

# Zum Arbeiterbild in der modernen Malerei

Herbert Schade SJ

Zu den eigenartigen Beobachtungen der Kunstgeschichte gehört das Fehlen von Leitbildern in der modernen Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts. Unter einem Leitbild wird hier ein Bild verstanden, das eine Kultur oder eine Gesellschaft als Ganzes charakterisiert und ihre geistigen Werte zusammenfaßt. Solche Leitbilder waren in der griechischen Kunst die Gestalt des Apollo oder des Jünglings, in der römischen Kunst das Standbild des Kaisers und in der christlichen Kultur des Abendlandes das Bild der Majestas. Der im Lichtkreis thronende Christus mag vom antiken Sonnengott oder Kaiserbild ebenso angeregt sein wie von der griechischen Vorstellung vom Menschen. Er faßt jedoch die Werte der Bibel und der Antike zusammen und gibt das Maß der Ordnung für Kunst und Wissenschaft, Kirche und Staat.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erlischt dieses Leitbild. Das hat Hans Jantzen ebenso festgestellt wie nach ihm Hans Seldmayr und noch später Wolfgang Schöne. Man mag als Christ den Vorgang bedauern, man muß ihn jedoch als Tatsache zur Kenntnis nehmen. Dem Erlöschen des Bildes der Majestas geht im 18. Jahrhundert die Auflösung der alten Gesellschaftsordnung parallel und der Verlust eines einheitlichen Bewußtseins. Die Hierarchie, die heilige Ordnung der Welt ist nicht mehr darstellungswürdig. Vielmehr wird die unbekannte Wirklichkeit, der Mensch ohne Sozialordnung und die Energie, die sich unabhängig von der alten Kosmologie kundtut, Thema der neuen Kunst.

## *Voraussetzungen und Methode der Betrachtung*

„Arbeiter“ ist eines jener völlig sinnlosen Worte, mit denen wir unsere geselligen, politischen und wissenschaftlichen Unterhaltungen zu bestreiten pflegen.“<sup>1</sup> So beginnt Werner Sombart seinen Artikel über den Arbeiter im Handwörterbuch der Soziologie. Diese Feststellung soll auch den Ausgang unserer Betrachtung bestimmen. Wir wollen also dem Soziologen nicht mehr folgen, wenn er ein wenig später seine kritische Feststellung gleichsam zurücknimmt und sagt: „Man weiß heutzutage schon, auf wen man den Begriff Arbeiter einschränken soll; es ist der Lohnarbeiter . . .“, um dann schließlich die vielfachen Beziehungen zwischen Arbeiter und Arbeitgeber oder der Arbeit selbst zu beschreiben. Hier soll das „sinn-

---

<sup>1</sup> W. SOMBART: *Arbeiter*, in: *Handwörterbuch der Soziologie* (Stuttgart 1931) 1.

lose Wort“ ‚Arbeiter‘ nicht durch wirtschaftliche oder soziale Wirklichkeiten ge-  
deutet werden, sondern durch die Werke der Künstler der Zeit. Diese Künstler  
haben das Wesen der Arbeit und des Arbeiters auf ihre Weise entdeckt, nicht als  
Ideologen einer sozialen Bewegung oder als Vertreter der Wirtschaft und Technik.  
Die meisten Künstler waren technisch und wirtschaftlich ohne Bedeutung. Dagegen  
gibt uns die künstlerische Schau, also ein besonders geistiges Vermögen, eine Sicht  
der Probleme, die außerhalb der Technik und Wirtschaft selbst liegt.

Der Beginn mit dem „sinnlosen Wort“ Arbeiter bezeichnet darüber hinaus nicht  
nur die historische Situation – keiner der Künstler des 19. Jahrhunderts konnte  
die technische Entwicklung voraussehen –, sondern er bringt auch eine kunstwis-  
senschaftlich weittragende Tatsache zum Bewußtsein. Die moderne Kunst in all  
ihren Motiven kennt keinen Typus mehr wie das Mittelalter. Vielmehr entdeckt  
sie unbekannte Wirklichkeiten und macht sie darstellungswürdig.

Deshalb gibt es keine Ikonologie der modernen Kunst, wie es in der Barockzeit  
noch mythologische und christologische Programme gab, die das Ganze der Welt  
repräsentierten. „In der Malerei des späteren 19. Jahrhunderts bedeutet es einen  
künstlerischen Fortschritt, wenn nicht mehr ‚Zeichen‘, sondern ‚Dinge‘ gemalt wer-  
den, nicht mehr Modelle mit Attributen, sondern Einzelne, nicht ‚der‘ Arbeiter  
sondern ‚ein‘ Arbeiter. Aber: ‚Was soll man über einen Arbeiter denken? Unend-  
lich viele einander widersprechende Dinge . . . wer wollte unter diesen Bedingun-  
gen darauf bestehen, daß der Maler sich binde‘. Empfindungen und Zeichen, die  
gemeinsam werden könnten, sind sozusagen ‚in den Dingen untergegangen‘.“<sup>2</sup>  
Diese Feststellung, die Rassem im Anschluß an Jean Paul Sartre trifft, charakteri-  
siert die Situation der Ikonographie und Ikonologie der modernen Kunst: es gibt  
keine Symbolik und es gibt keinen Typus in der Moderne. Deshalb enden auch die  
meisten ikonographischen Untersuchungen im 18. Jahrhundert. Bilder einer ähn-  
lichen Thematik der späteren Zeit erscheinen der Ikonographie willkürlich zuge-  
fügt oder besitzen einen anderen Charakter als die Bilder der Vergangenheit.

Wenn also eine Untersuchung von einem Typus oder einem bestimmten Inhalt  
ausgeht, um kunstwissenschaftlich festen Boden und eine sichere Methode zu er-  
halten, verfehlt sie die Sache. Dies trifft auch für die wertvolle Untersuchung zu  
unserem Thema von Paul Brandt „Schaffende Arbeit und bildende Kunst“ zu<sup>3</sup>.  
Brandts Verdienst ist es, die Bedeutung des Themas erkannt zu haben. Er beobach-  
tet aber nur „arbeitende Menschen“ seit der Zeit der Ägypter. Die stillschweigende  
Voraussetzung einer solchen Methode sieht in dem Kunstwerk immer einen Typus  
verwirklicht, dessen Veränderungen sich durch eine solche materielle Einschrän-  
kung systematisch erfassen lassen. So kann Brandt in den Hilanderas von Velas-  
quez das „schönste Arbeiterbild der Welt“ sehen. Sicher sind die Hilanderas ein

<sup>2</sup> M. RASSEM, *Gesellschaft und bildende Kunst* (Berlin 1960) 48.

