

FVF  
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG

Jahrbuch 2005

# Europäische Karikaturen im Vor- und Nachmärz

AISTHESIS VERLAG

AV

Kuratorium:

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

FVF  
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG

Jahrbuch 2005  
11. Jahrgang

# Europäische Karikaturen im Vor- und Nachmärz

herausgegeben von

Hubertus Fischer und Florian Vaßen

AISTHESIS VERLAG

Das FVF im Internet: [www.vormaerz.de](http://www.vormaerz.de)

Bibliographische Information Der Deutschen Bibliothek

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

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

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

Redaktion: Detlev Kopp

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

ISBN 3-89528-566-8

*[www.aisthesis.de](http://www.aisthesis.de)*

Annette Clamor (Osnabrück)

## Kultur-Kritik mit spitzer Feder: Von Kunst-Moden und ‚Bürger-Künstlern‘

Der „Sittenskizze“ des 19. Jahrhunderts, so Baudelaire in seinem 1863 veröffentlichten Essay *Le Peintre de la vie moderne* komme als exakter Dokumentation der bürgerlichen Alltagswelt, jener „spectacles de la mode“, die „enorme Aufgabe“ zu, das im Jahrhundert zuvor bereits begonnene „Lexikon des modernen Lebens“ kunstgerecht ‚weiterzuschreiben‘. Vor allem die Werke der von ihm bewunderten kongenialen Zeit-Maler Daumier und Gavarni sieht er in der legitimen Nachfolge des Balzac-schen Projekts eines möglichst umfassenden literarischen Zeit- und Gesellschafts-Panoramas: gewissermaßen als „Vervollständigung“ der *Comédie humaine* mit zeichnerischen Mitteln.<sup>1</sup>

Dabei steht, nicht zuletzt infolge der europaweit zu beobachtenden restaurativen Verschärfung der Zensur, neben dem zeitgenössischen Kunstverständnis zunehmend auch der in einer Vielzahl ‚bürgerkünstlerischer‘ Aktivitäten ostentativ bekundete Anspruch auf aktive Teilhabe am bislang weitgehend der Oberschicht vorbehaltenen kulturellen Leben auf dem karikaturalen Prüfstand. Galt im 18. Jahrhundert dieser Griff nach dem adligen Kunstmonopol sowie die sich in selbstbewußter Abgrenzung von der „höfischen Gesellschaft“ (N. Elias) des *Ancien Régime* vollziehende Herausbildung einer Konkurrenz-Öffentlichkeit<sup>2</sup> noch überwiegend als wichtige Etappe im politischen wie auch sozio-kulturellen Emanzipationsprozeß der neuen, zu Wohlstand und Einfluß gelangten bürgerlichen Gesellschaftselite, so fällt eben dieser im 19. Jahrhundert von ihren Gegnern als *dilettantisch*<sup>3</sup> gebrandmarkte ‚Imitationsversuch‘

---

<sup>1</sup> Charles Baudelaire. „Le Peintre de la vie moderne: Le croquis de mœurs“. *Curiosités esthétiques*. Paris: Bordas, 1990. S. 457f. Die Übersetzung der französischen Titel und Zitate stammt, sofern nicht anders vermerkt, von der Verfasserin.

<sup>2</sup> Siehe dazu v.a. die bis heute richtungweisende, wenn auch nicht mehr ganz unumstrittene Studie von Jürgen Habermas. *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. 9. Aufl. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2004.

<sup>3</sup> Bis ins 19. Jahrhundert hinein war der Begriff *Dilettant* weitgehend positiv konnotiert. Noch der Brockhaus vermerkt 1819 völlig wertfrei: „Liebhaber von Kunst und Wissenschaft“, desgleichen sein französisches Pendant, der *Larousse du XIX<sup>e</sup> siècle*. „[...] Amateur passionné d'un art quelconque spécifié [...]“. Erst im Verlauf des erwähnten ‚Feldzugs‘ der sich als Hüter der ‚wahren‘ Imaginationskunst verstehenden *artistes* gegen die ihre kulturelle ‚Vorherrschaft‘ vermeintlich nur zum Zwecke der eigenen Selbstdarstellung

adliger Salonkultur, jener vermeintliche Ausverkauf der Kunst auf dem ‚Geld-Altar‘ einiger ungebildeter Parvenüs nunmehr dem Spott der ‚wahren‘, in der zeitgenössischen Konsum-Kultur marginalisierten und somit heftig an der Moderne leidenden Künstler anheim. Denn die Phase resignativer Desillusionierung seitens all jener, die ihre ‚romantischen‘ Hoffnungen auf den ersehnten Aufbruch in eine neue Zeit des *libéralisme* von der Regentschaft des „Bürgerkönigs“ Louis Philippe bitter enttäuscht sahen, hatte rasch zur Konstituierung eines neuen Feindbildes geführt: der Typ des *Spießbürgers*, jenes großen Profiteurs der verhaßten Juli-Monarchie, war geboren.

Vor allem die vom ‚Fortschritts-Minister‘ François Guizot ausgegebene Losung „Bereichert euch“ sowie das allseits als Konstituens normativen Verhaltens gepriesene Dogma des *justum medium* gerieten dabei ins satirische Fadenkreuz aller nach Transgression tradierter Kodizes Strebenden bzw. nach neuen Lebens- und Kunst-Formen Suchenden: der Terminus *Bürger* wird somit zum Synonym einer rückständigen und kleingeistigen, allein auf materiellen Wohlstand und das eigene private Glück ausgerichteten, selbstzufriedenen Lebenssicht.<sup>4</sup> Folgerichtig definiert der *Larousse du XIXe siècle* den *bourgeois* dann auch „in der Sprache der Künstler“ als:

[...] einzelne Person ‚ohne Klasse‘, die nur derbe (i.e. ‚nicht salonfähige‘) und gewöhnliche Vorlieben hat; heute vor allem in der Sprache der Künstler gebräuchlich, für die dieses Wort eine Person bezeichnet, der die Kenntnis und sogar der Sinn für die Schönen Künste fremd sind“.<sup>5</sup>

---

mißbrauchende Bourgeoisie mutiert *Dilettant* zum Kampfbegriff für den stümperhaften, dafür aber umso geltungssüchtigeren Nichtskönner und Emporkömmling – oder, wie Leconte de Lisle es im Hinblick auf eben diese „geborenen Feinde der Kunst und der Dichtung“ formulieren wird: „ungebildet, aber im höchsten Maße eingebildet“. Doch auch schon im 18. Jahrhundert beurteilen einige Ästhetiker das ‚neue‘ kulturelle Phänomen des Dilettantismus eher moralisierend-geringschätzig. So benennt Sulzer als Adressaten seiner *Allgemeine[n] Theorie der Schönen Künste* ausdrücklich nur den *echten Liebhaber*, „nämlich nicht [...] den curiosen Liebhaber oder den Dilettante, der ein Spiel und einen Zeitvertreib aus den schönen Künsten macht, sondern [...] den, der den wahren Genuß von den Werken des Geschmacks haben soll“ (Vorrede von 1771). Ein Argument, das nicht zuletzt in der Karikatur des 19. Jahrhunderts seine Renaissance erleben sollte.

<sup>4</sup> Vgl. z.B. Pierre-Joseph Proudhon: „Was die Bourgeoisie will, was sie beansprucht, ist Wohlstand, Luxus, (materielle) Genüsse; ist, Geld zu verdienen“. Flaubert spricht im Zusammenhang mit seinen ungeliebten Zeitgenossen bezeichnenderweise durchgängig von „Krämserseelen“. („Ce que veut, ce que demande la bourgeoisie, c’est le bien-être, le luxe, les jouissances; c’est de gagner de l’argent“.)

<sup>5</sup> „[...] individu sans distinction, et qui n’a que des goûts grossiers et communs; se dit surtout, aujourd’hui, dans le langage des artistes, pour qui ce mot désigne une personne étrangère à la connaissance et même au goût des beaux-arts.“

Der Bürger also als Antipode des Künstlers, als *Neureicher (nouveau riche)*, der geradezu krampfhaft darum bemüht ist, sowohl seine (nunmehr auch enzyklopädisch festgeschriebenen) Kunst- und sonstigen Bildungsdefizite als auch die ihm gleichfalls abgesprochene „Distinktion“ um jeden Preis, d.h. durch vielfältige kulturelle Betätigung, zu kompensieren: Bemühungen, die in der zeitgenössischen Karikatur dann auch nur allzu genüßlich mit spitzer Feder dokumentiert werden. Zur metonymischen Symbolfigur jener „mit Würde getragenen Einfalt, die sehr häufig im Kleinbürgertum anzutreffen ist“ avanciert dabei schnell ein gewisser *M. Joseph Prudhomme*, um 1830 von seinem geistigen Vater Henri Monnier erdacht und fortan als Inbegriff des Pariser Kleinbürgers multimedial auf der Bühne, in Romanen und Theaterstücken und natürlich auch mit dem Zeichenstift gern und oft inszeniert. Ob *M. Prudhomme* dabei im folgenden von Monniers Zeitmaler-Kollegen explizit mit Namen genannt wird oder gewissermaßen inkognito in der zeitgenössischen Bilderwelt agiert: stets ist er der Star im „bereits so reichen Museum menschlicher Dummheit“, jene „personifizierte Eitelkeit, die sich dem ‚Reinriechen‘ in nur mäßig verstandene Lektüren [...] verdankt“ - oder, wie Nestor Roqueplan des weiteren bei Pierre Larousse zitiert wird:

„Man muß es schon so sagen, es ist eine gesamte Klasse bornierter, hochtrabender und gewöhnlicher Gemüter, die sich für alle Zeiten mit dieser Bezeichnung abgestempelt finden wird.“<sup>6</sup>

Besonders oft rückt der sich ebenso eifrig wie demonstrativ mit dem Nimbus des Kunstkenner umgebende Ausstellungs- bzw. Atelierbesucher in den Fokus karikaturalen Spotts. So ergehen sich Daumiers ‚Kunstsachverständige‘ beim Anblick neuer Werke zumeist in berednichtsagender Formelhaftigkeit, wie in zwei Lithographien der Serie *Die schönen Tage des Lebens*. Die erste vom Februar 1845 mit dem Titel *Ein Besuch im Atelier*<sup>7</sup> zeigt den Maler mit seinem bürgerlichen Bewunderer vor dem offensichtlich soeben zur Vollendung gelangten ‚Meisterwerk‘; die Palette, die der Künstler in der Hand und damit für den Betrachter unübersehbar in die Bildmitte hält, zeugt von letzten Pinselstrichen zur

