

Kritische Croquis.

Mechanismen kunstkritischer Karikatur am Beispiel der Salonwerke Eugène Delacroix'

von Charlotte Mende

Mit einem Disput zwischen Schreibfeder und Zeichenstift über die rechtmäßige Vorherrschaft der einen über den anderen beginnt der Prolog zu Jean Jacques Isidore Grandvilles (1803–1847) für die Genese der Kunstkarikatur bedeutsamen Bildergeschichte *Un autre monde* (1844).¹ Der Zeichenstift beendet diesen Streit, indem er seine Unabhängigkeit von dem Diktat der Feder erklärt, und zieht los, um von nun an seine eigenen Geschichten zu erzählen. Der hierin formulierte Anspruch textunabhängiger visueller Eigenständigkeit ist paradigmatisch für die in Abgrenzung zur literarischen Salonbesprechung einsetzende Emanzipation der kunstkritischen Karikatur. Ihr Stellenwert als ein mit bildlichen Mitteln agierendes kunstkritisches Medium, wenn nicht gar als das visuelle Pendant der literarischen Kunstkritik, ist bislang weitgehend unberücksichtigt geblieben.² Dabei illus-

trieren kunstkritische Karikaturen nicht nur den Schlagabtausch um das Für und Wider einer Künstlerposition, sondern sie wollen auch das Kunstpublikum zu einem solchen Streiten befähigen. Sie legen das kritische Potenzial eines Werkes offen und decken die möglichen Kritikpunkte zur Beanstandung auf. Es zählt zu ihren wesentlichen Funkti-

Die ersten Arbeiten konzentrierten sich allerdings vornehmlich auf die Materialerschließung. Siehe Jaime 1838; Champfleury 1865; Champfleury 1888; Fuchs 1902–1903. Es folgten kunstwissenschaftliche Untersuchungen zum psychologisch-charakterologischen und physiognomischen Gehalt der Karikatur. Siehe besonders Gombrich 1952 a, 1952 b, 1960, 1963 und Kris 1952. Erst spät gelangen der Kunstwert sowie das selbstreflexive Potenzial der Gattung in den Blick. Siehe Hofmann 1956 und Chadefaux 1968. Buchinger-Früh 1989 untersucht erstmals umfassender die Karikatur als Mittel der Kunstkritik. Dabei prüft sie zwar mit dem *Charivari* ein zentrales Entwicklungsorgan der Gattung, lässt aber die prägenden Anfangsjahre außer Acht und beschränkt sich in der inhaltlichen Analyse v. a. auf Karikaturen zu Gustave Courbet und Édouard Manet. Für einen umfassenden Überblick über die Entwicklung der französischen Kunstkarikatur siehe immer noch Paris 1990.

1 Siehe Grandville 1844, S. 1–8, bes. S. 6.

2 Nahezu zeitgleich mit dem Aufkommen des Phänomens im 19. Jahrhundert beginnt auch die reflexive Auseinandersetzung mit der Karikatur allgemein.

onen, dem Betrachter künstlerisches Wissen und differenziertes Sehen zu vermitteln und ihm dadurch eine unabhängige und fundierte Meinungsbildung zu ermöglichen, um sich am öffentlichen Kritiker-Disput kenntnisreich zu beteiligen.

1. Vorbemerkungen

Die literarischen Besprechungen zur jährlichen Ausstellung der Académie Royale de Peinture et Sculpture im Pariser Louvre sind seit Diderots *Salons* ein fester Bestandteil aller kulturell ausgerichteten Zeitschriften.³ In die Genese dieses Genres ist auch die kunstkritische Karikatur einzuordnen. Sie entwickelt sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, ausgehend von Frankreich, europaweit zu einem gleichwertigen Teil der meinungsbildenden Kunstkritik. Auf Basis der Wahrnehmungsästhetik und durch die Unmittelbarkeit des komparativen Sehens werden hier pointierte kunstkritische Aussagen formuliert.⁴

Die Rezeption einzelner Künstler, ganzer Stilströmungen, die jährliche Saloninszenierung sowie die von den Kritikern intendierte Geschmacksbildung des Publikums lassen sich hier greifen – ein Quellenwert, der auch von der kunsthistorischen Forschung nicht

selten aufgegriffen wird.⁵ Die Ursprünge, Entfaltung und Mechanismen des Phänomens sind hingegen bislang kaum aufgearbeitet worden. Um insbesondere die Anfänge der Entwicklung zu erfassen, muss vor allem *Le Charivari*, eine der einflussreichsten französischen Satirezeitschriften des 19. Jahrhunderts, in den Blick genommen werden. Hier wird 1833 eine der ersten kunstkritischen Karikaturen publiziert und zwischen den 1830er und 1850er Jahren das Konzept des sogenannten *Salon caricatural*, welches erstmals systematisch Salonkunst mittels Karikaturen kunstkritisch diskutiert, ausgebildet und verfeinert.⁶ Aus diesem Betrachtungsrahmen gehen die im Folgenden zu besprechenden Beispiele hervor, anhand derer aufgezeigt werden soll, wie in der Karikatur stil- und künstlerspezifische Codes als Mittel der visuellen Kunstkritik entwickelt und eingesetzt werden.

3 Zu Diderots *Salons* und ihrem Einfluss auf die Kunstkritik siehe besonders Zmijewska 1970, Kohle 1989, Lavezzi 2007, Frantz 2008 und Henry 2011.
4 Zur wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Subjektivität des Sehens im 19. Jahrhundert siehe Crary 1996. Zur Aufwertung der individuellen, sinnlichen Werkrezeption und der subjektiven Empfindung des Betrachters als entscheidende Urteilsinstanz um 1800 siehe Büttner 1999.

5 Rekonstruktionen der originalen Hängung der Pariser Salonausstellung auf Grundlage der *Salon caricaturaux* liefert beispielsweise Wilson-Bareau 2007 in ihrer Erörterung zum Umgang mit Manet im Salon Réfusé 1863. Zur Rezeption einzelner Künstler oder auch ganzer stilistischer Strömungen in Karikaturen siehe insbesondere Schlessler/Tillier 2007 mit Schwerpunkt auf Courbets Realismus, Rosenberg 2007 zur Auseinandersetzung mit Abstraktion und Le Men 2011 zu verschiedenen Aspekten des Gesamtphänomens im 19. Jahrhundert. Zum Zeitpunkt der Tagung lag der jüngste Beitrag von Grosskopf 2016 zu karikaturalen Darstellungen künstlerischer Arbeitspraxis noch nicht vor und konnte daher für diesen Artikel nicht berücksichtigt werden.
6 Ein Beitrag der Autorin zur Genese des *Salon caricatural* im *Charivari* ist in Vorbereitung und wird voraussichtlich in dem Tagungsband *Bilder tadeln Bilder. Kunstkritische Kunst von Dürer bis zur Gegenwart*, hg. von Gerd Blum und Jürgen Müller, erscheinen.

Die Anfänge der Kunstkarikatur sind eng an die Entwicklung des satirischen Bildjournalismus zur Zeit der französischen Julimonarchie geknüpft.⁷ Zentral für diesen Prozess sind die immer wieder wechselnden Bedingungen der Pressefreiheit und das dadurch bedingte Erstarken der Satireblätter in der periodischen Presse. Zu den wichtigsten Protagonisten dieser Entwicklung zählt Charles Philipon (1800–1861), Chefredakteur und Herausgeber unter anderem des *Charivari*.⁸ Es gehört zu den vordringlichsten Anliegen seines umfangreichen Zeitschriftenprogramms, die immer stärker in die öffentliche Sphäre drängende Bourgeoisie in eine politische und gesellschaftliche Verantwortung zu nehmen. Gerade der bildenden Kunst weist er in diesem Vorhaben eine wichtige Rolle zu. Philipons Ansatz verknüpft politische Meinungsbildung und Kulturvermittlung eng miteinander, nicht zuletzt, weil sich auch die Kulturpropaganda des Bürgerkönigs Louis-Philippe I. (1773–1850) der Kunst bedient, beispielsweise durch die Wiedereröffnung des Pariser Salons.⁹ Dieser Rückgriff

auf den Kulturbereich liefert dem anti-royalistisch geprägten Philipon genügend Material, um eine enge Verquickung von Salonbericht und Regimekritik umzusetzen, zumal ihm die Doppelbödigkeit der Satire erlaubt, Letztere an der Zensur vorbeizuschleusen. Entsprechend lassen die Salonberichte des *Charivari*, vor allem in den Anfangsjahren, eine tagespolitische Färbung erkennen. So heißt es im initialen Salonbericht des *Charivari* aus dem Jahr 1833: »[...] l'art avait une tendance nécessaire et irrésistible à devenir contemporain et démocratique [...]«. ¹⁰ Darüber hinaus klagen Bemerkungen wie »Il manque aux arts de notre temps ce qui manque à sa politique, de la grandeur, de la noblesse. Que peuvent être les arts à une époque bourgeoise et épicrière comme la nôtre?« den Missbrauch des Kunstbetriebs an und illustrieren die beständig in die Artikel eingeflochtene Kritik an der für die *liste civile* angekauften »offiziellen Kunst«. ¹¹

