

063

* D E R K U N S T - *

B I B L I O T H E K

H O N O R É
D A U M I E R

V O N

E. W A L D M A N N

G E S C H I C H T E

* * B A N D 6 3 * *

Graph. art.
111 m

Frau Eva Vollmann
mit besten Wünschen
in die Klinik. 19. I. 24.

G. W.

HONORÉ DAUMIER

VON

EMIL WALDMANN



LEIPZIG

VERLAG VON E. A. SEEMANN

B I B L I O T H E K
D E R K U N S T G E S C H I C H T E
H E R A U S G E G E B E N V O N H A N S T I E T Z E

B A N D 63

G

Copyright by E. A. Seemann, Leipzig 1923

Druck von Ernst Hedrich Nachf., Leipzig — Ätzungen von Kirstein & Co., Leipzig

Daumier ist Südfranzose. Geboren im Jahre 1810 in Marseille als Sohn eines Handwerkers, kam er als sechsjähriges Kind nach Paris, ward Schreiberjunge und Laufbursche bei einem Advokaten, dann Lehrling bei einem Buchhändler, und zeichnete von klein auf. Sein erster Lehrer hieß Lenoir, das Lithographieren zeigte ihm ein Kamerad, Ramelet. Mit Gebrauchsgraphik, Vignetten und dergleichen muß er, wie Menzel, seine vielköpfige Familie ernähren, findet Zeit, im Atelier von Eugène Boudin zu studieren und im Louvre nach den griechischen Antiken zu zeichnen. In seinen ersten selbständigen Lithographien, Genreblättern, nimmt er sich Charlet zum Muster, den Herold der napoleonischen Armee, entwirft aber auch schon Kompositionen satirischen Inhalts. Durch sie wird Philipon, der Herausgeber der politischen Oppositionszeitung „La Caricature“, auf sein Talent aufmerksam und stellt ihn im Jahre 1831, also einundzwanzigjährig, als Mitarbeiter an. Seit damals arbeitete Daumier fast vierzig Jahre lang für Zeitschriften, für die „Caricature“, den „Charivari“, sitzt einmal ein halbes Jahr wegen Majestätsbeleidigung im Gefängnis, malt zwischendurch, ist arm und bleibt arm, wird von Freunden, Daubigny und Dupré zum Beispiel, gelegentlich unterstützt, bekommt von Corot auf seine alten Tage ein Häuschen in Valmondois geschenkt, stirbt am 10. Februar 1879 und muß, da er nichts hinterläßt, auf Staatskosten beerdigt werden.

Es sollte nach Daumiers Tode noch fast ein Vierteljahrhundert vergehen, bis man erkannte, wer er eigentlich war: einer der ganz großen Künstler, die Frankreich im 19. Jahrhundert hatte. Erst auf der Weltausstellung des Jahres 1900 ward seine ganze Genialität mit einem Schlage klar. Hier sah man, daß in der ersten Hälfte des Jahrhunderts neben Delacroix, der noch als reifer Künstler Daumiersche Zeichnungen ko-

pierte, nur einer gelebt hatte, der würdig war, mit dem großen Romantiker in einem Atem genannt zu werden. An Selbständigkeit der künstlerischen Weltanschauung, an Reichtum der Empfindung, an Tiefe der Leidenschaft, an Energie des Ausdrucks steht Daumier fast gleichberechtigt neben Delacroix. An Modernität der Empfindung weist er über ihn hinaus. Delacroix erschöpft sich in sich selber, seine Schüler sind nur seine Nachahmer, keine Fortsetzer. Daumiers künstlerisches Kapital dagegen erwies sich als so ungeheuer, daß ein Kleinerer, Millet, aus ihm noch eine fast genial zu nennende Spezialität entwickeln konnte.

Zeit seines Lebens hielt man Daumier für kaum mehr als einen glänzenden Karikaturisten, allerdings für den größten, den die Welt bis dahin gesehen hatte und der mit Goya verwandt schien. Daß diese „Karikatur“ gleichsam nur die Maske vorstellte, hinter der sich so Chaos wie Kosmos einer neuen künstlerischen Anschauung verbarg, übersah man. Man mußte es übersehen, weil der reinen Erkenntnis und dem interesselosen Genuß an dieser Kunst ein gleichfalls neues Element hindernd im Wege stand: die Aktualität des Gegenständlichen.

Daumiers Kunst ist tief verwurzelt in dem Untergrunde sozialer Empfindung und sozialen Denkens, ja, sozialer Tendenz. Seine Erregung entzündet sich nicht nur oder nur ausschließlich am Sichtbaren dieser Welt, sondern an der Leidenschaft des Gefühls, das im sozialen Denker lebt. Daumier wollte soziale Zustände schildern, soziale Zustände bessern. Er war ein Stück Richter und ein Stück Prediger, größer, unsentimentaler als Millet, umfassender zugleich und tiefer, die einzige van Gogh-Natur, die Frankreich hervorgebracht hat. Daher glaubte man, seine Leistung erschöpfe sich im Sozialen, zumal er auch äußerlich, durch seine Arbeit an satirischen Zeitschriften, sich als ein Mann der Propa-

ganda gab und man unter der berühmten „contemporanéité“, die er für die Kunst forderte, die Wirkung auf die Gegenwart des Tages verstand.

Mit der Aktualität des Gegenständlichen in der Kunst hat es eine eigene Bewandtnis. Wenn wir heute in einem Stück von Ibsen sitzen, verstehen wir, naiv genommen, nicht mehr, daß diese Probleme seinerzeit die Generation unserer Eltern im Innersten aufwühlen und erschüttern konnten: ihr Aktuelles interessiert uns nicht mehr. Was bei Ibsen soziales Problem war, ist uns geläufig geworden, die Welt ist darüber zur Tagesordnung übergegangen, und wir empfinden etwas wie eine leise Verstimmung darüber, daß ein so bedeutender Mensch uns mit dergleichen Selbstverständlichkeiten kommen mag. Da die Aktualität des Stoffes uns nichts mehr sagt, wird diese Verstimmung über sie ein hinderndes Moment auch in der ästhetischen Betrachtung: die negative Seite dieser Aktualität ist von uns noch nicht absorbiert worden. Unsere Kinder dagegen werden wohl die Unbefangenheit haben, die zum künstlerischen Genuß notwendig ist. Wenn sie weder die Erregung unserer Eltern, noch unsere Verstimmung etwas mehr angeht, werden sie die Dinge jenseits des sozialen Kerns betrachten, und werden empfinden, daß in diesen Dramen mit der herrlichen Klarheit des Baus und der wundervollen Flucht der poetischen Perspektive Figuren leben, deren Zeitliches in die Verwandtschaft mit Hekuba gehört, deren Ewiges aber unzerstörbar sein wird, Menschen mit klarem Charakter, ganz scharf umrissene Individuen, und dennoch alle umflossen von der gleichen künstlerischen Luft, alle auf geheimnisvolle Weise miteinander verwandt, wie Angehörige ein und derselben großen Familie, Geschöpfe ein und derselben künstlerischen Atmosphäre, Gestalten wie von Balzac, Figuren wie bei Molière.

