6. Blatt.)  
Le Charivari, 18. Dezember 1835.
12. Le Cuisinier. Le Cuisinier est un article d'importation française. L'Angleterre particulièrement en fait une prodigieuse consommation. Il est également très goûté à Paris où il est un puissant moyen gouvernemental. – Der Koch ist ein französischer Exportartikel, von dem besonders England große Mengen einführt. Auch in Paris als mächtiges Agens im politischen Kampfe sehr geschätzt. – („Types Français“, 10. Blatt.)  
Le Charivari, 10. April 1836.
13. La loge grillée. – Die vergitterte Loge. – (Galerie Physionomique, 14. Blatt.)  
Le Charivari, 1. Juni 1837.
14. Elle m'aime toujours!!! – Sie liebt mich immer noch!!! – (Galerie Physionomique, 17. Blatt.)  
Le Charivari, 22. Juni 1837.
15. Le Martin-pêcheur. – Der Eisvogel. – (Cours d'histoire naturelle, 2. Blatt.)  
Le Charivari, 15. März 1838.
16. Le bulldog (chien de garde). – Die Bulldogge als Wachhund. – (Cours d'histoire naturelle, 10. Blatt.)  
Le Charivari, 9. März 1838.
17. „Mon dieu! Monseigneur, je suis forcé de partir pour la campagne; permettez que ma femme vous tienne compagnie.“ – „Mein Gott! Mein Herr, ich bin gezwungen, aufs Land zu verreisen, gestatten Sie, daß Ihnen meine Frau Gesellschaft leistet.“ – Robert Macaire verkuppelt seine Frau. (Caricaturana, 40. Blatt.)  
Le Charivari, 6. April 1837.
18. Robert Macaire als Ausrufer. – (Caricaturana, 81. Blatt.)  
Le Charivari, 20. Mai 1838.
19. Robert Macaire als Trauerredner. – (Caricaturana, 100. Blatt.)  
Le Charivari, 25. November 1838.
20. „Henri!... vous me jugez bien mal!...“ – „Heinrich!... Sie mißverstehen mich!...“ – (Croquis d'Expressions, 28. Blatt.)  
Le Charivari, 16. September 1838.
21. La Maman. – „Est-il gentil à manger son sucre d'orge!!!... si l'on ne dirait pas un homme de vingt ans pour la raison!... je veux qu'il soit avocat!...“ – Mama: „Wie nett er seinen Bärenzucker lutscht!... Schon wirklich wie ein Großer so gescheit... ich will, daß er einmal Advokat wird.“ – (Croquis d'Expressions, 31. Blatt.)  
Le Charivari, 21. Oktober 1838.
22. „Il y a quelqu'un... il y a quelqu'un... Ah, pardon, mademoiselle!...“ (cette situation là est toujours fort embarrassante) – „Herrgott, wer ist denn drin...? Herrgott...! Ach, bitte tausendmal um Entschuldigung, Fräulein!“ (Immer etwas peinlich, wenn einem so etwas passiert.) (Croquis d'Expressions, 36. Blatt.)  
Le Charivari, 22. November 1838.
23. 7 Heures du matin. Réveil de Mr. Coquelet. Minette et Azor se disputent le baiser paternel: Mr. Coquelet sourit à cette touchante rivalité. – Sieben Uhr früh. Herrn Coquelets Erwachen. Miezen und Azor streiten sich um den väterlichen Guten-Morgen-Kuß. Herr Coquelet lächelt zu dieser rührenden Eifersucht. – (La Journée du Célibataire, 1. Blatt.)  
Le Charivari, 14. April 1839.
24. „Oui, chère amie, jaloux tant que tu voudras!... Mais j'ai quitté le poste de la Mairie pour voir si personne n'est au mien. – „Jawohl, liebe Freundin, nenne mich nur eifersüchtig, so oft du willst! Ich hab' den Posten an der Mairie verlassen, um mich zu überzeugen, ob keine Ablösung auf meinem Posten hier erschienen ist.“ – (Mœurs conjugales, 10. Blatt.)  
Le Charivari, 20. Oktober 1839.
25. Les Badauds. – Die Bummler. – (Les Parisiens, 2. Blatt.)  
Le Charivari, 5. Dezember 1839.