Philipons hier nur verkürzt anzureißendes kultur-didaktisches Konzept fußt auf der Ansicht, dass die Kunst zum einen den Charakter jener Gesellschaft widerspiegelt, die sie hervorbringt, zum anderen lässt sie sich aber auch als Bildungsmittel der Gesellschaft einsetzen. ¹² Daran anknüpfend verfolgt er die Absicht, möglichst vielen sozialen Gruppen französische Kunst, Kultur und ästhetische Ideale zu vermitteln, welche jenseits der

7 Zur Zeitungs- und Zeitschriftengenealogie siehe Belanger 1969, bes. S. 97–98; Albert 1992; Bosch-Abele 2000. Zur Rolle der Karikatur in der politischen Presse der Julimonarchie siehe Koch/Sagave/Fontaine 1984; Koch 1992; Lüsebrink 1992; Cuno/Cacciolo/Le Men 1999.

8 Zu den publizistischen Konzepten Charles Philipons siehe grundlegend Cuno 1985.

9 Louis-Philippe nahm sich bereits in seinem ersten Amtsjahr der Neuorganisation des Salons an, da er neben der Etablierung einer regierungskonformen »französischen Kunst«, die besonders der bürgerlichen Öffentlichkeit gefallen sollte – und zum Missfallen des *Charivari* auch gefiel –, die Inszenierung des Bürgerkönigs als liberalem Erneuerer und Reformers ermöglichte. Siehe Boime 1971, S. 14.

10 Siehe Anonymus 1833.

11 Siehe Huart 1845. Die *liste civile* stützt sich auf das Gesetz vom 2. März 1832, demzufolge Louis-Philippe jährlich 12 Millionen französische Franc für Kunsteinkäufe zur Verfügung standen.

12 Siehe Erre 2004, S. 52–53.

von der staatlichen Akademie vorgegebenen Wertevorstellung liegen.

Letztlich lassen sich fünf Faktoren ausmachen, die in ihrem Zusammenspiel die Entwicklung der kunstkritischen Karikatur maßgeblich antreiben: Ein doppelbödiges Bildjournalismus als Behauptungsmittel regimekritischer Presse gegen die politische Zensur bildet ihre Grundlage. Zensurbedingt erweitern die politischen Satirezeitschriften ihren Berichtsrahmen in den Kultursektor, wo die vom Hof geförderte Kunstproduktion zunächst weiter als Folie für politische Satire genutzt wird, sich der Fokus aber zunehmend auf die Kunst selbst verlagert. Der akademieunabhängige Kulturjournalismus zielt dabei besonders auf die soziale und didaktische Relevanz der Kunst ab. Der Ausbau der neuen Gattung wird durch die Ambitionen eines emanzipierten Bürgertums, am allgemeinen Kunstdiskurs teilnehmen zu wollen sowie die Kunstproduktion durch pekuniäre Mittel auch beeinflussen zu können, weiter gefördert. Die technische Machbarkeit und die preisgünstige Massenproduktion von druckgraphischen Karikaturen ermöglichen nicht zuletzt ihre Breitenwirkung und Beständigkeit.

2. Die kunstkritischen Karikaturen zu den Salonbeiträgen Eugène Delacroix', 1845–1847

Schwerpunkte nachstehender Betrachtung liegen auf den wirkungsästhetischen Mechanismen der kunstkritischen Karikatur, um sie auf ihre Aussageabsicht und -qualität hin zu untersuchen und der Frage nachzugehen, worin der spezielle Wert einer visuellen Kunstkritik in Abgrenzung zur

etablierten literarischen Salonbesprechung besteht.

Im Zeitrahmen der Jahre 1845 bis 1847 erscheint der Salonbericht des *Charivari* im Umfang von zwei jeweils vierseitigen Sonderausgaben. Diese *Revue[s] véridique[s], drolatique[s] et charivarique[s] du Salon [...]* entspringen der kongenialen Arbeit des Kulturredakteurs Louis Adrien Huart (1813–1865) und des unter dem Pseudonym Cham firmierenden Zeichners Charles-Henri-Amédée de Noé (1818–1879). Als Holzstichvignetten produziert, können die Karikaturen mittels des neuen flexiblen Setzverfahrens direkt in den Fließtext integriert und somit in unmittelbarer Nähe zu den sie betreffenden Textpassagen platziert werden, so dass geschriebene und gezeichnete Aussage in einem für die damaligen Gewohnheiten innovativen Text/Bild-Verhältnis korrespondieren können.¹³ Dennoch behandeln Karikatur und Text nicht immer zwingend dieselben Aspekte. Die Vielfalt der besprochenen Künstler und Kunstwerke dieser Salonberichte ist genauso groß wie jene der kunstkritischen Mechanismen in den Karikaturen. Der Vergleich der aufeinanderfolgenden Jahrgänge zeigt zudem, dass einige Karikaturen nicht nur flexible formalästhetische Chiffren für generelle Stil-Beschreibungen oder eine spezifische Kunstkritik für ein spezielles Kunstwerk darstellen. Entlang einiger Karikaturen lässt sich

¹³ Zuvor erschienen die Karikaturen als ganzseitige Lithographien und wurden den entsprechenden Ausgaben als Einzelblatt beigelegt. Der künstlerische Eigenwert der Karikaturen, die in dieser Form auch als graphische Sammelobjekte beliebt waren, ist im Zuge dieser Veränderung zwar rückläufig, ihre inhaltliche Komplexität hingegen steigert sich kontinuierlich. Siehe Anm. 6.



1. Cham nach Eugène Delacroix, *L'Empereur du Maroc*, Holzstich, in: *Le Charivari*, 18. April 1845.

ein eigens entwickelter visueller Code für einen individuellen Künstlerstil beobachten. Bei Delacroix entsteht ein solcher Code in der Auseinandersetzung mit seiner Farbverwendung, seiner Maltechnik und seiner Auffassung der Zeichnung. Diese karikaturalen Stil-Chiffren zwischen Formalismus und Wirkungsästhetik stehen dabei, dem Philipon'schen Ansinnen Folge leistend, im Dienst der Schulung des Betrachter-Auges.

Das erste Exempel entstammt dem *Salon caricatural* des *Charivari* aus dem Jahr 1845 und behandelt die Karikatur (Abb. 1) zu Delacroix' zeitgleich im Pariser Salon ausgestellttem Gemälde *Moulay-Abd-er-Rahman, sultan de Maroc, sortant de son palais* (Abb. 2).¹⁴

¹⁴ Das *Salon-Livret* vermerkt zum Gemälde Delacroix': »Peinture. Tableaux. DELACROIX (Eugène) [...] 438 – Mouley-Abd-err-Rahmann, sul-

Original und Karikatur zeigen den Sultan hoch zu Ross, umgeben von seinem Hofstaat, vor den zinnenbekrönten Mauern einer Stadt. Eine genauere Betrachtung offenbart jedoch schnell größere Unterschiede zwischen der Karikatur und ihrer Vorlage, welche von motivischen Detailabwandlungen bis hin zu formalen Abweichungen reichen.

Die prägnanteste Veränderung betrifft das Bildformat, eine Beobachtung, die einen direkten Bildvergleich zwischen Karikatur und Gemälde im Salon beziehungsweise

tan de Maroc, sortant de son palais de Mequinez, entouré de sa garde et de ses principaux officiers. – Ce tableau reproduit exactement le cérémonial d'une audience à laquelle l'auteur a assisté, en mars 1832, lorsqu'il accompagnait la mission extraordinaire du Roi, dans le Maroc [...].« Siehe Salon de 1845, S. 57–58. Zur politischen Signifikanz dieses Gemäldes im Kontext des Salons von 1845 siehe Olmsted 2009.