Ähnlich liegt das Problem Daumier. Es schuf Gestalten, die nur von seiner Gnade leben und nur die

künstlerische Luft atmen, die er um sie herumgezaubert hat. Gestalten, deren Zeitliches, deren Aktualität verflogen sein mag, und die nun erst ihr Ewiges enthüllen. Die Spießer und die Politiker der Epoche Louis Philipps, die Ärzte und die Schauspieler, die bestechlichen Advokaten, die käuflichen Richter und die eitlen Staatsanwälte, alles das macht heute kaum größeren Anspruch auf unsere Anteilnahme als die kleinen Sorgen des eingebildeten Kranken und die immerhin vergänglichen Einzelalbernheiten des famosen Herrn Jourdain. Aber das Anonyme, das hinter dem Alltäglichen und Einmaligen lebt, der Urgrund der menschlichen Schwächen und Laster, tief verborgen in den verstecktesten Falten der unveränderlichen menschlichen Seele, dies kommt hinter der tragisch-romantischen Maske hervor, mit unverwüstlicher Dämonie steigt es herauf und steht da mit unausweichlicher Traumwahrheit, die fortan in unserem Gedächtnis haust, die wir nicht los werden, weil sie ein Teil von unserer aller Wesen ist: *Nostra omnium res agitur.*

Einem Menschen, der so tief blickt, stellt sich die Welt in der künstlerischen Form des Grotesken dar: Wem es darauf ankommt, die ursprünglichen allgemeinen Triebkräfte der menschlichen Natur, die seelischen Ursachen des sozialen Seins und Geschehens sinnfällig zu machen, vor dessen Auge verzerrt sich die Erscheinung des Menschen und verschwindet das Normale als eine bloße Konvention. Daumier konnte schließlich nicht mehr anders als karikieren, als übertreiben. Seine Figuren und seine Physiognomien bestehen aus Anhäufungen von Akzenten; die entscheidenden Züge einer Gestalt, etwa das Schlotternde im Gang, der dominierende Charakter eines Gesichts, etwa das wahnsinnig Bohrende im Blick, betont er, er nimmt es als musikalisches Vorzeichen und bezieht nun den ganzen übrigen Formenreichtum der Gestalt, des Gesichtes, der ganzen

Szene auf diesen Kammerton, und so kommt es, daß alle Form bei ihm immer verbogen oder verknittert erscheint. Seine Gestalten wirken zunächst lächerlich, aber wenn man sie gründlich kennt, wirken sie dramatisch, unheimlich und bis zum Zerspringen gefüllt mit innerem Leben. Neben Delacroix, dem Dramatiker des Geschehens, ist Daumier der große Dramatiker, ja der große Pathetiker der Empfindung.

Seine Produktion ist ganz unvergleichlich groß. Wenn er in sich hineinschaute, drängte und wimmelte es da von Gestalten, von Abbildern, leise entstellten Abbildern jener Figuren, die er auf der Bühne und dem Markte des alltäglichen Lebens sah und registrierte. In einer geradezu fieberhaft angespannten Tätigkeit hat er Menschen erfunden und Charaktere aufs Papier geworfen, schockweise, Machthaber und Minister, Beamte, Bourgeois, Priester und Bettler. Alle ungeheuer scharf erfaßt im Individuellen und alle einander lächerlich ähnlich, ähnlich, weil er bei allen das seelische Geheimnis suchte und weil dieses sich bei allen auf einige wenige Grundformeln bringen ließ. Er muß den menschlichen Körper gekannt und beherrscht haben, wie kaum sonst jemand zu seiner Zeit. Man weiß von ihm, daß ein heimlicher Bildhauer in seiner Seele schlummerte. Und wenn er nur in ganz wenigen Arbeiten dieses plastische Empfinden in plastischen Stoff umsetzte, in der Bronze-*statue des „Ratapoil“* zum Beispiel, dieser geradezu grausigen Karikatur auf die heruntergekommene napoleonische Idee, den Chauvin in seiner übelsten Form, oder in einem höchst dramatischen Relief eines Auswandererzuges, das fast den ganzen Meunier vorwegnimmt, — seine Malereien wie seine graphischen Schöpfungen, die Gestalten seines Helldunkelpinsels und seines Lithographenstiftes verdanken die unerschütterliche Gegenwartigkeit ihres Daseins dieser starken bildnerischen Kraft. Wenn er arbeitete, wenn er Figuren

schuf und Menschen erfand, pflegte er neben dem Zeichnen und Skizzieren kleine Gestalten zu kneten und zu formen, die er dann in kleine Zimmer aus Pappe, in Puppenstuben setzte, um sie in ihrer Alltäglichkeit und in einheitlichem Lichte zu sehen und zu studieren. Das war das Laboratorium dieses Hexenmeisters, die Werkstatt seiner Diagnose. Wußte er dann von einem Charakter, der ihn interessierte, plötzlich: „Also so siehst du aus“ — dann zerbrach er ihn und warf ihn in die Ecke. Zeichnen konnte er ihn dann fast mit geschlossenen Augen, aus der schlafwandelnd sicher funktionierenden Vorstellungstätigkeit heraus. Er sah die Dinge deutlich und zugleich phantastisch.

Aber die Schönheit seiner Bilder und seiner Zeichnungen, die heute jeder empfinden kann, beruht nicht ausschließlich auf der Energie des Charakterisierens, auf der Eindeutigkeit, mit der die Situationen seiner Phantasie und seiner Erlebnisse hingestellt sind, nicht nur auf der scharfen Gewalt im Physiognomischen und Mimi-schen (im weitesten Sinne des Wortes). Es ist eine ganz neue Schönheit der Malerei und der Graphik mit diesen Dingen in die Welt gekommen, für die bis dahin nur Goya gelegentlich Organ gehabt hatte. Szenen leben da in farbigem Hell und Dunkel, in einfachem Schwarz und Weiß, die vor lauter Aktualität und Monumentalität ganz unkomponiert und ganz zufällig aus der Wirklichkeit herausgerissen scheinen, die aber im Grunde einem ganz neuen Kompositionsgesetz gehorchen: dem rhythmischen. Das malerisch-plastische Verhältnis der Figuren zueinander wird für die Haltung einer Szene so wichtig, wenn nicht wichtiger, wie früher das Zusammenfügen der Linien und des Aufbaus nach harmonischem Schema. Wie ein paar Köpfe im undefinierten Raum zueinander stehen, wie durch Drehung und Neigung der Hauptachsen der eine mehr, der andere weniger plastische Fülle hat, dies wird entscheidend für den ganzen rhyth-

mischen Aufbau, denn solche rhythmischen Verhältnisse sind dann über die ganze Bildfläche hinweg durchgeführt, und erst wenn diese, wie Delacroix sagen würde, „Relationen“ festliegen, übernimmt das zweite Hauptelement der Daumierschen Kunst die Führung: das bewegte und bewegende Licht. Ob ein Kopf, auf den es ankommt, vor heller Fläche steht und ob ein anderer, der dem Gegenspieler gehört, sich aus dunklerem Licht langsam mit Reflexen und Halblichtern herausmodelliert, dergleichen formal-malerische Empfindung ist innerlich so durchgearbeitet, daß auf ihr nicht nur dieses formale Stimmungselement liegt, sondern daß hierauf dann die seelische Ausdruckskraft beruht.

