

Zeitschrift: Actio humana : das Abenteuer, Mensch zu sein
Herausgeber: Schweizerisches Rotes Kreuz
Band: 100 (1991)
Heft: 3

Artikel: Im Zwiegespräch
Autor: Nolte, Annette
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-553873>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 07.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

«Das Vulgäre der Formen wäre das wenigste; es sind vielmehr das Vulgäre und die Nutzlosigkeit des Gedankens, die ab-scheulich sind», so entrüstet sich Courbets Maler-kollege Delacroix, als er im «Salon» 1853 «Die Badenden» erblickt. Das «Vulgäre» sticht auch einem Karikaturisten ins Auge. Er stellt die beiden Frauen als fettleibige Weiber dar und behauptet, sie nähmen 45jährig ihr erstes Bad.

FOTO: MUSEES DE LA VILLE DE PARIS/SPADEM



IM ZWIEGESPRÄCH

Die Gemälde des Malers Gustave Courbet ein Motivschatz für Karikaturen; die Bildpropaganda sozialistischer Zeitschriften ein Vorbild für Werke Pablo Picassos; akademische Kunstregeln ein Muss für den Comic-Zeichner Winsor McCay; klischeehafte Stilisierung amerikanischer Bildergeschichten eine Inspiration für den Popkünstler Roy Lichtenstein: Schon lange stehen Kunst und Trivialkultur in einem aufreibenden Dialog miteinander, der beide bereichert.





Empört kneift sich der vornehme Besucher einer Ausstellung seine feine Nase zu, zum Parfümfläschchen greift die Dame in seiner Begleitung. Von einem Gemälde rührt der Gestank her, der den beiden entgegenschlägt. Ein Mann liegt tot am Boden. Auch er wurde Opfer der Kunst. Er erstickte an dem giftigen Geruch, der im Atelier des Malers von dessen Palette ausging. Sie können sie nicht riechen, diese Bilder. Sie, das sind im Frankreich zur Zeit der Sozialrevolutionen die Karikaturisten, die sich mit ihren Spottzeichnungen als Hüter des bürgerlichen Geschmacks gebärden; die Bilder, das sind die Werke Gustave Courbets, der jedes edle Sujet verwirft, um die «Kunst in die Gosse zu führen».

Gustave Courbet, «Stammvater der Avantgarde» und ein «Prophet des Realismus», ist auch der «meist karikierte Künstler aller Zeiten». Schon 1920 erschienen dem Kunsthistoriker Léger die bissigen Zerrbilder auf Courbets Malerei sammlungswürdig. 190 Nummern zählt der Katalog, den er publizierte. Fast jedes Werk des Malers wurde mit spitzer, höhnischer Feder kommentiert. Doch indem die Karikaturisten versuchten, seine Kunst ins Lächerliche zu ziehen, verwickelten sie sich unfreiwillig in ein Zwiegespräch mit ihr, das Folgen haben sollte für die Kunst des 20. Jahrhunderts.

1853 stellt Courbet in der Pariser Jahresausstellung für zeitgenössische Kunst im Grand Palais drei Bilder aus. Bereits vier Jahre zuvor war ihm eine Medaille für seine Werke verliehen worden. So musste er die Arbeiten, die er jetzt im «Salon» zeigen wollte, nicht der Jury vorführen. Sonst hätten die Bilder sicherlich keinen Einlass in die heiligen Hallen der Kunst gefunden. Gemeinhin war der «Salon» nämlich eine Hochburg der Tradition. Die «Idealisten» schmückten hier die Wände, und ihre Werke orientierten sich an der Antike. Courbets Bilder aber schienen mit keinerlei Kunstgriffen vertraut. Eine Akkumulation von Regelwidrigkeiten boten sie dem Betrachter. Beim Anblick der «Badenden» entfährt es einem Zeitgenossen denn auch: «Stellen Sie sich eine Hottentot-