2. Eugène Delacroix, *Moulay Abd-er-Rahman, sultan de Maroc, sortant de son palais*, 1845, Öl auf Leinwand, 377 x 340 cm, Toulouse, Musée des Augustins.

eine genaue Kenntnis der Werkgenese voraussetzt. Die großformatige Leinwand ist in vollendetem Zustand nahezu quadratisch, wodurch die ohnehin monumentale Wirkung der nahansichtigen Szene weiter gesteigert wird. In Chams Karikatur ist das Sujet jedoch auf ein Querformat gestreckt, eine Abweichung, die durch die Inanspruchnahme von ganzen zwei Spalten der Karikatur im Textspiegel zusätzliche Betonung erfährt. Hierdurch nimmt Cham Bezug auf das anfänglich von Delacroix für die Ausstellung angemeldete, nahezu doppelte Längenmaß des Gemäldes von 3,0 x 6,9 Metern.¹⁵ Offensichtlich sollte die Szene umfangreicher aus-

fallen als letztlich ausgeführt, wovon auch die Vorstudien des Gemäldes zeugen; dennoch hat Delacroix von dieser Komposition im weiteren Werkprozess Abstand genommen, allerdings erst nach der Registrierung seines Salonbeitrags im Louvre.¹⁶ Mit der Streckung des Sujets auf das ursprünglich avisierte Format greift die Karikatur diesen Sinneswandel auf und hinterfragt spöttisch die Relevanz der dargestellten Episode für ein nach wie vor die gängigen Dimensionen übertreffendes Historienbild. Im Salon findet die Komposition in ihrer finalen Ausführung dennoch wohlwollende Zustimmung. Eugène Pelletan (1813–1884) lobt ihre Ausgewogenheit und Natürlichkeit:

»L'impression, comme l'expression générale du tableau, est bien locale [...]. Le second mérite de cette composition, c'est qu'elle est bien assise. Le parti pris des lignes horizontales et perpendiculaires donne à la scène toute sa gravité; mais elles sont assez habilement diversifiées pour enlever toute espèce de roideur et de symétrie. Les personnages du premier plan sont exécutés avec un grand sentiment [...].«¹⁷

Der räumliche Tiefenzug, welcher im Gemälde noch mittels der diagonal durch den Bildhintergrund verlaufenden Mauer und den Blick durch den Torbogen auf die dahinter liegende Stadt evoziert wird, ist in der Karikatur hingegen aufgegeben worden. Stattdessen erscheint das Geschehen

¹⁵ Siehe Johnson 1986, S. 183.

¹⁶ Siehe Robaut/Chesneau 1885, S. 242.

¹⁷ Siehe Pelletan 1845.

dort bildparallel und wirkt durch die Längsstreckung flach und plump. Während dieser augenfälligen Abwandlung nur wenig Aussagepotenz innewohnt, gewichten zwei vermeintlich geringfügige Detailveränderungen die in die Karikatur eingeschriebene Kunstkritik erheblich. Hierzu zählt zuerst der elegante schmale Araberhengst des Sultans, welcher in Chams Karikatur durch ein stämmiges Brauereipferd ersetzt worden ist. Auch Huart lenkt den Blick mit einer rethorischen Frage auf das Pferd: »Peut-être vous étiez vous faites une autre idée des chevaux arabes? – Cela se voit tous les jours... non pas des chevaux comme celui-ci, mais des idées comme celle-là« und bezieht sich damit ironisch auf das *Salon-Livret*, in welchem das Pferd des Sultans als »cheval barbe d'une grande taille, comme sont en général les chevaux de cette race« beschrieben wird.¹⁸

Am Beispiel des Pferdes tritt deutlich der entwurfsgleiche Skizzenstil der Karikatur hervor. Ihm kommt in der weiteren Analyse eine wesentliche Funktion zu, denn dieser zeichnerische Modus entspricht vielmehr der Adaption des formalen Duktus einer Studie als dem eines durchgearbeiteten und vollendeten Gemäldes: Im Verzicht auf geschlossene Umrisse bilden lose aneinandergesetzte Linien flüchtige und nur schwer fassbare Körper. Grobe Kreuzschraffuren formen die Schattenpartien, wobei kurze Striche unterschiedlicher Breite die variierende Druckstärke von Kreide oder Kohlestrichen für Hell-Dunkel-Effekte adaptieren. Es entsteht nur ein vager und verschwommener Eindruck des Originals. Viele Einzel-

heiten gehen verloren, bestimmte Elemente geraten so jedoch umso mehr in den Fokus. Huart führt in der begleitenden Textpassage aus, man könne nicht allzu zufrieden sein mit dem Werk – und lässt dabei zunächst offen, ob sich diese Äußerung auf die Karikatur oder auf das Gemälde bezieht. Weiter fährt er fort, er finde diesen »croquis« – ein Begriff, der gleichermaßen als Ausdruck für ›Skizze‹ wie für ›Witz‹ verwendet wird – zu ungenau, zu unscharf, zu roh und zu gekritzelt. Eine »charge« sei es, also eine Karikatur von einem Bild, schwerfällig gemalt und grob gezeichnet.¹⁹ Letztlich entscheidet er sich, für diesen Eindruck doch lieber die zweifelhaften Fähigkeiten des Karikaturisten verantwortlich zu machen: »Je suis désolé de faire ici la critique de Cham, mais je n'ai à choisir qu'entre lui et le chef de l'école coloriste!«²⁰

Während Huart seine Kritik an Delacroix so vieldeutig um die Karikatur Chams herumwindet, finden andere Kunstkritiker in den literarischen Salonbesprechungen des Jahres 1845 deutlichere Worte. Étienne-Jean Delécluze (1781–1863) urteilt abfällig, das Bildnis sei nicht mehr als »une grande esquisse peinte«, eine große gemalte Skizze, ein vorläufiger Entwurf mit sorglos ausgeführten Figuren, ein Werk, das nichts zu tun habe mit einem Gemälde.²¹ Es kann nur

18 Siehe Huart 1845; Salon de 1845, S. 57.

19 »Ce croquis a, je trouve, un peu trop de vague; il n'établit pas assez de plan occupé par chaque personnage; tout cela semble confus: on dirait la charge d'un tableau lourdement peint et grossièrement dessiné [...].« Siehe Huart 1845.

20 Siehe Huart 1845.

21 »[...] c'est ne qu'avec une attestation soutenue, et à l'aide d'une lorgnette, que j'ai pu m'assurer des détails et reconnaître le caractère des têtes. Ce ta-

eine, wenngleich doch sehr wahrscheinliche Hypothese bleiben, dass Cham gerade aus dieser Äußerung die Inspiration für seine Karikatur gezogen hat.²² Pelletan bemerkt im Hinblick auf die dem Gemälde innewohnende Verbindung von Malerei und Zeichnung dagegen positiv, Delacroix habe eine Art des »dessin en peinture« erreicht, die zwar keinen Umriss fixiere, die aber im höchsten Maße formbeschreibend sei, da sie auch jene Faktoren berücksichtige, welche die Erscheinung von Material, Textur und bewegten Körpern beeinflussten. Nur mittels dieser Technik sei es überhaupt möglich, Zeichnung und Farbe intim in einem Gemälde zu verbinden. Darin übertreffe Delacroix vor allem jene Künstler, die zu sehr nach einer idealen Umrisslinie suchten.²³

Delacroix' Technik, Figuren und Körper aufzubauen, lässt sich eindrücklich an der Gestaltung des Pferdefells aufzeigen.²⁴

bleau n'est encore qu'une grande esquisse peinte, exécutée avec tout le sans-façon auquel on se livre lorsque l'on essaie pour soi ce que l'on se propose de faire pour les autres, [...] l'ouvrage tel qu'il est ne peut passer pour un tableau«. Siehe Delécluze 1845.

22 Cham dürften alle hier zitierten Salonbesprechungen bekannt gewesen sein, da sie allesamt vor dem erst zum Ende des Salons publizierten *Salon caricatural des Charivari* erschienen.