<sup>6</sup> „C'est, il faut bien le dire, toute une classe d'esprits étroits, emphatiques et vulgaires qui se trouve à jamais étiquetée sous cette dénomination.“

<sup>7</sup> „Ein Besuch im Atelier. – Ich werde es gleich sofort zum Louvre schicken, ... ich glaube, es wird eine gewisse Wirkung erzielen! - Das ist reizend ... das ist reiiiiizend!“ (*Le Charivari*, 14. Februar 1845). [*Les Beaux jours de la vie*, 41]. („Une visite à l'atelier. – Je vais l'envoyer au Louvre dans un instant, ... je crois qu'il produira certain effet! - C'est chaaaaamant ... c'est chaaaaamant!“)

Endkorrektur. Die überlangen, spitzen Nasen beider Personen lenken die Aufmerksamkeit unweigerlich auf das Gemälde, das sich allerdings als wenig originelles Landschaftsmotiv zu erkennen gibt. Der bürgerliche ‚Fachmann‘ seinerseits zeigt sich dennoch sehr angetan vom Werk des Meisters und versteigt sich zu dem ebenso tief- wie kunstsinnigen Urteil: *C'est chäääämant – c'est chäääämant!* Die auch typographisch durch die zunächst drei-, dann viermalige Wiederholung des Buchstabens *a* sowie das Auslassen des *r* veranschaulichte Dehnung des Vokals scheint dabei die Inhaltsleere seines Kommentars lautmalerisch nachzubilden: er redet, sagt aber definitiv nichts. Eine analoge Situation inszeniert Daumier im folgenden Jahr noch einmal in der gleichen Serie unter dem Titel *Die Dame, die die Künste pflegt*.<sup>8</sup> Allerdings hat Daumier, was nicht zuletzt dem Geschlecht der nunmehr weiblichen Kunstschaffenden sowie seiner dezidierten Ablehnung jedweder ästhetischen Betätigung von Frauen zuzuschreiben sein dürfte, eine signifikante Akzentverschiebung vorgenommen. Der zuvor den Bild-Raum dominierende Maler ist einer beinahe schüchtern wirkenden Malerin gewichen, die mit leicht selbstkritischem Blick (man beachte ihre fragend hochgezogenen Augenbrauen) vor ihrer Staffelei sitzt. Hinter ihr stehen zwei Atelierbesucher, die mit offenem Mund und somit wenig verständnisinniger Miene auf das Gemälde blicken, das dieses Mal dem Betrachter verborgen bleibt. Der einzige Kommentar, den die Herren, noch dazu „im Chor“, der (natürlich) schweigenden Künstlerin angedeihen lassen, ist die bereits leidlich erprobte, rhetorische ‚Allzweckwaffe‘ im ästhetischen Meinungsaustausch: *C'est charmant!* – sprachlich inszeniert in einer Dreierfigur, wobei die zunehmend gedehnte Aussprache des Adjektivs *charmant* (auch hier wiederum durch die stetige Vermehrung des *a* sowie das letztendliche Aussparen des *r* typographisch ins Bild gesetzt) den gebetsmühlenartigen Charakter jener offenkundig ‚antrainierten‘ und daher bei Bedarf jederzeit beliebig abrufbaren Kunst-Urteils-Formel wirkungsvoll unterstreicht.<sup>9</sup> Insbesondere diese im Bürgertum des 19. Jahrhunderts wie eine

<sup>8</sup> „Die Dame, die die Künste pflegt. – *Die Herren im Chor*...Das ist reizend...das ist reizend...das ist reiiizend!“ (*Le Charivari*, 5. April 1846). [*Les Beaux jours de la vie*, 87]. („La Dame qui cultive les arts. – Les messieurs en chœur. ... C'est charmant ... c'est chaarant ... c'est chäääämant!“)

<sup>9</sup> Als literarische Referenzfigur solch profunder Kunstexperten sei auf E.T.A. Hoffmanns Milo verwiesen („ehemals Affe, jetzt privatisierender Künstler und Gelehrter“), jene satirische Demaskierung des ‚Bildungsphilisters‘ als gelehriger, genauer gesagt: gesellschaftskonform abgerichteter Affe. Dieser hat sich vor allem gewisse Konversations-Finessen angeeignet, getreu dem Rat seines professoralen Lehrmeisters: „Sprechen [...] müssen Sie lernen [...] und zur Hilfe merken Sie sich einige angenehme Phrasen, die

Art *Gesellschafts-Sport* gepflegte Attitüde des Bildungsbeflissenen, dessen vermeintlich mehr oder weniger zufällig angelesene ‚Halbbildung‘ ausschließlich zur Wahrung des sozialen Status eingesetzt wurde, bot den darob mit tiefster Verachtung erfüllten künstlerischen Zeitgenossen eine ideale Angriffsfläche für ihre multimediale Revanche. So veröffentlicht Johann Hermann Detmold, einer der angesehenen Satiriker des Vormärz, 1834 in Hannover eine *Anleitung zur Kunstkennerenschaft*, die durch das Erlernen einer bestimmten „Kunstkenner-Phraseologie“ jedem Laien die *Kunst, in drei Stunden ein Kunstkenner zu werden*, verhiess – von Daumier und seinen Zeitmaler-Kollegen mit gewohnt spitzer Feder treffend illustriert: In der zweiten der *Skizzen einer Ausstellung* mit dem Titel *Vor dem Gemälde des Herrn Gustave Moreau*<sup>10</sup> unterzieht ein schon optisch durch seine Brille sowie den zwar wenig intelligenten, dafür aber umso undurchdringlicheren Blick als ‚typischer Bildungsbürger‘ jener Zeit erkennbarer Ausstellungsbesucher<sup>11</sup> das genannte Werk einer kritischen Prüfung, indem er es sorgfältig mit der Beschreibung in seinem Katalog vergleicht. Da seine konsequent in die Ferne blickende Gattin offenkundig einem Gedankenaustausch über das Moreausche Œuvre völlig abgeneigt und stattdessen vielmehr das Ende ihres Ausstellungs-Leidensweges herbeizusehen scheint, kommentiert er letztendlich selbst, nunmehr ‚wissend‘, das soeben Gelesene: *Eine dekolletierte Katze mit einem Frauenkopf heißt also Sphinx? Na sicherlich ... auf griechisch.*

Vor allem diese Mode des im Rahmen eines bürgerlichen Bildungspflicht-Programms *comme il faut* regelmäßig zu absolvierenden Ausstellungsbesuchs ist ein äußerst beliebtes Motiv der zeitgenössischen Sozialsatire. Vor allem der jeweilige ‚Rückfall‘ des Intimfeindes aus seinem sorgsam gepflegten bzw. einstudierten Habitus eines *bourgeois cultivé* in die gewohnte Rolle des in erster Linie materiellen Reizen gegenüber aufgeschlossenen und im Grunde seines Herzens ungebildeten Emporkömmlings wird mit sezierendem Spott registriert, die so mühsam aufrechterhaltene Fassade somit nachhaltig erschüttert. So wird etwa der Daumiersche *amateur du dimanche* seinem Ruf als Gelegenheits-Kunst-

---

überall vorteilhaft eingestreut werden und gleichsam zum Refrain dienen können“ (E.T.A. Hoffmann. „Nachricht von einem gebildeten jungen Mann“. *Poetische Werke*. Bd. 1. Berlin/New York: de Gruyter, 1993. S. 361/362).

<sup>10</sup> *Le Charivari*, 3. Juni 1864. [*Croquis pris à l'exposition par Daumier*, 2]. („Devant le tableau de M. Gustave Moreau – Un chat décolleté avec une tête de femme, ça s'appelle donc un Sphinx ? Certainement ... en grec“.)

<sup>11</sup> In diesem Zusammenhang sei auf jene beiden unverwechselbaren Insignien bürgerlichen Selbstverständnisses verwiesen (Frack und Zylinder), die natürlich auch diesem *Sonntags-Kunstliebhaber* das nötige würdevolle Auftreten verleihen.

freund vollauf gerecht, da er nach einem zunächst ‚kultiviertes‘ Interesse bekundenden Blick seinen wahren, doch eher materialistischen ‚Kunst-sinn‘ offenbart: *Ach! Besäße ich doch all diese alten Gemälde, wie würde ich all diese schönen Rahmen verkaufen!*<sup>12</sup>



Abb. 1. Honoré Daumier: „Les bons bourgeois“. *Le Charivari* (12.10.1846).<sup>13</sup>

Oder aber jener *bon bourgeois*, der auf der Suche nach einem (im wahrsten Sinne des Wortes) ‚passenden‘ neuen Wandschmuck für sein Heim zwar fündig geworden ist, jedoch aufgrund der Bild-Maße wohl von einem Kauf absehen muß: *Ihr Bild würde mir schon recht gut gefallen ... , aber es ist wahrhaftig eine halbe Stocklänge zu kurz für das, was ich brauche!*<sup>14</sup> (Abb. 1).

Nicht minder vielsagend auch die aufrichtige Entrüstung des ehrbaren Stoffhändlers und Familienvaters darüber, von offensichtlich allzu übereifrigen Bildungs-Genossen und unter Vorspiegelung falscher Tatsa-

<sup>12</sup> „Au Musée du Louvre. Un amateur du dimanche“. (*Le Journal amusant*, 4. Februar 1865). („– Ah! si j’avais tous ces vieux tableaux, comme je vendrais tous ces beaux cadres!“)

<sup>13</sup> Bildnachweis für alle Karikaturen Honoré Daumiers (Abb. 1/2/10/11/15): Brandeis University Digital Collections Database. [http://dembitz.mainlib.brandeis.edu:8882/F/88YM4LTDEIL8VYP7SSG7CIDIXX2HL5E2UGAMJ9KH71E99325AD-01302?&local\\_base=mwb01&pds\\_handle=GUEST](http://dembitz.mainlib.brandeis.edu:8882/F/88YM4LTDEIL8VYP7SSG7CIDIXX2HL5E2UGAMJ9KH71E99325AD-01302?&local_base=mwb01&pds_handle=GUEST) (Juni 2005).

