

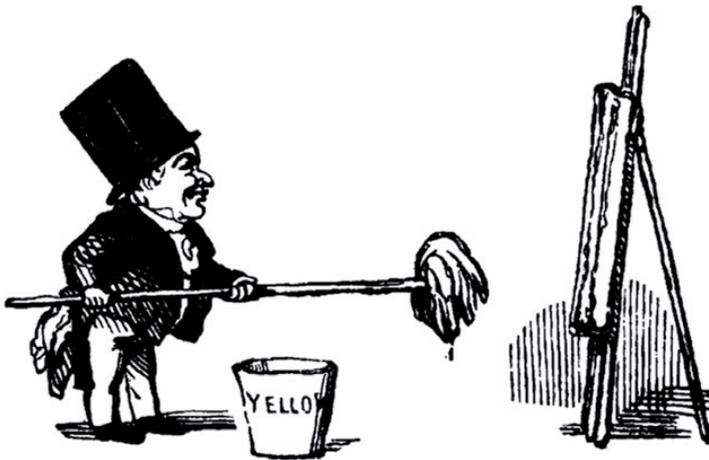
Anna Grosskopf

---

# Die Arbeit des Künstlers in der Karikatur

---

Eine Diskursgeschichte  
künstlerischer Techniken  
in der Moderne



**Aus:**

*Anna Grosskopf*

## **Die Arbeit des Künstlers in der Karikatur**

Eine Diskursgeschichte künstlerischer Techniken  
in der Moderne

Januar 2016, 490 Seiten, kart., zahlr. z.T. farb. Abb., 44,99 €, ISBN 978-3-8376-3124-1

Klecksen, Wischen, Spachteln oder Streichen: Wie genau arbeiten Künstler eigentlich? Diese Frage findet in der Kunsttheorie und -geschichte nur selten Beachtung – und das, obwohl die Art und Weise der Produktion für die Kunst der Moderne einen neuartigen Punkt darstellt. In Karikaturen jedoch, die ihre Wirkung am Rande des offiziellen Kunstdiskurses entfalten, finden sich zahlreiche Darstellungen künstlerischer Arbeit, von William Turner und Gustave Courbet über die Impressionisten bis hin zu Jackson Pollock.

Anna Grosskopf geht den Materialien, Werkzeugen und Techniken der modernen Kunst in den Karikaturen nach, die im Wechselspiel von Kunst und Komik Einblicke in verschüttete Diskurse gewähren.

**Anna Grosskopf** promovierte in Kunstgeschichte an der Universität Hamburg. Sie ist Kuratorin am Bröhan-Museum, Berlin und forscht zur Freien und Angewandten Kunst vom 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

[www.transcript-verlag.de/978-3-8376-3124-1](http://www.transcript-verlag.de/978-3-8376-3124-1)

# Inhalt

---

**DANK** | 9

**EINLEITUNG** | 11

**AKADEMIKER UND ANTIPODEN: MALEN FÜR DEN SALON** | 23

**Der Kampf der Schulen** | 23

**Schnelles Malen: Karikaturen zum Arbeitstempo** | 41

Termindruck und Zeitnot | 41

Horace Vernets „peinture au grand galop“ | 59

**ÜBERTRAGUNGSPROZESSE: NEUE WERKZEUGE AUS  
HANDWERK UND INDUSTRIE** | 73

**Bürste, Besen und Wischmopp: Der Pinsel des Malers** | 73

**Maler als Maurer** | 92

**Maler als Anstreicher** | 114

**Kunst aus der Maschine** | 135

Kunstmaschinen und Maschinenkünstler | 137

Der Künstler als Ingenieur | 160

Pinot Gallizios *Pittura industriale* | 164

Roboter als Künstler | 169

## **AUSSERHALB DES ATELIERS: PLEINAIRMALEREI UND ÖFFENTLICHE PRODUKTION | 175**

### ***Les Artistes en Voyage: Karikaturen zur Pleinairmalerei | 177***

Die Faulheit des Landschaftsmalers | 179

Der steile Weg zum Ruhm: Wanderschaft und Motivsuche | 196

Bei Wind und Wetter | 202

### **Malen in der Fremde: Nationale Künstlertopoi | 214**

### **Öffentliches Malen: Von der Pleinairmalerei zum Action Painting | 230**

## **PATHOLOGISCH, INFANTIL, ANIMALISCH – ODER ZUFÄLLIG? KARIKATUREN ZUR ABSTRAKTION | 249**

### **Primitivismen: Geisteskranke, Kinder und Primaten als Künstler | 250**

Künstler als Geisteskranke | 251

„Das kann mein Kind auch!“ | 258

Der Affe als Künstler und der Künstler als Affe | 287

### **Abstraktion durch Zufall | 312**

Kleckse und Konfetti: Der Impressionismus als *école de taches* | 312

Farbwürfe, Atelierunfälle, Automatismen | 338

Tiere als Werkzeuge | 362

## **MONOCHROME BILDER: KARIKATUREN ZUR VERWEIGERUNG UND AUSLÖSCHUNG KÜNSTLERISCHER ARBEIT | 379**

### **Verweigerung der Arbeit: Weiße Monochrome | 380**

Obsoletere Bilder und „pictures of nothing“ | 382

Verweigerung der Referenz: Parodistische Titel | 388

Verweigerung der Narration: Das impressionistische Schneebild | 394

Die tabula rasa als Readymade | 400

*Blank canvas*: Die Angst des Künstlers vor der leeren Leinwand | 405

### **Auslöschung der Arbeit: Schwarze Monochrome | 411**

Nachteffekte: Monochromie als Kritik eines populären Genres | 413

Schuhcreme, Ruß und Bratensauce: Hinweise auf die Materialität  
der Malerei | 420