26. Un fiacre à l'heure. — Eine Fahrt nach der Zeit. — (Emotions parisiennes, 18. Blatt.)  
Le Charivari, 15. Dezember 1839.
27. „Ah bah!... Le locataire du premier, qui prend la taille à mon épouse!... — „Ah so! Der Mieter vom ersten Stock macht meiner Frau den Hof!...“ — (Emotions parisiennes, 20. Blatt.) Le Charivari, 18. Dezember 1839.
28. „Oh! Patrie!!!“ — „O Vaterland!!!“ — (Emotions parisiennes, 9. Blatt.) Le Charivari, 11. Januar 1840.
29. Souvenirs — Erinnerungen. —  
La Caricature, 2. Serie, 10. Mai 1840.
30. Regrets — Melancholie. —  
La Caricature, 2. Serie, 17. Mai 1840.
31. „Oh! absolument comme si on y était; la grande ôte son corset, et la petite cherche une puce.“ — „Genau so, als wenn man dicht daneben stünde; die Große zieht gerade ihr Korsett aus, und die Kleine fängt sich einen Floh.“ — (Types parisiens, 27. Blatt.)  
La Caricature, 2. Serie, 12. Juli 1840.
32. Un père est un traiteau donné par la nature. — Ein Vater ist ein natürlicher Aussichtsturm. — (Actualités, 14. Blatt.)  
La Caricature, 2. Serie, 9. August 1840.
33. „Dites donc, père Coquardeau, il est joliment frais — Pardieu! j'crois bien.“ — „Na, Vater Coquardeau, hübsch frisch heute?“ „Das will ich meinen, — höllisch frisch!“ (Les Baigneurs, 15. Blatt.)  
Le Charivari, 9. August 1840.
34. Quand les enfants ont été bien sages le papa les mène au bain par partie de plaisir. — „Wenn die Kinder recht artig sind, nimmt sie der Vater zur Belohnung mit ins Bad.“ (Les Baigneurs, 17. Blatt.)  
Le Charivari, 6. September 1840.
35. „Parole d'honneur, Mme. Frénoillet, ce n'est pas pour nous flatter, mais nous pinçons la natation un peu crânement. En nous voyant on jurerait deux poissons... Une Carpe et une Anguille.“ — „Weiß Gott, Frau Frénoillet, wenn Eigenlob auch stinkt, — im Schwimmen sind wir schon Eins A. Wer uns so zusehn könnte, müßte sagen: ganz wie zwei Fische... ein Karpfen und ein Aal.“ — (Les Baigneurs, 1. Blatt.)  
La Caricature, 2. Serie, 13. Juni 1841.
36. „Je suis le plus grand ennemi des factions. — Pas de politique, s'il vout plaît, père Ragoutot — Je ne parle pas, je désire qu'on supprime les factions parceque la mienne va venir.“ — Unübersetzbar. Der Witz besteht in der Doppelbedeutung des Wortes faction, das zugleich Partei und Schildwache stehen heißt. (Types parisiens, 45. Blatt.)  
Le Charivari, 29. November 1841.
37. „Malheureux!... tu veux donc tuer le père de tes enfants?...“ „Unseliger!... Willst du den Vater deiner Kinder töten?...“ — (Mœurs conjugales, 31. Blatt.)  
La Caricature, 2. Serie, 21. Februar 1841.
38. Le mendiant à domicile. „Sacrebleu! il ne répond pas! est-ce qu'il se douterait que je viens lui emprunter dix francs.“ — Der Hausbettler. „Teufel! Keine Antwort! Er riecht wohl, daß ich ihm zehn Franken abpumpen will.“ — (Les Bohémiens de Paris, 6. Blatt.)  
Le Charivari, 27. November 1841.
39. „Je pars plus amoureux que je ne le fus jamais (Bérénice)“ — „Ich scheide verliebter, als ich jemals war.“ — (Physionomies Tragico-Classiques, 4. Blatt.) Die rechte Hand des Liebhabers hat — sechs Finger. Man sieht an diesem offenbaren Flüchtigkeitsfehler, wie jäh Daumier manche (wahrscheinlich die meisten!) seiner Blätter hingeworfen und ausgeführt hat.  
Le Charivari, 8. März 1841.
40. Une Rencontre de joyeux Augures. — Wenn sich zwei Auguren begegnen. — (Histoire Ancienne, 12. Blatt.)  
Le Charivari, 19. Juni 1842.
41. Apelles et Campaste. Sachant que pour son tendre et ravissant modèle Apelles se mourait de désirs insensés. Alexandre en grand roi lui céda cette belle. Dont il avait du reste assez. — Apelles und Campaste. Der weise Alexander spricht: „So nimm sie du sie dir sie denn sie doch, Gut konserviert hat sie sich immer noch.“ — (Histoire Ancienne, 36. Blatt.)  
Le Charivari, 30. November 1842.
42. Nouvelles diverses — Tagesneuigkeiten. —  
Album: Caricatures du Jour. 1843.
43. L'Héritier présomptif. Première leçon de philosophie donnée par la nourrice Jabutot à son élève: pendant qu'elle se livre à la danse, elle lui fait entrevoir les difficultés d'une position sociale; et lui apprend que dans le cours de la vie, l'homme reste parfois en suspens. — Der Sprößling. Die Amme Jabutot gibt ihrem Schutzbefohlenen die erste philosophische Lektion: sie geht zum Tanz und läßt ihn derweil die Schwierigkeiten einer sozialen Position auskosten, damit er lerne, daß das Leben nur zu oft ein „Hangen und Bängen in schwebender Pein“ bedeutet. — (La Comédie Humaine, 2. Blatt.)  
Le Charivari, 23. Januar 1843.
44. „Ai-je besoin d'éloquence, devant un juge si haut placé, aussi familiarisé avec la forme qu'avec le fond, et qui par sa position sera toujours à la tête de l'humanité!“ — „Bedarf es hier noch vieler schöner Worte, — vor Richtern dieses Ranges, die gleich tief in die Form wie in den Kern der Sache eingedrungen sind, und die kraft ihrer Stellung alles von der Höhe der Menschlichkeit aus übersehen...?“ — (La Comédie Humaine, 3. Blatt.)  
Le Charivari, 3. Februar 1843.
45. Die Freuden des Wassersports. — (Les Canotiers parisiens, 3. Blatt.) Le Charivari, 22. April 1843.
46. Le danger de s'assoupir en voyage. Réveillez — vous donc monsieur, descendez de voiture!... — Où sommes — nous, conducteur?... — Mais à Rouen parbleu! — A Rouen, et moi qui ne voulais aller que jusqu'à Poissy, où je suis invité à dîner aujourd'hui à cinq heures précises! — Eh bien! il y a manière d'arranger ça... prenant le premier convoi vous y arriverez demain matin de bonne heure... pour déjeuner... c'est à peu près la même chose... — Wenn einer in der Bahn schläft. „Aufwachen, Herr, und aussteigen!“ — „Ja, Schaffner, wo sind wir denn?“ — „Wo sollen wir denn sein, zum Kuckuck? In Rouen natürlich!“ — „Rouen?! Ich wollte ja doch bloß bis Poissy, wo ich für Punkt fünf Uhr zum Mittagessen eingeladen bin!“ — „Na ja, das zieht sich schon zurecht: Sie nehmen morgen früh den ersten Zug, dann sind Sie grade zum Frühstück dort.“ — (Les Chemins de Fer, 11. Blatt.) Le Charivari, 28. Oktober 1843.
47. „Dire qu'Arsinoé n'était pas contente d'être portraitée, daguerrérotypée, lithographiée et biographiée!... il faut maintenant que je paie trois mille francs pour son buste en marbre, c'est dur!... pour comble de malheurs me voilà obligé d'épousseter ma femme tous les matins... Ah c'est qu'elle en fait de la poussière ma femme!...“ — Der Gatte des Blaustrumpfs. „Es langte doch wirklich schon, daß meine Arsinoé porträtiert, photographiert lithographiert und biographiert wurde!... Daß ich nun aber noch dreitausend Franken für ihre Marmorbüste zahlen muß, das ist hart!... Und zu allem anderen Pech muß ich meine Alte nun auch noch täglich abstauben. Das kommt davon, wenn man eine Frau nimmt, die soviel Staub aufwirbelt.“ — (Les bas bleus, 12. Blatt.)  
Le Charivari, 4. März 1844.
48. — „Ah vous trouvez que mon dernier roman n'est pas tout — à — fait à la hauteur de ceux de Georges Sand...! Adelaide, je ne vous reverrai de la vie!“ — „So? Mein letzter Roman steht nach Ihrer Meinung nicht ganz auf