<sup>14</sup> *Le Charivari*, 12. Oktober 1846. [*Les Bons bourgeois*; 19]. („Votre tableau me plairait assez ... mais décidément il a une demi canne de moins que ce qu’il me faut !“)

chen in die Galerie gelockt worden zu sein (Daumier spielt hier mit dem semantischen Spektrum des Wortes *toile*, das sowohl „Leinen“ im Sinne von „Stoff“, als auch „Leinwand“ bzw. „Gemälde“ bedeuten kann):

*Sowas, nichts als Bilder! ... Man hatte mir gesagt, hier wolle man die beachtlichsten Stoffe zusammetragen, und ich bin gekommen, um ein Einzelstück auszuwählen, um Hemden daraus fertigen zu lassen! ... wie ist es nur lächerlich, die Leute dermaßen hinters Licht zu führen!*<sup>15</sup>

Dieser kulturelle Trend pflichtgemäßer Kunst-Begeisterung (unerlässlich für jeden um seinen Nimbus als Bildungsbürger besorgten *bourgeois cultivé*) erweist sich jedoch auch als eine Freizeitbeschäftigung, die den von Natur aus eher anderweitig Interessierten einen hohen Tribut abverlangt. Glücklicherweise diejenigen, die sich einen kleinen Fluchtraum, gewissermaßen eine Oase der Ruhe ‚erobert‘ haben, wie beispielsweise ein vom beständigen Ausstellungs-Marathon erschöpfter Besucher mit seinem ob der durchlittenen Anstrengungen intensivst gähnenden Leidensgefährten, der aber trotz allem noch selbstzufrieden verkünden kann: *Was ich im Skulpturensaal [besonders] mag, ist, daß man immer sicher sein kann, dort eine Bank zu finden, um sich hinzusetzen!*<sup>16</sup> Trost bieten ebenso die vielfältig dargebotenen leiblichen Genüsse, wie der „in diesem Jahr“ allerdings (symptomatisch in einem den üblichen bildungsbürgerlichen Kunst-Diskurs konterkarierenden Sprachduktus) als *mangelhaft* bewertete Schinken<sup>17</sup> oder das wie immer allen Ansprüchen genügende „Bier aus Bayern“.<sup>18</sup>

---

<sup>15</sup> *Le Charivari*, April-September 1855. [*L'Exposition universelle*, 33]. („– Tiens, ce n'est rien que des peintures! ... on m'avait dit que c'était ici qu'on devait réunir toutes les toiles les plus remarquables et j'étais venu pour en choisir une pièce pour [le ?] faire des chemises! ... que c'est donc ridicule de tromper le monde comme ça!“)

<sup>16</sup> *Le Charivari*, 13. Juni 1864. [*Croquis pris à l'exposition par Daumier*, 4]. („– Moi ce que j'aime dans la salle de sculpture, c'est qu'on est toujours sûr d'y trouver un banc pour s'asseoir!“)

<sup>17</sup> So zitiert Daumier in seiner dritten *Ausstellungsskizze* einen „wählerischen“, unlustig auf seinem Teller herumstochernden Kunstfreund mit dem fachmännischen Urteil: „Ich bin nicht zufrieden mit dem Salon dieses Jahr... hier, der Schinken, der viel zu wünschen übrig läßt... hinsichtlich der Farbe.“ („Un amateur difficile“). *Le Charivari*, 17. Juni 1864). [*Croquis pris à l'exposition par Daumier*, 3]. („– Je ne suis pas content du salon cette année ... voila [sic!] du jambon qui laisse beaucoup à désirer ... au point de vue de la couleur.“)

<sup>18</sup> „Stelldichein wahrer Liebhaber französischer Bildhauerkunst und bayerischen Bieres.“ („La buvette“). *Le Charivari*, 3. Juni 1865). [*Croquis pris à l'exposition par Daumier*, 5]. („Rendez-vous des véritables amateurs de la Sculpture Française et de la bière de Bavière.“)



Abb. 2. Honoré Daumier: „Croquis pris à l'exposition“. *Le Charivari* (3.6.1865).

Angesichts der verzückten Miene des rechts sitzenden ‚Ausstellungs-Genießers‘, die jedoch augenscheinlich eher der Qualität des begehrten Gerstensafts wie der guten Zigarre als dem Kunst-Erlebnis zuzuschreiben ist, nimmt es kaum wunder, daß diese doch recht spezielle Art bourgeoisien Kunstverständnisses sowie, wie im folgenden ersichtlich, die eigenen künstlerisch-musikalischen Betätigungen der Dilettanten im 19. Jahrhundert zunehmend zu einem Leitmotiv der Sozialsatire avancieren. Noch dazu, da die legere Sitzhaltung des „wahren Liebhabers bayerischen Bieres“ die antikisierende Pose einer der im Hintergrund schemenhaft erkennbaren Skulpturen zu travestieren und somit die Profanierung der Kunst im zeitgenössischen Konsum-Kult(ur)-Betrieb gewissermaßen als *mise en abîme* augenfällig ins Bild zu setzen scheint. Denn insbesondere diese nach Ansicht der avantgardistischen Künstler einer Vulgarisierung, ja einem Mißbrauch gleichkommende Integration der Kunst in die Alltags-Philosophie des Divertissement und der allgemeinen Verfügbarkeit läßt den *artiste* zum unversöhnlichen Gegner seiner ungeliebten Mitbürger werden. Zumal dank zahlreicher drucktechnischer Innovationen (wie der Entwicklung des Umdruckverfahrens und der Schnellpresse) die Demokratisierung des Buch-, Zeitungs- und Kunst-

markts längst realisiert war, die nunmehr allen Interessierten, also auch der vermeintlich ‚ungebildeten Masse der Unwürdigen‘ den ungehinderten Zugriff auf all jene Kunstwerke erlaubte, der bislang ausschließlich der vielbeschworenen Elite der happy few vorbehalten blieb.

Zugleich begünstigen diese modernen Produktionstechniken die Entstehung neuer Genres, wie z.B. des Fortsetzungsromans oder jener als *lecture facile* konzipierten Sammelbände mit Romanauszügen, die seit Anfang der 1830er Jahre auf dem Buchmarkt Einzug hielten und als eine Art Leseprobe die neue „erweiterte Literaturgesellschaft“ (R. Schenda) an die sogenannte Höhenkammliteratur heranführen sollte. Doch auch das *Genuß-Lesen*, der Literatur-Konsum erlebt einen Aufschwung bis dato ungekannten Ausmaßes. Man denke nur an die kaum überschaubare Flut von Novellenbüchlein, Schauer- und Mysterienromanen, erbaulichen Liebes-, Abenteuer- oder moralisierenden Geschichten, die den großen und stetig wachsenden Lesehunger einer immer größeren Zahl von Lesefreudigen bedienen sollten.<sup>19</sup>

Das Lesen, jene ‚er-lesene‘ Kompensation des größtenteils ebenso wenig an- wie aufregenden Bürger-Alltags in imaginierten Leidenschafts- oder Abenteuer-Welten, wurde somit nicht nur zur überaus beliebten Freizeitbeschäftigung der neuen tonangebenden Gesellschaftsschicht, sondern auch zu einem maßgeblichen, nicht zu unterschätzenden Wirtschaftsfaktor. Denn mit der Verdrängung des früheren Mäzenatentums durch einen sich über hohe Verkaufszahlen, d.h. Publikumserfolge selbst finanzierenden Literatur-Markt mutiert das vormalige Kunstwerk *Buch* zu einer Ware, die nunmehr allein den Gesetzen von Angebot und Nachfrage unterliegt. „Der Buchhandel ist Kommerz“ müssen die Intellektuellen jener Zeit desillusioniert erkennen, und Sainte-Beuve wird 1839 in seinem Artikel *De la littérature industrielle* in der *Revue des deux mondes* heftig die Auswirkungen dieser Kommerzialisierung beklagen, darunter insbesondere die Notwendigkeit, ein ständig wachsendes, lesewilliges und vor allen Dingen zahlendes Publikum mit einer immer größeren Anzahl ge-

---

<sup>19</sup> Eine Mode-Erscheinung, die folgerichtig ebenfalls sofort in die zeitgenössische Bild-Welt Eingang findet. So veröffentlicht der *Charivari* unter dem Titel „Das Publikum unter der Flut der Mysterien-Romane“ eine Karikatur „auf Eugen [sic!] Sue und seine Nachahmer“, die einen hilflos um sein Leben rennenden Bürger zeigt, der sich trotz aufgespannten (Schutz-)Schirms kaum des über ihn hereinbrechenden ‚Bücher-Sturms‘ erwehren kann. (Vgl. Friedrich Wendel. *Das Schellengeläut. Kulturkritische Karikaturen des 19. Jahrhunderts*. Berlin: Der Bücherkreis, 1927. S. 19). In ähnlich verzweifelter Lage befindet sich auch der bürgerliche Gebrauchsleser Bertalls, der, nur mit einer Schlafmütze ‚bewehrt‘, als bedauernswertes Opfer seiner Leidenschaft nächtens massiv vom ‚Personal‘ der „Moderomane Victor Hugos, Dumas‘ und Sues“ bedrängt wird. (Ebd. S. 14).

fälliger Geschichten zu versorgen, die zwangsläufig unter einem immensen Zeit- und Konkurrenzdruck abgefaßt werden müssen: ein Desiderat, das er, wie seine Künstler-Kollegen, für das allenthalben zu beobachtende Absinken des literarischen Niveaus verantwortlich macht. Statt der ‚wahren Kunst‘ nun die Kunst als Ware – was Wunder, daß insbesondere diese zur reinen Roman-*Fabrikation* verkommene neue Art der Auftrags-Literatur auf heftigen Widerstand der Kunst-Autoren stieß: jene Degradierung des vormals als ingenios verklärten poetischen Schöpfungsaktes zum quasi industriell (vor-)gefertigten Konsum-Produkt, das *Berufsschreiber* nach bestimmten Maßgaben (d.h. nach vom Publikums-geschmack bzw. durch die Wechselwirkung von Angebot und Nachfrage diktierten Regeln) wie am Fließband herstellen.

Dieser für die Intelligenz jener Zeit unhaltbare Zustand läßt natürlich auch die Karikaturisten nicht ruhen. Als ein signifikantes Beispiel sei die Zeichnung Grandvilles aus dem 1844er Zyklus *Un autre Monde* erwähnt, deren Legende den zunehmenden Grad der Mechanisierung dieser Art der Literaturproduktion treffend illustriert (Abb. 3): *Die Literatur verläßt fix und fertig die Haspel wie ein Seiden- oder Baumwollstoff*.<sup>20</sup>



Abb. 3. Grandville:  
*Un autre monde* (1844).<sup>21</sup>

<sup>20</sup> „La littérature sort toute faite d’un dévidoir, comme une étoffe de soie ou de coton“. „ART: [...]. A quoi ça sert, puisqu’on le remplace par la mécanique qui fait mieux et plus vite“. – Siehe in diesem Zusammenhang auch Flauberts Kunst-Definition in seinem *Dictionnaire des idées reçues*: „KUNST: [...]. Wozu soll sie gut sein, da man sie doch durch Mechanik ersetzt, die es besser und schneller kann“.