Schwarze Bilder als Repräsentationen eines (temporär) nicht Sichtbaren | 425

Auslöschung des Impulses: Karikaturen zur monochromen Malerei | 430

**Monochromie als Mimesis bei Yves Klein** | 434

**SCHLUSS** | 449

**LITERATURVERZEICHNIS** | 463

# Einleitung

---

„Das Kunstwerk, so kann man sagen, ist jederzeit ein vollkommen Weltfremdes, es ist wie vom Himmel gefallen.“<sup>1</sup>

Mit diesem Satz resümierte der deutsche Philosoph und Kunstpsychologe Theodor Lipps den Stand der philosophischen Ästhetik um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. Zwar räumte er ein, dass „Kunstwerke einem Künstler ihr Dasein [...] verdanken“<sup>2</sup>, aber die materiellen Umstände ihrer Entstehung waren für eine ästhetische Betrachtung ohne Belang.

Die Arbeit des Künstlers wurde von der Kunstgeschichte lange Zeit marginalisiert und hat auch in der Kunst- und Künstlertheorie der Moderne nur wenig Aufmerksamkeit erfahren, obwohl das Thema für diesen Zeitraum geradezu einen neuralgischen Punkt darstellt. Die Produktion von Kunst ist ein geheimnisumwitterter Bereich: Auffallend wenige Selbstporträts dokumentieren die Atelierpraktiken bildender Künstler<sup>3</sup>, und auch in Texten und Manifesten finden ihre Werkzeuge, Techniken und Verfahrensweisen nur selten Erwähnung. Ausgehend von dieser Beobachtung untersucht die vorliegende Studie Repräsentationen künstlerischer Arbeit im Medium der Karikatur. Obwohl – oder gerade weil – Karikaturen ihre Wirkung am Rande des offiziellen Kunstdiskurses entfalten, erscheinen sie für eine Analyse der Rezeption und Bewertung dieser ‚anderen‘ Form des Arbeitens besonders aussagekräftig.

---

1 Lipps, Theodor: Ästhetik: Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst, Hamburg u.a. 1906, S. 52.

2 Ebd., S. 101.

3 Diese wurden offenbar nicht als bildwürdig empfunden, vgl. Ausst.-Kat. Das Bild des Künstlers. Selbstdarstellungen, hg. von Siegmund Holsten, Hamburger Kunsthalle 1978. Demgegenüber stehen zahlreiche fotografische Arbeitsporträts, die ein lebhaftes Interesse an den materiellen Aspekten des Werkprozesses belegen. Vgl. Klant, Michael: Künstler bei der Arbeit – von Fotografen gesehen, Ostfildern-Ruit 1995, S. 143 ff.

Auf der Grundlage von Sigmund Freuds Theorien zur Genese und psychologischen Funktion des Witzes<sup>4</sup> wird angenommen, dass in Karikaturen etwas konserviert ist, das in der damals zeitgenössischen Kunsttheorie abgewehrt und in der wissenschaftlich-historisierenden Betrachtung der Kunstgeschichte zum Verschwinden gebracht wurde. Gegenüber anderen diskursiven Praktiken ist es das besondere Vermögen des Witzes, im entlastenden Lacheffekt etwas freizusetzen, das sonst der Verdrängung unterliegt. Wie der ihr eng verwandte Witz stellt sich auch die Karikatur „in den Dienst unterdrückter Tendenzen“<sup>5</sup> und ist Freud zufolge „ein Mittel [...], das Verlorene wiederzugewinnen“.<sup>6</sup> Komische und irritierende Potentiale künstlerischer Techniken, die in der wissenschaftlichen Theoriebildung verdrängt wurden, können im Medium der Karikatur wieder zutage gefördert werden.

Im Gegensatz zur Kunsttheorie des 19. und 20. Jahrhunderts, die den Künstler primär als intellektuellen Geistesarbeiter charakterisiert, betonen Karikaturen die materiellen und manuellen Seiten der Produktion. Sie liegen damit quer zu dem modernen Programm einer Intellektualisierung der Kunst, in dem alles Handwerkliche konsequent desavouiert wird. Doch die Nobilitierung des Schaffensaktes generiert auch eine Fallhöhe, die den Beitrag der Karikatur erst ermöglicht. Die Darstellung des Künstlers als Handwerker ist umso komischer, je weiter sich künstlerische Arbeit augenscheinlich von ihren materiellen Grundlagen entfernt – eine Entwicklung, die in der Renaissance begann und mit der Figur des intellektuell hochgebildeten und gesellschaftlich gewandten Akademiekünstlers im 19. Jahrhundert einen vorläufigen Höhepunkt erreichte. Ob allerdings das Lachen über Kunst immer und ausschließlich mit einer Herabsetzung von Kunst und Künstlern einherging, ist zu hinterfragen.<sup>7</sup>

Die in diesem Buch behandelten Karikaturen stammen überwiegend aus europäischen Satirezeitschriften des 19. und 20. Jahrhunderts. Der Fokus liegt dabei auf den großen Kunstnationen der Moderne, in denen auch die Karikatur im untersuchten Zeitraum eine besonders starke Verbreitung aufweist: Frankreich, Deutschland und Großbritannien. Für die Zeit nach 1945 wurden noch die USA hinzugenommen, weil dort parallel zur Etablierung von New York als neuem Weltkunstzentrum mit den Cartoons der Zeitschrift *The New Yorker* auch eine neue Tradition der Kunstkarikatur entstand.

---

4 Freud, Sigmund: „Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten“ (1905), in: Ders.: Psychologische Schriften (= Studienausgabe Band IV), Frankfurt am Main 2000, S. 13-168.