23 »[...] Sa peinture n'est jamais plate du côté qu'on ne voit pas [...] En générale, les dessinateurs recherchent trop une ligne idéale fictive, géométrique, qui ne donne que le contour [...] Dans la réalité, la ligne du contour se modifie, se combine, se diversifie par tout ce qui l'enveloppe, la limite [...] C'est par là que le dessin en peinture se trouve intimement lié au coloris.« Siehe Pelletan 1845. Zum Eigenwert der sichtbaren Malstruktur und dem »Relief der Farbe« im 19. Jahrhundert siehe Krüger 2007, S. 136–143.

24 Delacroix' didaktisch motivierter Artikel *De l'enseignement du dessin* über Sinn und Aufgabe des

Das hier aufgrund seiner besonderen Prägnanz gewählte Vergleichsbeispiel, die Vorzeichnung für *Attila et ses hordes* (1843–47; Abb. 3), veranschaulicht die von Pelletan beschriebene Körpermodulation: Kurze, vielfach doppelt gesetzte Striche umschreiben die einzelnen Gliedmaßen und setzen sich erst additiv zu einem Körper zusammen. Schraffuren in der Binnenzeichnung evozieren Plastizität. In der Pferdemähne werden durch jeden Strich gleichzeitig Körper und Bewegung ausgedrückt, welche in ihrer Summe zugleich der optischen wie haptischen Wahrnehmung von Felltextur verpflichtet sind. Dieses von der Kritik unterschiedlich bewertete stilistische Charakteristikum Delacroix', welches sich auch im Duktus seiner Farbskizzen und in seiner Malerei fortsetzt, hat Cham in seiner Karikatur aufgegriffen: Die ungenaue, ausgefranste und grobe Zeichnung eines übertrieben zotteligen Pferdefells, der »croquis un peu indécis, un peu tourmenté, plissé« wie Huart sie beschreibt, reflektiert zum einen den Vorwurf Delécluzes einer zu freien Figurenmodulation und den Eindruck von »une grande esquisse peinte, exécutée avec tout le sans-façon«.²⁵ Zum anderen entspricht

Zeichnen-Lernens erscheint erst 1850. Siehe Delacroix 1850. Jedoch geben die Korrespondenzen und Tagebücher Delacroix' Aufschluss darüber, dass er mit den hier herangezogenen Kunstkritikern in regem Austausch stand und mit ihnen seine Ansichten und Methoden diskutierte. Siehe hierzu Delacroix 1936–1938; Delacroix 1960; Badt 1951.

25 »Notre habile dessinateur, un peu beaucoup embarrassé pour rendre, avec cette fidélité qui fait le plus bel apanage de son talent, et la forme et la couleur de ce tableau vraiment marocain, a adopté un genre des croquis un peu indécis, un peu tourmenté, plissé, qui ne dessine sans doute pas



3. Eugène Delacroix,
Attila et ses hordes, 1843–47,
Feder und braune Tinte auf
Papier, 177 x 220 mm,
Paris, Musée du Louvre.

sie aber auch Pelletans Beobachtung einer am Material ihres Gegenstands orientierten Formgebung und kombiniert somit die diskutierten Aspekte für das Betrachter-Auge in einer simultanen und summarischen Darstellung. Um beiden Positionen gerecht zu werden, bleibt eine klare Stellungnahme des Karikaturisten aus.

Auch Delacroix' Kolorit gerät ins Visier der Karikatur, ein technisch für das Holzschnittverfahren nicht leicht umzusetzender Gesichtspunkt. In Bezug auf das Gemälde *Moulay-Abd-er-Rahman* geschieht dies durch eine besondere Aufmerksamkeit gegenüber jenen Details, anhand derer auch die übrigen Kritiker explizit Delacroix' Farbgebrauch diskutieren. Hier wird nun die zweite Detailveränderung in der Karikatur

relevant: Im Zentrum der Farbenbetrachtung steht der rot-grüne Sonnenschirm vor blauem Himmel, eine Farbtrias, die Charles Blanc (1813–1882) als Schlüssel zum gesamten Gemälde auffasst:

»[...] après avoir brillamment contrasté, allaient affirmer et consommer leur alliance dans un parasol vert [...], et ce parasol était la clef de tout le tableau, alors que le spectateur n'y voyait qu'un renseignement ethnographique, ou le souvenir d'une vérité locale.«²⁶

Ihr harmonisches Zusammenspiel und die Authentizität der Lokalfarben verleiten Pelletan gar zu einem Vergleich mit Rembrandt, Tizian und Veronese.²⁷ Ebenso lobt Charles

grand'chose, mais qui laisse deviner toutes les beautés qu'on voudra.« Siehe Huart 1845. Zu Delécluze siehe Anm. 21.

²⁶ Siehe Blanc 1876, S. 78.

²⁷ Siehe Pelletan 1845.



4. Cham nach Eugène Delacroix, *Rébecca enlevée par les ordres du templier Boisguilbert, au milieu du sac du château de Frontbeouf*, Holzstich, in: *Le Charivari*, 17. April 1846.



5. Eugène Delacroix, *Rébecca enlevée par les ordres du templier Boisguilbert, au milieu du sac du château de Frontbeouf*, 1846, Öl auf Leinwand, 100,3 x 81,9 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.

Baudelaire (1821–1867) die Harmonie und Natürlichkeit der Farbkomposition.²⁸

Konträr zu der im Gemälde alles überragenden Position des Sonnenschirms reduziert Cham in seiner Karikatur den Schirm in ein viel zu kurzes Schirmchen, welches, durch seine Kürze völlig funktionslos ge-

worden, irritieren muss und den Betrachterblick auf sich zieht. Die sonnegebräunte Haut des Sultans ist hingegen konsequent in ein tiefes Schwarz überzeichnet, obwohl das *Salon-Livret* gerade die besondere Sorgfalt hervorhebt, welche Delacroix auf den sanften Teint des Sultans verwendet habe.²⁹

Es überrascht nicht, dass Farbe in der Auseinandersetzung mit Delacroix' Malerei eine besondere Rolle spielt, noch weniger, dass dieser Aspekt eine Konstante innerhalb der entsprechenden Kunstkritik darstellt.

28 »En effet, déploya-t-on jamais, en aucun temps [...] un plus prodigieux accord de tons nouveaux, inconnus, délicats, charmants? [...] – Ce tableau est si harmonieux, malgré la splendeur des tons, qu'il en est gris, gris comme la nature [...]. – Aussi, ne l'aperçoit-on pas du premier coup; ses voisins l'assomment. – La composition est excellente [...] elle a quelque chose d'inattendu parce qu'elle est vraie et naturelle.« Siehe Baudelaire 1932 [1846], S. 20.

29 »[...] L'empereur, remarquablement mulâtre, [...]« Siehe *Salon de 1845*, S. 57.



6. Cham nach Eugène Delacroix,
Les adieux de Romeo et Juliette, Holzstich, in:
Le Charivari, 17. April 1846.

Dies trifft ebenso auf die Karikaturen zu. Um deren Code für Delacroix' Umgang mit Farbe, welcher eng an den Malstil gebunden bleibt, deutlicher zu fassen, soll nun der Blick auf Delacroix' Salonbeiträge des Jahres 1846 gerichtet werden.³⁰

Im *Salon caricatural* von 1846 erscheinen zeitgleich drei Karikaturen, welche sich auf Delacroix' in diesem Jahr ausgestellten Salonbeiträge beziehen: *Rébecca enlevée par les ordres du templier Boisguilbert, au milieu du sac du château de Frontbeouf* (Abb. 4, 5), *Les adieux de Romeo et Juliette* (Abb. 6, 7) und

³⁰ Siehe Huart 1846.



7. Eugène Delacroix, *Les adieux de Romeo et Juliette*, 1845, Öl auf Leinwand,
62 x 49 cm, Privatsammlung.

Marguerite à l'église (Abb. 8, 9).³¹ Diese Karikaturen weisen nicht nur erneut denselben, bereits 1845 auf Delacroix' Gemälde angewandten Zeichenstil auf, sie werden darüber hinaus auch durch eine markante schwarze Rahmung, welche im *Salon caricatural* des Jahres 1846 ausschließlich für die Karikaturen zu Delacroix verwendet wird, als zusammengehörig erkennbar und im Textspiegel eng beieinander präsentiert.