<sup>21</sup> Grandville. „Un autre monde“. *Das gesamte Werk*. Bd. 2. Berlin: Henschel, 1970. S. 1335.

Von der Feder des rechts im Hintergrund sitzenden Autors geht der durch die Beschriftung der mittleren Papier-Bahn als *feuilleton* erkennbare Text direkt in die materielle Fertigung und wird anschließend von einem wenig kunstsinnig wirkenden Handwerker auf das ‚richtige Format‘ zugeschnitten. Möglichkeiten zur Korrektur oder gar zur kurzen Besinnung sind nicht vorgesehen. Das mag auch der Grund dafür sein, daß Grandville an der gegenüberliegenden Wand der Werkstatt zwar eine Art Destillierapparat mit der Aufschrift *Esprit* und *Style* bereitgestellt hat, seinem ‚Dichter‘ jedoch keinen Zugang zu diesen Inspirationsquellen eröffnet. Bezeichnend auch die semantische Ambivalenz des Ausdrucks *toute faite*. Zum einen verläßt die Literatur *fix und fertig*, d.h. als zum Verkauf bereites Endprodukt die Fabrikationsstätte, zum anderen verweist *toute faite* mit seiner Konnotation *stereotyp* gleichermaßen auf die fehlende ästhetische Qualität jener streng nach Maß gefertigten ‚Konfektions-Kunst‘. Zwei Jahre zuvor, im November 1842, hatte auch schon Musset diese zeitgemäß-arrangierte und ausschließlich auf eine bestimmte Zielgruppe hin ‚zugeschnittene‘ Literaturfabrikation als „Diktatur des geistlosen Fortsetzungsromans“ gegeißelt, quasi als Menetekel einer „neuen Pest“ der „Mittelmäßigkeit, die nur noch sich selbst versteh[e]“. <sup>22</sup>

„*La médiocrité qui ne comprend rien qu'elle*“, also die unaufhaltsame *Verflachung* des kulturellen Lebens durch bürgerliche (Konsum-)Gepflogenheiten...: In logischer Konsequenz richten die Hüter der ‚wahren Kunst‘ ihre spitze Feder nunmehr auch gegen die bereits erwähnten ‚willigen Vollstrecker‘ jener neuen Unterhaltungs-Mentalität bürgerlicher *médiocrité*, soll heißen: gegen all jene Berufs-Schriftsteller, die sich nur allzu bereitwillig vom zeitgenössischen *Kunst-Supermarket* vereinnahmen lassen. Zu einem ihrer bevorzugten Motive avanciert der vor allem nach 1840 überaus populäre Bühnen- und Romanautor Alexandre Dumas d.Ä., aufgrund seiner beachtlichen Publikumserfolge gewissermaßen der Prototyp des sowohl mit inhaltlichen als auch semantischen Versatzstücken perfekt jonglierenden und dabei stets ‚den Nerv der Zeit‘ treffenden Vielschreibers.

Entsprechend veröffentlicht Cham, der in jenen Jahren sehr beliebte, da gelegentlich auch recht populistisch agierende „Offenbach der Karikatur“, 1858 zur ‚Feier‘ eines neuen Dumas-Dramas eine Lithographie, die den Autor (unter Anspielung auf dessen kreolische Abstammung jedoch unnötigerweise in rassistischer Manier) bei der Zubereitung seiner

<sup>22</sup> Alfred de Musset. „Sur la paresse“. *Œuvres complètes*. Paris: Eds. du Seuil, 1963. S. 190. („[...] Le règne du papier, l'abus de l'écriture, / Qui d'un plat feuilleton fait une dictature, / [...] / Puis un tyran moderne, une peste nouvelle, / La médiocrité qui ne comprend rien qu'elle [...].“).

*Neuen dramatischen Bouillabaisse* zeigt (Abb. 4): als Koch, der unbekümmert altbekannte Zutaten (man beachte den kleinen Musketier in der Suppenkelle) ‚zusammenrührt‘ und unter anderem Namen neu ‚aufkocht‘.<sup>23</sup>



Abb. 4. Cham: „Nouvelle bouillabaisse dramatique“.  
*Le Charivari* (1858).<sup>24</sup>

Dumas' schriftstellerischer Impetus gilt demnach als ungebrochen, seine „literarische Fruchtbarkeit“ allenthalben als unerschöpflich: ein vom Autor selbst sorgsam gepflegter Topos, der auf einer wahrscheinlich zwischen 1860 und 1870 entstandenen Gravur nach der Vorlage von Jean Breton im Rückgriff auf die antike Mythologie trefflich umgesetzt wird (*Die moderne Mythologie: das Faß der Danaiden*). Sie zeigt Dumas an seinem riesigen, fast leeren Schreibtisch (Abb. 5). Als einziges Utensil neben Feder und Tinte fungiert eine moderne Version des *Fasses der Danaiden*, das von einem nim-

<sup>23</sup> „Nouvelle bouillabaisse dramatique par M. Dumas père“, caricature à propos du drame en cinq actes *Les Gardes Forestiers* (Grand Théâtre de Marseille, 1858). – Auch Daumier nimmt dieses weit verbreitete Phänomen, mittels geringfügiger Änderungen vom Erfolg bestimmter Roman-Trends profitieren zu können, zeichnerisch ‚aufs Korn‘: allerdings mit gewohnt misogynen Komponente. Solchermaßen läßt er einen *Blaustrumpf* seiner ebenfalls nach schriftstellerischem Ruhm strebenden Mitstreiterin begeistert dazu raten, doch die günstige Gelegenheit zu nutzen; denn: „*Onkel Tom* ist in Mode ... Laß uns schnell *Tante Tom* schreiben“. (*Le Charivari*, 19. November 1852.) [*Actualités*; 52]. („– 1<sup>er</sup> Bas bleu – Profitons de l'occasion. *L'Oncle Tom* est à la mode. hâtons-nous d'écrire un roman intitulé *La Tante Tom*. – 2<sup>ème</sup> Bas bleu – Ça me botte!“)

<sup>24</sup> Collection de la Société des Amis d'Alexandre Dumas, [http://www.dumas-pere.com/pages/galleries/caricatures/2\\_bouillabaisse.html](http://www.dumas-pere.com/pages/galleries/caricatures/2_bouillabaisse.html) (August 2005).

ermüden Heer fleißiger Zulieferinnen gefüllt wird (offenbar die zeitgemäße Form des Musenkusses) und dem unermüdlich Schreibenden somit jederzeit als stetig sprudelnde, nie versiegende Inspirationsquelle zur Verfügung steht.

Einige Jahre früher, 1844, hatte schon Grandville diesem Motiv zu seiner zeichnerischen Renaissance verholfen, wenn auch im Hinblick auf das weibliche Geschlecht des *auteur en question* mit deutlicher Akzentverschiebung (Abb. 6).<sup>25</sup> Grandvilles ‚Opfer‘ George Sand, ebenfalls sehr produktiv als Autorin zahlreicher ‚Mode-Romane‘ (und von ihren zumeist männlichen Kollegen als Vielschreiberin ohne jeden literarischen Anspruch gescholten), dominiert im Gegensatz zur späteren Dumas-Karikatur in keiner Weise das Bildgeschehen; sie findet sich vielmehr in den Hintergrund verbannt und droht vom riesigen, ebenfalls dem *tonneau des Danaïdes* nachempfundenen Tintenfaß fast völlig verdeckt zu werden. Damit nicht genug: anstatt wie Dumas ihrer eigentlichen Berufung, dem Schreiben, nachgehen zu können, muß sie zusammen mit ihren Helferinnen darum kämpfen, das sich beständig leerende Faß wieder zu füllen.



Abb. 5. *La mythologie moderne* (um 1860-1870)  
nach Jean Breton.<sup>26</sup>

<sup>25</sup> „Die Tinte für das Tintenfaß einer der größten Schriftstellerinnen ihrer Zeit. Aber das Tintenfaß leerte sich im selben Maße, in dem sie es füllte.“ („L'encre à l'écrivoire d'un des plus grands auteurs de ce temps-là; mais l'écrivoire se vide à mesure qu'elle l'emplit.“)

<sup>26</sup> Collection de la Société des Amis d'Alexandre Dumas, [http://www.dumas-pere.com/pages/galleries/caricatures/14\\_tonneau\\_danaïdes.html](http://www.dumas-pere.com/pages/galleries/caricatures/14_tonneau_danaïdes.html) (August 2005).

Indem Grandville also auf die bildnerische Umdeutung des Mythos verzichtet (wie sie Breton Jahre später für seine Dumas-Zeichnung vornehmen wird) und noch dazu den mit den Worten *Kraft*, *Überfluß*, *Fruchtbarkeit* und *Fähigkeit* eindeutig identifizierten Inhalt des Fasses durch einen Ausguß in Form einer Schreibfeder ausströmen läßt, verschärft er seine Kritik an der ‚Mode-Vielschreiberin‘ Sand um ein vielfaches: obwohl sie sich mit einer ganzen Brigade williger Handlangerinnen unablässig darum bemüht, genau diese Tugenden zu erlangen, über die ein ‚Qualitätsautor‘ verfügen sollte, zerrinnt ihr, um im Bild zu bleiben, gewissermaßen alles unter der Feder ... Zwei Versionen karikaturaler Mythen-Inszenierung also, die für die nach (literarischer) Gleichberechtigung strebende George Sand (zumindest nach der Intention Grandvilles) jedoch einem schriftstellerischen Offenbarungseid gleichkommt.



Abb. 6. Grandville: *Un autre monde* (1844).<sup>27</sup>

Doch auch Alexandre Dumas d.Ä. und insbesondere seine fragwürdigen Praktiken der Literaturproduktion rücken zunehmend in den Fokus der zeitgenössischen Bild-Satire. Seine zahlreichen Kritiker finden seinen schlechten Ruf als reiner *Romanfabrikant* ohne jede originelle (Eigen-) Leistung vor allem dadurch begründet, daß er eigene *Ghostwriter* (*nègres*) beschäftigt, um seiner lukrativen Literatur-Serienproduktion überhaupt nachkommen zu können. Doch obwohl Eugène de Mirecourt 1845 in seinem Pamphlet *Fabrique de romans, maison Alexandre Dumas et compagnie* die

<sup>27</sup> Grandville. „Un autre monde“ (wie Abb. 3). Bd. 2. S. 1306.