- der Höhe der Bücher von Georges Sand . . .! Adelaide, Sie haben mich zum letzten Male gesehen!“ — (Les bas bleus, 34. Blatt.) Le Charivari, 18. Juli 1844.
49. Grandes eaux à Versailles. — Die Versailler Wasserkunst in vollem Betrieb. — (Les Étrangers à Paris, 14. Blatt.) Le Charivari, 28. Juli 1844.
50. Inconvénient d'aller faire des grâces sur le grand bassin des Tuileries. — Freuden des Eislaufs. — (Paris l'Hiver, 3. Blatt.) Le Charivari, 30. Dezember 1844.
51. Zehn Grad unter Null. — (Paris l'Hiver, 5. Blatt.) Le Charivari, 17. Januar 1845.
52. „Dites donc, confrère, vous allez soutenir aujourd'hui contre moi absolument ce que je plaçais il y a trois semaines, dans une cause identique . . . hé hé hé! . . . c'est drôle! . . . Et moi je vais vous rédébiter ce que vous me ripostiez à cette époque . . . c'est très amusant, au besoin nous pourrions nous souffler mutuellement . . . hi hi hi! . . .“ — „Also, lieber Kollege, heute müssen Sie gegen mich ganz dasselbe vertreten, was ich vor drei Wochen in einem ähnlichen Fall gegen Sie vertreten habe. Spaß! he, he, he! Und ich muß Ihnen genau dasselbe replizieren, was Sie mir damals repliziert haben . . . Zu witzig und im Notfall können wir uns gegenseitig soufflieren . . . hi, hi, hi!“ — (Les Gens de Justice, 14. Blatt.) Le Charivari, 15. Oktober 1845.
53. Premier grand prix de mathématique, Mr. Isidore Cabuchet, déjà neuf fois nommé . . . (Mr. Cabuchet ne peut plus contenir les larmes d'attendrissement qu'inondent déçûment son nez paternel.) — Nach neun anderen Schulpreisen bekommt Isidor Cabuchet auch noch den großen Preis für Mathematik . . . (Herr Cabuchet ist so gerührt, daß ihm die Tränen sein väterliches Antlitz schlechtweg unter Wasser setzen. — (Professeurs et Moutards, 12. Blatt.) Le Charivari, 16. Februar 1846.
54. „Je ne m'étonne plus si celui-là se tenait tranquille . . . et s'il lisait si longtemps dans son dictionnaire grec il y avait fourré un roman de Kock! . . . où allons nous, bon dieu, où allons nous! . . .“ — „Jetzt wundere ich mich nicht mehr, daß er sich so mäuschenstill verhält und so eifrig in seinem griechischen Wörterbuche liest, — er hatte einen Roman von Kock darunter . . . Um Gottes willen, wohin treiben wir, wohin treiben wir! . . .“ — (Professeurs et Moutards, 22. Blatt.) Le Charivari, 15. April 1846.
55. Ce que le bourgeois est convenu de nommer une petite distraction. — Was der Spießler eine kleine Zerstreung nennt. — (Les bons bourgeois, 14. Blatt.) Le Charivari, 30. August 1846.
56. Un retour de Jeunesse. — Wie einst im Mai. — (Les beaux Jours de la vie, 89. Blatt.) Le Charivari, 24. Juni 1846.
57. „Oh! p'pa . . . la belle femme! . . .“ — Schau nur, Papa . . . die schöne Frau! . . .“ — (Les Papas, 1. Blatt.) Le Charivari, 10. Dezember 1846.
58. „Entrez donc, monsieur . . . ne vous gênez pas . . . c'est un tableau vivant . . . absolument comme à la Porte St. Martin.“ — „Bitte, mein Herr, treten Sie ungeniert näher . . . Das ist nur ein lebendes Bild . . . so wie Sie das ja auch so auf dem Theater sehen.“ — (Les bons bourgeois, 62. Blatt.) Le Charivari, 5. Januar 1847.
59. Une imitation bourgeoise du Zéphir de Prudhon. — Spießbürgerliche Nachahmung des Prudhonschen Gemäldes „Der Zephir“. — (Les bons bourgeois, 30. Blatt.) Le Charivari, 26. April 1847.
60. Trois heures du matin, il s'apprête à aller goûter le plaisir de la chasse! — Drei Uhr früh; Vorbereitung auf die Freuden der Jagd. — (Les bons bourgeois, 39. Blatt.) Le Charivari, 5.—6. April 1847.
61. „De ce côté-là, vous voyez la tour St. Jacques la Boucherie.“ — „Da hinüber haben Sie sogar die Aussicht auf den Jakobikirchturm!“ — (Locataires et Propriétaires, 10. Blatt.) Le Charivari, 19. April 1847.
62. „Le cordon donc! . . . le cordon donc! . . . le cordon donc! . . .“ — „Herrgott! So machen Sie doch endlich mal die Tür auf!“ — (Locataires et Propriétaires, 16. Blatt.) Le Charivari, 18. Juli 1847.
63. „Laissez dire un peu de mal de vous . . . laissez dire . . . tout à l'heure moi, je vais injurer toute la famille de votre adversaire!“ — „Regen Sie sich nur nicht auf! Seien Sie ganz ruhig! Wenn Sie der Gegner jetzt auch schlecht macht, — in meiner Replik nachher erkläre ich die ganze Familie Ihres Gegners für Verbrecher.“ — (Les Gens de Justice, 32. Blatt.) Le Charivari, 11. Oktober 1847.
64. „Oh! m'sieu l'avocat, tâchez de me faire divorcer . . . j'paierai ce qui faudra pour ça! . . .“ — „Oh, Herr Doktor, scheiden Sie mich! . . . es mag kosten was es will!“ — (Les Divoorceuses, 4. Blatt.) Le Charivari, 6. September 1848.
65. — „Tiens, — vlà un homme qui s'est déguisé en femme! . . .“ — „Schau, ein Mann, als Frau verkleidet! . . .“ — (Tout ce qu'on voudra, 37. Blatt.) 1848.
66. — Le cinquième acte à la gaîté. — Beim fünften Akt im Lustspielhaus. — (Tout ce qu'on voudra, 28. Blatt.) Le Charivari, 7. Februar 1848.
- Athalie
67. „Aux petits des oiseaux elle donne la pâture. Et sa bonté s'étend sur toute la nature.“ Athalie „Sie streut mit güt'ger Hand den kleinen Vöglein Futter, Und was da krecht und fleucht, liebt sie wie eine Mutter.“ (Physionomies tragiques, 5. Blatt.) Le Charivari, 17. Mai 1851.
68. Le Gamin de Paris au Tuileries. — „Cristi! . . . comme on s'enfonce la dédans.“ — Der pariser Straßensjunge in den Tuileries . . . „Verdammt, wie tief man hier einsinkt! . . .“ — Le Charivari, 4. März 1848.
69. Toujours l'influence du congrès de la paix. — Ah, politiciens, vous vous battez . . . vous ne savez donc pas que l'homme doit toujours rester pacifique et maître de lui-même! . . . — Überall spürt man den Einfluß des Friedenskongresses. Ah, ihr Lausbuben . . . ihr verprügelt euch . . . ihr wißt also immer noch nicht, daß der Mensch stets friedlich und Herr über sich selbst bleiben muß! . . .“ — (Actualités, 8. Blatt.) Le Charivari, 19. September 1849.
70. Karikatur des Bildhauers und demokratischen Politikers Pierre David aus Angers als Mitglied der Nationalversammlung. (Les Répresentans Représentés, 34. Blatt.) Le Charivari, 28. März 1849.
71. Le roi de Naples. „Je vois avec satisfaction que tout commence à être parfaitement tranquille dans ma bonne ville de Naples . . .“ — Der König von Neapel. „Ich sehe mit Befriedigung, daß es in meiner guten Stadt Neapel allmählich vollkommen ruhig wird.“ — (In dieser Form von der Zensur verboten.) August 1851.
72. „Belle dame, voulez — vous bien accepter mon bras?“ — „Votre passion est trop subite pour que je puisse y croire!“ — „Schöne Frau, darf ich Ihnen meinen Arm anbieten? — „Ihre Leidenschaft kommt mir zu plötzlich, als daß ich daran glauben könnte.“ — (Actualités, 212. Blatt.) Le Charivari, 25. September 1851.

## Inhaltsverzeichnis

	Seite
Widmung . . . . .	3
Das lithographische Werk Honoré Daumiers. Erster Teil: 1828—1851.	5—62
Maler oder Lithograph? . . . . .	5
Das Wesen der Daumierschen Kunst . . . . .	8
Der Karikaturist Daumier . . . . .	16
Die Einführung der Lithographie . . . . .	30
Das lithographische Werk Daumiers . . . . .	38
Die künstlerische Entwicklung der Jahre 1828—1851 . . . . .	55
Wer ist der Verfasser der Bildtexte? . . . . .	57
Verzeichnis der Lithographien Honoré Daumiers . . . . .	59
Anhang: Lithographien . . . . .	Tafel 1—72
Bildertexte der Tafeln 1—72 . . . . .	65—67
Inhaltsverzeichnis . . . . .	68





L. Dumier

A.L.M.