<sup>3</sup> P. BRANDT, *Schaffende Arbeit und bildende Kunst*. Bd. I: Im Altertum und Mittelalter (Leipzig 1927); Bd. II:  
Vom Mittelalter bis zur Gegenwart (Leipzig 1928).

großes Kunstwerk, aber im besten Fall kündigt sich die „Arbeiterproblematik“ der Moderne in diesem Bild erst an. Sie ist im Barock noch nicht ausgeprägt vorhanden und deshalb von Velasquez auch nicht gestaltet. Jene Wirkkraft, die wir „Arbeiterfrage“ nennen, ist demnach auch Brandt nicht bewußt. Georges Rouault und Fernand Léger kennt der Verfasser nicht. Vielleicht lagen diese Künstler damals noch nicht im Blickfeld der Kunstwissenschaft. Brandt erkennt aber auch die Bedeutung nicht, die Futurismus und Kubismus für unser Thema besitzen<sup>4</sup>. Gerade im Kubismus wird sozusagen die Maschine zum Gestaltungsprinzip der Malerei erhoben, wie ein Wort Légers es ausdrücklich belegt. Brandt sucht zu sehr nach „Kunstwerken“ im alten Stil und beachtet zu wenig die Bezugssysteme, in denen das neue Schaffen steht. Wie man nämlich die frühmittelalterliche Malerei nicht begreift, wenn man die Normen der Renaissance zugrunde legt, so wird man mit diesem Maßstab auch der Moderne nicht gerecht. Es ist das Verdienst Haftmanns, die Frage nach den Bezugssystemen der Kunst in den Vordergrund gestellt zu haben<sup>5</sup>. Für eine ikonographische Untersuchung moderner Kunst heißt das, daß weder formale Typen noch feste Inhalte den Lauf der Untersuchung bestimmen dürfen. Vielmehr muß der Geist, d. h. das Gesamtbewußtsein der Gesellschaft und der Kultur befragt werden<sup>6</sup>. Die Beachtung moderner Weltauffassung, Gesellschaft und Psyche gehört ebenso zu einer Untersuchung der Bildvorstellung wie die künstlerische Qualität und die Besinnung auf den eigenen Standort. Kunstwissenschaftlich darf man sagen, die Untersuchung muß ikonologisch sein, d. h. sie muß der geistigen Gesamtsituation Rechnung tragen und das Konvergieren der Daseinskräfte bei bestimmten Bildern beobachten. Die eigentliche Wirklichkeit der Darstellungen bildet nämlich keinen festen Bestand der modernen Gesellschaft, sondern sie wird als „unbekannt“ zu allererst vom Künstler formuliert. Die geistige Optik wird hier die größere Wissenschaft garantieren als die Materialvollständigkeit oder jede Art von quantitativer Arbeit. Während bei einheitlichen Epochen, die von einer Weltanschauung geprägt sind, die Untersuchung materieller Typen eher die Gewißheit bietet zum Ziel zu gelangen, weil die alten Epochen selbst eine metaphysische Bildarchitektur besitzen, kann dasselbe Verfahren in der Moderne dazu führen, daß man an ganzen Welten vorbeisieht, weil sie beispielsweise den alten Kunst- und Stilbegriffen nicht entsprechen. So tragen sicher die „Kartoffeleser“ von van Gogh oder die „Arbeitslosen“ von Feininger mehr zum Thema des Arbeitsbildes bei als „Die Arbeit“ von Puvis de Chavannes. Die existentielle Note, die dadurch die wissenschaftliche Arbeit erhält, läßt sich durch eine mechanische Systematik nicht ersetzen. Der Geist, nicht das Material schaffte die Phänomene. Die Kunstwissenschaft, die eine Beurteilung der Gegenwart der

<sup>4</sup> Beispielsweise im Festvortrag zur Eröffnung der documenta II in Kassel, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 15. Juli 1959, Nr. 160.

<sup>5</sup> ebd. Besonders aber W. HAFTMANN, *Malerei im 20. Jahrhundert*, Tafelbd. (München 1959) 9 ff.

<sup>6</sup> A. DEMPF, *Die unsichtbare Bilderwelt. Eine Geistesgeschichte der Kunst* (Zürich-Köln 1959).

Kunstkritik überläßt und sich auf die Vergangenheit beschränkt, stellt sich selbst in Frage: denn sie räumt ein, daß die Sicherheit ihrer Wissenschaft nicht auf ihrer Geistigkeit, sondern auf der geistigen Kraft der Vergangenheit und der Geschichte beruht.

Wie immer man zum „Verlust der Mitte“ von Hans Seldmayr stehen mag, es ist sein Verdienst, diese Problematik unübersehbar in das Bewußtsein der Gegenwart gestellt zu haben.

Verdanken wir Werner Haftmann also die Frage nach den Bezugssystemen und damit die Forderung einer Kunstgeschichte auf philosophischer Grundlage, so ist Haftmann selbst zu sehr dem Wortlaut der Sprache verpflichtet, als daß er die Bedeutung der Arbeiterproblematik herausstellen könnte. Für ihn sind diese Werke nur „Varianten der Formel ‚Naturalismus plus Tendenz‘“<sup>7</sup>. Dagegen scheint das Werk von Richard Hamann und Jost Hermand „Deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionismus, Naturalismus“ die Frage gründlicher anzugehen. Obwohl darin und weithin alles vom Sozialismus her gesehen wird – die Arbeit ist in der Sowjetzone erschienen –, wird man ihre Qualität nicht bestreiten können: die revolutionäre Grundsubstanz des Naturalismus entzieht sich tatsächlich einer nur formal-ästhetischen Betrachtung<sup>8</sup>. Wenn man auch die weltanschaulichen Verzeichnungen des Buches nicht übersehen darf, so ist der Versuch, Kunstwerke aus einer geistigen Gesamtsituation zu verstehen, durchaus begrüßenswert.

### *Vorläufer des Arbeiterbildes*

Der große Kunsthistoriker Carl Justi sieht in „Las Hilanderas“ von Velasquez das „älteste Arbeiter- oder Fabrikstück“<sup>9</sup>. „Allein von den italienischen Naturalisten des Jahrhunderts ist keiner auf ein Arbeiterbild verfallen. Die Holländer malten das Volk nur in seinen Erholungen. Ohne Zweifel, weil gerade Realisten oft stark auf den Reiz der Ideenverbindungen des Stoffes rechnen. Fabrikarbeit ist ohne Humor, prosaisch, ernst, ja sauer; dabei staubig und farblos. Hogarth hat eine Weberwerkstatt radiert, und selbst er in einem Cyklus moralischer Tendenz, einem gemalten Traktätchen.

Arme Tagelöhnerinnen zum Gegenstand eines großen Gemäldes zu machen, die Durchbrechung des die Gegenstände der Kunst so eng umschließenden Konventionalismus gerade nach dieser Seite hin, das ist gewiß etwas Auffallendes bei einem Spanier und Kammermaler. Bettler waren dort Respectspersonen, Banditen Volkshelden, Gauner Romanfiguren, aber am Handwerk haftete das gotische Vorurtheil.“<sup>10</sup>

<sup>7</sup> W. HAFTMANN, *Skizzenbuch. Zur Kultur der Gegenwart. Reden und Aufsätze* (München 1960) 93.

<sup>8</sup> R. HAMANN-J. HERMAND, *Naturalismus* (Berlin 1959) 7.

<sup>9</sup> C. JUSTI, *Diego Velazquez und sein Jahrhundert*. Bd. 2 (Bonn 1888) 332.

<sup>10</sup> Ebd. 333.