5 Ebd., S. 127.

6 Ebd., S. 96.

7 „Das Belachen von Kunst ist ein Akt der intendierten Herabsetzung oder gar Vernichtung, das Belachen sagt: Der Meister hat nichts vermocht, er konnte nicht, was er wollte.“ Kanz, Roland (Hg.): Das Komische in der Kunst, Köln u.a. 2007, S. 1 (Vorwort).

Die Frage nach dem allgemeinen ästhetischen Wert und der Legitimation von Karikaturen als Gegenstand kunstgeschichtlicher Forschung wird hier nicht gesondert behandelt. Dass Karikatur und Kunst in der Moderne auf das Engste miteinander verknüpft sind und die Ästhetik der Karikatur viele moderne Künstler beeinflusste, ist in der akademischen Kunstgeschichte mittlerweile Konsens.

Eine karikaturenbasierte Untersuchung kann bei der Suche nach grundlegenden kunsthistorischen Vorarbeiten auf Klassiker wie den Aufsatz *Caricature* von Ernst H. Gombrich und Ernst Kris<sup>8</sup> oder auf Werner Hofmanns 1956 erschienene und 2007 neu aufgelegte Studie *Die Karikatur von Leonardo bis Picasso*<sup>9</sup> zurückgreifen. Auch der von Klaus Herding und Gunter Otto herausgegebene Aufsatzband über Karikaturen als „*Nervöse Auffangorgane des inneren und äußeren Lebens*“<sup>10</sup> versammelt wesentliche Positionen zu einer allgemeinen kunsthistorischen Verortung der Karikatur. Für den hier ins Auge gefassten Zusammenhang einer Diskursanalyse künstlerischer Techniken ist jedoch weniger die Ästhetik der Karikatur von Bedeutung denn ihre Fähigkeit, als eine Art Speichermedium verschüttete Beiträge zu den historischen Debatten um die Arbeit des Künstlers aufzubewahren und einer heutigen Analyse zugänglich zu machen. Charles Baudelaire war vielleicht der Erste, der die kulturhistorische Bedeutung der Karikatur als „bouffonne archive“<sup>11</sup> erkannt und explizit gewürdigt hat: Für ihn steht der Karikatur „ein Platz zu in den Nationalarchiven, in den biographischen Registern des menschlichen Geistes“.<sup>12</sup> Daran anknüpfend werden die in dieser Studie behandelten Karikaturen als kulturhistorische Dokumente betrachtet, deren Analyse ein tiefes Eindringen in zentrale kunsttheoretische Diskurse des 19. und 20. Jahrhunderts ermöglicht.

Die Materialerhebung konzentrierte sich auf langlebige, auflagenstarke Magazine, die ein großes bürgerliches Publikum ansprachen und so in ihrem Kunsturteil einen gewissen gesellschaftlichen Konsens repräsentierten. Systematisch ausgewertet wurden die jeweils wichtigsten Zeitschriften der behandelten Länder: *Le Char-*

---

8 Gombrich, Ernst H./Kris, Ernst: *Caricature*, Harmondsworth 1940.

9 Hofmann, Werner: *Die Karikatur von Leonardo bis Picasso* (1956), Hamburg 2007.

10 Herding, Klaus/Otto, Gunter (Hg.): „*Nervöse Auffangorgane des inneren und äußeren Lebens*“. *Karikaturen*, Gießen 1980. Darin besonders: Oesterle, Günter/Oesterle, Ingrid: „Gegenfüßler des Ideals‘ – Prozeßgestalt der Kunst – ‚Mémoire processive‘ der Geschichte. Zur ästhetischen Fragwürdigkeit von Karikatur seit dem 18. Jahrhundert“, S. 87-130.

11 Baudelaire, Charles: „*Quelques caricaturistes français. Carle Vernet – Pigal – Charlet – Daumier – Monnier – Granville – Gavarni – Trimolet – Traviés – Jacques*“, in: *L'Artiste* 5 (1858), S. 116-120, hier S. 118.

12 Baudelaire, Charles: „*Vom Wesen des Lachens und allgemein von dem Komischen in der bildenden Kunst*“, in: Ders.: *Sämtliche Werke/Briefe*, Bd. 1: *Juvenilia-Kunstkritik 1832-1846*, hg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichois, München 1977, S. 284-305, hier S. 284.

*vari* (Paris 1832-1937), *Journal Amusant* (Paris 1848-1933, bis 1855 unter dem Titel *Journal pour rire*), *Punch* (London 1841-1992), *Kladderadatsch* (Berlin 1848-1944), *Fliegende Blätter* (München 1845-1944) und *The New Yorker* (New York seit 1925). Partiiell konnte dabei auf Vorarbeiten anderer Autoren zurückgegriffen werden, zum größten Teil wurden die einzelnen Jahrgänge jedoch erneut durchgesehen. Das dabei zusammengetragene Material bildet den Grundstock der Studie. Hinzu kommen Karikaturen, die bei Stichproben in anderen Zeitschriften und Karikaturensammlungen sowie bei Internetrecherchen ermittelt wurden. Ziel der Erhebung war es, einen repräsentativen Materialkorpus zu erhalten. Eine lückenlose Erfassung aller Karikaturen zu dem gewählten Thema erscheint angesichts der Länge des behandelten Zeitraums und der Vielzahl potentieller Publikationsorte als nicht realistisch. Statt eine vollständige Datensammlung anzustreben wurde daher versucht, maßgebliche Themen aufzuzeigen, um so einen Zugang zu dem von der Kunstgeschichte noch kaum behandelten Problembereich karikaturistischer Perspektiven auf die Arbeit des Künstlers zu ermöglichen. Vor allem im Hinblick auf die äußerst umfangreiche Kunstkarikatur des 20. Jahrhunderts wird hier ein großes Feld erst eröffnet, das in vielen Aspekten noch der weiteren Bearbeitung bedarf.