tenvenus vor, die aus dem Wasser steigt und dem Betrachter ihr monströses Hinterteil zukehrt.» Ein anderer Kritiker pflichtet ihm bei und schreibt: «Wenn Courbet mit diesem Beispiel zur Entwicklung der menschlichen Rasse beitragen will, so prophezeien wir ihm grossen Erfolg in der Türkei, wo die Frauen nach Gewicht verkauft werden.» Selbst Napoleon III. gerät in Wut. Er lässt seine Reitpeitschen auf eine der Aktfiguren niederfahren. Durch Courbets Bilder wird die Ausstellung zu einem grossen Skandal, was die Karikaturisten erfreut, erhalten sie so doch reichlich Stoff für ihre Bildsatiren. Als Akrobaten des Jahrmarkts, die von einem Jahrmarktschreier angepriesen werden, zeichnet Nadar die «Ringer» im «Le journal pour rire». Freilich, Courbet hatte von sich selbst gesagt: «Ich bin der grösste Maler, weil ich am meisten attackiert werde.» Seine Darstellungsweise wurde ihm daher häufig als ein lauthales Heischen nach Aufmerksamkeit ausgelegt. So lässt der Karikaturist Cham den Künstler auf einer Zeichnung sagen: «Ein Bürger steht vor meinem Bild und bekommt keinen Nervenzusammenbruch. Meine Ausstellung ist ein Fehlschlag.» Die plakative Wirkung des Gemäldes, von Nadar aufs Korn genommen, hat jedoch noch einen anderen Effekt, der dem Bildkommentator ebenfalls nicht entgeht. Aufdringlich nah rücken die Kämpfenden dem Salonbesucher. In Lebensgrösse dargestellt scheint ihre Handlung fast in den Realraum vorzustossen. Dies veranlasst den Karikaturisten, den Schatten der Ringenden über den Rahmen hinausgreifen zu lassen, so dass sich der Ausstellungssaal verdunkelt. Die untere Klasse, personifiziert in den muskulösen Gestalten, will den gebührenden Abstand nicht wahren. Der gehobenen Schicht bleibt der Kunstgenuss durch die Eindringlinge zwangsläufig versagt. Dabei verbirgt sich unter dem Bild der «Ringer» ein anderes Gemälde, eine «Walpurgisnacht», auf dem die Natur in Gestalt eines jungen Mädchens vor einem Alchemisten flieht. Die übermalte Szene hätte sicherlich Beifall gefunden. Courbet aber interessiert die mythische Welt nicht mehr, er orientiert sich am Alltag.

«Ich hatte unseren Wagen genommen und fuhr zum Schloss von St. Denis», berichtet der Künstler. «Nahe bei Maisières hielt ich an, um zwei Männer zu betrachten, die auf dem Weg Steine schlugen. Es ist selten, dass man einem höchst vollständigen Ausdruck des Elends begegnet, auf der Stelle hatte ich ein Gemälde vor mir.» 1849 malt Courbet die «Steinklopfer», eine Arbeit, mit der er Zeit seines Lebens identifiziert werden wird. Die erbarmungslose Schilderung der geschundenen Tagelöhner wird von der bürgerlichen Gesellschaft jedoch als Affront gegen die eigene Lebensführung verstanden. Gerade die Darstellung der Landbevölkerung hält sie für besonders vulgär. Hinter diesem Geschmacksurteil verbirgt sich ein politischer Sachverhalt. Denn vom Land her strömen unaufhaltsam Menschenmengen in die Städte, um sich dort zu einer die Herrschaft

Als schmutzig empfanden Zeitgenossen die Farben, die er benutzte, als stinkend die Menschen, die er malte. Courbets realistische Bilder waren für die gutsituierten Bürger ein Angriff gegen den eigenen Lebensstil. Sie rümpften die Nasen vor dem bauerlichen Dasein, das der Künstler durch seine Gemälde in die «Salons» trug.





Wie ein Bohemien aus dem Bilderbuch erschien den Karikaturisten Courbet. Sie stellen ihn dar als Dandy, der seinen Bart nach assyrischer Mode trägt, als Sankt Courbet von einem Pinsel-Nimbus umgeben. Für Hadol ist Courbet ein widerwärtiger Plebejer. Er persifliert dessen Motive und legt dem Maler eine Rübe zu Füßen, die seit dem Roman «L'oeuvre» von Zola als Symbol des Hässlichen gilt.

bedrohenden Masse zu formieren. Courbets Bild erscheint vor diesem Hintergrund wie eine anklagende Mahnung zu Egalität und Demokratie.