Tatsächlich wird in dem Bild der „Hilanderas“ das Thema der Weber angeschlagen, das später in der Industrie und Sozialgeschichte eine bedeutsame Rolle gespielt hat. Dieses Thema ist durch Gerhard Hauptmanns „Die Weber“ und die Radierungen zum „Weberaufstand“ von Käthe Kollwitz in die moderne Literatur- und Kunstgeschichte eingegangen. Künstlerisch scheint am Werk des Velazques der Zwiespalt zwischen den realistischen Darstellungen der Spinnerinnen im Vordergrund und den idealisierenden Interpretationen der Teppiche im Hintergrund wesentlich. Dieser Gegensatz zwischen Realistik und Mystik charakterisiert die spanische Malerei des 17. Jahrhunderts in besonderer Weise. Er macht aber auch den geistesgeschichtlichen Riß offenkundig: Idee und Wirklichkeit gehen seit der Barockzeit eigene Wege. Mythologie und Aristokratie, die wir im Hintergrund des Bildes dargestellt finden, sollten auch in der Geschichte bald zurücktreten; während die Arbeiterinnen des Vordergrundes mit ihrer nüchternen Arbeit sehr bald im Mittelpunkt des gesellschaftlichen Interesses stehen werden. Wir sehen hier, daß das „Arbeiter- oder Fabrikstück“ schon vor der Industrialisierung vorhanden ist. Derselbe Geist, der die Technik schaffen sollte, hat schon vor der Herrschaft der Maschine den neuen Menschen der Arbeit entdeckt, der das 19. und 20. Jahrhundert bestimmt. Allerdings können wir uns Justis Meinung nicht uneingeschränkt zu eigen machen. Die Hilanderas von Velazquez sind noch kein modernes Arbeiterbild. Der mythologische und aristokratische Charakter überwiegt in diesem Werk. Selbst die Tagelöhnerinnen des Vordergrunds nehmen noch an der großen Welt der Götter und Fürsten des Barock teil.

Dagegen zeigt sich im 18. Jahrhundert in der Kunst des Rokoko noch deutlicher als im Barock jene Geistigkeit, die das Arbeiterbild schaffen sollte. Auch hier geht das geistige Streben dem Arbeitermotiv und der Industrielandschaft voran. Dilthey sagt vom Beginn des 18. Jahrhunderts: „... der unabhängig gebildete Mann begann sich zu fühlen“<sup>11</sup>. Tatsächlich geht selbst die Tendenz der Aristokratie zum Volk und zur Natur hin. Das Motiv der Schäferspiele zeigt diesen Zug der Zeit. Volk und Nation — zwei so schicksalhafte Wirklichkeiten für die moderne Geschichte — werden dabei entdeckt. Der Bildtypus, der kunstwissenschaftlich eine führende Rolle übernimmt, ist das sogenannte „Genre“, die Volksszene. Es scheint aber, daß in der eigenartigen Stofflichkeit der Stilleben von Chardin noch stärker die neue Beziehung zur Materie sichtbar wird. Die Stoffe dieser Stilleben treten gleichsam aus der idealisierten Welt niederländischer Stücke heraus und leben in der nüchternen Welt des Alltags. Die neue Stoffeffahrung wird die moderne Malerei bis zur Gegenwart wesentlich bestimmen.

Ein erstes Bild, das uns „wie eine Vision des heraufsteigenden, neuen Zeitalters“ anmutet und uns die neue Welt des Arbeiters zeigt, scheint die Salpeterfabrik von Durameau (1766) zu sein<sup>12</sup>. Als Genre- und Landschaftsbild konzipiert, bringt das

<sup>11</sup> *Ges. Schriften* VI 254.

<sup>12</sup> A. SCHÖNBERG-H. SOEHNER, *Die Welt des Rokoko* (München o. J.), 52 Taf. II.

Werk schon die Atmosphäre einer modernen Fabriklandschaft zum Ausdruck. Der eigentliche Entdecker des Arbeiterbildes ist jedoch Goya.

### *Goya und die Entdeckung des modernen Arbeiterbildes*

Es gehört zu den Seltsamkeiten der modernen Wissenschaft, daß Arnold Hauser in seinem großartig angelegten zweibändigen Werk der Sozialgeschichte und Literatur den Namen des Spaniers nicht einmal erwähnt<sup>13</sup>. Wenn es aber je einen Künstler gegeben hat, der das soziale Problem erfaßt und zur Darstellung gebracht hat, dann war es Francisco José Goya (1746–1828). Dieser Maler hat die Revolutionen seiner Zeit im eigentlichen Sinn durchlitten. So werden wir uns nicht wundern, daß wir schon inmitten seiner Teppichkartons, einer Folge von aristokratischen Szenen und Genrebildern, den verunglückten Bauarbeiter, den modernen Arbeiter und seine Not dargestellt sehen. Getroffen vom Schicksal der Arbeit, wird dieser Mann von zwei Maurern vom Bauplatz weggetragen. Es ist das Mitleid des Künstlers, das den Unfall des Arbeiters zum Thema eines Teppichs macht, der für die Gemächer der Prinzessin bestimmt war. Das Genrebild gibt also auch hier den Rahmen für das neue Motiv.

Dagegen erscheinen die beiden kleinen Tafeln aus dem Escorial, die um 1812 entstanden sind, „Die Kugelfabrikation“ und „Die Pulverfabrikation“ wie Landschaftsbilder<sup>14</sup>. Dem einen der Gemälde jedoch gibt das Feuer und die Bewegung der Gestalten etwas von der modernen Fabrikatmosphäre, dem andern verleiht der Rhythmus der mechanisch das Pulver stampfenden Männer die neue Geistigkeit. Hier klingt auch das Thema „Masse“ schon an, das ähnlich wie das Arbeitermotiv die moderne Malerei charakterisiert.

Auch der „Scherenschleifer“ von Budapest geht weit über ein Genrebild hinaus. Sein Tun wirkt viel angestregter und erregter, als es die Sache, nämlich das Schleifen der Schere, erfordert. Hier wird der neue, von einer hektischen Bewegung getriebene Mensch der Moderne sichtbar. Dieser findet schließlich seinen großartigen Ausdruck in dem Bild der Erschießungen vom 3. Mai. Der völlig auf sich gestellte Mann des Volkes – der Prolet – ist zugleich der Träger der Revolution. Auch hier gibt das Gegenstück, der Aufstand vom 2. Mai, das Bild der Masse, das namenlose Volk, das sich gegen die Fremdherrschaft erhebt. Auch die Sepiazeichnung von 1818/19 (New York) „Ein Bau in Arbeit“ wird von diesen Kräften geprägt. Der Arbeiter erscheint dort anonym in einer Menge, die, von unbekanntem Mächten bewegt, Lasten und Gerüste in die Höhe baut.

Zunächst charakterisiert also nach Goya die Isolierung den Arbeiter. Er ist dem Unfall ausgesetzt. Dann aber bestimmt ein von kosmischen Bewegungen unabhän-

<sup>13</sup> A. HAUSER, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* (München 1953).

<sup>14</sup> *Exposición Francisco de Goya* (Madrid 1961). Taf. LIV u. LV 74/75.

giger Rhythmus sein Dasein. Den anonymen Rhythmen bei der Pulverfabrikation oder beim „Bau in Arbeit“ entspricht eine neue Auffassung der Natur, die ebenfalls autonom gedacht wird, als ein Kraftreservoir, das man ausnutzen kann. Der Isolierung des einzelnen und der Selbstgesetzlichkeit der Kraftquelle entspricht die Gesellschaft, die als Masse betrachtet werden kann. Die geistige Leistung des Malers besteht in der Erkenntnis dieser modernen Sachverhalte, die, gemessen an den traditionellen Normen, Wertverluste sind, die jedoch durch die künstlerische Form Rang und Würde erhalten. Trotz Isolierung, Vermassung und Ausnutzung sind Mensch und Natur bei Goya darstellungswürdig.

Es sind also nahezu alle wesentlichen Elemente des Arbeiterbildes schon vorhanden, ohne daß die Maschine, die man für die Arbeiterfrage verantwortlich macht, im Bild sichtbar wird. Allerdings darf man nicht vergessen, daß am Ende des 18. Jahrhunderts die erste Dampfmaschine von Watt schon gebaut ist und die Grundlagen für eine spätere Industrialisierung und Technik gelegt waren. Zu den wenigen Werken Goyas, die eben erwähnt wurden, wären noch die vielen Bilder heranzuziehen, die das soziale Problem unabhängig vom Arbeiterthema verdeutlichen. Niemand hat wie der Spanier die Aristokraten und das Volk, Priester und Soldaten, Heilige und Huren, das Ringen der Klassen um ihre Existenz zu erfassen gewußt.