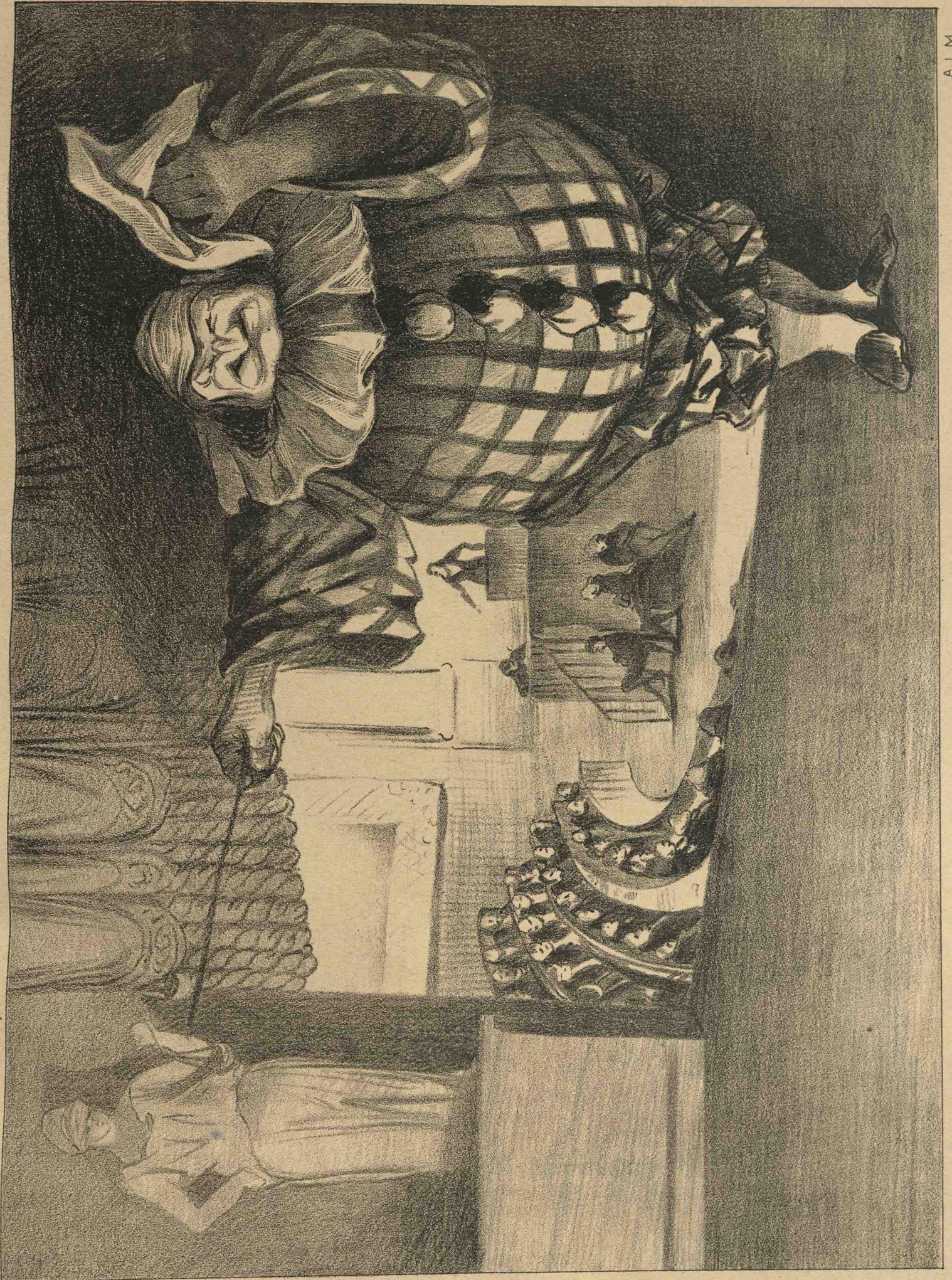






H.D.

A.L.M.





A.L.M.

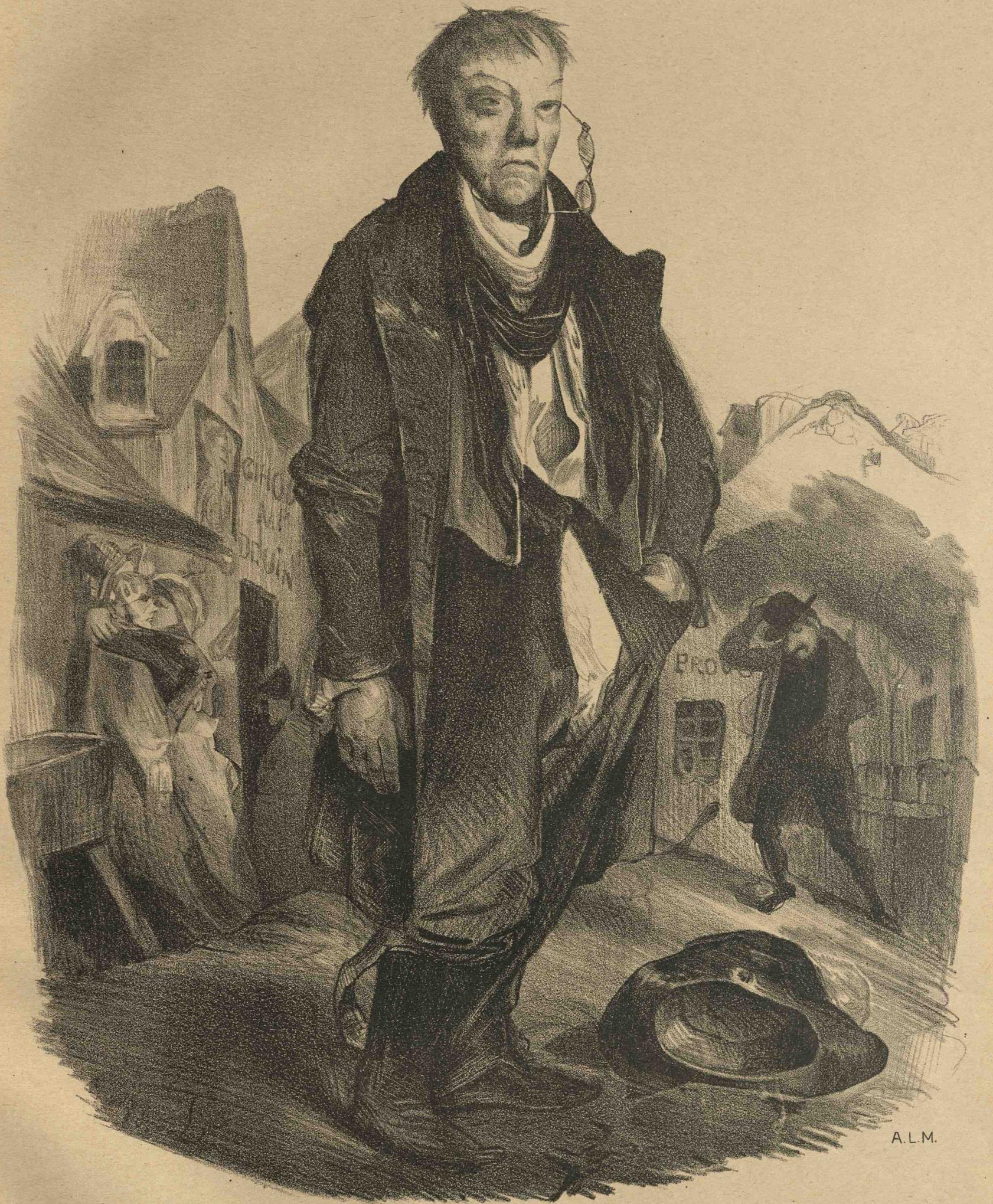


A.L.M.