Namen einiger dieser Mit-Schreiber enthüllt und Dumas' bester ‚Zulieferer‘ Auguste Maquet seinen Chef 1857/1858 sogar wegen ausbleibender Zahlungen verklagt, bestritt dieser stets hartnäckig alle Vorwürfe. Die Karikaturisten reagieren darauf mit ihren Mitteln, indem sie diese von Dumas selbst nachdrücklich propagierte Legende vom *Selbstmademan*, der „tout seul“ und gegen alle Widerstände sein Lebenswerk mit ungebrochener Vitalität fortsetzt, schlicht und einfach *ad absurdum* führen. So erscheint um 1857 anonym eine Karikatur, die den Autor „trinkend und schreibend“ „bei Tisch“ zeigt. Um seines gewaltigen Arbeitspensums Herr werden zu können, muß er zwangsläufig andere Alltagsbeschäftigungen zeitgleich, also „beim Schreiben“ verrichten, was, so die implizite Bild-Aussage (immerhin ist ja nur vom Trinken die Rede), der ästhetischen Qualität seiner Werke nicht unbedingt zuträglich sein dürfte.



Abb. 7. Cham: *Le Charivari* (1848).<sup>28</sup>

Während Cham 1848 im *Charivari* den Autor noch recht moderat als *Schreib-Maschine* inszeniert, die mit beiden Händen, Füßen, Mund und Schulter gleichzeitig verschiedene Manuskripte bearbeitet (Abb. 7), geht der Urheber der beiden 1854 im *Journal pour rire* veröffentlichten Karikaturen noch einen Schritt weiter. Gewissermaßen in Potenzierung der Cham-Zeichnung von 1848 erscheint Dumas nunmehr tatsächlich als personifizierte *Roman-Fabrik*: Nicht nur, daß er sich von einem hilfreichen Mitarbeiter füttern läßt, um seinen Schreibfluß auf keinen Fall unterbrechen zu müssen; er hat, so

<sup>28</sup> <http://www.cg78.fr/culturel/musees/dossier/dossier.asp?Id=18> (August 2005).

der Karikaturist, seine Roman-Produktion zwischenzeitlich derart perfektioniert, daß er mehrere zwischen den einzelnen Fingern und Zehen stekende und noch dazu drei weitere mit den Zähnen gehaltene Schreibfedern gleichzeitig betätigen kann: eine recht eigenwillige zeichnerische Interpretation der Dumas'schen Unschuldsbeteuerungen, er selbst sei die einzige Lohnschreiber-Brigade, die er beschäftigt (Abb. 8).

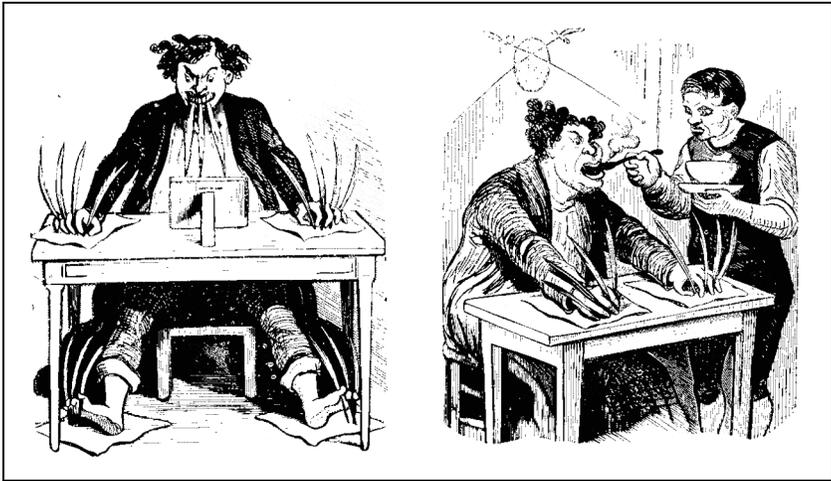


Abb. 8. Karikaturen des *Journal pour rire* (1854).<sup>29</sup>

Auch Cham startet in der Folge einen weiteren karikaturalen Angriff auf die augenscheinlich in Mode gekommene Mär vom Allround-Marketing-Genie Dumas, indem er diesen quasi zeichnerisch ‚mit seinen eigenen Waffen schlägt‘. Der Autor, publikumswirksam wie ein Musketier gewandt, jagt auf einem Pferdekarren durch die Stadt, wobei er zugleich mit der linken Hand einen Text verfaßt, mit der rechten die Druckerpresse bedient und mit beiden Füßen das Produkt ‚unter die Leute bringt‘ (Abb. 9). Die Legende Herr *Alexandre Dumas*, wie er ganz allein die *Abfassung*, den *Druck* und den *Vertrieb* der Zeitung „*Le Mousquetaire*“ *erledigt*, und insbesondere die groteske Zuspitzung *das alles binnen fünf Minuten*,<sup>30</sup> tun ein übriges, um den ‚Mythos

<sup>29</sup> Friedrich Wendel. *Das Schellengeläut. Kulturkritische Karikaturen des 19. Jahrhunderts*. Berlin: Der Bücherkreis, 1927. S. 18.

<sup>30</sup> „Monsieur Alexandre Dumas fesant [sic] à lui seul la rédaction, l'impression et la distribution du journal *le Mousquetaire*, le tout dans l'espace de cinq minutes.“

Dumas‘ als geradezu absurde Werbe- und damit auch Verkaufsstrategie zu denunzieren.



Abb. 9. Cham: [Actualités] (o.J.)<sup>31</sup>

Doch trotz dieses allenthalben spürbaren satirischen Gegenwinds bleiben seine Romane wahre Kassenschlager. Seine Künstler-Kollegen führen diese ungebrochene Popularität in erster Linie auf das gesteigerte Unterhaltungsbedürfnis der Bourgeoisie, auf die herrschende Kultur des gefälligen Zeitvertreibs „après dîner“ zurück:

Diese [i.e. die Anhänger der neuen kollektiven Gesellschaftsideologie des Profits] sehen nämlich in der Kunst nur einen Zeitvertreib nach dem Diner, eine Zerstreuung, die aufheitert, ein Spiel, das der Entspannung dient [...].<sup>32</sup>

Solchermaßen gelangt Flaubert bei der Analyse des Mode-Phänomens Dumas zu dem Schluß:

Was kümmert das denn die Masse, die Kunst, die Dichtung, der Stil? Sie braucht das doch alles nicht. [...]. Woher kommt der ungeheure Erfolg der Romane von Dumas? Weil man, um sie zu lesen, keinerlei Einführung braucht, die Handlung ist unterhaltsam. Man zerstreut sich, während man sie liest. Dann, wenn man das Buch wieder geschlossen hat, kehrt man, da keinerlei Eindruck davon bleibt und das Ganze wie klares Wasser durchgegangen ist, zu seinen Geschäften zurück. Reizend!<sup>33</sup>

<sup>31</sup> [http://collectionsonline.lacma.org/mweb.exe?request=ivpage;pause=2;hex=M76\\_132\\_487;w=320;h=224](http://collectionsonline.lacma.org/mweb.exe?request=ivpage;pause=2;hex=M76_132_487;w=320;h=224) (August 2004).

<sup>32</sup> Gustave Flaubert. „Les Arts et le commerce“. *Œuvres complètes*. Bd. 12: *Œuvres diverses-Fragments et Ébauches-Correspondance*. Paris: Club de l'Honnête Homme, 1974. S. 19. („Ceux-là [d.h. diejenigen, die der „utilité du commerce“ huldigen] ne voient, en effet, dans l'art qu'un passe-temps après dîner, une récréation qui égale, un jeu qui délasse [...].“)

<sup>33</sup> Brief an Louise Colet, 20. Juni 1853. (Flaubert. *Briefe*. Hg. Helmut Scheffel. Zürich: Diogenes, 1977. S. 264). („Qu'est-ce que ça fout à la masse, l'Art, la poésie, le style? Elle

Als die Kunst-Form, die den Wunsch der Bourgeoisie nach „angenehme[r] Unterhaltung“ am besten zu erfüllen vermag, erweist sich die Musik: sie wird zum neuen Fixstern am bürgerlichen Werthimmel des 19. Jahrhunderts. Neben der intensiven Musikpflege in jedem wohlhabenden und vor allem standesbewußten Bürgerhaushalt finden Liedertafeln, Gesangsvereine und (Laien-)Orchester als Foren der neu entdeckten *Geselligkeit nach Noten* begeisterten Zuspruch. Diese Spielart bougeoiser Freizeitgestaltung, im übrigen gepaart mit einem gerüttelt Maß an Selbstdarstellung, findet natürlich gleichermaßen ihr Echo in der europäischen Karikatur. Man denke hierbei nur an die anthropomorphen Darstellungen sogenannter *Dilettantenkonzerte* des Münchner Zeichners und Mitarbeiters der *Fliegenden Blätter*, Graf Franz von Pocci, sowie an Grandvilles bereits 1829 im Rahmen des Zyklus *Les Métamorphoses du Jour* entstandenen Lithographien *Ein Konzert des Gesangsvereins* und *Der philharmonische Verein* (letztere bezeichnenderweise im unmittelbaren Umfeld des *Stammtischs* angesiedelt, was zusätzlich auf das zur bloßen Freizeitbeschäftigung herabgesunkene Niveau zeitgenössischer Musikausübung schließen läßt...).<sup>34</sup> Gegen diesen Ausverkauf der „Himmelsmacht“ Musik auf dem Altar bürgerlichen Amüsemments und Geltungsdrangs ziehen Dichter, Musikliebhaber und Bild-Künstler vereint zu Felde. In der Folge richtet sich ihr Augenmerk daher vor allem auf die zeichnerische Entlarvung des vermeintlich idealen Freizeit- und Kunstvergnügens *à la bourgeoisie* als reinen Akt der Demonstration einer gewissen sozialen Standeszugehörigkeit, eine Art gesellschaftlichen Schaulaufens um die beste Reputation. Denn in ihrem nimmermüden Bestreben, die adligen Lebensformen zu kopieren, hatten die *nouveaux riches* ihre eigenen Salons ins Leben gerufen, die allerdings mit ihren aristokratischen Vorbildern, den vormaligen künstlerischen Keimzellen ihrer Zeit, bei weitem nicht mithalten konnten. Ästhetischer Anspruch und Realität klaffen weit auseinander; die Musik fungiert fortan, wie bereits erwähnt, vorrangig als probates Mittel zur allgemeinen Auflockerung des Abends, als *Dessert nach Noten* bzw. gefällige Geräuschkulisse. Entsprechend zelebriert auch die Bild-Satire jene kleinbürgerlichen Imitationsversuche; ihr Spott richtet sich dabei vorrangig gegen den vielbeklagten *aplatissement*

---

n'a pas besoin de tout ça. [...] D'où vient le prodigieux succès des romans de Dumas? C'est qu'il ne faut pour les lire aucune initiation, l'action en est amusante. On se distrait donc pendant qu'on les lit. Puis, le livre fermé, comme aucune impression ne vous reste et que tout cela a passé comme de Peau claire, on retourne à ses affaires. Charmant!<sup>34</sup>) (*Œuvres complètes de Gustave Flaubert. Correspondance*; 15, 2. Paris: Conard, 1927. S. 242/243.)