### *Der Beitrag der Romantik zum Arbeiterbild*

So merkwürdig es scheinen mag, die Romantik hat das Bild des Arbeiters weiter entwickelt. In Delacroix' (1798–1863) Werk „Die Freiheit für das Volk“ (1830) sehen wir auch Gestalten, die man Arbeiter nennen kann. Hier regt die Revolution und damit die gesellschaftliche Umschichtung selbst das Bild an. Das Romantische, aber auch das Moderne an dem Bild scheint jene irrationale Bewegung, die wie eine Naturkraft das Volk ergreift, mag auch die Gestalt mit der Trikolore – die Freiheit – eine allegorische Figur sein. Der Engländer William Turner (1775–1851) wird 1843 in seinem Bild: „Regen, Dampf, Geschwindigkeit“ die Energien der Natur und der Technik miteinander identifizieren. Uns scheint heute Turners Werk wie ein Vorläufer der abstrakten Malerei. Es ist ein Bild, in dem die Energieerfahrung so stark ist, daß sie die Unterschiede zwischen den Gegenständen nahezu aufhebt.

Eigene Beachtung verlangen auch die Bilder von Jean François Millet (1814–1875). „Bauernmotive“, so erklärt er in einem Brief, „liegen meiner Natur am nächsten. Ich muß Ihnen nämlich selbst auf die Gefahr hin, für einen Sozialisten zu gelten, gestehen, daß dies die Seite des menschlichen Lebens ist, die mich am meisten ergreift.“<sup>15</sup> Es sind jedoch nicht seine „Ährenleserinnen“ oder sein „Abend-

<sup>15</sup> P. BRANDT a.a.O. Bd. II, 222.

gebet auf dem Felde“, die das Pathos der modernen Arbeit zum Ausdruck bringen. Vielmehr wäre hier „Der Mann mit der Hacke“ heranzuziehen, der im Salon von 1863 einen Sturm der Entrüstung entfachte. Man hat dieses Bild den „cri de la terre“, den „Schrei der Erde“ genannt<sup>16</sup>. Tatsächlich wird in dieser Darstellung die Not der Arbeit in einer Weise sichtbar, die eher an den Realismus eines Courbet als an die Schule von Barbizon denken läßt. Es zeigt, wie Paul Brandt zu Recht sagt, die Verwüstungen, die die Arbeit im Ebenbild Gottes angerichtet hat. Hier wird das Bauernmotiv dem Fabrikarbeiterbild gleichwertig.

Der eigentliche Sozialmaler unter den Romantikern aber ist Honoré Daumier. Als Mitarbeiter an den großen Zeitungen „Caricature“ und „Charivari“ machte er den Klassenkampf zu seinem Thema. So zeigt sein Werk ein „Abteil 3. Klasse“ die veränderte Situation der Gesellschaft genau so wie das Litho „Der Pächter beim Gutsbesitzer“. Mit dem Bild „Die Revolte“ (1848) übernimmt er den von Goya geschaffenen Typus des Revolutionärs, der in seiner allegorielosen Realistik ganz dem Bild entspricht, das wir uns vom Arbeiter im Zeitalter eines Marx machen.

Dagegen wirkt Rethels Folge „Auch ein Totentanz“, die uns ebenfalls die Vorgänge von 1848 schildert, vergleichsweise märchen- und genrehaft, obwohl auch dort die Unerbittlichkeit der Revolution wiedergegeben wird. In Daumiers Revolte erhält der Arbeiter zugleich – trotz aller Realistik – eine gewisse Verklärung. Er wird zum Helden eines neuen Zeitalters, der aus der Masse und in der Masse mit erhobener Faust das Schicksal bestimmt.

Im Bild der Wäscherin (1868) verklärt Daumier seine Auffassung vom arbeitenden Menschen noch mehr: die Frau, die mit der Wäsche unter dem Arm und dem Kind an der Hand die Treppe vom Fluß aufwärts steigt, wirkt wie eine Silhouette gegen den hellen Hintergrund. Sie ist gebeugt und von der Arbeit gezeichnet. Gesichtlos und anonym tut sie ihre Pflicht und behauptet sich dadurch gegen die Stadt und Umwelt. Die Atmosphäre der Vorstadtlandschaft eines Rouault wird schon hier Bild. Und der unbekannte Mensch der Arbeit wird durch sein Tun geadelt.

Auch bei Daumier besteht also die künstlerische Leistung in der Wertentdeckung des Unscheinbaren. Das Waschen und Tragen an sich – nicht die Beziehungen der Arbeit zu einem aristokratischen oder mythologischen Hintergrund – wird als darstellungswürdig erkannt.

### *Der Realismus und die Bestimmung des Arbeiterbildes*

Einen ersten Höhepunkt erhält das Arbeiterbild im Realismus. Es ist der französische Sozialist Gustave Courbet (1819–1877), der – vom Salon zurückgewiesen – über seinen Ausstellungsraum das Wort „réaliste“ setzt. „Ich male nur, was

<sup>16</sup> Ebd. 225.



ich sehe“, erklärt der Künstler. Tatsächlich scheint jedoch gerade dem Realismus eine moralisierende Tendenz eigen zu sein. So sagt Proudhon von Courbets „Steinklopfern“: ils „montrent la servitude de la misère“ und sie wären „de la moralité en action“<sup>17</sup>. Auch der Kunsthistoriker Rewald meint, Courbet „betrachtete seine Bilder als Kommentare zu sozialen Programmen“<sup>18</sup>. Diese soziale Programmatik zeigen allerdings nicht so sehr die „Getreidesieberinnen“ des Malers. Dieses Werk scheint viel eher ein Genrebild in der Art der Schule von Barbizon. Ähnlich wie bei Millets „Bauern“ wird hier die Arbeit mehr als Sentiment und ohne klassenkämpferische Note gegeben. Dagegen zeigen die „Steinklopfer“ die Härte des Tuns. Der junge Mann stemmt einen Korb mit Schotter hoch, während der Alte – fast erinnert er uns an den Adam frühmittelalterlicher Bilder – die Steine mit einer Hacke zerschlägt. Der Verschiedenheit von alt und jung entspricht der Gegensatz im Tun: der eine hebt, der andere beugt sich herab. Dazu wird die von der Arbeit zerfetzte Kleidung mit aller Drastik gezeigt. So etwas war unerhört. Ein solch triviales Motiv war in der Kunst – ein Wort, das damals einen pseudosakralen Charakter erhielt – nicht darstellungswürdig. Sicher wollte der Künstler in diesem Bild nicht nur „Realist“ sein, sondern den gut situierten Bürgern und Aristokraten die Bedeutung eines „ständelosen Standes“, eben des Arbeiters, zeigen. Der geistige Wert, den Courbets „Steinklopfer“, vielleicht sogar der gesamte Realismus bevorzugt, ist die Ethik, das Sittliche. Der Arbeiter wird zu einer Art „kategorischem Imperativ“, zu einer Maxime erhoben. In diesem Bild sehen wir wohl das erste Mal jenen Realismus, den der Kommunismus im sogenannten sowjetischen Realismus theoretisch fixiert und zur Norm des künstlerischen Schaffens erhoben hat.