Da das Licht für Daumier ein bewegendes und bewegliches Element bedeutet, kann seine Malerei nicht mit festen ruhenden und abgrenzenden Konturen arbeiten (das würde jede Bewegung töten), sondern sie spricht mit Andeutungen und abkürzenden Bemerkungen, mit schnell hingefegten Pinselstrichen, farbig flackernd vor dunkelwogendem Grund, oder zitternd als farbiger Fleck in die schwebende Atmosphäre hineingesetzt: suggestiv und illusionistisch. Ein rund gedrehter Strich, blitzschnell hingeschrieben, ist ein glotzendes Auge, eine zerhackte, eckig hingeschleuderte Linie bedeutet ein böses dummes Profil, und ein paar wild übereinandergetürmte Kurven legen die schrundige Oberfläche eines von Lastern zerwühlten und von Erschütterungen umgepflügten Gesichtes bloß. In den Figuren des Hintergrundes genügen drei Striche und ein Punkt für das Antlitz eines Zuschauers, das einen nun anstarrt für alle Ewigkeit. Knapp gegeben, so wie ein Kind und wie später Toulouse-Lautrec zeichnet. Aber weil Daumier den ganzen inneren Aufbau eines Kopfes beherrscht, den Kinder nicht beherrschen, wirken solche Andeutungen nicht wie Grimassen. Er kennt die Hauptstufen eines Formerlebnisses, und da er sie im rich-

tigen Rhythmus empfindet, läßt er die Zwischenstufen weg.

Auch wenn man es von seinen Bildern, die erst seit der Jahrhundertwende allgemein gewürdigt werden, nicht wüßte, vor seinen Lithographien allein würde man empfinden, daß Daumier ein ganz großer Maler war. Die Leute, die zu Daumiers Lebzeiten seine Blätter im Dutzend antuschten, um sie verkäuflicher zu machen, waren Barbaren. Sein Schwarz-Weiß ist so farbig, so reich an Ton, seine Skala vom tiefsten Schwarz über alle Schattierungen von Grau hinweg bis zum hellen Weiß des Papiers so quellend von Nuancen und so logisch im Aufbau der Zwischentöne, daß jede Zutat von Farbe etwas Grob-Sinnliches und Brutal-Stoffliches bekommt. So barbarisch, als wollte man Verlaine, der doch an sich Musik ist, in Musik setzen.

Rein sinnlich genommen stehen diese Blätter in guten Abdrücken auf der allerhöchsten Stufe der Möglichkeiten, die der Lithographie eignen. Das Spiel von Sammet-schwarz, von Grau und von Weiß, das Spiel in scharfen Punkten und zitternd vergleitenden Flächen, mit zartester Empfindung nur so hingerieselt, das An- und Abswellen des Lichtes, von innen herauskommend, enthält soviel malerische Werte, daß man, wenn man die Augen schließt und sich das Blatt vorstellt, unter dem Einfluß der Lichtwahrheit sich die Szene in Farben vorstellen kann, aber in Farben, die es auf diesem Planeten nicht gibt: zart und doch stark, reich und doch einfach. Goya und Daumier, Liebermann und Slevogt, und sonst niemand haben das Schwarz-Weiß der Lithographie ganz künstlerisch-malerisch behandelt.

LITERATUR:

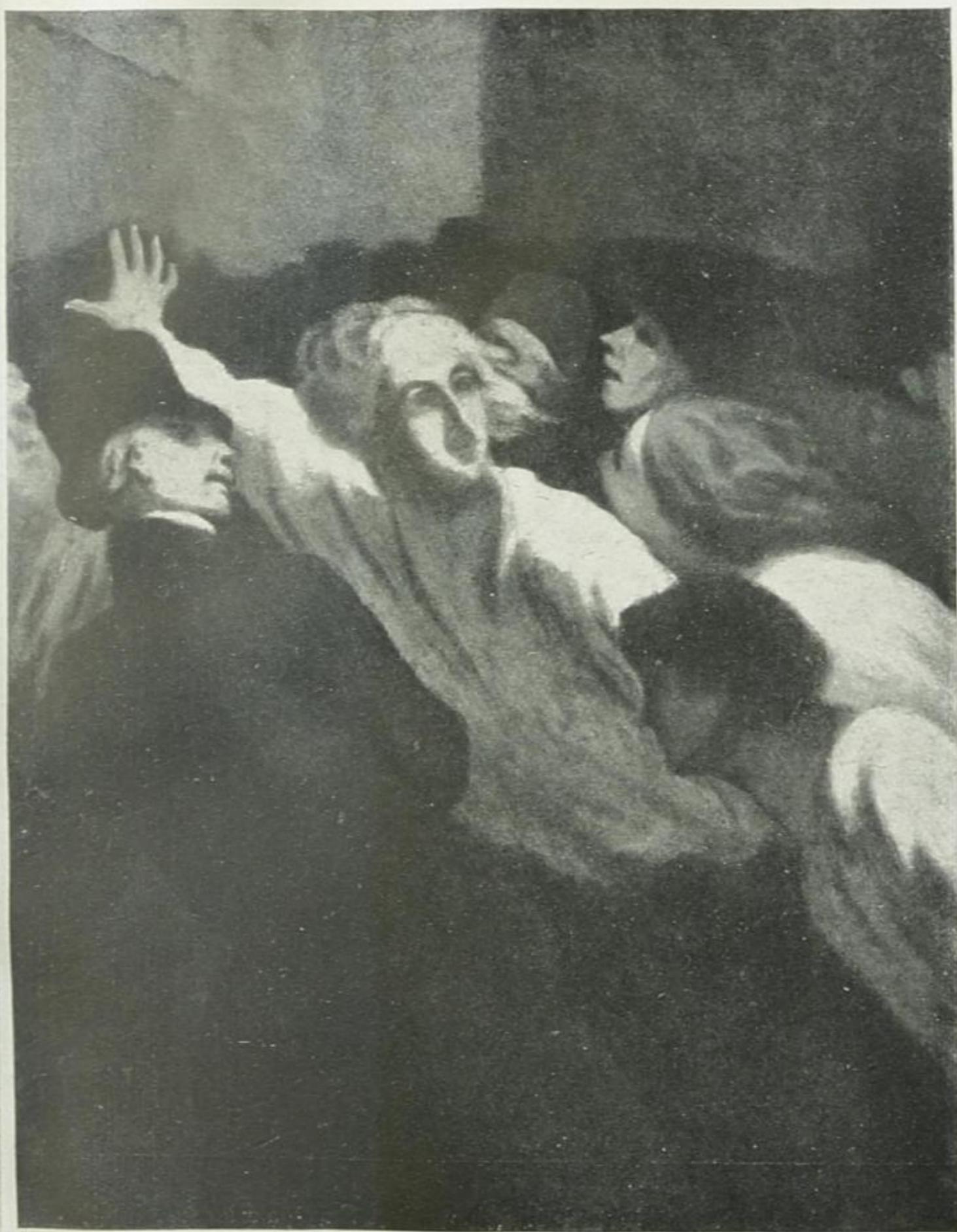
Arsène Alexandre: Daumier, l'homme et l'œuvre. Paris. 1888.

N. H. Hazard et L. Delteil: Catalogue raisonné de l'œuvre lithographié de Honoré Daumier. Paris. 1904.

Erich Klossowski: Honoré Daumier. München. 1908.