«Papa, warum wird dies sozialistische Malerei genannt?», fragt ein kleiner Junge, auf die «Steinklopfer» zeigend. «Weil es keine reiche, sondern eine armselige Malerei ist», lautet die Antwort. Als armselig empfanden die Kritiker den Verzicht des Künstlers auf deutliche Erzählstrukturen, seinen Griff zu «schmutzigen» Farben, die Zerstörung einer klaren Perspektive im Bild und die Deformation der menschlichen Physiognomie. Und natürlich ist es die Karikatur, die Courbets Malerei den Zerrspiegel vorhält. Doch mit ihren bissigen Übertreibungen erzielt sie ungewollt eine überraschende Wirkung. Die Karikaturisten «verfuhren einseitig und hellstichtig zugleich», stellt der Hamburger Kunsthistoriker Klaus Herding fest. «Sie korrigierten Courbets Innovationen im Sinne herrschender Konventionen und verstärkten durch überspitzte Hervorhebung

des Anstößigen, Neuen, Ungewohnten eben diese Züge. Die Karikatur war daher unfreiwillig innovatorisch; sie half mit, einer Entwicklung Bahn zu brechen, die sie zu verhindern suchte.»

Zu mechanischen Puppen verwandelte Menschen und Tiere greifen Dada und der Bildmontage voraus. Auf Kreise reduzierte Akte fordern vom Betrachter ein gänzlich ungewohntes Abstraktionsvermögen. Eine Farbwohle löst das Material vom Gegenstand und proklamiert die freie Malerei. Die schon bald ausbrechende Sehnsucht nach Naivität spiegelt sich in den einfachen Strichmännchen wieder. Radikal und zukunftsweisend führen die Karikaturisten Sehgewohnheiten der Moderne vor Augen und läuten im Mäntelchen der Übertreibung das kommende Jahrhundert ein. «Was Courbet aus einer schönen Frau zu machen versteht», heisst es lakonisch unter einer Karikatur von Cham, die «Die Dame mit schwarzem Hut» persifliert, indem sie ihr Auge neben ihren Mundwinkel stellt. Jahre später werden daran in Paris junge Künstler Gefallen finden.

Picasso ist es, der in Zusammenarbeit mit Braque Anfang des 20. Jahrhunderts eine Ausdrucksform entwickelt, in der er einzelnen Bildelementen ein Eigenleben einhaucht, um aus ihnen ein neues, mehransichtiges Bildganzes zu formen. Ein paar Jahre zuvor aber füllt der 18jährige Seite um Seite seines Skizzenbuches mit skurrilen Köpfen. Die Münder weit aufgerissen, die Nasen hakenförmig oder kartoffelgleich, die Augen übergross, eine Ansammlung karnevalesker Gesichter findet sich auf den Blättern. Picasso zeichnet Karikaturen. Unter ihnen ist auch ein Selbstbildnis, in dem sich der junge Künstler zum alten Mann stilisiert. 1907 stellt sich Picasso wiederum dar, diesmal jedoch in Öl auf Leinwand. Dabei ist ihm die überzogene Darstellungsweise, die er zuvor im Skizzenbuch erprobte, nicht aus dem Gesicht gewichen. Mit rautenförmigen, glotzenden Augen gibt er sich wieder, überdimensioniert prangt die Nase in seinem Gesicht. Nur: Dieses Bildnis wirkt nicht komisch. Monumentalisiert erscheint die Darstellung wie eine ernsthafte Befragung des Ichs. Geradezu zum Ausdrucksmittel der Verzweiflung geraten die verzerrenden Darstellungsmodi dann im Selbstbildnis von 1972. Hier zeichnet sich Picasso ein letztes Mal. Überraschend ähnlich ist dieses Bild der kleinen Karikatur, die er von sich als 18jährigem anfertigte.

Doch nicht nur die selbst entwickelten Übertreibungen finden Einlass in Picassos Kunst. Auch auf Karikaturen von Zeitschriften greift er zurück. Die antifaschistische Bildpropaganda des Blattes «L'Humanité» inspiriert ihn zu Darstellungen unausdenkbaren Leids. Ein direktes Vorbild ist ihm die Bildsatire dabei in der Entwicklung seines Gemäldes «Guernica», der bildhaften Anklage des Massenmordes vom 26. April 1937, als Bombenangriffe die nordspanische Stadt dem Erdboden gleichmachen. Und auch für die Darstellung des Grauens in seiner Radierung «Traum und Lüge Francos» übernimmt Picasso ausgerechnet die dem Comicstrip

entlehnte Erzählstruktur und teilt das Blatt in mehrere Bildsequenzen auf.