Hauptkriterium bei der Auswahl des Materials war eine erkennbare Auseinandersetzung der Karikatur mit den Techniken und Herstellungsverfahren der modernen Kunst. Durch die Besonderheit der Mischgattung Karikatur als Bild-/Textmedium kann diese auf der Ebene der Zeichnung oder des Begleittextes erfolgen. Die meisten der hier behandelten Darstellungen zeigen den Künstler bei der Arbeit, berücksichtigt wurden aber auch Karikaturen auf Kunstwerke, Stile oder Ausstellungssituationen, in denen die Technik via Legende thematisiert wird. Personenkarikaturen auf einzelne Künstler sind für die Untersuchung dann von Interesse, wenn der Dargestellte durch den Gebrauch bestimmter Werkzeuge oder Verfahrensweisen charakterisiert wird.

Ästhetische Gesichtspunkte wie die künstlerische Qualität der Karikaturen spielten bei der Auswahl nur eine untergeordnete Rolle, so dass in dem hier versammelten Materialkonvolut sehr unterschiedliche Höhenlagen aufeinandertreffen. Eine einfache anonyme Pressekarikatur kann für die diskursgeschichtliche Fragestellung dieser Arbeit ebenso interessant sein wie ein grafisches Meisterwerk von Honoré Daumier.

Bei der Gliederung des Materials wurde zweierlei deutlich. Erstens existiert im behandelten Zeitraum keine kontinuierliche Spiegelung künstlerischer Techniken im Medium der Karikatur; vielmehr erhellt die Karikatur schlaglichtartig zentrale Aspekte des Themas. Zweitens erlaubt die Popularität bestimmter Themen in der Karikatur nicht immer einen Rückschluss auf ihre Gewichtung im zeitgenössischen Kunstdiskurs. So fällt auf, dass einflussreiche Strömungen wie die Neue Sachlichkeit oder die geometrische Abstraktion der 1910er und -20er Jahre in der Karikatur kaum thematisiert wurden, vielleicht weil die Übertragung ihrer Werkprozesse und

gestalterischen Absichten ins Medium der Bildsatire keine ausreichend große komische Wirkung versprach. Auch Kunstrichtungen wie Dada und Surrealismus wurden meist ausgespart, wohl weil sie mit Mitteln arbeiteten, die die Karikatur bereits genutzt hatte und diese ihren Strategien zu affin war.

In ihrer Auseinandersetzung mit künstlerischen Techniken und Arbeitsweisen setzte die Karikatur ihre eigenen Schwerpunkte, die in der Gliederung der Studie berücksichtigt wurden. In den behandelten Zeitraum fallen mehrere Peaks, in denen der Fokus der Karikatur auf künstlerische Arbeitsprozesse besonders stark war: Die Zeit um 1850 mit der Ablösung des klassizistischen Kunstideals durch Romantik und Realismus, die Jahre der impressionistischen Revolution nach 1872, die Durchsetzung des Expressionismus in den 1910er und -20er Jahren und die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg, in der mit Action Painting, Tachismus und monochromer Malerei neue künstlerische Ausdrucks- und Arbeitsformen etabliert wurden. Unabhängig von diesen Kulminationspunkten wurden langlebige künstlerische Tendenzen wie die Praxis der Freilichtmalerei auch über Jahrzehnte hinweg mehr oder weniger kontinuierlich von der Karikatur behandelt.

Ausgehend von den zu Materialgruppen zusammengestellten Karikaturen wurden diskursive Felder erschlossen, die den thematischen Rahmen für die einzelnen Textabschnitte bilden. Dabei stellte sich heraus, dass bestimmte Topoi wie ‚Schnelligkeit‘, ‚Zufall‘ oder ‚Monochromie‘ meist über einen langen Zeitraum hinweg virulent waren und vor dem Hintergrund der jeweils aktuellen Kunstrichtung eine unterschiedliche karikaturistische Ausprägung und Aktualisierung erfuhren. Durch die Fortschreibung solcher Traditionslinien entsteht häufig der Eindruck einer antizipierenden Vorwegnahme künstlerischer Verfahrensweisen im Medium der Karikatur, zum Beispiel wenn im 19. Jahrhundert bereits abstrakte oder monochrome Bilder auftauchen. Die Faszination für diese humoristische ‚Vorgeschichte‘ der Abstraktion hat in den letzten Jahren Anlass zu ersten kunsthistorischen Auseinandersetzungen mit dem Phänomen antizipierender Karikaturen gegeben.<sup>13</sup> Über die Feststellung des dort beschriebenen Phänomens hinaus wird in der vorliegenden Arbeit der Versuch unternommen, das Auftreten der aus heutiger Perspektive visionär anmutenden Darstellungen diskursgeschichtlich zu entschlüsseln. In einer historisch-kritischen Untersuchung wird deutlich, dass Antizipationen künstlerischer Prozesse und Verfahrensweisen in der Karikatur meist aus dem situativen Kontext damals zeitgenössischer Kunstdebatten heraus erklärbar sind, sofern sie sich nicht aus dem Legendenschatz älterer Künstlertopoi speisen. Für die Aufdeckung dieser

---

13 Vgl. Riout, Denys: *La peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre* (1996), Paris 2006, S. 313 ff. sowie Rosenberg, Raphael: „Abstrakte Bilder vor 1900 in Literatur, Karikatur und Esoterik“, in: *Ausst.-Kat. Turner – Hugo – Moreau. Entdeckung der Abstraktion*, Schirn Kunsthalle Frankfurt am Main 2007, S. 273-309.