A.L.M.

L.D.



A.L.M.



A.L.M.



ALM.



A.L.M.

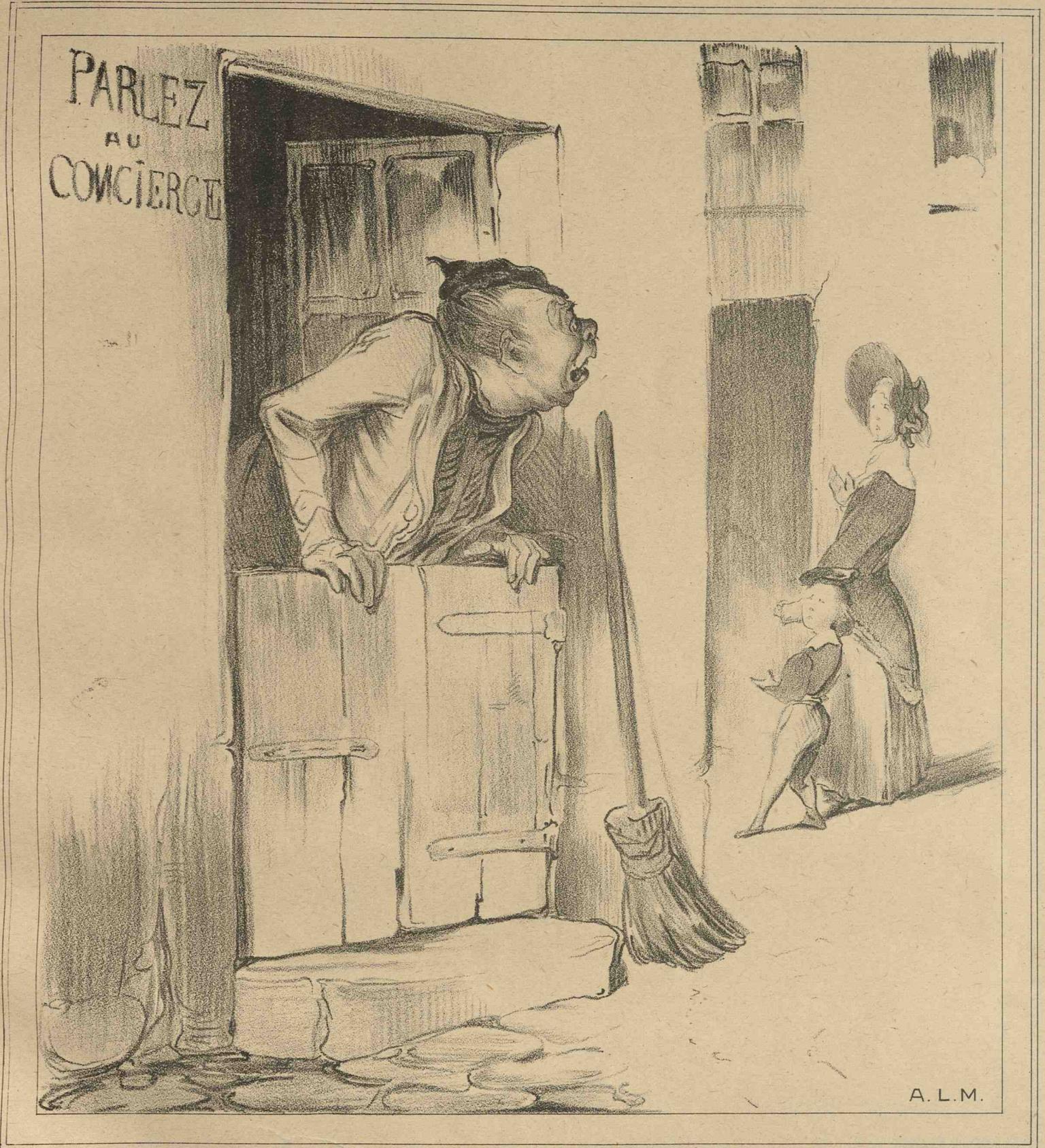


A.L.M.



J. Daumier

A.L.M.