Die Salonkritiken zu *Rébecca* fallen gemischt aus. Wieder haben Gesamtkomposition und Figurenmodulation gegensätzliche Stellungnahmen provoziert. Gustave Planche

³¹ Siehe zu allen drei Gemälden Salon de 1846, S. 58.



8. Cham nach Eugène Delacroix, Marguerite à l'église, Holzstich, in: *Le Charivari*, 17. April 1846.

(1808–1857) bemängelt vor allem die unpräzisen Proportionen. Es sei unmöglich, die Körper unter den Gewändern genauer zu definieren.³² Paul Mantz (1821–1895) hingegen fällt es weniger schwer, diese auszumachen. Er bewundert dezidiert die gelenkigen und eleganten Bewegungen Rébeccas, derweil sich Théophile Gautier (1811–1872) von der kühnen Pose des Boisguilbert beeindruckt zeigt.³³

Cham folgt hier der Bewertung Planches und zeigt die Körper in einer extremen Tor-

32 »[...] Quant au corps, il n'est pas possible de le deviner sous le vêtement. Non seulement cette composition n'est pas peinte dans l'acception sérieuse du mot, mais elle n'est pas même trouvée.« Siehe Planche 1846.

33 Siehe Mantz 1846; Gautier 1846.



9. Eugène Delacroix, Marguerite à l'église, 1846, Öl auf Leinwand, 55 x 45 cm, verschollen.

sion: Während die Unterleiber der Figuren nach vorne zeigen, weisen die Torsi um 180 Grad gedreht in die entgegengesetzte Richtung, die Köpfe sind wiederum in die Ausgangsposition gewendet. Boisguilbert umgreift in einer anatomisch unmöglichen Rückwärtsdrehung Rébecca, von der nur die ausgestreckten Arme und der Kopf klar erkennbar bleiben. Ein körperloses, schlaff herunterhängendes Kleid ersetzt derweil ihren Rumpf und ihre Beine.

Es ist jedoch erneut die Behandlung der Farbe, welche das Kritikerinteresse dominiert und durchweg lobend beurteilt wird. Baudelaire äußert, es sei die perfekte Anordnung der Farbtöne, der »tons intenses, pressés, serrés et logiques«, die dieses Kunstwerk au-

ßergewöhnlich machten und lobt den daraus resultierenden durchdringenden Gesamteindruck des Werkes.³⁴ Im Gegensatz zu allen anderen Malern ähnelten Delacroix' Gemälde und sein Gebrauch von Farbe der Natur mit ihrer Vielfalt und mit ihrem »horreur du vide«. Mantz bewundert unterdessen die außerordentliche Feinheit der Farbwerte.³⁵ Gleichfalls beeindruckt zeigt sich erneut Gautier, der das Kolorit in Analogie zu den Werken von Rubens setzt.³⁶ Huart behandelt im Salonbericht des *Charivari* den Farbaspekt hingegen nur mit einem einzigen Satz: »[...] Vous me direz que vous n'avez jamais vu de chevaux violets; ça me prouve que vous n'avez pas quitté les environs de Paris [...]«.»³⁷ Dieser Verweis auf eine vermeintlich typisch afrikanische Erscheinungsweise der Pferde ist dabei indirekt ein Seitenhieb auf die gesamte Orientmalerei, welche in den 1840er Jahren zunehmend in den Salon drängt. Chams' Reflexion fällt dagegen detaillierter aus. Er nutzt die bereits am Beispiel des Sultans erläuterte Imitation des Pinselduktus, um Textur und Dynamik, so beispielsweise im Pferdeschweif und in den Kopfbedeckungen der Männer, herauszuarbeiten. Hieran anknüpfend, generiert er nun zusätzlich verschiedene Muster und Schraffuren, um unterschiedliche Farbflächen sowie ihre Übergänge zu kennzeichnen und hierdurch eine differenzierte Farbigkeit auszudrücken. Diese Methode wird besonders im Hintergrund der Karikatur angewendet, wo die unterschiedlichen Linienraster und Muster entsprechende



10. Cham nach Ary Scheffer, *Faust, au sabbat, aperçoit le fantôme de Margarethe*, Holzstich, in: *Le Charivari*, 17. April 1846.

Farbnuancen wiedergeben. Im Bildraum der Karikatur entsteht dadurch ein vergleichsweise chaotischer Eindruck eines »horreur du vide«, wie ihn Baudelaire zuvor positiv für Delacroix' Farbenreichtum konstatiert hat. Tatsächlich lässt sich in diesem Vorgehen Chams Bewusstsein für jenes erkennen, welches Delacroix an Gemälden von Rubens studierte und für seine eigene Kunstauffassung nutzbar machte: Die Verwendung frei gesetzter abgetönter Farbakzente zur Konstruktion einer sinnlichen Atmosphäre.³⁸

Die Spezifik des Delacroix'schen respektive des für ihn entwickelten karikaturalen Individualstils wird durch die unmittelbare Gegenüberstellung der Karikaturen zu Dela-

34 Siehe Baudelaire 1932 [1846], S. 118.

35 Siehe Mantz 1846.

36 Siehe Gautier 1846.

37 Siehe Huart 1846.

38 Siehe Badt 1965, S. 89–92.

croix' *Marguerite à l'église* und Ary Scheffers Gemälde *Faust, au sabbat, aperçoit le fantôme de Margarethe* (Abb. 10) in der danebenliegenden Textspalte noch deutlicher hervorgehoben. Beide dem Faust-Thema verpflichteten Sujets könnten sich kontrastreicher kaum gegenüberstehen. Der in der Karikatur zu Scheffers Gemälde angewandte Linearismus, welcher hier die Wertschätzung einer geschlossenen Umrisslinie unterstreicht, arbeitet zugleich die Extreme der gegenübergestellten Positionen umso klarer heraus. Dass beide Karikaturen nahezu parallel in den Textspiegel eingebettet sind, ist dabei sicherlich kein Zufall, erleichtert es den Bildvergleich doch deutlich, der auch die im Salon gegebenen Möglichkeiten übertrifft, da die Gemälde in unterschiedlichen Räumen ausgestellt waren.³⁹ Der Vergleich mit Scheffers soll dabei keine Abwertung Delacroix' vor Augen führen, sondern vielmehr die jeweiligen stilistischen und technischen Charakteristika der Gemälde deutlicher herausstellen.

Diese Stil beschreibende Strategie erreicht mit der letzten für diese Analyse herangezogenen Karikatur zu Delacroix' 1847 ausgestelltem Gemälde *Le Christ en croix* (Abb. 11, 12) einen vorläufigen Höhepunkt.⁴⁰ Die von Rubens' *Lanzenstich* inspirierte Malerei erntet im Salon großen Beifall. Théophile Silvestre (1823–1876) zollt der gelungenen Darstellung von Einsamkeit und Brutalität höchsten Tribut.⁴¹ Baudelaire, der Delacroix' religiösen Gemälden generell überragende Bedeutung beimisst, spricht hier von einem

39 Siehe Salon de 1846, S. 58, 183.

40 Siehe Salon de 1847, S. 53.

41 Siehe Silvestre 1855, S. 24.

besonderen Gespür für den Ausdruck von Traurigkeit. Théophile Thoré (1807–1869) schließt sich Baudelaires Lob an. Besondere Beachtung verdiene aber, dass Delacroix »l'infini« als wesentliches Element der Bildwirkung einsetze:

»[...] Eugène Delacroix est incomparable dans l'exécution des ciels. L'infini est toujours ouvert devant lui; c'est pourquoi on l'accuse de n'être pas fini; mais regardez la nature dans ses effets grandioses, toujours étranges et variés; jamais le détail ne se sépare de l'ensemble; [...].«⁴²

Thoré nimmt darin Bezug auf Delacroix' eigene Kunstauffassung, der zufolge das Unendliche und Vollkommene, gerade in Bezug auf die göttliche Schöpfung, nur in der »Offenheit« gleichnishaft darstellbar ist. Die Farbskizze stellt einen wesentlichen Bestandteil dieser Ausdrucksform dar.⁴³ Innerhalb der konservativen Strömung wird diese »Offenheit« hingegen als »nicht fertig ausgeführt« aufgefasst. Zwar scheint Chams Karikatur, welche das Motiv auf ein stark abstrahiertes Gestrichel reduziert, zunächst letzterer Kritik zu folgen, doch finden sich hierin ebenso Indizien dafür, dass Cham versucht, für Stil und konzeptuelle Kernelemente des Delacroix'schen Bildaufbaus ein karikaturales Äquivalent zu finden. Denn vergleicht man die Karikatur und Delacroix' Ölstudie für *Le Christ en croix* miteinander, so erscheint die Karikatur hinsichtlich Duktus, Lichtregie und Komposition nicht als Verfremdung,

42 Siehe Thoré 1847.

43 Siehe Badt 1965, S. 81–92.



11. Cham nach Eugène Delacroix, *Le Christ en croix*, Holzstich, in: *Le Charivari*, 9. April 1847.

sondern vielmehr als formale Abbreviatur der Vorlage. Diese vorbereitende Studie war bereits 1840 auf der Exposition de l'Odéon zu sehen und darf daher auch für Cham als bekannt gelten.⁴⁴ Zusammengefasst werden also in der Karikatur die Betonung des Unfertigen und die Reduktion des Bildinhalts auf das Wesentliche hervorgehoben und damit konzeptuelle Kernelemente der Malerei unterstrichen.