Eine Anekdote, mit der Courbets Freund Champfleury in seiner Novelle „Les amis de la nature“ diese neue Wirklichkeitserfahrung karikiert, vermag besser als lange Analysen den Sinn der Malerei zu charakterisieren: Vor eine Sitzung der Jury des Salons, so erzählt Champfleury, brachte man drei Stilleben, die Käsestücke zum Gegenstand der Malerei machten. Das erste Bild war von einem Engländer und stellte einen Chesterkäse dar. Die Jury ließ das Bild durch. Das zweite Gemälde zeigte einen Holländerkäse und war von einem Flamen. Auch dieses Werk genehmigten die Richter. Das dritte Bild war von einem Maler aus Paris und gab einen Brie-Käse so täuschend ähnlich wieder, daß sich die Schiedsrichter die Nasen zuhielten und es ablehnten. Ein philosophisch gebildeter Freund des Malers erklärte sogleich die Zurückweisung: „Man verträgt in Frankreich keine Ideen-Malerei“ sagte er. „Dein Bild stellt eine Idee dar, deshalb wurde es abgelehnt. Die Mitglieder der Jury haben den Chester- und Holländerkäse angenommen, weil sie nichts Aufrüherisches enthielten. Dein Brie-Käse aber wurde als demagogisches Bild empfunden. Die Idee war es, die sie empörte. Es ist der Käse

<sup>17</sup> M. RAYNAL, *Le dix-neuvième siècle* (Genève 1951) 76.

<sup>18</sup> J. REWALD, *Geschichte des Impressionismus* (Zürich-Stuttgart 1957) 39.

der Armen; das Messer mit seiner abgenutzten Klinge ist ein Proletarier-Messer. Man weiß, daß Du die Armen besonders liebst. Du wirst als Demagoge angesehen, und Du bist es im Grunde auch. Du bist sogar ein Anarchist, ohne es zu wissen.“ „Hätte ich daran gedacht“, sagte der Maler, „so hätte ich einen kleinen Weihkessel in den Hintergrund gestellt . . . vielleicht wäre mir eine Medaille zugefallen, wenn neben dem Käse ein kleiner Weihkessel gestanden hätte.“<sup>19</sup>

Noch stärker als ein Stilleben von Goya oder Courbet kann Chaim Soutines (1894–1943) Stilleben mit den Heringen uns diese revolutionäre Dingerfahrung illustrieren. Der russische Jude stellt einen Teller mit Heringen dar, auf dem von beiden Seiten Gabeln aufliegen. Über dem Teller steht eine weiße Tasse. Ohne daß im geringsten der Charakter der Gegenstände verändert wird, erfährt der Betrachter den Tod als eigentliches Thema des Bildes. Die Tasse wirkt wie ein Totenkopf. Gabeln und Heringe scheinen Skeletten ähnlich. Zugleich aber sind die „Gabeln“ ein Bild jener keinem Menschen faßlichen Macht, die uns alle einmal greift.

Dazu bringt dieses „Stilleben“ auch ein soziales Problem zum Ausdruck: Die Heringe sind nämlich die Nahrung der armen Leute. Chaim Soutine wird selbst oft nicht mehr zu essen gehabt haben als solche Heringe. Sein Bild erhebt die Proletariernahrung zum Symbol des Menschen: Alles Schicksal vollendet sich im Zeichen des Todes.

Tatsächlich ist es die künstlerische Form, die dem Thema den besonderen, im Fall der „Steinklopfer“ sogar klassenkämpferischen Charakter gibt. Das zeigt auch der Vergleich der Werke Courbets mit den Gemälden des deutschen Realisten Adolf Menzel. Für sein „Eisenwalzwerk“ hat der Künstler wochenlang in Königshütte (Oberschlesien) „zwischen den sausenden Riesenschwungrädern und glühenden Blöcken gestanden und skizziert“<sup>20</sup>. Der Vorgang selbst ist von einer ausdrucksvollen Dramatik. Die Arbeiter müssen nämlich den glühenden Block oder Draht, wenn er aus den Walzen austritt, mit Zangen packen und weiterführen. Ein verfehelter Griff kann den Tod bringen. Der Draht faßt unter Umständen wie eine glühende Schlange den Körper des Arbeiters, weil die Walze das Eisen unaufhaltsam vorwärts treibt. Obwohl also ein gewaltiger Vorgang von Menzel berichtet wurde, zeigt das Bild keinerlei politische oder moralische Tendenzen. Es bleibt „Historienbild“ wie Menzels „Flötenkonzert“ und „Ballsoupé“. Es ist virtuos gemalt. Auch die Bedeutung der Technik wird sichtbar. Die Not des Arbeiterstandes jedoch wird nicht in der Tiefe erkannt.

Dagegen mühte sich Constantin Meunier (1831–1905) als Bildhauer und Maler immer wieder, das Arbeiterthema programmatisch zu geben. Sein Triptychon „Das Bergwerk“ oder „Die Arbeit“ benutzt sogar die Pathosformel des Dreitafelbildes, um das Thema in die Sphäre des Heiligen zu versetzen<sup>21</sup>. Der Arbeiter in der mitt-

<sup>19</sup> Ebd. 38.

<sup>20</sup> K. KAISER, *Adolph Menzel* (Berlin 1956) 98. Es wäre sehr aufschlußreich für das Thema, den „rothen Proletär“, ein verlorengegangenes Bild von Menzel zu kennen (ebd. 62).

<sup>21</sup> K. LANKHEIT, *Das Triptychon als Pathosformel* (Heidelberg 1959) 46 und Taf. 23.

leren Tafel schreitet einen Berg hinan, der vom Künstler selbst „Le Calvaire“ genannt wird. Obwohl das Können und Wollen des Künstlers groß ist, eine Steigerung seiner Motive im Sinn der Werke van Goghs oder Rouaults erfährt der Arbeiter bei ihm nicht. Überzeugender sind seine Bildhauerarbeiten.

In der Malerei wird das Thema zu sehr „Literatur“, d. h. es ist gedanklich dargelegt im Sinn der bekannten sozialen Ideen, wenn auch ohne politische Tendenz. So konnte selbst der konservative Dichter Ernst von Wildenbruch im Jahre 1906 in Berlin zur Meunier-Ausstellung die Verse schreiben:

».....

Siehe, zerspalten in tausend Risse,  
taumelt die Menschheit ins Ungewisse.

Kein gemeinsamer Glaube eint  
keine Menschensonne mehr scheint  
tröstend am Himmel.

Menschenseele, so ganz entlaubt,  
Menschenseele, die nichts mehr glaubt,  
glaube ans Schaffen!

Nicht zum Erraffen und zum Erjagen  
nicht, um blutende Wunden zu schlagen,  
um zu erbauen die bessere Welt,  
dazu, als Brüder den Brüdern gesellt,  
dient der Arbeit!

Schaffende Arbeit ist Weltengebot,  
ist Erlösung durch Qual und Not,  
schaffet und wirkt!

Schweigend dem Werke sich Weihend und geben  
heißt im Gebet seine Seele erheben.