<sup>34</sup> Grandville. „Les Métamorphoses du Jour“. *Das gesamte Werk*. Bd. 1. Berlin: Henschel, 1970: „Ein Konzert des Gesangsvereins“ (S. 410), „Der philharmonische Verein“ (S. 354).

*musical*. So veröffentlicht der *Charivari* am 20. April 1858 eine Karikatur Daumiers, die die Schilderungen des Hoffmannschen Kapellmeisters über seine „musikalische[n] Leiden“ trefflich zu illustrieren scheint. Dem Betrachter zeigt sich ein „Orchester“ (bestehend aus einem Cellisten, einer Klavierspielerin und einem mit verbissener Miene beinahe seine Noten hypnotisierenden Flötisten), das von zwei hingebungsvollen Sängern gebührend unterstützt wird. Ort der Handlung, so vermerkt die Legende mit deutlich ironischem Unterton, ist ein *vorbildlich geführtes Haus, wo man der Phantasie nachhängt, Operette zu spielen*.<sup>35</sup> Der Hörgeuß erweist sich offenkundig als bei weitem nicht so mustergültig *comme il faut*. Denn nicht nur die Mienen des am linken Bildrand mit dem Grau des Hintergrunds mehr oder weniger verschwimmenden Publikums verraten kaum Enthusiasmus; vor allem die erkennbar leidende Hauskatze scheint ein untrüglicher Indikator für die tatsächliche Qualität der Aufführung zu sein (Abb. 10).<sup>36</sup>



Abb. 10. Honoré Daumier: *Le Charivari*  
(20.4.1858).

Anfang 1852 widmet Daumier dieser neuen musikalischen Form des ‚galanten Salon-Gesellschafts-Spiels‘ gar eine eigene Serie: Unter dem Titel *Croquis musicaux* mokiert er sich zunächst über die Diskrepanz zwischen dem musikalischen Wollen jener vermeintlichen Society-Tonkünstler und dem augenscheinlichen Nicht-Können, die sich nachdrück-

<sup>35</sup> „Un orchestre dans une maison très comme il faut, où l'on se passe la fantaisie de jouer l'opérette.“

<sup>36</sup> *Le Charivari*, 20. April 1858. [*Les Comédiens de société*, 8].

lich in der verkniffenen Mimik und der geradezu krampfhaften Handhabung der Musikinstrumente manifestiert, wie beispielsweise in den analog gestalteten „Skizzen“ *Eine schwierige Stelle* und *Ein schreckliches Trio*.<sup>37</sup> Auf beiden Zeichnungen kämpfen je drei Männer mit den Schwierigkeiten ihrer allenfalls semi-professionell zu nennenden musikalischen Darbietung, ringt ein mit starrem Blick förmlich an seinen Noten klebender Violonist buchstäblich um jeden Ton. Der erste wird dabei von zwei Sängern begleitet, von denen jedoch nur einer der Komposition folgt. Sein Kollege, den Blick in die Ferne gerichtet, scheint, so suggeriert es zumindest seine Kopfhaltung, regelrecht über das Geigenakkompagnement wie auch die Noten ‚hinwegzusingen‘, sie offenkundig also nur mäßig melodisch zu übertönen.

Das „schreckliche Trio“ wiederum besteht aus dem bereits erwähnten Geiger, einem Flötisten sowie einem ‚Klaviervirtuosen‘, dem sein Part augenscheinlich einen derart unermeßlichen Tasten-Kraftakt abverlangt, daß sich seine Anstrengung in einem (hoffentlich wenigstens stummen) Schrei zu entladen droht. Beide Daumier-Karikaturen sprechen dem bürgerlichen Salon-Credo von der musikalischen Darbietung als „Zerstreuung, die aufheitert“ oder einem „Spiel, das der Entspannung dient“ offen Hohn, ja führen es gewissermaßen *ad absurdum*. Seine mit spitzer Feder perfekt erfaßten *Dilettanten* vermitteln dem Betrachter alles: nur nicht den Eindruck spielerischer Leichtigkeit und schon gar nicht den künstlerischer Souveränität.

Nicht minder prägnant auch seine Denunziation des bürgerlichen „Repräsentationsgehabetes“ mittels dieses *jeu social nach Noten*. Daumiers Spott richtet sich dabei vor allem gegen die neue Spezies der *Salonlöwen*, die ihre ‚Ton-Kunst‘ gezielt dazu einsetzen, um auf dem gesellschaftlichen Parkett zu arrivieren (wie der überaus affektiert agierende Sänger, der, *[i]m Begriff, eine ganze Gesellschaft zu bezaubern*, offenkundig als erster seinem Charme erlegen ist) oder eine gute Partie zu machen, was letztlich den gleichen Zweck erfüllen dürfte (*Beim Versuch, eine reiche Erbin mit seinem hohen C zu faszinieren*).<sup>38</sup>

Demgegenüber attackiert die Skizze *Ein Herr, der Wert darauf legt zu beweisen, daß er gleichzeitig singen und Klavier spielen kann, was ein großes Mißvergnügen ist* nicht nur den aus vollem Halse schreienden ‚Sänger‘, der sich

<sup>37</sup> „Un passage difficile“. (*Le Charivari*, 3. März 1852). [*Croquis musicaux*; 10]. – „Un affreux trio“. (*Le Charivari*, 26. März 1852). [*Croquis musicaux*; 14].

<sup>38</sup> *Le Charivari*, 8. April 1852/14. Februar 1852. [*Croquis musicaux*; 18/4]. („En train de charmer toute une société avec la romance du *Beau Nicolas*“. „Cherchant à fasciner une riche héritière avec son *ut* de poitrine“.)

aus übersteigertem Geltungsdrang offenbar vor versammelter Mannschaft regelrecht ‚zum Affen macht‘ (Abb. 11).<sup>39</sup>



Abb. 11. Honoré Daumier: „Croquis musicaux“. *Le Charivari* (17.2.1852).

Auch das Publikum entgeht dem Daumierschen Federstrich nicht. Jenes Publikum, das der schon optisch als klangliches Desaster erkennbaren Darbietung mit vermeintlich verständnisinnigem Kennerblick lauscht oder seine musikalische Empathie verzückt lächelnd mit geschlossenen Augen zur Schau stellt, sieht sich nunmehr als Gruppe unkundiger Parvenüs überführt, die die Kunst ausschließlich zur Wahrung ihrer gesellschaftlichen Reputation mißbrauchen bzw. sich förmlich in der sozialen Pflicht sehen, sich *in ihrer Stellung* unbedingt Kultur leisten zu müssen. Mit dieser karikaturalen Entlarvung der musikalischen Soirées stellt sich Daumier im übrigen explizit in die Tradition des Goyaschen *Capricho* 38<sup>40</sup> (Abb. 12), das ebenfalls das Banausentum der bürgerlichen, wie auch der adligen (Pseudo-)Gebildeten ironisch demaskiert: Ein Affe ist im Begriff, seinem stupide-verzückt dreinblickenden Eselspublikum (im Bildhintergrund sind dazu noch zwei applaudierende Menschen mit ähnlich nichtssagendem Gesichtsausdruck zu sehen) auf der Gitarre etwas vorzuspielen. Allerdings

<sup>39</sup> *Le Charivari*, 17. Februar 1852. [*Croquis musicaux*; 5]. („Un monsieur tenant à prouver qu’il peut en même temps chanter et toucher du piano - ce qui est un grand désagrément.“)

<sup>40</sup> Francisco Goya y Lucientes. *¡Bravisimo! ¡Bravisimo!* (1799). [*Los Caprichos*, 38].

dürfte er seinem Instrument kaum einen Ton entlocken können, da der Gitarre die Saiten fehlen: eine Tatsache, die sich den interessierten ‚Kunstfreunden‘ jedoch bislang nicht erschlossen zu haben scheint.



Abb. 12. Francisco de Goya: „Brabisimo!“. *Caprichos*; 38.<sup>41</sup>

Zudem begünstigt diese Mode der repräsentativen Abendgesellschaften, wie bereits auf einigen Karikaturen gesehen, das Aufkommen eines weiteren Kunst-Trends: das Pianoforte tritt seinen Siegeszug durch die bürgerlichen Salons an; der zunehmend zum feierlichen Höhepunkt allgemeiner Geselligkeit stilisierte Vortrag am Klavier gehört bald zum Standardrepertoire jedes „vorzüglich geführten“ Hauses. Insbesondere den Töchtern eben dieser Häuser oblag es, durch Klavierspiel und Gesang nicht nur zum Amusement der Gäste beizutragen, sondern zugleich ihre *Salonfähigkeit* unter Beweis zu stellen, um sich als ideale Heiratskandidatin zu empfehlen. In einer seiner „musikalischen Skizzen“ enthüllt Daumiers Bildkomposition zudem eine weitere Facette bürgerlicher Salonaktivitäten.<sup>42</sup> Die klavierspielende Tochter, eigentlich die Attraktion

<sup>41</sup> <http://goya.unizar.es/InfoGoya/Obra/Catalogo/Grabado/C38.html> (Juni 2005).