Huart schreibt zu *Le Christ en Croix* erneut, dieser »croquis« vereine alle Qualitäten Delacroix' mit jenen Chams.⁴⁵ Auf einer abstrakten Ebene definiert Huart dabei das Wesen der Kunstkarikatur genau: Er verdeutlicht, wie eng trotz allem die Karikatur an die Charakteristika des karikierten Werkes gebunden bleibt. Schon im Kontext der

44 Siehe Johnson 1986, S. 40.

45 »[...] toutes les qualités de Delacroix combinées avec celles de Cham [...]«. Siehe Huart 1847.



12. Eugène Delacroix, *Le Christ en croix*, 1846, Öl auf Leinwand, 80 x 64,2 cm, Baltimore, Walters Art Gallery.

Kritik zu *Marguerite à l'église* hatte Huart auf die Funktion und das Zustandekommen der kunstkritischen Karikatur hingewiesen, als er herausstellte, dass innerhalb der Karikatur die kritische Annäherung an Delacroix' Malerei über den Stil erfolge:

»Du reste, si le style et le dessin de Eugène Delacroix prétend admirablement à la caricature, ce que du sublime au ridicule il n'est qu'un pas, et notre métier de critique pour rire est de rapprocher encore la distance.«⁴⁶

46 Siehe Huart 1846.



13. Bertall nach Eugène Delacroix,
Les adieux de Romeo et Juliette, Holzstich, in:
Le Journal pour rire, 18. August 1855.

Die Karikatur ist demnach ein eigenständiges Vermittlungsmedium für eine stillkristische Analyse mit eingeschriebener beziehungsweise eingezeichneter Anleitung zur kritischen Bewertung: »toutes les qualités de Delacroix combinées avec celles de Cham« meint nichts anderes als das.

Wie erfolgreich dieses im *Charivari* entwickelte System war, enthüllt der Umstand, dass der Karikaturist Albert d'Arnoix (1820–1882), besser bekannt unter seinem Pseudonym Bertall, der den *Salon caricatural* für die Satirezeitschrift *Le Journal pour rire* zeichnete, 1855 eine Karikatur zu Delacroix' auf der

Exposition universelle erneut ausgestellt Gemälde *Les adieux de Romeo et Juliette* (Abb. 13) publiziert.⁴⁷ Die Ähnlichkeiten zur Karikatur Chams (Abb. 6) verweisen unzweifelhaft auf dieses Vorbild. Zwar sind die Protagonisten spiegelverkehrt dargestellt und Bertall inszeniert die Szene als Tanz, aber das für die Kritiker Wesentliche – Malstil und Farbauffassung – greift die von Cham entwickelte Stilchiffre für Delacroix auf. Für den geübten Betrachter der *Salon caricaturaux* wird somit auch Bertalls Karikatur – insbesondere im Kontext der großen Karikaturenfülle (Abb. 14), die sich auf der als Bilderbogen gestalteten Seite entfaltet – gleich als Beitrag zu einem Werk Delacroix' erkennbar. Diese Adaption und der daran geknüpfte Effekt belegen, dass sich um 1855 solche Chiffren bereits institutionalisierten und es unterschiedlichen Karikaturisten ermöglichten, kohärente Kunstkarikaturen zu fertigen.

Immer wieder lassen sich Sonderausgaben der Satireblätter finden, die nachträglich handkoloriert und für einen bestimmten Sammlerkreis in Umlauf gebracht wurden.⁴⁸

47 Siehe Exposition universelle de 1855, S. 302. Bertalls Karikatur im *Journal pour rire*, dessen *Salon caricatural* im Bilderbogenformat erscheint, trägt den Kommentar: »Roméo et Juliette, par E. Delacroix. Roméo apprend à Juliette le pas alors nouveau de la polka. Aussi poète que peintre, M. Delacroix a répandu sur cette scène ravissante les trésors d'une teinte violette, délicat emblème de vertus modestes de la fille de...«. Siehe Bertall 1855.

48 Diese Ausgaben sind nicht gesondert gekennzeichnet, verfügen über keine eigene Zählung und wurden wahrscheinlich gemessen am Erfolg der jeweiligen Ausgaben von den Verlegern nachträglich in Auftrag gegeben. Am hier gezeigten Beispiel ist zu bemerken, dass die handkolorierte Version bereits die Titelvignette der nachfolgenden, schon in Druck befindlichen Ausgabe des *Journal pour rire*,

Nouvelle série. — Numéro 204. Prix du numéro : 45 centimes. Samedi, 25 Août 1855.

JOURNAL POUR RIRE

Journal d'images, journal comique, critique, satirique et moqueur,

ON SABONNE CHEZ LA DÉPÔTEUSE D'AUUBERT et C^{ie}, rue de la Harpe, 20. CH. PHILIPON, fondateur de la maison Aubert et C^{ie}, du Charivari, de la Caricature politique, du Musée Philipon, des Modes Parisiennes, etc. ON SABONNE CHEZ LA DÉPÔTEUSE D'AUUBERT et C^{ie}, rue de la Harpe, 20.

3 mois. 5 fr.
6 mois. 10 »
12 mois. 17 »

ÉTENDRE : selon les droits de poste.

Toute demande non accompagnée d'un bon sur la Poste ou d'un bon à vue sur Paris est considérée comme nulle et non avenue. Les souscriptions nationales et les mensurations générales font les abonnements sans frais pour le souscripteur. On s'inscrit aussi chez tous les libraires de France. — A LONDRES, 80, MAGAZIN DE PAPERS PRINTED, RUE CENTRAL, 27. — A LONDRES, chez A. DELAY, 1, North-Street, Strand. — A SAINT-PÉTERSBOURG, chez Dufour, libraire de la Cour Impériale. — A LONDRES, chez Goussier et Mignard et chez Hurr et C^{ie}. — FRANCE, Allemagne et Russie, en s'adressant chez M. M. les directeurs des postes de Calcutta et de Saratow. — BRUXELLES, Office de Publication, rue Montmorency de la Cour, 16. — A NEW-YORK, chez M. de Galway, 316 Broadway, Box 2553.

Les lettres non affranchies sont refusées.

L'Administration ne tire aucune traite et ne fait aucun crédit.

LE SALON DÉPEINT ET DESSINÉ PAR BERTALL.



1040
Vieux de vieille femme, par Delacroix.
Delacroix est le seul artiste capable de tailler ainsi son vieil et vieille femme dans ce genre de vieux. C'est un petit chef-d'œuvre en sculpture, et l'on admire.



1099
Le défaut des Cimabues, par Boreaga.
Comme on le voit, M. Boreaga a saisi et saisi ce magnifique tableau sur son jeu de sign. Cette ligne originale s'est encore au prix de sa belle peinture.



1103
La dernière veille de Cléopâtre, par Chénier.
Cléopâtre est près de perdre la lumière, la chandelle va s'éteindre. Il profane le grand tableau moderne pour changer de clavier. — C'est un succès.



1102
Les hautes montagnes de la Espagne, chef de nuit, par Georges Sel.
(Écho russe.)
Le peintre Sel a été jugé par l'Académie de Saint-Petersbourg le plus propre à représenter l'école russe à Paris, attendu qu'il voit tout en rose.