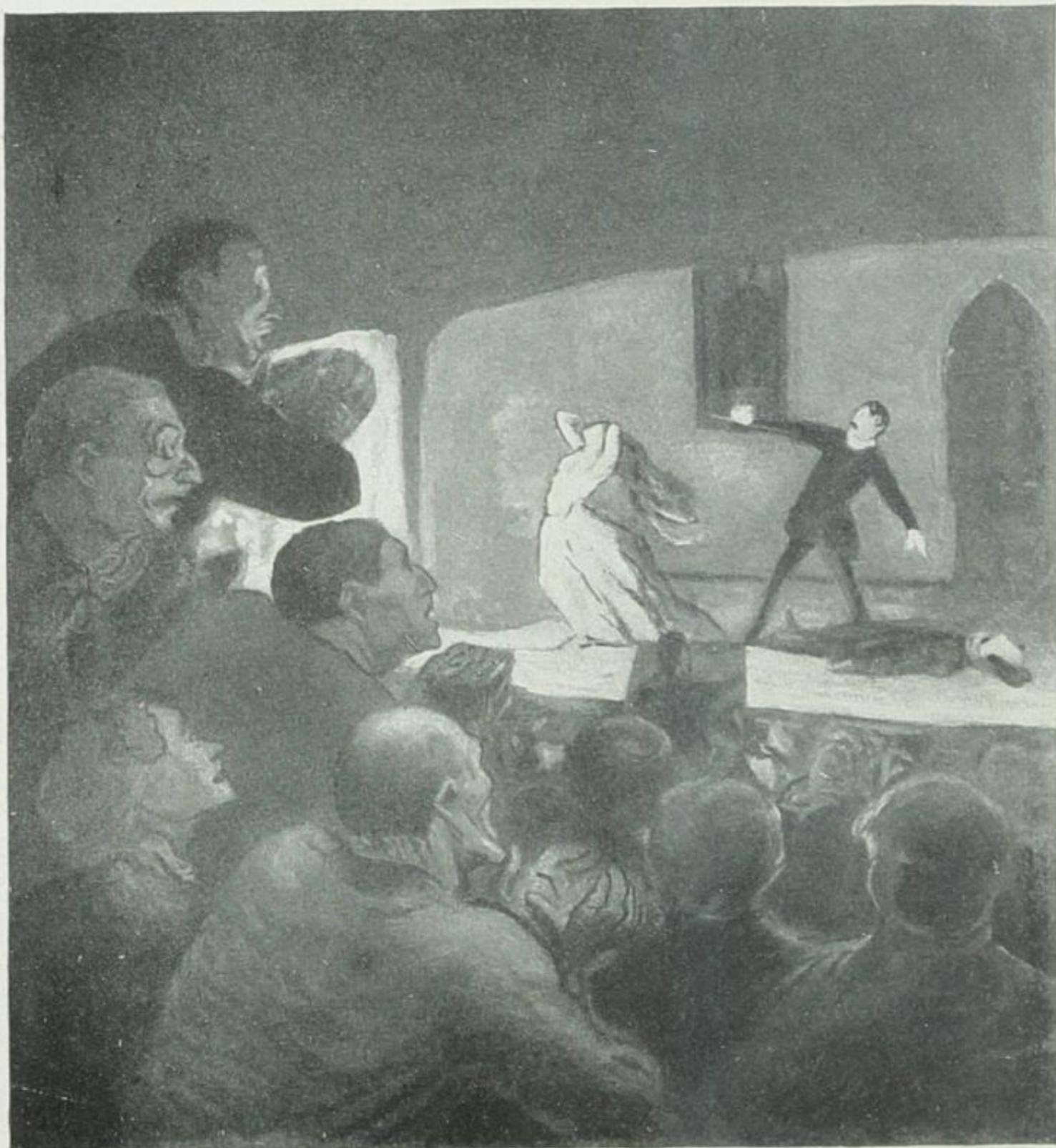
A B B I L D U N G E N

1. Die Revolte. Berlin, Sammlung Gerstenberg
 2. Das Drama. München, Neue Staatsgalerie
 3. Ecce Homo. Essen, Folkwang-Museum
 4. Don Quixote. München, Neue Staatsgalerie
 5. Emigranten
 6. L'Amateur d'Estampes. Mannheim, Kunsthalle
 7. Die Serenade. Bremen, Privatbesitz
 8. Bildnis Berlioz. Versailles
 9. Scapin. Paris, Louvre
 10. Das Plaidoyer. Aquarell
 11. Kritiker im Theater. Aquarell
 12. Waggon III. Klasse. Aquarell
 13. Der eingebildete Kranke. Aquarell
 14. M^{me} Constitutionel. Lith. Hazard und Delteil Nr. 263
 15. Attente du Plaisir. Lith. Hazard und Delteil Nr. 963
 16. Neujahrstag in China. Lith. Hazard und Delteil Nr. 2743
 17. Janhagel in den Tuilerien. Lith. Hazard und Delteil Nr. 460
 18. Rechtsanwälte. Lith. Hazard und Delteil Nr. 1865
 19. Streit auf der Galerie. Lith. Hazard und Delteil Nr. 1572
 20. Bürger im Schnee. Lith. Hazard und Delteil Nr. 2717
- Auf dem Titelblatt: „Un garni.“ Holzschnitt