letzteren Zusammenhänge war die von Ernst Kris und Otto Kurz erarbeitete Darstellung und Kontextualisierung historischer Künstlermythen unverzichtbar.<sup>14</sup>

Das Feld der Sekundärliteratur zum Themenkomplex ‚Karikatur als Kunstkritik‘ ist relativ übersichtlich. Nur wenige Autoren haben sich in den letzten Jahren speziell mit Kunstkarikaturen beschäftigt und diese als Kommentarphänomene zu künstlerischen und kunsttheoretischen Diskursen betrachtet.<sup>15</sup> Eine erste größere Materialsammlung lieferte 1976 Adelheid Stielau in ihrer vergleichenden Analyse deutscher und englischer Pressekarikaturen des 19. Jahrhunderts.<sup>16</sup> Sie betrachtet die Karikatur darin vor allem als Symptom und Werkzeug einer tendenziell moderne-feindlichen Kunstauffassung. Im Gegensatz zu dieser negativen Sichtweise gesteht Klaus Herding in einem 1978 publizierten Aufsatz zu den Karikaturen auf Gustave Courbet der Kunstkarikatur auch positive, zukunftsgerichtete Wirkungsweisen zu.<sup>17</sup> Seiner Auffassung nach können Kunstkarikaturen über ihren vordergründigen Stigmatisierungseffekt hinaus auch neuen Tendenzen zur Durchsetzung verhelfen, da sich durch die Übertreibung der neuen Formmerkmale beim Publikum eine Art Lerneffekt einstelle. Diese Ansicht vertreten auch Thomas Schlessler und Bertrand Tillier in ihrer 2007 erschienenen Publikation, die ebenfalls die Darstellung Courbets in der Kunstkarikatur behandelt.<sup>18</sup> Die Autoren gehen außerdem davon aus, dass der Maler die Öffentlichkeitswirksamkeit der Pressekarikaturen bewusst ausnutzte, um seine eigene Popularität zu steigern.

Speziell zur französischen Salonkarikatur, die für das 19. Jahrhundert das umfangreichste und in künstlerischer Hinsicht qualitativvollste Material liefert, existiert

---

14 Vgl. Kris, Ernst/Kurz, Otto: Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch (1934), Frankfurt am Main 1995.

15 In letzter Zeit werden Karikaturen zunehmend illustrierend herangezogen, um historische Kontroversen um die moderne Kunst zu veranschaulichen, eine analytische Auseinandersetzung mit dem Medium Karikatur, seinen spezifischen Strategien, Gestaltungs- und Wirkungsweisen, ist damit in der Regel jedoch nicht verbunden. Vgl. z.B. Hofmann, Karl-Ludwig: „Als ob es so etwas wie eine Kunst gäbe!“ Anmerkungen zur Kontroverse um die abstrakte Kunst in den 50er Jahren“, in: Ausst.-Kat. Brennpunkt Informel. Quellen – Strömungen – Reaktionen, hg. von Christoph Zuschlag, Hans Gercke und Annette Frese. Kurpfälzisches Museum Heidelberg und Heidelberger Kunstverein 1998, S. 158-165.

16 Stielau, Adelheid: Kunst und Künstler im Blickfeld der satirischen Zeitschriften ‚Fliegende Blätter‘ und ‚Punch‘. Untersuchungen zur Wirkungsgeschichte der bildenden Kunst in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, Dissertation, Aachen 1976.

17 Herding, Klaus: „Courbets Modernität im Spiegel der Karikatur“, in: Ausst.-Kat. Courbet und Deutschland, Hamburger Kunsthalle 1978, S. 502-521.

18 Schlessler, Thomas/Tillier, Bertrand: Courbet face à la caricature. Le chahut par l’image, Paris 2007.

mit der erstmals 1987 erschienenen Dissertation von Marie Luise Buchinger-Früh eine erste deutschsprachige Untersuchung, die allerdings nur Karikaturen des *Charivari* im Zeitraum zwischen 1850 und 1870 behandelt.<sup>19</sup> Die Kunstkarikaturen Honoré Daumiers sind durch die monografische Studie von Anette Wohlgemuth in ihrer zentralen Bedeutung erkannt und umfassend gewürdigt worden.<sup>20</sup>

Dass sich die Karikatur seit dem 19. Jahrhundert nicht nur mit der jeweils zeitgenössischen Kunst, sondern ebenso kontinuierlich mit künstlerischen Techniken und Arbeitsformen auseinander gesetzt hat, wurde bereits 1960 von Heinz Ladendorf herausgestellt, der in einem kurzen Tagungsbeitrag verschiedene Aspekte der Kunstkarikatur benannte und so den Blick der Fachöffentlichkeit erstmals auf das in dieser Studie behandelte Spezialthema lenkte.<sup>21</sup> Demnach „nimmt [die Karikatur] auch die Verfahrensarten und Produktionsweisen der Kunst aufs Korn und behandelt die modernen Techniken vom Impressionismus bis zum Tachismus“.<sup>22</sup> Der Autor bemüht sich um eine Rehabilitierung der Gattung Karikatur, wenn er die in Karikaturen geäußerte Kunstkritik als ein „absichtliches Missverstehen“ auslegt, das „keineswegs nur aus Zurückgebliebenheit, Reaktion und Ressentiment“ resultiere, sondern „auf positive ästhetische Werte ausgeht“.<sup>23</sup> Daran anknüpfend untersuchte Bernd A. Gülker in seiner 2001 publizierte Dissertation die Funktionsweisen der Karikatur als „populäre Kunstkritik“ in Deutschland im Zeitraum von 1896 bis 1939.<sup>24</sup> Gülker widmet ein Kapitel den „Entstehungswege[n] des modernen Kunstwerks“<sup>25</sup> und ist so der einzige unter den genannten Autoren, der Karikaturen zur Arbeit des Künstlers als eigenständige Gruppe innerhalb der Gattung Kunstkarikatur behandelt. Seine Untersuchung bildet auch deshalb einen wichtigen Ausgangspunkt für die vorliegende Arbeit, weil es sich dabei um eine der wenigen Studien zur Kunstkarikatur des 20. Jahrhunderts handelt, welche bis heute nur ansatzweise erschlossen ist. Die bislang einzige museale Ausstellung zu Karikaturen dieses Zeit-