1100
Roméo et Juliette, par M. Boreaga.
Roméo apprend à Juliette le pas alors amoureux de la nuit. Ainsi peut-on peindre, M. Boreaga, à regard sur cette scène romantique les heures d'un beau roman. Il est en fait de ses vertes paroles de la fille des.



1104
Une femme passe au bleu, par mademoiselle Chénier.
La dame qui est éteinte dans ce tableau se trouve très peu vêtue, mademoiselle Chénier l'a peignue, renversée d'un bleu foncé qui attire toutes les remarques.



1105
Le canon de cet, par Boreaga.
(Écho anglais.)
Échantillon de notre pour décoration française, dédié à M. Alexandre Dumas.



1106
Le troupeau de l'Amour, par Maman.
Maman est l'inventeur breveté du ruban sentimental appliqué aux arts. Tous avec de la femme de chambre ou couleur celle du théâtre, son ruban est un grand succès. Il y a peu de personnes pour le comprendre, mais beaucoup d'académiques pour les acheter.



1107
Flam-pudding, par John Kinnell.
(D'entre nous achetés)
(Le succès de John Kinnell)
Il faudrait être bête à manger du foin pour ne pas prendre ça pour un pudding.



1108
Cheveux nuls un peu trop au vent, par mademoiselle Léopold.
Quel est ce petit Léopold, à quel moment, ou à quel moment le chef de bureau, ou chef de bureau, mais il ne faut pas en dire...

14. Le Salon dépeint et dessiné par Bertall, in: Le Journal pour rire, 18. August 1855.

Auch diese Kolorierungen akzentuieren bestimmte Aspekte der Werkrezeption, können – müssen aber nicht zwingend – in Zusammenhang mit der Farbpalette des Originals verstanden werden, operieren aber unabhängig von den hier besprochenen zeichnerischen Karikatur-Chiffren und schmälern deren Aussagegehalt in keiner Weise.

3. Schlussbemerkung

Das große Potenzial der visuellen gegenüber der literarischen Kunstkritik ist die gleichzeitige Darstellung von objektiv formalästhetischen Prinzipien und der subjektiven Wahrnehmung der Kunstwerke. Diese werkspezifische Auseinandersetzung führt innerhalb des *Charivari* zu einer gleichsam einzigartigen Karikaturensprache für individuelle Künstlerstile. Die starke Wechselbeziehung zwischen direkter Auseinandersetzung mit den Gemälden, der genauen Kenntnis des Kritikerdiskurses, sogar Delacroix' eigenen Theorien, sind dabei evident. Wie schon Werner Hofmann betont hat, stellt die Karikatur immer ein »Gegenbild« dar und kann als solche nur in Kenntnis ihres Dialogpartners verständlich sein.⁴⁹ Hof-

mann gibt der Karikatur damit eine ›Sattelstellung‹ zwischen eigenständigem Zerrbild und einer bestehenbleibenden Verpflichtung gegenüber dem Vorbild. Die hier gezeigten Beispiele bezeugen, welche analytische Kraft für eine bildlich operierende Kunstkritik aus dieser dialogischen Grundveranlagung der Karikatur – hier im unmittelbaren Zusammenhang mit den Salonausstellungen – hervorgehen kann.

Die Karikaturen führen bei allem spitzfindigen Witz zu keinerlei Banalisierung. Die Kunstkarikatur hebt die Kunstkritik vielmehr auf eine neue Ebene, in der visuelle Phänomene nicht durch sprachliche Umschreibung, sondern durch überspitzte Visualisierung der wirkungsästhetischen Parameter der Originale ausgedrückt werden. Kritikpunkte vermitteln sich über direkte Anschauung, vergleichendes Sehen und Kognition. Dieses Konzept der bildimmanenten Kunstkritik richtet sich dabei gezielt an die reflektierende Wahrnehmung des Betrachters, der anders als der lesende Rezipient dadurch in eine aktivere Verantwortung genommen wird, da er die Kritikpunkte erst selbst entschlüsseln muss, um sie benennen zu können.

Numéro 204, 25 Août 1855 trägt, obwohl Bertalls *Le Salon dépeint et dessiné* bereits am 18. August erschienen ist.

49 Siehe Hofmann 1956, S. 34–41.

Bibliographie

- Albert 1992
Pierre Albert: *Le Passé de la Presse Française*, in: Rolf Reichardt (Hg.): *Französische Presse und Pressekarikatur (1789–1992)*, Mainz 1992, S. 7–9.
- Anonymus 1833
Anonymus: *Salon de 1833. Peinture (2^e Article)*, in: *Le Charivari*, 17. März 1833.
- Badt 1951
Kurt Badt: *Eugène Delacroix. Zeichnungen*, Baden-Baden 1951.
- Badt 1965
Kurt Badt: *Eugène Delacroix: Werke und Ideale. Drei Abhandlungen*, Köln 1965.
- Baudelaire 1932 [1846]
Charles Baudelaire: *Salon de 1846*, in: Jacques Crepét (Hg.): *Œuvres complètes de Charles Baudelaire. Curiosités esthétiques*, Paris 1932 [1846], S. 81–201.
- Bellanger 1969
Claude Bellanger (Hg.): *Histoire générale de la presse française. De 1815 à 1871, 2 Bde.*, Paris 1969.
- Bertall 1855
Albert d'Arnoux / Bertall: *Le Salon dépeint et dessiné par Bertall*, in: *Journal pour rire*, 18. August 1855.
- Blanc 1876
Charles Blanc: *Eugène Delacroix à l'École des Beaux-Arts (1864)*, in: ders. (Hg.): *Les Artistes de mon temps*, Paris 1876.
- Boime 1971
Albert Boime: *The Academy and French painting in the nineteenth century*, London 1971.
- Bosch-Abele 2000
Susanne Bosch-Abele: *Opposition mit dem Zeichenstift 1830–1835. La Caricature*, Gelsenkirchen 2000.
- Buchinger-Früh 1989
Marie Luise Buchinger-Früh: *Karikatur als Kunst-*
kritik. Kunst und Künstler in der Salonkarikatur des »Charivari« zwischen 1850 und 1870 (Europäische Hochschulschriften 91), Frankfurt am Main/Bern/New York/Paris 1989.
- Büttner 1999
Frank Büttner: *Der Betrachter im Schein des Bildes. Positionen der Wirkungsästhetik im 18. Jahrhundert*, in: Herbert Beck / Peter C. Bol / Maraike Bückling (Hg.): *Mehr Licht. Europa um 1770. Die bildende Kunst der Aufklärung (Ausst.-Kat. Frankfurt am Main, Städtisches Kunstinstitut / Liebieghaus Museum Alter Plastik, 22. August 1999 – 9. Januar 2000)*, München 1999, S. 341–349.
- Chadefaux 1968
Marie-Claude Chadefaux: *Le Salon Caricatural de 1846 et les autres salons caricaturaux*, in: *Gazette des beaux-arts* 71 (1968), S. 161–176.
- Champfleury 1865
Jules Fleury dit Champfleury: *Histoire de la caricature moderne (Histoire de la caricature 2)*, Paris 1865.
- Champfleury 1888
Jules Fleury dit Champfleury: *Le Musée secret de la caricature (Histoire de la caricature 6)*, Paris 1888.
- Crary 1996
Jonathan Crary: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Dresden 1996.
- Cuno 1985
James Cuno: *Charles Philipon et La Maison Aubert. The business, politics, and public of caricature in Paris 1820–1848*, Cambridge (Mass.) 1985.
- Cuno/Caracciolo/Le Men 1999
James Cuno / Maria-Teresa Caracciolo / Ségolène Le Men: *Violence, satire et types sociaux dans les arts graphiques durant la Monarchie de Juillet*, in: *L'illustration. Essais d'iconographie, Actes du Séminaire CNRS, GDR 712, Paris, 1993–1994 (Histoire de l'art et iconographie 3)*, Paris 1999.

Delacroix 1850

Eugène Delacroix: De l'enseignement du dessin, in: *Revue des Deux-Mondes*, 15. September 1850.

Delacroix 1936–1938

Eugène Delacroix: *Correspondance générale d'Eugène Delacroix (1804–1863)*, hg. von André Joubin, 5 Bde., Paris 1936–1938.

Delacroix 1960

Eugène Delacroix: *Journal (1822–1863)*, hg. von André Joubin, 3 Bde., Paris 1960.