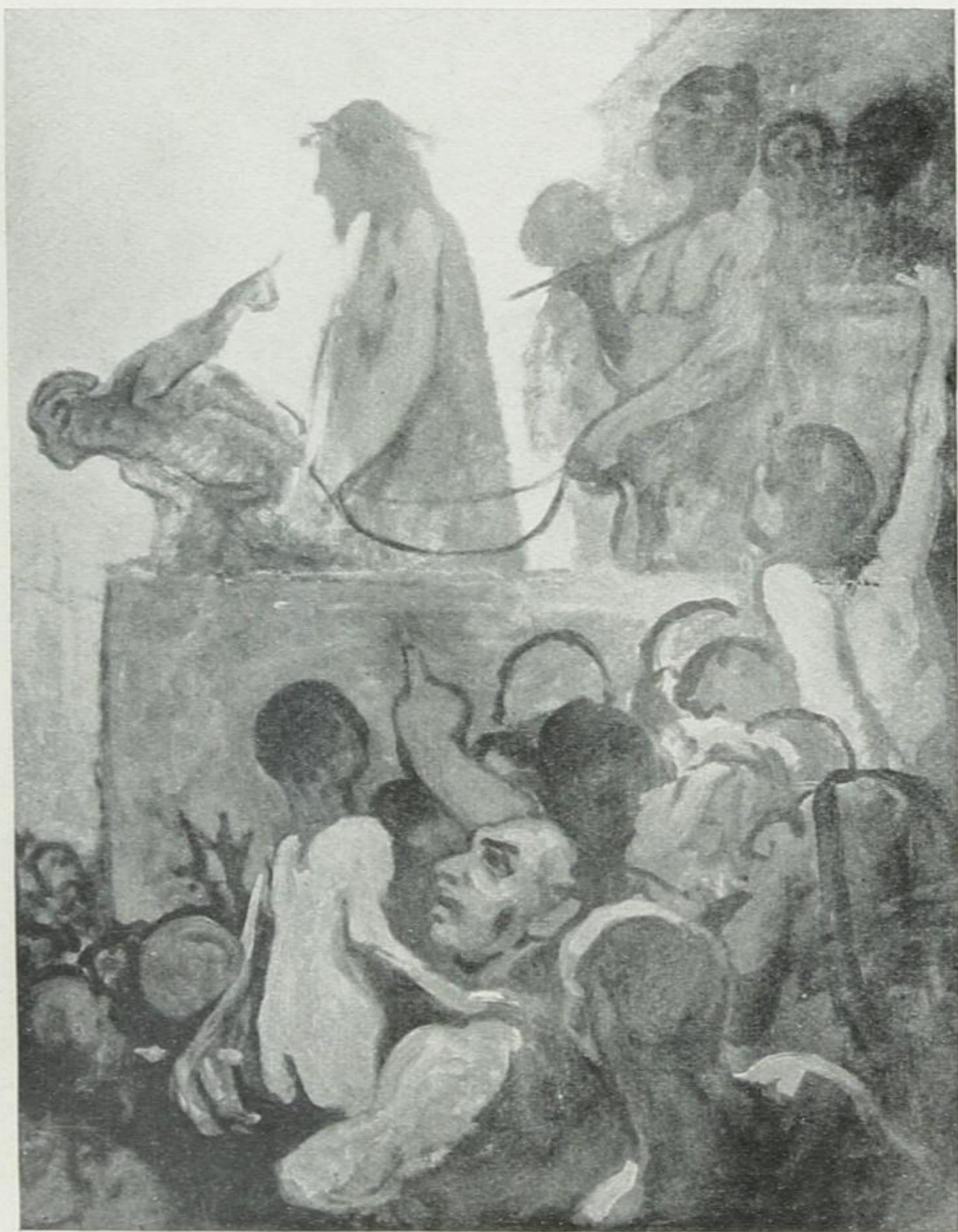


1. Die Revolte. Berlin, Sammlung Gerstenberg

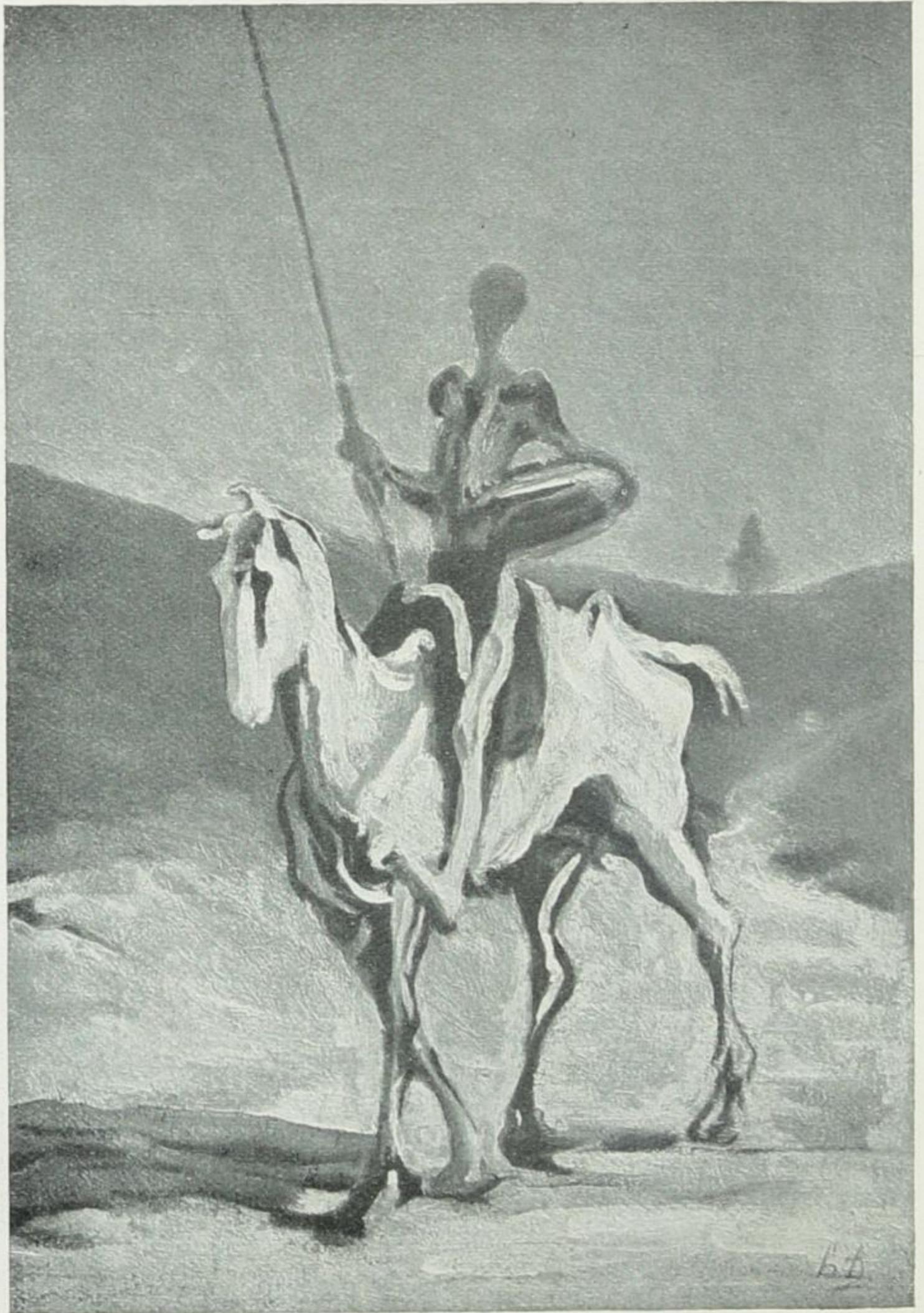
H. O. K. 63



2. Das Drama. München, Neue Staatsgalerie



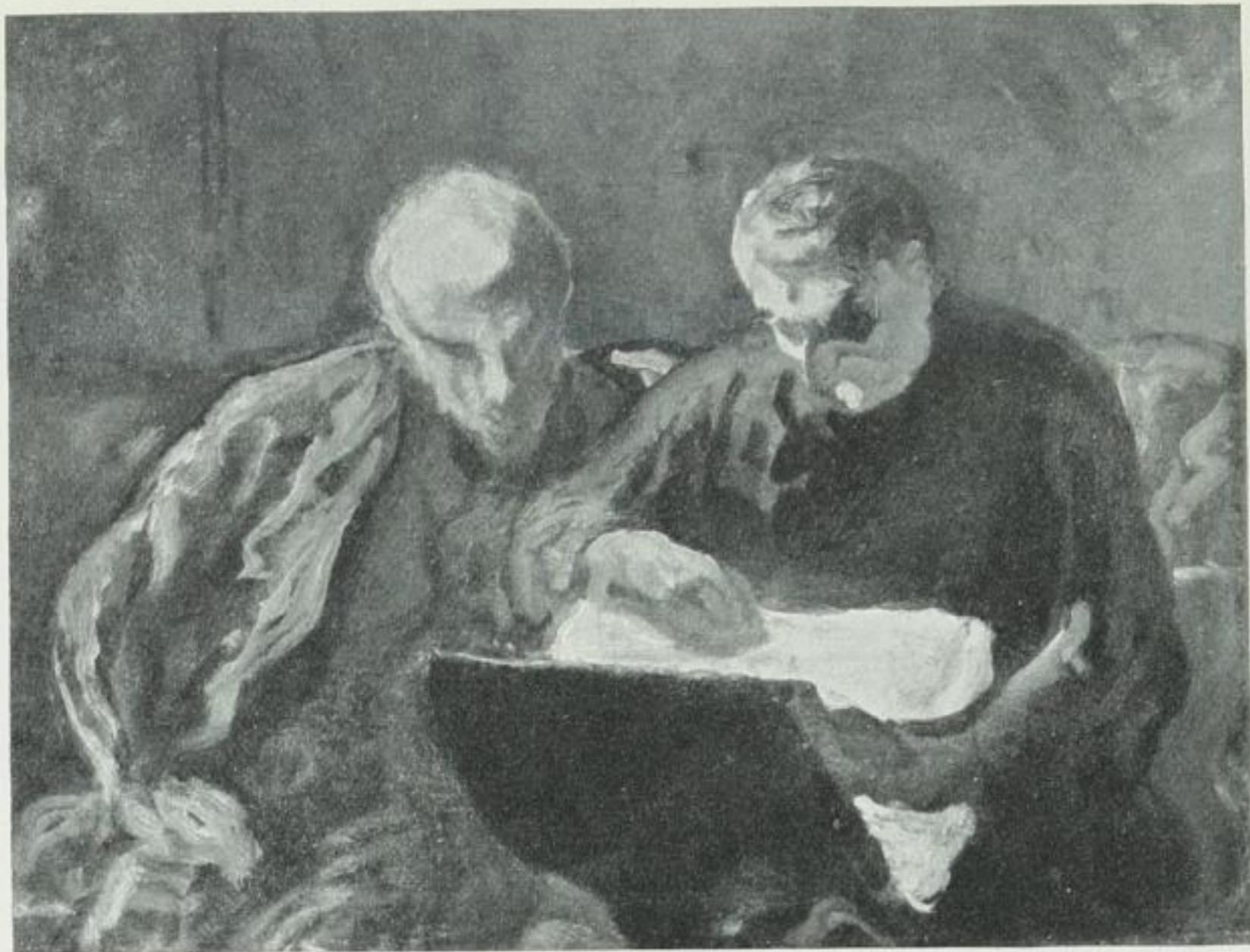
3. Ecce Homo. Essen, Folkwang-Museum



4. Don Quixote. München, Neue Staatsgalerie



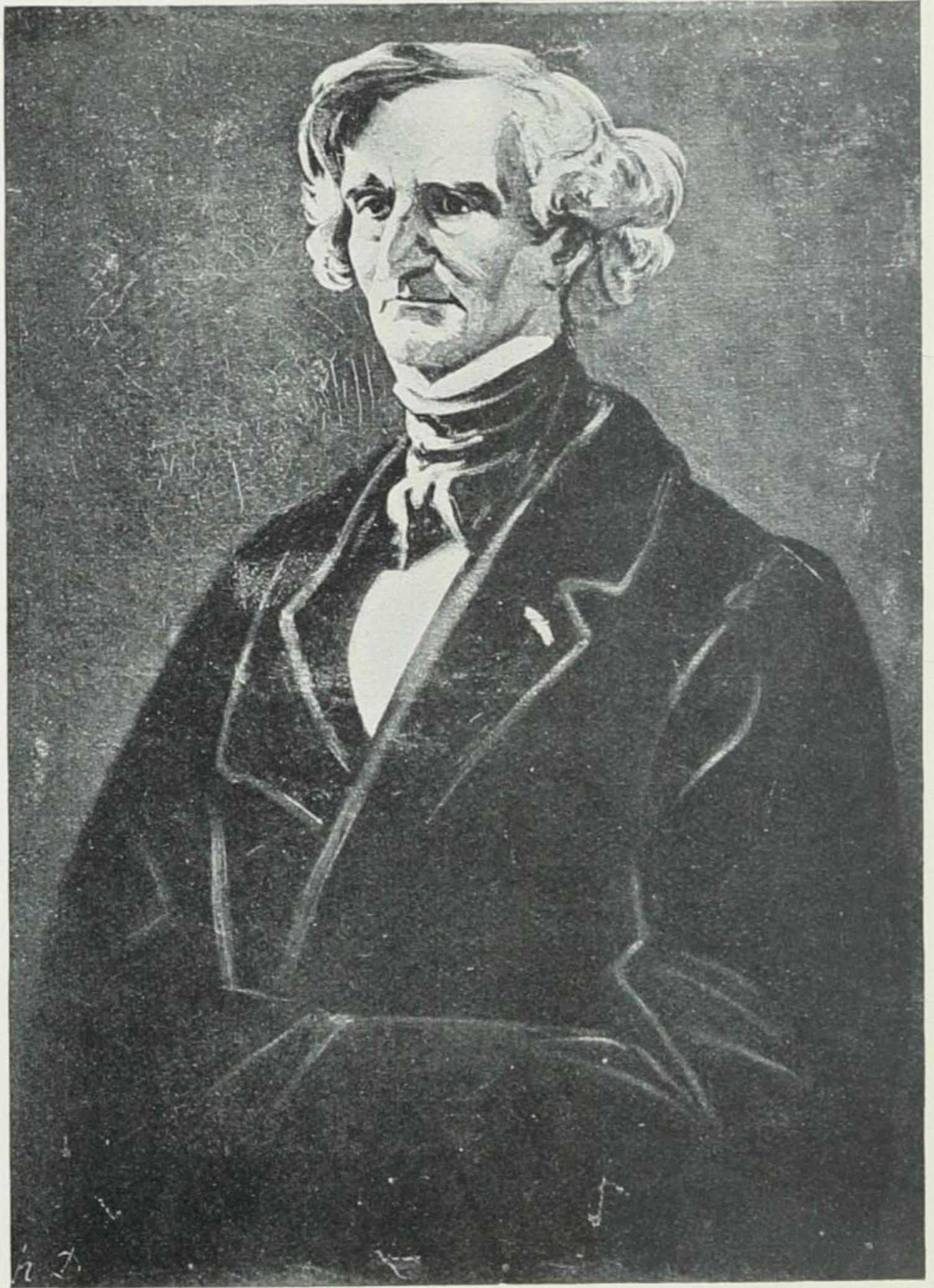
5. Emigranten



6. L'Amateur d'Estampes. Mannheim, Kunsthalle



7. Die Serenade. Bremen, Privatbesitz