---

19 Buchinger-Früh, Marie Luise: Karikatur als Kunstkritik: Kunst und Künstler in der Salonkarikatur des ‚Charivari‘ zwischen 1850 und 1870, Frankfurt am Main u.a. 1989.

20 Wohlgemuth, Anette: Honoré Daumier – Kunst im Spiegel der Karikatur von 1830 bis 1870, Frankfurt am Main u.a. 1996.

21 Ladendorf, Heinz: „Ästhetische Kritik in Karikaturen zur bildenden Kunst“, in: Actes du quatrième Congrès internationale d’Esthétique, Athen 1960, S. 806-808.

22 Ebd., S. 807.

23 Ebd.

24 Gülker, Bernd A.: Die verzerrte Moderne. Die Karikatur als populäre Kunstkritik in deutschen satirischen Zeitschriften, Münster 2001.

25 Ebd., S. 62-82.

raums fand 1973 in der Londoner Tate Gallery statt, begleitet von einem Katalog, der eine hilfreiche Materialsammlung darstellt.<sup>26</sup>

Einige Autoren haben sich in den letzten Jahren mit der populären Rezeption von Avantgardekunst seit 1950 beschäftigt. Der Fokus wurde dabei meist auf die Figur des *Action Painters* gerichtet, die sich angesichts der ‚Kultfigur‘ Jackson Pollock für diese Fragestellung in besonderer Weise anbietet. In dem für diese Arbeit relevanten Kontext der Karikaturenforschung sei an dieser Stelle nur auf Gregor Stemmricks 1994 erschienenen Aufsatz verwiesen, der die Problematik von *High & Low* im Abstrakten Expressionismus am Beispiel eines Cartoons von Peter Arno verhandelt.<sup>27</sup>

*Die Arbeit des Künstlers in der Karikatur* baut auf den bisher geleisteten Beiträgen zu einer kunsthistorischen Karikaturenforschung auf, möchte aber auch einen Beitrag leisten zur Erforschung der Geschichte künstlerischer Techniken in der Moderne. Mit diesem Thema wird ein von der Kunstgeschichte traditionell vernachlässigtes Gebiet beschritten. Erst seit den 1980er Jahren lassen sich vermehrt Tendenzen beobachten, diesem Desiderat zu begegnen, so dass inzwischen einige Untersuchungen zu künstlerischen Techniken einzelner Künstler und Künstlergruppen vorliegen. Insbesondere die impressionistische Maltechnik ist durch die technikgeschichtlichen Studien von Anthea Callen<sup>28</sup> wie auch durch große Ausstellungsprojekte zu diesem Thema<sup>29</sup> mittlerweile gut erschlossen. Verwiesen sei außerdem auf Matthias Krügers Studie zum Farbauftrag in der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts<sup>30</sup>, an die diese Arbeit auch im Hinblick auf den dort gewählten rezeptionsgeschichtlichen Ansatz anknüpfen kann. Nicht zuletzt bildet die Materialikonografie eine wichtige methodische Grundlage, da die Erforschung künstlerischer Materialien immer auch die Praktiken ihrer Verarbeitung berührt. In diesem Zusammenhang ist an erster Stelle Monika Wagners Buch über die Materialien der

---

26 Ausst.-Kat. *A Child of Six Could Do It! Cartoons about Modern Art*, Tate Gallery, London 1973.

27 Stemmrich, Gregor: „High & Low: Kunst und Künstler des abstrakten Expressionismus in Karikaturenperspektive“, in: *Hamburger Kunsthalle* (Hg.): *Konstruktionen der Moderne* (= *Im Blickfeld. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*), Hamburg 1994, S. 171-186.

28 Vgl. Callen, Anthea: *Techniques of the Impressionists*, London 1982 sowie Dies.: *The art of Impressionism. Painting technique and the making of modernity*, New Haven u.a. 2000.

29 Vgl. Ausst.-Kat. *Art in the Making. Impressionism*, hg. von David Bomford, Jo Kirby, John Leighton und Ashok Roy, The National Gallery London 1990 sowie Ausst.-Kat.: *Impressionismus – Wie das Licht auf die Leinwand kam*, Wallraf-Richartz Museum & Fondation Corboud, Köln 2008.

30 Krüger, Matthias: *Das Relief der Farbe. Pastose Malerei in der französischen Kunstkritik 1850-1890*, München u.a. 2007.

Kunst im 20. Jahrhundert<sup>31</sup> zu nennen, das diese Studie in vielerlei Hinsicht inspiriert hat.