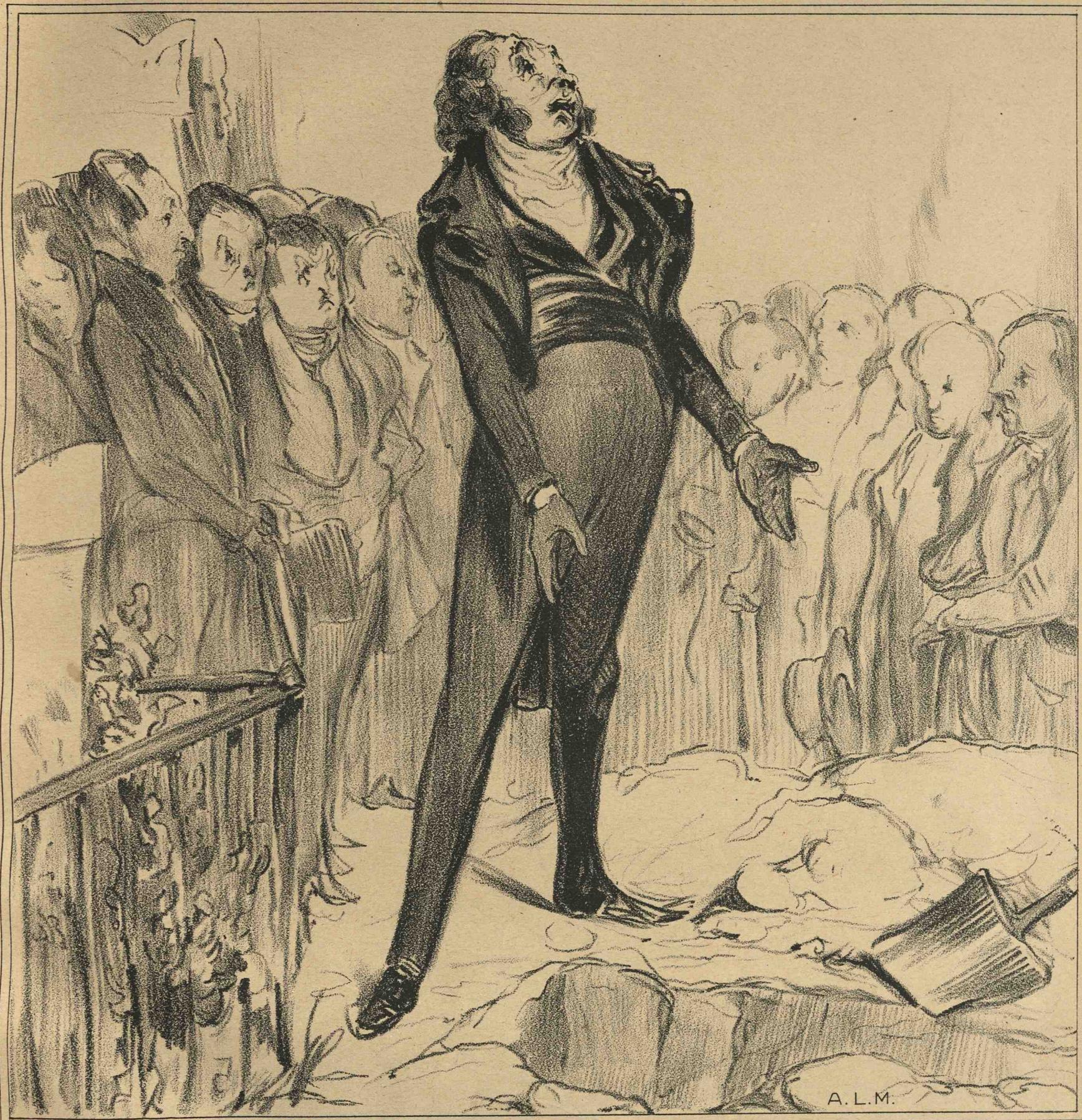


A.L.M.



A.L.M.





A.L.M.

A.L.M.



h.D.

b. D

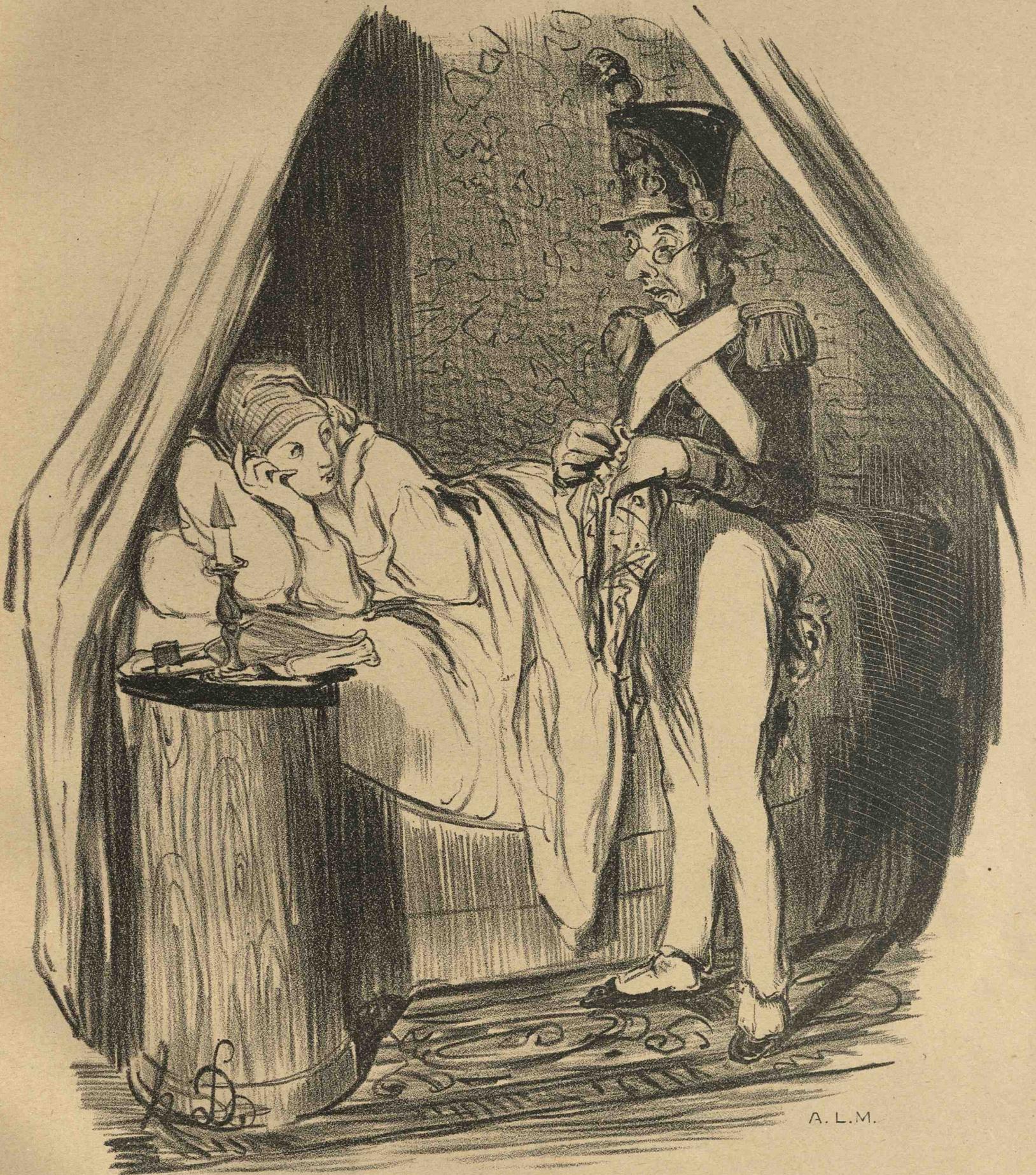


A. L. M.

A. L. M.







A. L. M.



H. Daumier

A.L.M.



A.L.M.

bD





*h.D.*

A.L.M.



*h.p.*

A.L.M.



A. L. M.

A.L.M.





A.L.M.

R.D.



A.L.M.

b.d.