8. Bildnis Berlioz. Versailles



9. Scapin. Paris, Louvre



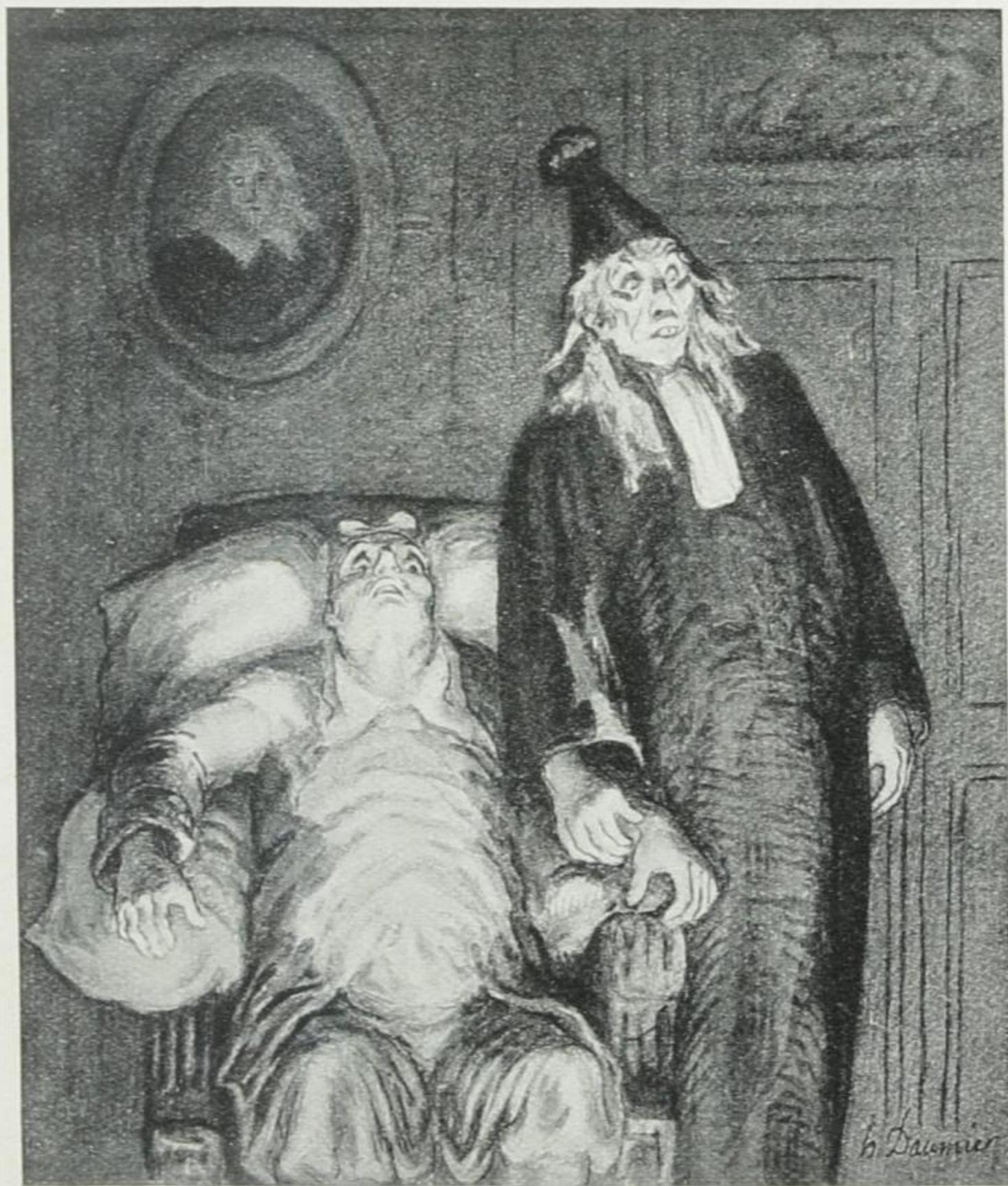
10. Das Plaidoyer. Aquarell



II. Kritiker im Theater. Aquarell



12. Waggon III. Klasse. Aquarell



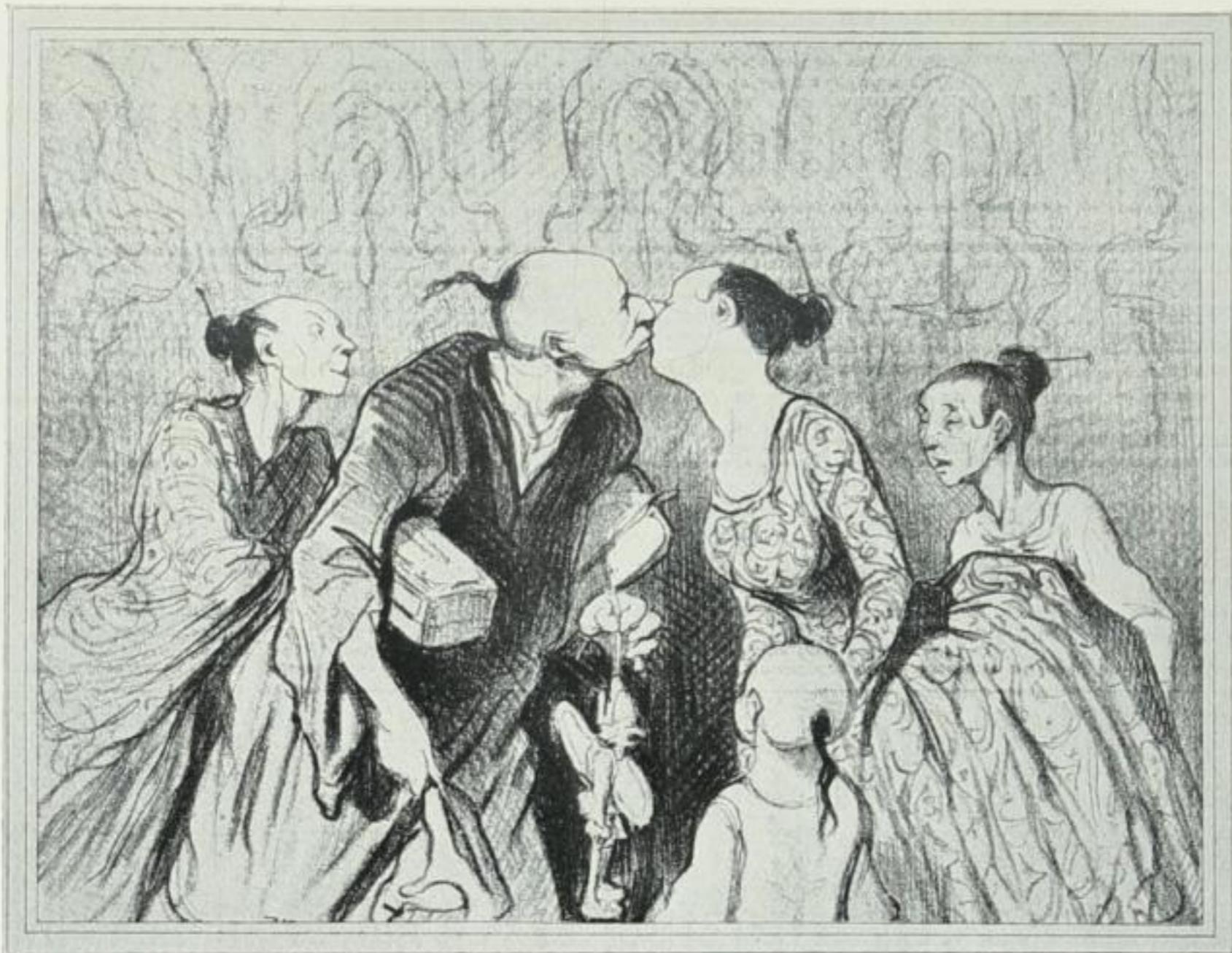
13. Der eingebildete Kranke. Aquarell



14. M^{me} Constitutionel. Lith. Hazard und Delteil Nr. 263



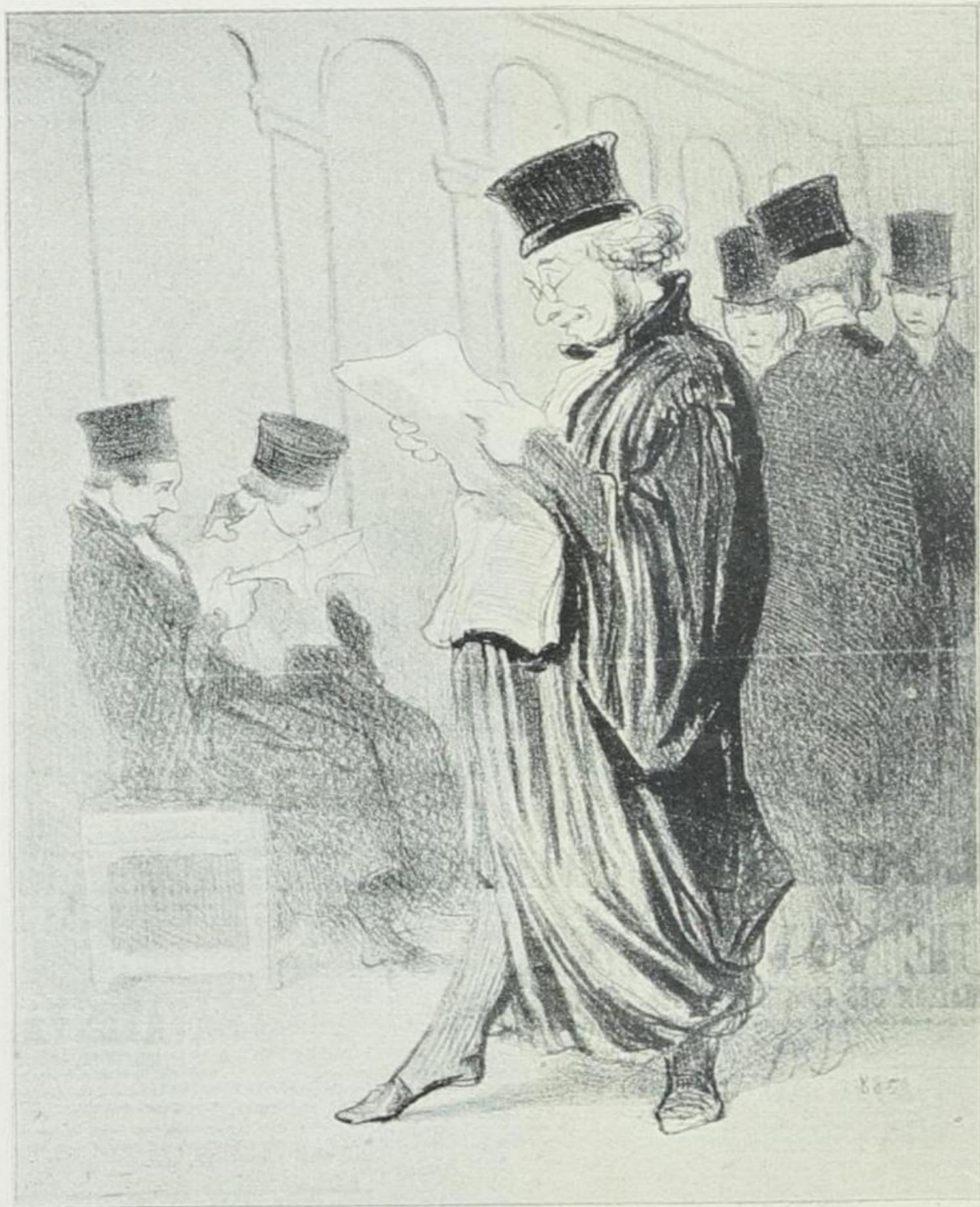
15. Attente du Plaisir. Lith. Hazard und Delteil Nr. 963