Um den heterogenen und vielgestaltigen Themenhorizonten und Bedeutungsanlagerungen der hier versammelten Karikaturen gerecht zu werden, lag eine diskursgeschichtliche Untersuchung nahe. Das im Rahmen der Materialerhebung zusammengetragene Material wurde nach Themenkomplexen gruppiert und in insgesamt fünf Kapiteln untersucht. Das erste Kapitel behandelt Diskurse, die im Zusammenhang mit den Salonausstellungen des 19. Jahrhunderts virulent wurden. Neben Karikaturen zum „Kampf der Schulen“, der meist als Duell zwischen Zeichenstift (Linie) und Pinsel (Farbe) visualisiert wurde, ist in einem zweiten Abschnitt auch der Aspekt der Produktionsgeschwindigkeit angesprochen. Karikaturen auf den Schlachtenmaler als rasenden Bildreporter zeigen, dass schnelles Malen nicht erst mit dem Aufkommen des Impressionismus zum Problem wurde<sup>32</sup>, sondern in der Figur des reisenden und unterwegs arbeitenden Künstlers schon wesentlich früher Gegenstand kontroverser Debatten war.

Im darauffolgenden Kapitel geht es um die Übertragung handwerklicher und industrieller Werkzeuge und Produktionsmethoden in den Bereich der Kunst. Eine Scharnierstellung zwischen Kunst und Handwerk kam beispielsweise dem Pinsel zu, der oft als Bürste, Besen oder Wischmopp karikiert wurde. Mit den karikaturistischen Topoi ‚Maler als Maurer‘ und ‚Maler als Anstreicher‘ werden ambivalente Konstellationen immer neu ausgelotet, sind doch die Arbeitsgeräte aller drei Berufsgruppen – Spachtel, Pinsel und Farbbrolle – tendenziell die gleichen. Einen eigenen Materialkomplex bilden Karikaturen auf maschinelle Herstellungsverfahren, die das künstlerische und literarische Motiv der Kunstmaschine ebenso aufscheinen lassen wie die moderne Problematik einer industrialisierten Kunst.

Als besonders karikaturanfällig erwies sich die Pleinairmalerei, die im dritten Kapitel thematisiert wird. Einerseits reaktivierte die Karikatur im Bild des ‚faulen‘ Freilichtmalers einen alten Topos der Künstlerbiografik, während sie andererseits auch die schwierigen Begleitumstände des Malens im Freien reflektierte. Darüber hinaus wird die Figur des italienreisenden Pleinairisten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zum Kristallisationspunkt nationaler Künstlerstereotypen, in denen die Maltechnik als Differenzierungsmerkmal präsentiert wird. Ein weiterer Textabschnitt behandelt die Problematik des Sichtbarwerdens künstlerischer Arbeitsprozesse und schlägt dabei den Bogen vom Pleinairismus zur performativ ausgerichteten Aktionsmalerei der 1950er Jahre.

---

31 Wagner, Monika: *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München 2001.

32 Vgl. *Ausst.-Kat. Impression: Painting quickly in France, 1860-1890*, hg. von Richard R. Brettell, National Gallery London 2000.

Das vierte Kapitel fragt nach dem Verhältnis der Karikatur zu künstlerischen und kunstwissenschaftlichen Theorien der Abstraktion und stellt zwei typische Bewertungsschemata vor: Zum einen brachte die Karikatur abstrakte Kunst mit den gestalterischen Leistungen von Geisteskranken, Kindern und Primaten in Verbindung und begab sich so in das Spannungsfeld einer primitivistisch argumentierenden Moderne. Zum anderen charakterisierte sie abstrakte Bilder als ‚Zufallsprodukte‘ und bediente sich damit einer Argumentationsfigur, die schon als satirische Erklärung für die Entstehung der impressionistischen *tache* herangezogen wurde. Das Argument des Zufalls knüpfte an antike Künstlertopoi an, erfuhr aber auch eine wissenschaftliche Ausdeutung in der Kunsttheorie des 19. und 20. Jahrhunderts.

Im letzten Kapitel wird das umfangreiche Problemfeld so genannter ‚monochromer Bildwitze‘<sup>33</sup> behandelt, das den gesamten Untersuchungszeitraum der Studie durchzieht. Unterschieden wird zwischen weißen Monochromen, die mit dem Bild der leeren Leinwand meist eine Arbeitsverweigerung des Künstlers reklamieren, und schwarzen Bildflächen, in denen das ‚Totmalen‘, also die Auslöschung künstlerischer Arbeit thematisiert wird. Als ein Sonderfall werden zeitgenössische Karikaturen auf die monochrome Malerei Yves Kleins betrachtet, die den Künstler auch zu eigenen humoristischen Darstellungen inspiriert haben.

Ein Ausblick zu Karikaturen auf eine ‚Kunst ohne Werk‘, welche die Emergenz der Konzeptkunst in den 1960er Jahren begleiteten und das Verschwinden materieller Werkprozesse in den Blick nahmen, bildet den Abschluss der Arbeit.

Eine strikte zeitliche Begrenzung erschien für den Gegenstandsbereich der Studie nicht sinnvoll, ihr Schwerpunkt liegt jedoch auf dem Zeitraum zwischen 1830 und 1970. Das Jahr 1830 bietet sich insofern als Ausgangspunkt an, als hier mit der Gründung der Pariser Satirezeitschrift *La Caricature* eine Tradition der europäischen Kunstkarikatur begonnen wurde, deren Hervorbringungen die Materialbasis dieser Arbeit bilden. Im selben Jahr erschien mit Carl Jacob Lindströms Karikaturensammlung *I Stranieri in Italia*<sup>34</sup>, auch eine der ersten Auseinandersetzungen der Karikatur mit der Figur des arbeitenden Künstlers, seinen Techniken und Verfahrensweisen.

Im Zuge der Materialerhebung stellte sich heraus, dass das Interesse der Karikatur an künstlerischen Techniken im Lauf der 1960er Jahre allmählich abebbte. Zwar

---

33 Der Terminus „monochromer Bildwitz“ wurde von Raphael Rosenberg übernommen und wird im Folgenden für Karikaturen verwendet, welche die Repräsentation einer monochromen Farbfläche mit einer satirischen Bildlegende zur Kunstparodie verbinden. Vgl. Rosenberg, Raphael: „Abstrakte Bilder vor 1900 in Literatur, Karikatur und Esoterik“, in: Ausst.-Kat. Turner – Hugo – Moreau (2007), S. 273-309, hier S. 295 ff.