Delécluze 1845

Étienne-Jean Delécluze: *Salon de 1845*, in: *Journal des Débats*, 22. März 1845.

Erre 2004

Fabrice Erre: *Art, peinture et caricature dans ›La Silhouette‹ (1830–1831)*, in: Alain Deligne / Jean-Claude Gardes (Hg.): *Peinture et caricature, Actes du colloque de Brest*, 13.–15. Mai 2004 (*Ridiculosa* 11. 2004), Brest 2004, S. 51–59.

Exposition universelle de 1855

Exposition universelle de 1855. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture, des artistes vivants étrangers et français, exposés au Palais des Beaux-Arts, Paris*, 15. Mai 1855.

Frantz 2008

Pierre Frantz (Hg.): *Les Salons de Diderot. Théorie et écriture (Lettres françaises)*, Paris 2008.

Fuchs 1902–1903

Eduard Fuchs: *Die Karikatur der europäischen Völker*, 2 Bde., Berlin 1902–1903.

Gautier 1846

Théophile Gautier: *Salon de 1846*, in: *La Presse*, 1. April 1846.

Gombrich 1952 a

Ernst H. Gombrich: *The Principles of Caricature (1938)*, in: Ernst Kris (Hg.): *Psychoanalytic explorations in art*, New York 1952, S. 189–203.

Gombrich 1952 b

Ernst H. Gombrich: *The Psychology of Caricature*, in: Ernst Kris (Hg.): *Psychoanalytic explorations in art*, New York 1952, S. 173–188.

Gombrich 1960

Ernst H. Gombrich: *Art and Illusion*, New York 1960.

Gombrich 1963

Ernst H. Gombrich: *The Cartoonist's Armoury*, in: ders. (Hg.): *Meditations on a Hobby Horse, and other Essays on the Theory of Art*, London 1963, S. 127–142.

Grandville 1844

Jean Ignaz Isidore Grandville: *Un autre monde. Transformations, visions, incarnations, ascensions, locomotions, explorations, pérégrinations, excursions, stations ... et autres choses*, Paris 1844.

Grosskopf 2016

Anna Grosskopf: *Die Arbeit des Künstlers in der Karikatur. Eine Diskursgeschichte künstlerischer Techniken in der Moderne (Image 80)*, Bielefeld 2016.

Henry 2011

Christophe Henry (Hg.): *Le public et la politique des arts au siècle des Lumières. Célébration du 250^e anniversaire du premier Salon de Diderot*, Kolloquium Paris 17.–19. Dezember, Institut national d'histoire de l'art, Galerie Colbert (*Annales du Centre Ledoux* 8), Bordeaux 2011.

Hofmann 1956

Werner Hofmann (Hg.): *Die Karikatur. Von Leonardo bis Picasso*, Wien 1956.

Huart 1845

Louis Huart: *Revue véridique, drolatique et charivarique du Salon de 1845*, illustré par Cham, in: *Le Charivari*, 18. April 1845. <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/charivari1845/0423>.

Huart 1846

Louis Huart: *Revue charivarique du Salon de 1846*, illustré par Cham, in: *Le Charivari*, 17. April 1846. <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/charivari1846/0419>.

Huart 1847

Louis Huart: Le Salon de 1847 illustré par Cham (Suite et Fin.), in: *Le Charivari*, 9. April 1847. <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/charivari1847/0389>.

Jaime 1838

Ernest Jaime: Musée de la caricature ou recueil des caricatures les plus remarquables publiées en France définis la quatorzième siècle jusqu'à nos jours..., 2 Bde., Paris 1838.

Johnson 1986

Lee Johnson: The paintings of Eugène Delacroix, a critical catalogue, 1832–1863, (Bd. 3, Movable pictures and private decorations – Text), Oxford 1986.

Koch/Sagave/Fontaine 1984

Ursula E. Koch / Pierre-Paul Sagave / André Fontaine: *Le Charivari. Die Geschichte einer Pariser Tageszeitung im Kampf um die Republik (1832–1882). Ein Dokument zum deutsch-französischen Verhältnis (iLv leske republik. Satire und Macht)*, hg. von Rolf Schloesser, Köln 1984.

Koch 1992

Ursula E. Koch: Zwischen Narrenfreiheit und Zwangsjacke: Das illustrierte französische Satire-Journal 1830–1881, in: Rolf Reichardt (Hg.): *Französische Presse und Pressekarikaturen 1789–1992*, Mainz 1992, S. 32–47.

Kohle 1989

Hubertus Kohle: *Ut pictura poesis non erit. Denis Diderots Kunstbegriff. Mit einem Exkurs zu J. B. S. Chardin (Studien zur Kunstgeschichte 52)*, Hildesheim 1989.

Kris 1952

Ernst Kris: *Psychoanalytic explorations in art*, New York 1952.

Krüger 2007

Matthias Krüger: *Das Relief der Farbe. Pastose Malerei in der französischen Kunstkritik 1850–1890 (Kunstwissenschaftliche Studien 135)*, München/Berlin 2007.

Lavezzi 2007

Élisabeth Lavezzi: *Diderot et la littérature d'art. Aspects de l'intertexte des premiers salons (Références, 22)*, Orléans 2007.

Le Men 2011

Ségolène Le Men (Hg.): *L'art de la caricature (Textes issus du colloque Caricature bilan et recherches des 11 et 12 décembre 2006, organisé par le Centre Histoire des Arts et des Représentations (HAR/EA 4414) de l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense)*, Nanterre 2011.

Lüsebrink 1992

Hans-Jürgen Lüsebrink: *Presse und Öffentlichkeit in Frankreich. Ästhetische Darstellungsformen, intellektuelle Rollenbilder, historische Wandlungsprozesse*, in: Rolf Reichardt (Hg.): *Französische Presse und Pressekarikaturen 1789–1992*, Mainz 1992, S. 10–19.

Mantz 1846

Paul Mantz: *Le Salon des Coloristes*, in: *L'Artiste. Journal de la littérature et des beaux-arts*, 12. April 1846.

Olmsted 2009

Jennifer W. Olmsted: *The sultan's authority. Delacroix, painting, and politics at the Salon of 1845*, in: *The Art Bulletin* 91, 1 (2009), S. 83–106.

Paris 1990

Les Salons caricaturaux, hg. von Thierry Chabanne, (Ausst.-Kat. Paris, Musée d'Orsay, 23. Oktober 1990 – 20. Januar 1991), Paris 1990.

Pelletan 1845

Eugène Pelletan: *Salon de 1845*, in: *Démocratie pacifique*, 24. März 1845.

Planche 1846

Gustave Planche: *Le Salon de 1846*, in: *La Revue des Deux Mondes*, 15. April 1846.

Robaut/Chesneau 1885

Alfred Robaut / Ernest Chesneau: *L'Œuvre complet de Eugène Delacroix. Peintures, dessins, gravures, lithographies*, New York 1885.

Rosenberg 2007

Raphael Rosenberg: *Vom monochromen Bildwitz zur Parodie abstrakter Kunstwerke in Karikaturen des 19. Jahrhunderts*, in: Raphael Rosenberg (Hg.): *Turner – Hugo – Moreau – Entdeckung der Abstraktion (Ausst.-Kat. Frankfurt am Main, Schirn-Kunst-*

halle, 6. Oktober 2007 – 6. Januar 2008), München 2007, S. 295–304.

Salon de 1845

Salon de 1845. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au Musée Royal, Paris, 15. März 1845.

Salon de 1846

Salon de 1846. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au Musée Royal, Paris, 16. März 1846.

Salon de 1847

Salon de 1847. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au Musée Royal, Paris, 16. März 1847.

Schlesser/Tillier 2007

Thomas Schlesser / Bertrand Tillier (Hg.): Courbet face à la caricature. Le chahut par l'image, Paris 2007.

Silvestre 1855

Théophile Silvestre: Les Artistes français, Paris 1855.

Thoré 1847

Théophile Thoré: Salon de 1847, in: Le Constitutionnel, 17. März / 14. April 1847.

Wilson-Bareau 2007

Juliet Wilson-Bareau: The Salon des Refusés of 1863. A new view, in: The Burlington Magazine 149, 1250, (2007), S. 309–319.

Zmijewska 1970

Hélène Zmijewska: La critique des salons en France avant Diderot, in: Gazette des beaux-arts 112, 1218/1219 (1970), Paris 1970.