16. Neujahrstag in China. Lith. Hazard und Delteil Nr. 2743



17. Janhagel in den Tuileries. Lith. Hazard und Delteil Nr. 460



18. Rechtsanwälte. Lith. Hazard und Delteil Nr. 1865



19. Streit auf der Galerie. Lith. Hazard und Delteil Nr. 1572



20. Bürger im Schnee. Lith. Hazard und Delteil Nr. 2717

Hinweise

Bd. 63

Er. Ex.

| | | |
|----------|------------------------------|------|
| Signatur | Eph. art. 111 ^m - | Stok |
|----------|------------------------------|------|

RS

Bub

AK

9

Titelaufn.

AKB

9

FK

7 Maler

7 Graphik

↓

Bio K

Bild K

Dänmieri, H.
franzö. Maler

1808 - 1879

3.12. Bm

SWK

Sonderstandort

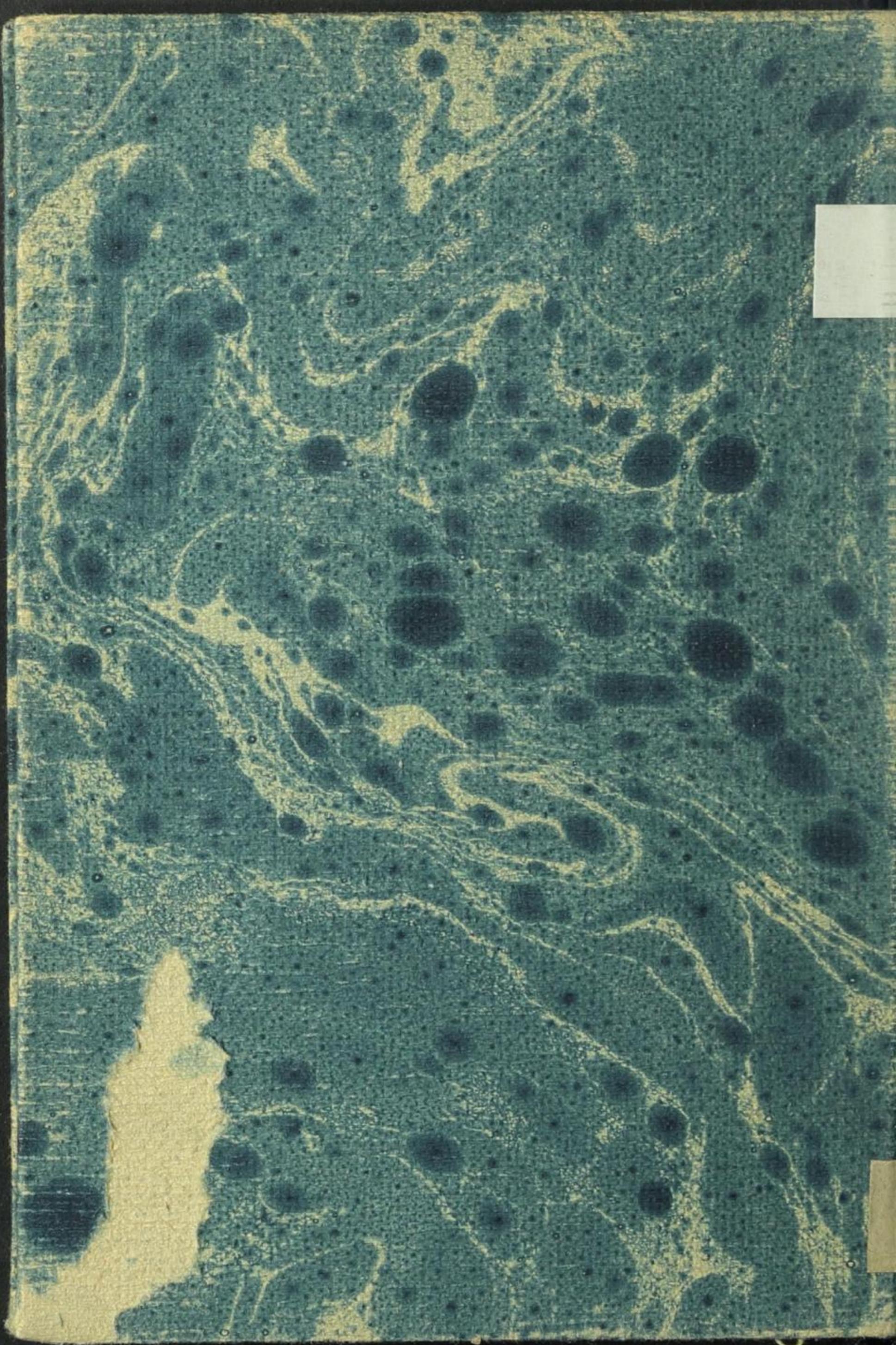
Signum

Ausleihe-
vermerk

HI/9 280 Id-G 80/62

Eph. art. 111 - 1

Bd 63



[Illegible text on a small white label in the upper right corner]

[Illegible text on a small white label in the lower right corner]