A. L. M.



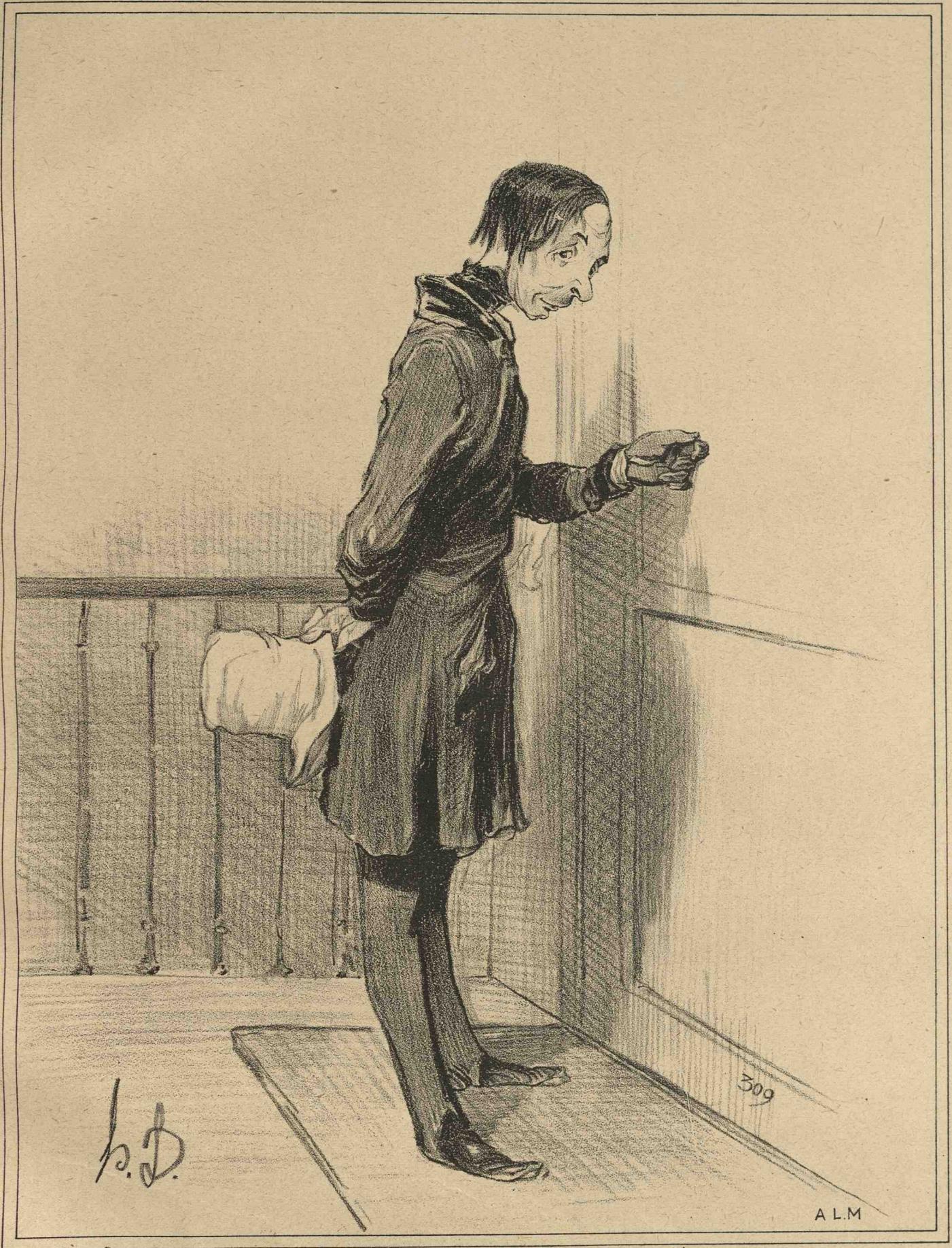
A. L. M.

291 h.d.





A.L.M.







A.L.M.

h.B. 389



h. D.

427

A. L. M.



A. L. M.

580



A.L.M.

h.D.









A.L.M.

568

h.D.



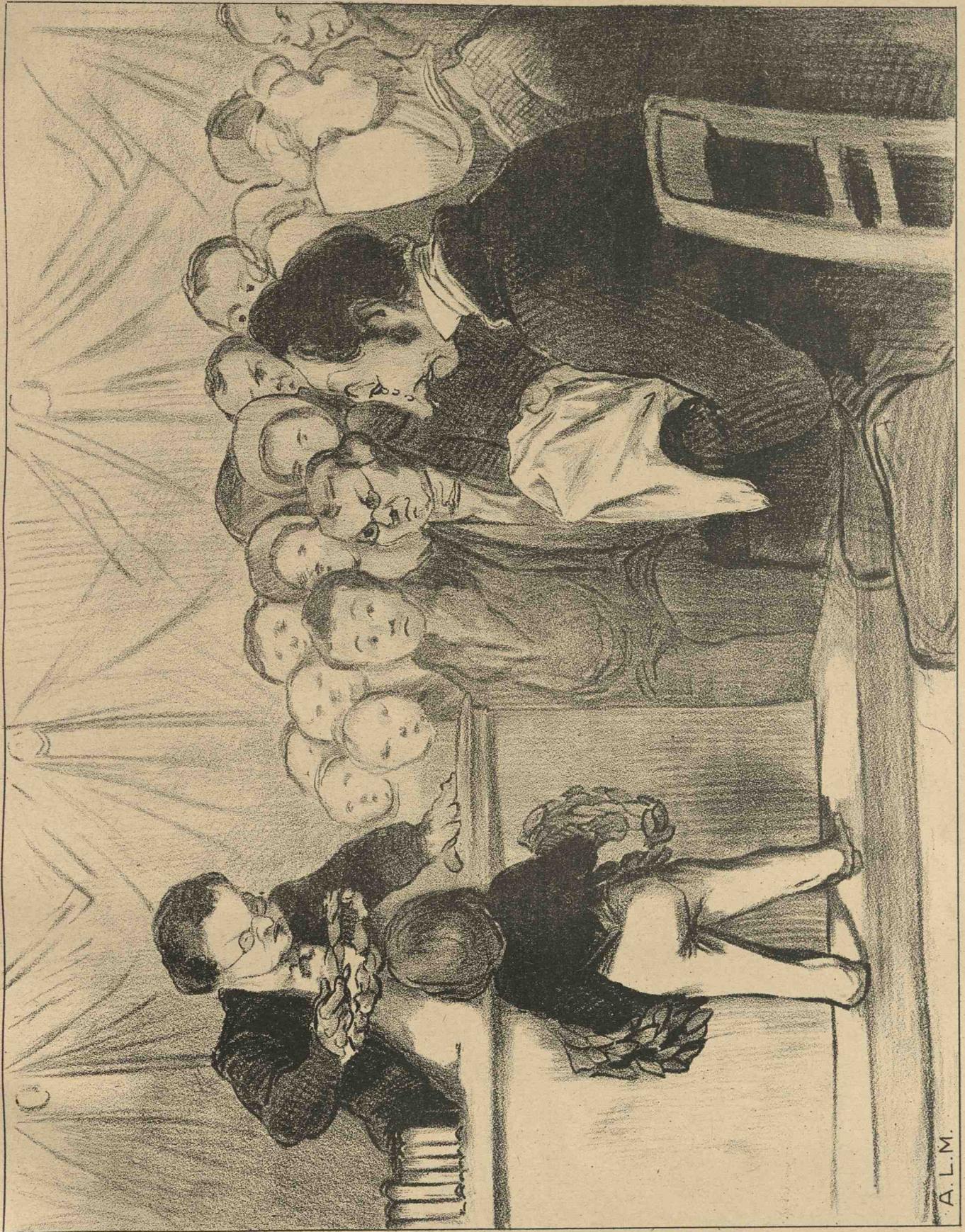








A.L.M.



A.L.M.



A. L. M.



A.L.M.



920

A.L.M.



975

A.L.M.



A.L.M.



A.L.M.