....“

Und Dilthey wird sagen können: „Der blinde Faust in der letzten täuschenden Arbeit seines Lebens ist das Symbol aller Helden der Geschichte, so gut als Faust der mit Auge und Hand des Herrschers Natur und Gesellschaft gestaltet.“<sup>22</sup>

Der programmatische Entwurf Auguste Rodins „Turm der Arbeit“ wäre sicher bedeutender geworden als die Werke Meuniers; aber er ist nie ausgeführt worden. Auch Gaudis „Sacra familia“ in Barcelona sollte nach der Meinung des Künstlers eine „Kathedrale der Armen“ werden. Im Glaubensportal dieser Kirche wird „Jesus als Arbeiter“ gegeben, wie Francisco Cambrubi Alemany in seiner Untersuchung dieser Architektur ausdrücklich belegt<sup>23</sup>. Auch das Arbeiterbild des Engländer Max Brown von 1865 und „Die Arbeit“ von Puvis de Chavannes zeigen

<sup>22</sup> Ges. Schriften I, 127.

<sup>23</sup> F. CAMBRUBI-ALEMANY, *Die Kirche der Heiligen Familie in Barcelona* (Barcelona 1959) 56.

wie allgemein das Thema in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts geworden war. Die künstlerische Qualität eines Courbet hat jedoch bei diesen Malern das Arbeiterbild nicht erreicht.

### *Das Arbeiterbild im Impressionismus*

Im allgemeinen gilt der Impressionismus als Inbegriff des „L'art pour l'art“, als Malerei, die den Optimismus der Gründerzeit repräsentiert. Jedoch muß man auch hier näher unterscheiden. So finden wir beispielsweise bei Manet alltägliche oder triviale Motive unbetont dargestellt. Diese „tonlose“ Komposition besitzt allerdings eine besondere Wirkkraft. Im Bild der Erschießung des Kaisers Maximilian erscheint der Monarch wie ein Schemen und der Vorgang selbst wirkt nahezu gleichgültig. Die „Olympia“ wirkte auf die Zeitgenossen unästhetisch und trivial. Der Gegensatz zwischen Titel und Malerei schien zu groß. Diese Auffassungsweise ermöglichte auch die Einführung sozialer Motive in die impressionistische Malerei. In der „Beflaggten Rue Monsieur“ (1878) sehen wir eine impressionistisch gegebene Straße im strahlenden Sonnenlicht. Das Gegenmotiv zu dieser heiteren Umgebung bildet ein Krüppel mit Holzbein im Vordergrund. Der Invalide des 70er Krieges, der Prolet, bringt den Kommentar zu den Flaggen der vaterländischen Freiheit. Einen ähnlichen Gegensatz zeigt die „Rue Mosnier mit Pflasterern“ (1878). Dort umstehen die im Licht verschwimmenden Arbeiter das Loch der aufgerissenen Straße und verwirren so die strahlende Ordnung der Promenade.

Auch bei Claude Monet erscheint das Arbeitermotiv im Zusammenhang mit der Landschaft. So macht zunächst sein „Bahnhof von Saint-Lazare“ die Maschine zum Wesensbestandteil des modernen Bildes. Diese ungetüme Lokomotive und die unbeholfene Glas-Eisen-Konstruktion des Bahnhofs gehören zum Ganzen wie der Wald und das Meer in den Landschaften der Impressionisten. Eine solche Einbeziehung primitiver technischer Konstruktionen in die Malerei ist eine besondere Leistung. Dieser Eisenbahnzug und sein Gußeisenbahnhof scheinen kaum darstellungswürdig. Claude Monet hat es vermocht, sie dem Bild einzuordnen, ohne wie Turner die Gegenständlichkeit der Maschine zu verwischen.

Sein eigentliches Arbeiterbild aber sind die „Kohlenträger“ (1872). Lastkähne liegen im Fluß. Schwanke Bretter führen vom Kahn zum Ufer. Über diese Bretter schreiten silhouettenhaft die Kohlenträger mit ihren Lasten. Wie ein seltsames Ballett sind die Gestalten vom Rhythmus bestimmt. Zurückhaltender, aber doch ähnlich unüberhörbar wie die Paukenschläge in Beethovens 5. Sinfonie machen sie durch die gleichmäßige Wiederholung das Schicksalsmotiv des Zeitalters – den Arbeiter – erfahrbar.

Diese Sensibilität für das Zeitgenössische verlieh Monet die Fähigkeit, ein Bild zu schaffen, das man ähnlich wie den „Arbeiter“ als Symbol eines demokratischen Zeitalters ansprechen kann, die „Beflaggte Rue Montorgueil“ (1878). Die Straße, die Häuser, die gestaffelten blau-weiß-roten Trikoloren und die Menschen als

Masse – schwarze Striche im Grund – sind die „Gegenstände“ des Bildes. Der Eindruck ist überwältigend. Und wir sind auch bei der Betrachtung dieses Werkes nicht vom Thema abgekommen, obwohl weder ein Arbeiter noch eine Maschine im Bild sichtbar wird.

### *Das Arbeiterbild im Umbruch*

Es mag uns unheimlich vorkommen, in der heiteren Atmosphäre impressionistischer Bilder den Krüppel, die Pflasterer, die Kohlenträger und schließlich Maschine und Masse zum Symbol der Zeit erhoben zu sehen. Diese Gemälde der Impressionisten jedoch besitzen nichts Unheimliches. Ein unbändiger Optimismus taucht Maschine, Krüppel und Proleten in ein strahlendes Licht. Der „Arbeiter“ erscheint nur wie ein Begleitmotiv dieser optimistischen Welt. Verhalten – um nicht zu sagen verdrängt – gehört das Motiv gleichsam zum Unterbewußten dieser Malerei. Der Expressionismus intensiviert diesen Schaffensprozeß. Dabei wird die Bedeutung des Arbeitermotivs verstärkt. Der Arbeiter erhält eine besondere Würde, ja er wird mit dem Heiligen selbst identifiziert. Jedoch, wo das Licht wächst, werden die Schatten dunkler. Auch die bedrohlichen Züge des Themas werden in dieser Zeit sichtbar.

Mit einer geradezu religiösen Inbrunst bemächtigt sich Vincent van Gogh (1853–1890) des Arbeiterthemas. Der Maler bemüht sich, den unscheinbaren Dingen und Menschen, und damit auch dem Arbeiter, Würde zu verleihen. Dabei kann man eine Reihe von Bildern der Frühzeit um das Thema „Kartoffelessen“ gruppieren: Kartoffeln als Stilleben, das Stecken der Kartoffeln, das Graben, das Schälen, das Essen der Kartoffeln usw. Diese Bilder schildern in eindrucksvoller Weise die Welt der Menschen, deren Geld nur ausreicht, Kartoffeln mit Salz zu essen und Malzkaffee dazu zu trinken. Eine Welt, die man in Industriegebieten finden konnte, eine Welt, zu der van Gogh selbst gehörte: „Ich bin ein Arbeiter, daher gehöre ich zum Arbeiterstand. Und ich werde mehr und mehr darin leben und mich darin einwurzeln. Ich kann nicht anders, und ich habe keine Lust zu anderem und ich kann mir etwas anderes nicht vorstellen.“<sup>24</sup>

Van Gogh hat den Bergmann selbst als einen Abgrund erfahren: „Der Arbeiter der Kohlengruben ist ein Mensch von der Tiefe eines Abgrundes, de profundis . . .“ In den „Kartoffelessern“ braucht der Maler vor allem den Gegensatz von Licht und Finsternis, um die unheimliche Atmosphäre zu schildern. Jedoch verliert das Bild dadurch nicht seinen realistischen Charakter. Wir bleiben in einer Proletarierwohnung, auch wenn die Lichtführung an Rembrandt erinnert. Der „Weber“ des Malers zeigt nicht nur eine aktuelle Variante des Arbeitermotivs, er gebraucht auch schon das für van Gogh so bezeichnende Mittel der Würde, nämlich die strahlende

<sup>24</sup> H. SCHADE, *Vincent van Gogh „halb Mönch, halb Maler“*, in: *Stimmen der Zeit* 156 (1954/55) 187.