<sup>42</sup> „– Oh, Monsieur, wie talentiert doch Ihr Fräulein Tochter ist...welches Talent, welches Talent! – In unserer Familie haben wir alle eine ganz hervorragende Disposition

des Abends, sieht sich an den rechten Bildrand verbannt, und nicht nur der Farbkontrast (sie ist mit wesentlich feinerem Strich und demzufolge auch sehr viel heller gezeichnet als ihre Zuhörer) läßt sie völlig im Schatten ihres im Bildmittelpunkt stehenden Vaters und seiner Gäste ‚untergehen‘. Beflissen wird dem Talent des ‚Fräulein Tochter‘ Lob gezollt, das der stolze Hausherr nur allzu gern, da mit auffallend vornüber geneigter, fast devoter Körperhaltung zu registrieren scheint. Erkennbar um seinen Ruf bemüht, läßt er es sich dann auch nicht nehmen, seine eigene Virtuosität in jungen Jahren ‚ins Spiel zu bringen‘. Auf diese Weise versucht er, die Heranführung seiner Tochter an das ‚hohe Bildungsgut‘ Musik in eine familiäre Tradition zu stellen, also gewissermaßen eine Art Talent-Genealogie zu entwickeln: Seine Familie gehöre, so die implizite Aussage, eben nicht zu den üblichen Emporkömmlingen, sondern zähle vielmehr (zumindest in zweiter Generation) zum *alteingesessenen* Bildungsbürgertum. Ein ironischer Seitenhieb Daumiers auf das jedem *nouveau riche* nachgesagte monomanische Streben nach *Distinktion*.

Genau dieses führt in der Folge, beinahe zwangsläufig, zur Ausprägung eines weiteren sozio-kulturellen Phänomens: der ‚Mode‘, selbst kleine Kinder zu musikalischen Höchstleistungen anzuhalten, um sich sodann, im Glanze elterlichen Stolzes, endlich der langersehnten gesellschaftlichen Anerkennung versichern zu können. Dabei handelt es sich natürlich vorrangig um Höchstleistungen auf dem Pianoforte, jenem Instrument, das wie kein anderes die von der Bourgeoisie für sich beanspruchte gelungene Symbiose von Geld und Kunst darstellt. Auch dieses Phänomen ist naturgemäß kein spezifisch nationales bzw. französisches, sondern in fast allen bürgerlichen Gesellschaften Europas zu Hause. Dementsprechend transnational auch die *buchstäbliche* Kritik an diesen ‚Auswüchsen bourgeoisen Geltungsdrangs‘. So klagt C.A. Schimmer in seiner 1844 in der *Wiener Musik-Zeitung* erschienenen Abhandlung zum *Musikalischen Dilettantismus*:

Es ist nicht möglich mehr, einem Privatcirkel beizuwohnen, ohne zum Märtyrer eines Kindergequiekes oder Gehämmers zu werden. Wie der hyokanische Tieger mit glühenden Augen auf seine Beute lauert, so sucht der von dem unbezweifelten Talente seines lieben Kleinen trunkene Vater die Gelegenheit zu erspähen, Anlaß zu dessen Ausübung zu geben, und da bei der jetzigen musikalischen Mo-

---

für die Musik...ich selbst war in meiner Jugend erstklassig auf der Klarinette“. (*L'Éclair*, 2. März 1852). [*Croquis musicaux*; 8]. („– Oh! Monsieur, quel talent possède mademoiselle votre fille ... quel talent, quel talent! – Dans notre famille nous sommes tous supérieurement organisés pour la musique ... moi-même, dans ma jeunesse, j'ai été de première force sur la clarinette.“)

nomanie unmöglich ein Cirkel ohne Gespräch über Musik bleibt, so ergibt sich denn leider diese Gelegenheit allzubald.<sup>43</sup>

Ähnlich äußert sich auch Hector Berlioz, der „Mütter, die Ihnen ihre Wunderkinder vorführen“ gar als „die schlimmsten Alpträume [in Menschengestalt]“ erlebt. Entsprechend spielt Daumier in einem seiner *Croquis musicaux* mit der Disproportionalität der Größenverhältnisse, um das wahre Ausmaß dieses elterlichen Übergiffs zu veranschaulichen.<sup>44</sup> Während die Erwachsenen (der Vater, der mit stolzgeschwellter Brust die sich vermeintlich in der Mimik des Gastes widerspiegelnde Begeisterung zur Kenntnis nimmt, die gerührte Mutter, die ihrerseits das Ganze diskret aus den Augenwinkeln beobachtet und der (Musik-)Freund des Hauses) in normaler Größe gezeichnet sind, ist das sechsjährige, von seinen Eltern als Wunderkind instrumentalisierte Mädchen auf Puppenmaße reduziert: die kleine Tochter erscheint somit jetzt auch optisch nur noch als Spielzeug in den Händen ihrer ehrgeizigen Eltern, als Püppchen, das gesellschaftskonform zu funktionieren hat.

Die Bildunterschrift entspricht dem einhelligen Tenor der Gegner dieser neuen Wunderkind-Manie: *Das Stück, das man nach dem Diner schlucken muß – eine Sonate, gespielt von der Tochter des Hauses, Wunderkind im Alter von sechs Jahren.* Auch die sprachliche Gestaltung läßt aufhorchen: Die semantische Ambivalenz der Worte *morceau* und *avaler*, die sich sowohl auf die Nahrungsaufnahme wie auch, im figurativen Sinn, auf das Klavierstück bzw. das Verschlingen, also die begeisterte Rezeption eines Romans o.ä., beziehen können, läßt die (Schein-)Normalität errahnen, die die neue Mode-Erscheinung zwischenzeitlich gewonnen hat. Die Zur-Schau-Stellung des eigenen Nachwuchses gehört nunmehr ebenso zur Soirée-Routine wie das unvermeidliche Dessert zum Diner.

Einige Zeichner gehen in ihrer Denunziation jenes elterlichen Fehlverhaltens sogar noch einen Schritt weiter. So zeigt eine 1853 im *Journal*

---

<sup>43</sup> Zit. n. Hans Christoph Worbs. *Das Dampfkonzert. Musik und Musikleben des 19. Jahrhunderts in der Karikatur.* Wilhelmshaven [u.a.]: Heinrichshofen, 1982. S. 120. Ihre kongeniale bildliche Umsetzung scheint diese Klage in einer Lithographie gefunden zu haben, die bereits im Jahr zuvor im Rahmen des bezeichnenderweise mit *Kleine Nöte menschlichen Lebens* betitelten Zyklus Grandvilles entstanden ist: *Das Wunderkind.* Während der zur Feier des Tages besonders herausgeputzte kleine Star unbarmherzig sein Repertoire abspult, können die zum Beifall gesellschaftlich verpflichteten (verdammten?) Zuhörer ihr Gähnen kaum mehr unterdrücken ... (Grandville [wie Anm. 34]. Bd. 2. S. 1088).

<sup>44</sup> *Le Charivari*, 11. Februar 1852. [*Croquis musicaux*; 2]. („Le morceau qu'on est obligé d'avalier après dîner : sonate exécutée par la fille de la maison, jeune prodige agé [sic !] de six ans“.)

*pour rire* veröffentlichte Lithographie eine Bürgersfamilie in trauter Runde vor ihrem Lieblingsinstrument. Während die milde-nachsichtig lächelnde Mutter ihr oben auf dem Klavier stehendes Kleinkind hält, das begierig die Noten zu erreichen versucht, bemüht sich der mit Monokel ausgestattete Vater, seinem jüngsten Sproß beizubringen, welche Tasten er greifen soll. Nur, so suggeriert es der Zeichner, laufen die Eltern in ihrer Ruhmsucht allzu leicht Gefahr, sich über natürlich gegebene Grenzen hinwegzusetzen: Denn das künftige Wunderkind ist (im wahrsten Sinne des Wortes) kaum ‚geschlüpft‘. Es scheint mithin auch nicht mit einer überdurchschnittlichen Begabung gesegnet; ihm widerfährt allenfalls eine sehr spezielle Art der ‚Frühförderung‘: sein musikalischer Drill beginnt bereits direkt „ab ovo“ (Abb. 13).



Abb. 13. *Journal pour rire* (1853).<sup>45</sup>

Der Karikaturist der *Fliegenden Blätter* wiederum nimmt sich 1845 vor allem der panegyrischen Lobgesänge auf die zeitgenössischen „[m]usikalische[n] Meteore“ an.<sup>46</sup> Neben der Darstellung eines umjubelten Kla-

<sup>45</sup> Friedrich Wendel. *Das Schellengeläut* (wie Abb. 8). S. 34.

<sup>46</sup> „Musikalische Meteore“. *Fliegende Blätter*. Bd. 1. München 1845. Bildunterschrift (Baby): „Ein neu Gestirn erscheint am Horizont der Kunst! – Wer / Schildert seinen Glanz? Die Feder entfällt der anbetenden / Hand! o – ach – ah!! Alle Pulse schlagen fieberhaft; / Hier endet die Kritik, die Kunst!“ Zit. n. Hans Christoph Worbs. *Das Dampfkoncert* (wie Anm. 43). S. 11.

viervirtuosen, der nicht nur mit Händen und Füßen sein Instrument zu bearbeiten, sondern noch dazu mit einem Fuß die ihm zur Huldigung entgegengeworfenen Lorbeerkränze geschickt aufzufangen vermag, befindet sich die eines Babys am Klavier, das seinerseits mit geballten Fäusten angestrengt die Partitur zu studieren scheint. Die Bildunterschrift, eine aktualisierte Travestie des antiken Unsagbarkeitstopos, tut ein übriges, um das hohle Pathos jener medialen Lobeshymnen zu entlarven, für die das europäische Bürgertum offensichtlich nur allzu gern bereit ist, seine Kinder schon als Säuglinge, „ab ovo“, in die gesellschaftliche Pflicht zu nehmen.

Doch von diesen ‚Distinktions-Exzessen‘ abgesehen, war und blieb die häusliche Musikpflege das Pfund, mit dem die Bourgeoisie hinsichtlich einer Aufwertung ihres sozialen Status zu wuchern vermochte; das Klavier wird, wie bereits erwähnt, als ideales Sinnbild einer vermeintlich perfekt vollzogenen Symbiose von Bildung und materiellem Besitz europaweit zum bürgerlichen Mode-Instrument *par excellence*. Dementsprechend zeichnet der französische Karikaturist Marcelin, als späterer Gründer der Zeitung *La Vie Parisienne* bekannt für seine exakte Dokumentation des Pariser Gesellschaftslebens, 1854 im *Journal pour rire* Vater, Mutter und drei Kinder einträchtig beim „Familienkonzert“ am übergroßen Klavier, das immerhin fünf Hausmusikanten gleichzeitig Platz bieten muß (Abb. 14).