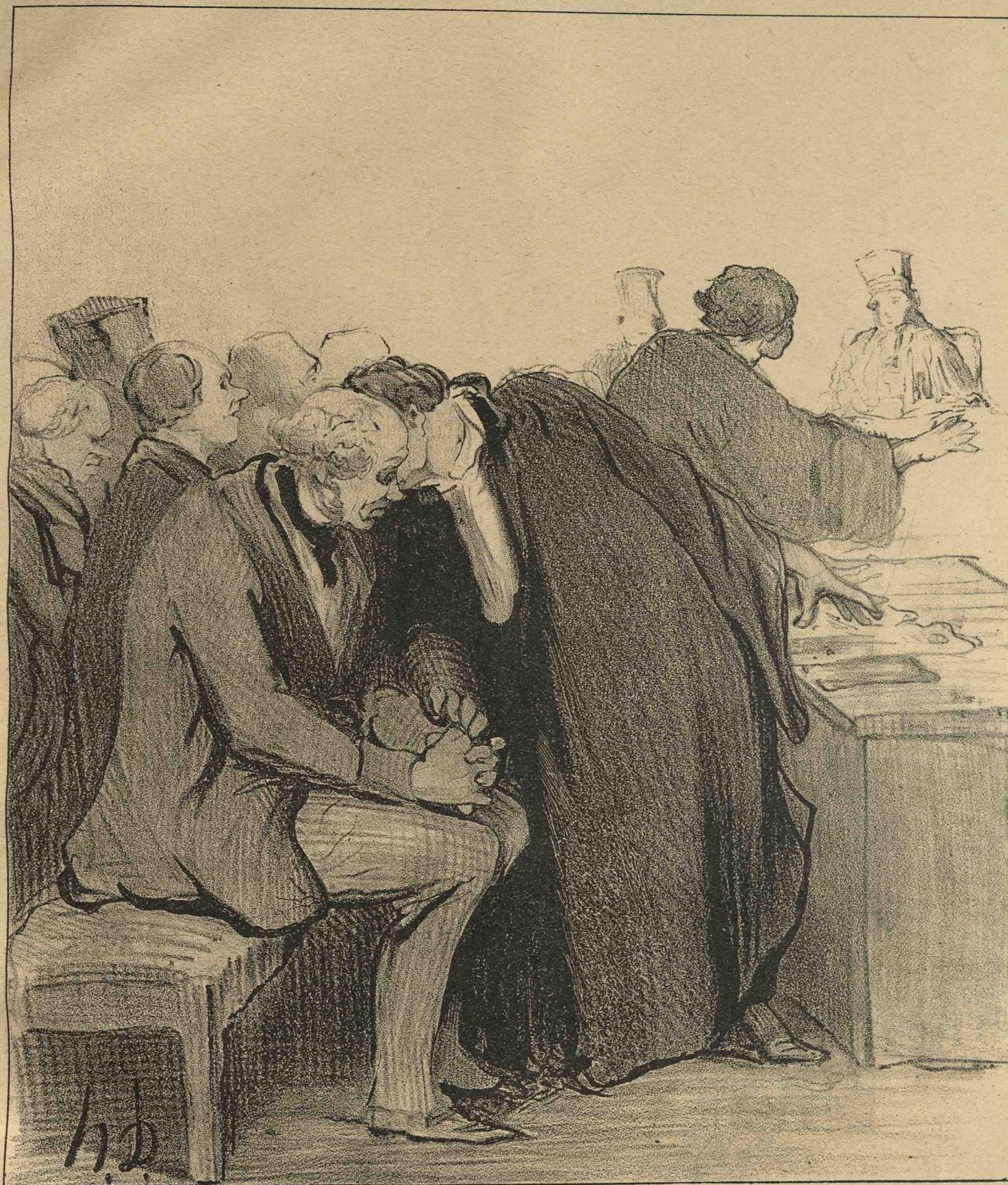
257 h.D.



A.L.M.



A.L.M.



A.L.M.



A.L.M.



1123

A.L.M.



A.L.M.

1162



A.L.M.

257

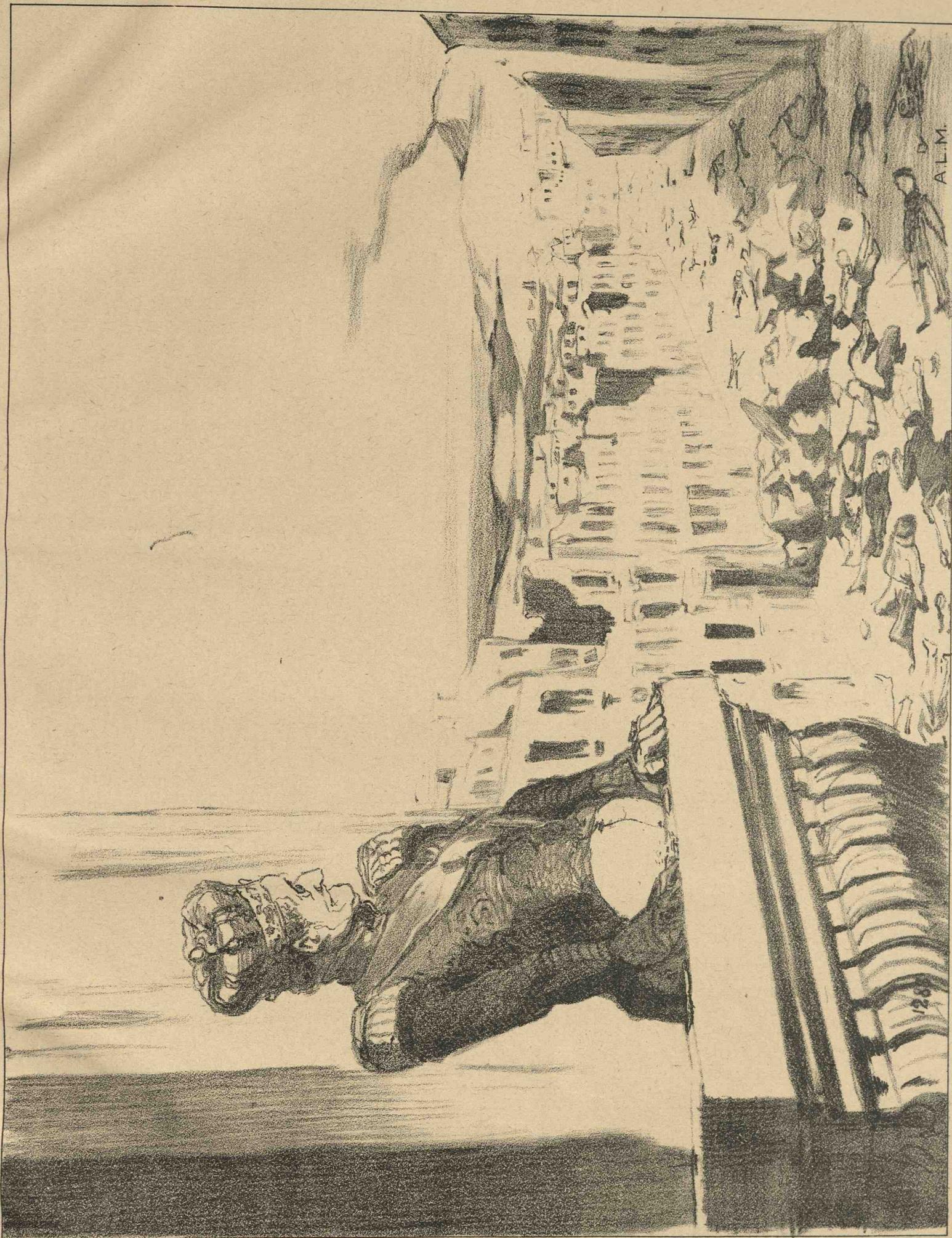
b.d.







A.L.M.



A.L.M.



329

A.L.M.

TAOPIRBY  
YPOE



VERIFICAT  
1987