34 Lindström, Carl Jacob: *I Stranieri in Italia*, Neapel 1830, Reprint in: Mancini, Franco (Hg.): *Carl Jacob Lindström e l'illustrazione di costume a Napoli*, Neapel 1980

blieben Kunst und Künstler beliebte Themen, jedoch verschob sich der Fokus vom materiellen Schaffensakt zunehmend auf andere Aspekte. Die Mechanismen des Kunstmarktes und die Emergenz eines globalisierten Kunstbetriebs, in dem der Künstler nur noch einer von vielen Protagonisten ist, rückten nun stärker ins Blickfeld der Karikatur. Der szenische Rahmen des Galerieraums löste das Künstleratelier mehr und mehr als Handlungsort ab.

Die Frage, warum dies so war, lässt sich mit Blick auf die weitere Kunstentwicklung und die Problematisierung des Atelierbegriffs um und nach 1970 zunächst hypothetisch beantworten. Ein wichtiger Punkt dürfte sein, dass die in den 60er Jahren aufkommenden Kunstströmungen der Minimal Art und Konzeptkunst den Herstellungsvorgang zunehmend an Maschinen und professionelle Produzenten delegierten, ein Vorgang, der mit dem Begriff *Deskilling* beschrieben wird.<sup>35</sup> Die Tätigkeit des Künstlers wurde weitgehend vom physischen Akt der Werkschöpfung abgekoppelt und war deshalb auch für die Karikatur nicht mehr in gewohnter Weise greif- und angreifbar.

Vor dem Hintergrund einer allseits konstatierten Krise des Ateliers<sup>36</sup> betonte der französische Konzeptkünstler Daniel Buren in einem Essay von 1970/71 dennoch dessen Bedeutung als Ursprungsort, Rahmen und Hülle des Kunstwerks und schlug vor, die Arbeit auch in diesem Rahmen, zwischen „allen möglichen Utensilien und anderen noch unvollendeten wie vollendeten Werken“ sichtbar zu machen.<sup>37</sup> Obwohl Buren sich mit dieser Überlegung in erster Linie institutionskritisch gegen den „Friedhofseindruck“<sup>38</sup> des Museums richtete, lieferte er zugleich die Grundlage für eine Musealisierung des Ateliers, die in den folgenden Jahren von Künstlern wie Bruce Nauman, Dieter Roth, Martin Kippenberger und Carolee Schneemann als Motiv und Strategie weiter verfolgt wurde. In dem Maße aber, in dem das Atelier seinen exklusiven Status als geheimnisvoller Ort einbüßte – ein Prozess, der schon mit den Fotos und Filmaufnahmen des arbeitenden Jackson Pollock begonnen hatte – verlor die Arbeit des Künstlers an Attraktivität für die Karikatur. Die zur Entste-

---

35 Vgl. Roberts, John: *The Intangibilities of Form. Skill and Deskilling in Art After the Readymade*, London u.a. 2007 sowie Petry, Michael: *The Art of Not Making: The New Artist/Artisan Relationship*, London 2011.

36 Ein Überblick über die mit diesem Befund zusammenhängenden Debatten findet sich in: Davids, Wouter/Paice, Kim (Hg.): *The Fall of the Studio. Artists at Work*, Amsterdam 2009.

37 Buren bezieht sich dabei auf Constantin Brancusis Atelierfotografien der 1930er Jahre, die seiner Meinung nach einen bewussten Gegenentwurf zur Ästhetik des Museumsraumes darstellten. Vgl. Buren, Daniel: „Funktion des Ateliers“, in: Ders.: *Achtung! Texte 1967-1991*, hg. von Gerti Fietzek und Gudrun Inboden, Dresden u.a. 1995, S. 152-167, hier S. 166 f.

38 Ebd., S. 159.

hung von Komik notwendige Fallhöhe zwischen einem idealisierten Bild künstlerischer Arbeit und der Banalität der tatsächlichen Atelierpraxis war angesichts dieser Entwicklungen offenbar nicht mehr in ausreichendem Maße gegeben. In der zeitgenössischen Kunst übernehmen heute vielfach Künstler die Rolle des Karikaturisten, indem sie die Ideologien und Mythen künstlerischer Produktion dekonstruieren und ironisch-kritisch befragen. Ein prägnantes Beispiel hierfür ist die 1995 entstandene Videoperformance *Painter* des US-amerikanischen Künstlers Paul McCarthy, die sämtliche Klischees des arbeitenden Malers mit provokantem Sarkasmus in Szene setzt und dabei die gesamte Klaviatur karikaturistischer Stereotypen bedient.<sup>39</sup> Angesichts einer so offen selbstparodistisch agierenden künstlerischen Praxis stellt sich in der Tat die Frage, was Karikatur zu einem aktuellen Diskurs um die Arbeit des Künstlers noch beitragen kann. Wie sich die Karikatur zur Kunst der Gegenwart positioniert und wie das traditionell komplexe Verhältnis beider Gattungen zu Beginn 21. Jahrhundert zu denken ist, lässt sich aus heutiger Perspektive nur punktuell beantworten. Die weitere Entwicklung wird zeigen, ob und wie die Karikatur ihren einzigartigen Charakter als „nährisches Archiv“ der Kunstgeschichte in Zukunft bewahren kann.

---

39 Paul McCarthy: *Painter*, 1995, Videoperformance, 50:04 Min., Colour, Sound.