Die Rangordnung innerhalb des Familienorchesters wird durch einen perspektivischen Kunstgriff Marcelins schon auf den ersten Blick deutlich. Dem Vater, dessen selbstherrliche Miene als einzige vollständig im Profil zu sehen ist, obliegt selbstverständlich die Leitung: er gibt, seine Familie kritisch im Blick, den Ton an. Die Gattin, im Bemühen, nur ja keinen Fehler zu machen, scheint von ihren Noten förmlich absorbiert zu werden, den Kindern fällt ohnehin nur die Rolle der begleitenden Statisten zu. Marcelin zeigt sie dem Betrachter nur von hinten: sie treten folglich nicht als selbständig agierende Individuen in Erscheinung, sondern nur als disponible, dem väterlichen Dirigat unterworfenen ‚Spiel-Masse‘ zum gefälligen Akkompagnement.

Den ‚Hörgenuß‘ komplettiert eine links neben dem Klavier ‚aufgestellte‘ und offenbar zum Mitsingen ‚abgeordnete‘ Bedienstete, die der unerbittliche *Weckeruf der Kunst* offenkundig direkt von ihrer Arbeit herbeizitiert hat (man beachte ihre nicht dem üblichen Sonntagsstaat entsprechenden Pantinen sowie die Schürze). Doch auch ihr scheint jegliche Freude und Entspannung beim gemeinsamen Musizieren abhanden gekommen. Vielmehr zeugen ihr unverwandt auf den Hausherrn gerichteter Blick und ihr mit gespreizten Fingern ‚an die Hosennaht‘ gepresster

Arm vom geradezu krampfhaften Bemühen, jedweden Mißton tunlichst zu vermeiden.

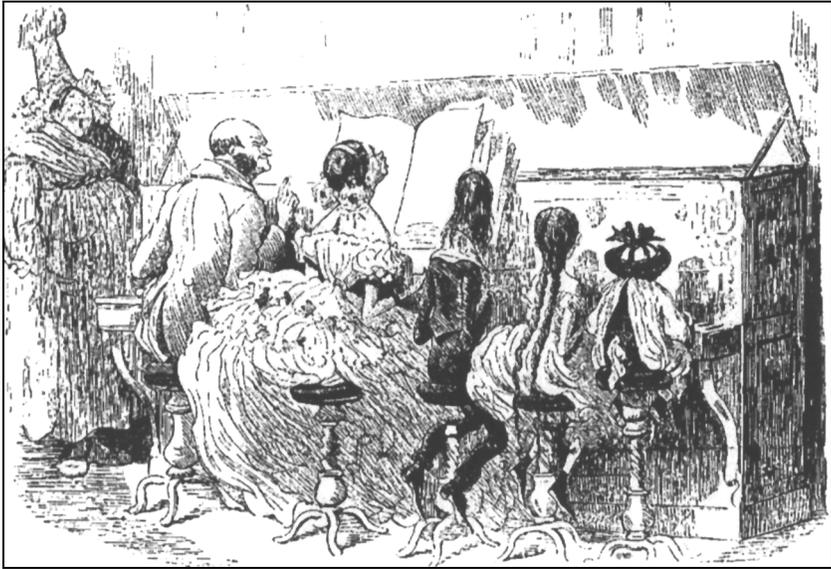


Abb. 14. Marcelin: *Journal pour rire* (1854).<sup>47</sup>

Dieses gelingt den meisten ‚Wohnzimmer-Virtuosen‘, glaubt man der Satire, jedoch nur äußerst unvollkommen. Was Wunder, daß das Schlagwort von der „Klavierseuche“ europaweit die Runde macht und der mit ungleich mehr Eifer als Begabung übende Nachbar allenthalben mit spitzer Feder buchstäblich ‚vorgeführt‘ wird. So verewigt Cham seinen Nachbarn, der mich täglich drei Stunden Tonleitern und sechs [Stunden] Übungen schlucken läßt in den *Folies caricaturales*, und Daumier veröffentlicht schon 1839 im *Charivari* (bezeichnenderweise in der Serie *Groteske Szenen*) eine Karikatur, die ein bürgerliches Ehepaar bei der Hausmusik und damit beim verzweifelten Ringen um den richtigen Ton zeigt: *Seit sechs Monaten singt Monsieur falsch! Madame spielt ebenso...und...die Nachbarn kündigen [ihnen]* (Abb. 15).<sup>48</sup> Abgesehen vom offensichtlichen Widerspruch zwischen der selbstzufriedenen Miene des singenden, sich höchst verzückt, da mit halb

<sup>47</sup> Hans Christoph Worbs. *Das Dampfkonzert. Musik und Musikleben des 19. Jahrhunderts in der Karikatur*. Wilhelmshaven [u.a.]: Heinrichsgofen, 1982. S. 117.

<sup>48</sup> *Le Charivari*, 24. Juli 1839. [*Scènes grotesques*, 3]. („Depuis six mois monsieur chante faux! Madame joue pareillement ... et ... les voisins donnent congé!“)

geschlossenen Augen lauschenden Ehemanns und der Bildunterschrift, der durch die Disproportionalität von Kopf- und übriger Körpergröße noch zusätzlich betont wird, ist diese Zeichnung vor allem durch ihre Analogie zu dem einige Jahre zuvor in der Tradition Teniers d.J. oder Watteau's entstandenen Gemälde Decamps', *Die Affen als Musiker (Les singes musiciens)*, höchst bemerkenswert (Abb. 16).



Abb. 15. Honoré Daumier: „Scènes grotesques“. *Le Charivari* (24.7.1839).



Abb. 16. A.-G. Decamps: „Les singes musiciens“ (1836).<sup>49</sup>

Da die dem äffischen Tiermusikanten ursprünglich eigene religiöse bzw. zur Zeit des Rokoko rein spielerisch-travestierende Konnotation zunehmend einer sozialkritischen Komponente gewichen war, diente er den Zeichnern des späten 18. und insbesondere des 19. Jahrhunderts vorrangig als subtil-ironische Waffe im medialen Kampf gegen ihre geltungssüchtigen Zeitgenossen. Indem Daumier sich in diesen Diskurs einschreibt, ja Decamps' Affen-Satire sogar bildlich zitiert, verschärft er seine Demaskierung bürgerlicher Bildungs- und Repräsentations-Untugenden: all jene Sangeswütigen, die ihre ‚Kunst‘ nicht um der Kunst willen, sondern nur im Zuge eines hohlen gesellschaftlichen Konformismus betreiben, machen sich letztendlich, so seine implizite Botschaft, immer wieder und überall selbst ‚zum Affen‘ – oder, wie es Franz Grillparzer 1854 in einem Epi-

<sup>49</sup> <http://www.cr-picardie.fr/uk/page.cfm?pageref=culture~patrimoine~musees~vivenel> (10.09.2005).

gramm treffend ‚auf den Punkt bringt‘: *Der Dilettant freut sich zu Haus / An seinem eigenen Geklimper, / Doch geht seine Kunst in die Welt hinaus, / Wird der Dilettant zum Stümper.*

In dem Moment, in dem also laut Grillparzer die Kunst, die noch keine ist, „in die Welt hinaus[geht]“, wird die *Pianomanie*, jene ausgesuchte bürgerliche Lieblingsbeschäftigung, endgültig zur *Leidenschaft*, die *Leiden schafft*. So notiert Heine am 20. März 1843 in einer ersten handschriftlichen Version seines musikalischen Erlebnis-Berichts aus der Kulturhauptstadt Europas:

Ach! in diesem Augenblick erreicht das Allegro meiner Nachbarinnen den höchsten Grad des Schrecklichen u[nd] betäubt mir im Kopfe alle Gedanken. Es sind drey Dinge, die mich am Ende bestimmen den Occident zu verlassen und irgend eine unzivilisirte Oase im Morgenlande aufzusuchen: diese drey sind nämlich die Gasbeleuchtung, der Dampfmaschinenrauch und das liebe Klavierspiel!<sup>50</sup>

All diese musikalischen ‚Folgeschäden‘, von manchen Zeitgenossen gar als „himmelschreiende[s] Unrecht an dem Claviere“ bzw. „musikalische Sündfluth“ erlitten, finden ihre kongeniale Verbildlichung in einem um 1851 veröffentlichten karikaturalen Einblick in ein gutbürgerliches Wohnhaus. Dieser läßt den Betrachter Zeuge einer beinahe das ganze Haus erfassenden *Klaviersuche* werden, deren allgegenwärtige Beschallung den einzig verbliebenen Resistenten langsam aber sicher in den Wahnsinn treibt: *Was es für ein Unglück ist, wenn man im Jahre 1851 kein Clavierspieler ist!!!* (Abb. 17).

Wie gesehen, rückt die bürgerliche Lebenswelt mit ihren verschiedenen Facetten und Kunst-Trends im 19. Jahrhundert zunehmend in den Fokus der deutsch-französischen Gesellschaftssatire. Ein Grund dafür liegt zweifellos, wie eingangs erwähnt, in der sozio-kulturellen (Neu-)Konstituierung der modernen Gesellschaft nach dem unwiderruflichen Ende des *Ancien Régime*. Die Bild-Satire wird dabei zum bevorzugten Medium in diesem Kampf um den ‚richtigen‘, die postrevolutionäre Gesellschaft künftig prägenden ‚Werteimmel‘; sie fungiert gewissermaßen als karikaturales Bollwerk gegen die von den Hütern der Imaginationskunst allseits heftig beklagte „Verbürgerlichung der Kunst“: letztere vornehmlich verstanden als unheilvolles Synonym für die „Verflachung“ des vormals genialen Schöpfungsakts zur maschinellen Massen-Produktion, zur simplen Mode-Erscheinung.

<sup>50</sup> Heinrich Heine. *Zeitungsberichte über Musik und Malerei*. Hg. Michael Mann. Frankfurt/Main: Insel, 1964. S. 143.



Abb. 17. *Musikalischer Dilettantismus* (um 1851).<sup>51</sup>

Doch abgesehen von dieser programmatischen Funktionalisierung stellt die Gesellschaftskarikatur des 19. Jahrhunderts auch ein wertvolles kulturgeschichtliches Dokument dar: *Zeitmalerei* in subtil-ironischer und z.T. extrem verdichteter Form, die, im Zusammenspiel mit den literarischen *Sittenbildern*, das Panorama einer komplexen Epoche ‚nachzuzeichnen‘ hilft.

<sup>51</sup> Hans Christoph Worbs. *Das Dampfkoncert* (wie Abb. 14). S. 111.