Fläche. Der Weber sitzt als dunkle Silhouette mit seinem Webstuhl vor diesem strahlenden Licht des Hintergrundes, das ihn und seine Not verklärt. Schließlich setzt van Gogh hinter den „Sämann“ die Sonnenscheibe wie einen Nimbus und vollzieht so gleichsam die Heiligsprechung des arbeitenden Menschen.

Paul Cézanne (1839–1906) hat sich solche unmittelbaren Aussagen, die geradezu alte Attribute gebrauchen, kaum gestattet. Dazu war der Maler zu verschlossen. Verschlossen sind auch seine Menschen im Bild. Vielleicht muß man die „Kartenspieler“ in seinen Hauptwerken als Arbeiter verstehen, um die Bilder ganz zu begreifen. Den Weg zu dieser Deutung kann uns Kurt Badt weisen: „Als Arme und mühsam Arbeitende erscheinen die Menschen un- und überpersönlich, sich gegenseitig vertretend und in ihrer echten Existenz vertretbar; einer kann in der entscheidenden Hinsicht für den andern stehen. Daher die großartige Allgemeinheit dieser großartigen späten Schöpfungen Cézannes.“<sup>25</sup> Tatsächlich steigert der Maler die Darstellung dieses alltäglichen Motivs zu einem Sinnbild des Menschen.

Die Einsamkeit ist ein Grundproblem Cézannes selbst, wie Badt eindringlich zeigt. Sie ist aber auch das Grundproblem der modernen Gesellschaft, die sich gleichsam aus isolierten einzelnen zusammensetzt. Das große Geschenk, das uns ermöglicht die Einsamkeit zu überwinden, ist die Sprache. In Wort und Antwort findet der Mensch zum Menschen und baut so die Gemeinschaft auf. Deshalb konnten auch die großen Kompositionen der klassischen Kunst die „Sacra Conversatione“, das heilige Gespräch, zum Inbegriff der Bildstruktur machen. Cézannes Landarbeiter – so kann man wohl seine „Kartenspieler“ am ehesten bezeichnen – reden nicht. Es sind keine Kaffeehausliteraten, sondern Menschen, deren Hände und Gesichter von harter körperlicher Arbeit gezeichnet sind. Es sind keine Menschen des Begriffs, sondern des Zugriffs. Ihre gemeinschaftsbildende Kraft ist die Arbeit. Entlastet von dieser Arbeit, suchen sie das Spiel. Doch auch hier finden sie einander, indem sie sich der Sache, den Karten, zuwenden. So bringt das Ausspielen, das Nachsinnen und das Stechen jene Harmonie zustande, zu der diese blockhaft isolierten Gestalten von Natur unfähig scheinen. In diesem Wort- und Antwortspiel aber zeigt sich die Grundstruktur des Menschen überhaupt. Diese findet im philosophischen Schema von These – Antithese – Synthese genau so ihren Ausdruck wie in der Kompositionsweise der „Sacra Conversatione“ der klassischen Kunst. Dieses Füreinander und Zueinander der Gestalten bildet auch den Grund vieler Dreifaltigkeitsbilder. Hier sei vor allen Dingen an die Ikone von Rubeljew erinnert. Daß die Beobachtung alltäglicher Menschen, ihrer Arbeit und ihrer Ruhe beim Spiel eine solche Auffassung ermöglicht, beweist die Größe der Cézanneschen Kunst. Diese erhält ihren offenbarenden Charakter jedoch nicht so sehr durch äußere Gegenstände, wie durch das überkommene Vorhangmotiv, sondern vor allem durch das Zueinander der Farben, die jene Einheit von Wort und Antwort

---

<sup>25</sup> K. BADT, *Die Kunst Cézannes* (München 1956) 83.

künstlerisch besiegeln. Es ist nicht der alte Dreiklang von Rot-Blau-Grün, der in seinen Gemälden zum Ausdruck kommt, sondern der Gegensatz von Blau-Weiß und Grau, wobei das Blau dem Bild jene Konstante der Feierlichkeit gibt, die das alltägliche Sujet über jeden idealen Realismus hinaushebt. „Die Einfachheit der Anordnung ist derart, daß selbst Giotto wohl gezögert hätte, sie anzuwenden. Denn nicht nur ist alles in strenger Parallelität zur Bildfläche gesehen, nicht nur sind die Gestalten fast so streng im Profil wie auf ägyptischen Reliefs, sie sind auch symmetrisch zu der mittleren Vertikalachse des Bildes orientiert. – Der Ausdruck des Lebens ist nicht weniger stark als der von Stille und Ruhe. Diese Gestalten haben wirklich die Würde, Verslossenheit und gewichtige Feierlichkeit eines antiken Monuments.“<sup>26</sup> Sicher wollen diese Kartenspieler Cézannes kein Trinitätsbild sein; aber der Künstler benutzt für seine Komposition eine klassische Struktur, die uns das Wesen des Menschseins und der geistigen Beziehungen überhaupt offenbart.

Noch ein anderer Künstler muß hier genannt werden, der ebensowenig wie Paul Cézanne Arbeiter war und dessen Hauptwerke anscheinend mit dem Arbeitermotiv nichts zu tun haben, nämlich der Belgier James Ensor. Sein „Einzug Christi in Brüssel“ (1888) mit der Überschrift: „Vive la Sociale“ kann man als Inbegriff und Kritik der Massenbewegungen des ausgehenden 19. Jahrhunderts und des beginnenden 20. Jahrhunderts verstehen. Die ganze Fragwürdigkeit der Gesellschaft wird in diesem Bild deutlich. In dem Christus, der in Brüssel einzieht, mag der Künstler wohl zunächst sich selbst gesehen haben. Trotzdem bleibt das Bild Inbegriff der Aufmärsche, die wir bis zur Stunde immer wieder beobachten. Gestaffelt ziehen die Kolonnen an den Leuten am Straßenrande vorüber. Und obwohl der Künstler Männer und Frauen, Soldaten und Proleten, Bischof und Bürger unterscheidet, behandelt er sie trotz ihrer äußeren Verschiedenheit alle gleichwertig als Masken. Diese Parteigänger von links und von rechts sind im Grunde nur Akteure, Marionetten anonymer Mächte, Träger der Aufschrift: *Fanfares doctrinaires. Toujours réussi.* Tatsächlich ist Ensor einer der größten Darsteller der Masse überhaupt, der uns in vielen seiner Bilder zeigte, daß die verproletarisierte Masse immer von der Angst und Panik bedroht ist<sup>27</sup>.

### *Das Arbeiterbild im deutschen Naturalismus und Expressionismus*

Im Anschluß an den 70er Krieg entsteht eine Bewegung gegen den Optimismus der Gründerzeit, der Naturalismus oder, wie Hamann ihn genannt hat, „ein Realismus in Angriffsstellung“<sup>28</sup>. Vielleicht kann man die Situation am besten mit einer Karikatur des Simplizissimus vom 5. Dezember 1896 charakterisieren, unter die ihr Schöpfer schreibt: „Papa, was willst du eigentlich mal werden?“ Die Kari-

<sup>26</sup> Ebd. 66 (Zitat n. Roger Fry).

<sup>27</sup> P. HAESAERTS, *James Ensor* (Stuttgart 1957) 176.