Zu eben jener Zeit, da Picasso die Karikatur für die «hohe Kunst» bildwürdig macht, führt im Gegenzug ein amerikanischer Maler den Stil der «hohen Kunst» in den Comic ein. Winsor McCay, frisch entlassen von einer Akademie in der Provinz, begibt sich nach New York, um in der Metropole sein Können zu beweisen. Doch nicht in die Museen findet er Einlass, sondern in die Medienwelt. Als Comic-Zeichner wird er im «Herald» angestellt. Aus den Träumen von Lesern erhält er den Stoff, aus dem sich sein erster Comicstrip formt. Und auch seine zweite Kreation, «Der kleine Nemo im Schlummerland», hat die Traumwelt zum Thema. Gerade die fortlaufende Bildabfolge, die Picasso begeisterte, ist McCay jedoch ein Dorn im Auge. So löst er die starren Sequenzen auf, um die Zeitungsseite als Bildganzes zu gestalten. Ebenso möchte er nicht auf das andere Handwerkszeug verzichten, das ihm die Schulzeit mitgab, eine zarte Jugendstil-Lineatur samt richtiger Perspektive wird von ihm eingeführt in die Welt des Comics. Heute gilt McCays Arbeit als «eine der gelungensten Schöpfungen der reinen Phantasie». Die Gattung aber, die mit McCay zu solch kapriziöser Ausformung findet, gerät 50 Jahre später in schweren Verruf. «Die Verführung der Unschuldigen» wird ihr unterstellt. Horror- und Crime-Comics, so die Anklage des Psychologen Wertham, stiften Jugendliche zur Kriminalität an. Werthams Behauptung hat Folgen. Die Zensur in Gestalt des sogenannten «Comic-Codes», der bis heute in Kraft ist, wird über die Bildergeschichten verhängt.

Und diesmal ist es die «hohe Kunst», die für die «niedere» in die Bresche springt. Dem von Wertham als billigen Schund Verteufelten verhilft Roy Lichtenstein zu neuem Ansehen. Gerade die Erscheinungsweise der Billigstreifen hebt er in seinen Werken besonders hervor. Die Popcorntränen werden weiss gehöhlt, die Nahaufnahmen der Klischeegesichter auf grosse Formate gespannt, das Raster zum bezeichnenden Bildelement stilisiert. Comichafter als der Comic wirkt schliesslich die Kunst.

Ins Zwiegespräch hatten sich Karikatur und Kunst jedoch schon 100 Jahre zuvor vertieft. Nichtsahnend von den Folgen ihres Spotts verhöhnten kritische Kommentatoren Courbet. Sie stellten ihn dar als einen Schmierfink, der sich an den Requisiten seiner Kunst ergötzt. Die schielende «Venus des Realismus» an seiner Seite, vor sich die dreckigen Arbeitskleider der Bauern, merkt der Künstleres nicht, wenn die Farbe von seiner Palette rinnt, denn er schnuppert genüsslich an Holzpantinen, an deren Sohlen der Kuhmist hängt. Sie konnten sie nicht riechen, die Kunst Courbets. Und so verwundert es nicht, wenn ein empörter Herr 1855 in das Beschwerdebuch der Weltausstellung kritzelt: «Courbet wird gebeten, das Hemd der Steinklopfer flicken und ihre Füsse waschen zu lassen. – Ein reinlicher und feinsinniger Mann.» ■

ANNETTE NOLTE



COURTESY OF FUJI TELEVISION GALLERY

In seinem letzten Selbstbildnis scheint Picasso eine Karikatur entsprungen, doch die verzerrenden Darstellungsmodi, die der Künstler wählt, wirken nicht komisch. Die Formensprache der Witzzeichnungen ist zur unerbittlichen Spiegelung eines alten Gesichts geronnen.

Unten: Die billigsten Liebes- und Kriegscomics dienten Roy Lichtenstein als Matrize seiner Kunst. Dabei haben es dem Künstler besonders die Kreationen einer bestimmten Gruppe von Zeichnern angetan. Mit Vorliebe und ohne es zu wissen kopiert Roy

Lichtenstein immer wieder die Arbeiten von Tony Abruzzo. Ohne sein Zutun findet der Comicheft-Zeichner so einen Einlass in die Museen.