<sup>28</sup> a.a.O. 8.

katur führt uns in das Milieu des Gründers: Mama gähnt, Papa raucht die dicke Zigarre, ein livrierter Diener bringt würdevoll das Tablett mit dem Kaffee ins Zimmer, und der prinzenhaft gekleidete Sprössling stellt breitbeinig seinem Vater die Existenzfrage.

Für den Naturalismus in der Kunst kann hier in besonderer Weise das Werk Liebermanns herangezogen werden. Gerade er bemüht sich immer wieder um das Arbeitermotiv. So sagt Hamann: „Liebermanns ‚Flachsscheuer in Laren‘ (1887) läßt sich nicht auf dem Wege der ‚Einfühlung‘ begreifen, da hier die menschliche Anteilnahme auf ein Minimum reduziert worden ist. Man soll nicht mitfühlen, sich in die Stimmung der dargestellten Personen versetzen, sondern begreifen, daß der Mensch nur noch ein Teil der ihn übergreifenden Sachbezüge ist. Anstatt die Personen zu bewerten, ihr Seelenleben zum Ausdruck zu bringen, stellt Liebermann das Gesetz der Arbeit in den Mittelpunkt, wodurch die zwischenmenschlichen Beziehungen bis zum Unpersönlichen versachlicht werden.“<sup>29</sup> Manche Züge sind jedoch bei diesem Künstler und seinem Werk noch genrehaft. Gelegentlich, wie bei der alten Frau mit Ziege, wird das Genre zum Sinnbild. Dann aber wird der Mensch, d. h. vor allem der Arbeiter, als Produkt seines Milieus, der Fabrik und der Arbeit, begriffen.

Dagegen erhalten die Arbeiter der Käthe Kollwitz nahezu symbolhafte Züge. Und es ist merkwürdig, daß der Gedanke des Sozialismus in besonderer Weise von einer Frau begriffen wird, deren Hand das Mitleid führt. Ihre Radierungen vom „Weberaufstand“ (1897) oder „Bauernkrieg“ (1903–8) gehen weit über jede Tagesdiskussion der Arbeiterfrage hinaus. „Bis heute weiß ich nicht, ob die Kraft, die meine Arbeiten hervorgebracht hat, etwas ist, was mit Religion verwandt ist oder gar sie ist. Ich bin neugierig, was Sie da herausfinden werden“, schreibt die Künstlerin an Arthur Bonus<sup>30</sup>. Tatsächlich werden ihre Weber mit einer inneren Notwendigkeit gezeichnet, die aus der Erfahrung von Leid und Not stammt. Da gibt es ebensowenig Dekoration wie Propaganda. Hier war sozialistischer Realismus große Kunst, weil er das Schicksal des Menschen in der Tiefe erfaßte; denn auch der Klassenkampf hat seine Stunde. Der Arbeiter ist bei Käthe Kollwitz der zu Unrecht unterdrückte Mensch, dessen Leben durch die Maschine und den Unternehmer bedroht wird.

Diese Thematik sollte durch den ersten Weltkrieg immer weiter vorgetrieben werden. In der „neuen Sachlichkeit“ und im „Verismus“ steht das soziale Sujet und damit auch das Arbeiterthema im Vordergrund. Ein leidenschaftlicher Verfechter dieser Thematik ist Otto Dix. Sein Arbeiter von 1921 mit Schnauzbart, Brille, Uhrkette und steifem Hut besitzt schon alle Attribute eines Mannes der Gesellschaft. Allerdings wirken sie auf dem verbrauchten Körper wie der Spottmantel an einem „Ecce homo“. Ohne die unerbittliche Linie als Stilmittel und die

<sup>29</sup> a.a.O. 21.

<sup>30</sup> K. KOLLWITZ, *Aus meinem Leben* (München 1957) 172.





Gustave Courbet, Die Steinklopfer (1849)



Vincent van Gogh, Der Sämann (1888)

Realistik der Gestalterfassung aufzugeben malt Dix 1924 in seinen Eltern ein Arbeiterpaar, das die Welt der Fabrik nicht zu brechen vermocht hat. Dabei werden Stilelemente der deutschen Renaissance der Dürerzeit zur „Pathosformel“ einer Notsituation.

Sein „Kleiner Streichholzhändler“, Mannheim 1926, gibt das Elend des Proletarierskindes in erschütternder Weise wieder<sup>31</sup>. Neben einer kolossalen Säule, die dem Protztempel der Gründerzeit entspricht, steht ein verschüchterter Junge in einem viel zu großen Mantel, der zaghaft eine Schachtel Streichhölzer vorstreckt. Er wird sich in der modernen Gesellschaft und in ihrem Geschäftsbetrieb nicht behaupten können. Er ist zu schwach. Er hat Angst. Er ist noch ein Kind und wurde schon oft geschlagen. Er hat Hunger, aber niemand gibt ihm etwas. Die wenigen Pfennige, die er verdient, vertrinkt sein Vater, wenn sie ihm die Gassenjungen nicht schon unterwegs weggenommen haben. Deshalb hat er viel weinen müssen. Man sieht es seinen Augen an. Eine namenlose Traurigkeit zeichnet den „kleinen Streichholzhändler“. Dem gewaltigen technischen und finanziellen Betrieb hat er nichts entgegensetzen als seine Seele. Was diese in der modernen Welt gilt, zeigt das Bild.

Wenn man das Wort Proletarier von denen herleitet, die nur viele Kinder und wenig Einkommen haben, so sagt Otto Dix auch, was ein Proletarierskind ist. Diese Kinder und ihre Not haben wir zu Tausenden gesehen bis auf den heutigen Tag. Wenige haben die Wirklichkeit dieser Kinderpsyche so erschütternd sichtbar gemacht wie Dix.

Dieses Thema wäre eine eigene Betrachtung wert. Kokoschkas Plakat „Zum Gedächtnis an die hungernden Kinder“ vermag eine Ergänzung zu dieser Thematik zu geben.

Georges Grosz erlebt die Not des Proletariats so intensiv, daß jede seiner Zeichnungen sarkastische Züge erhält. Sowohl die Prasser und Schieber als auch die Proleten verlieren ihr Gesicht. Sie scheinen oft nur mehr Produkte des Triebes und untermenschlicher Kräfte.

Der Expressionismus besitzt in all seinen Formen Beziehungen zur notleidenden Schicht und damit zum Arbeiter. „Wir haben schon festgestellt“, so schreibt Myers, „daß die Vorstellung, der einzelne könne das Leid der Welt stellvertretend auf sich nehmen, alle Formen des Expressionismus durchdrang; . . . In allem fand man den Geist Gottes am Werk; die Arbeiterdichter zum Beispiel erblickten selbst im Rhythmus der Maschinen und in der Heiligkeit der Arbeit die Allgegenwart Gottes.“<sup>32</sup> Und von der Malerei sagt derselbe Gelehrte: „Hier (d. h. in der Großstadt) ‚entdeckte‘ die jüngere Generation bei ihrer Rebellion gegen alle Formen der Autorität das leidende Proletariat, dessen Partei sie ergriff.“<sup>33</sup>

<sup>31</sup> F. ROH, *Geschichte der deutschen Kunst von 1900 bis zur Gegenwart* (München 1958) 122.

<sup>32</sup> B. S. MYERS, *Malerei des Expressionismus* (Köln 1957) 94.

<sup>33</sup> Ebd. 40.

Deshalb wird man auch ein bedeutendes Werk von Max Beckmann – dem Maler der Großstadt – heranziehen müssen, nämlich „Die Nacht“ (1918). Dieses Bild bringt sicher keine Anekdote zur Darstellung, etwa die Übersetzung eines Polizeiberichtes von einem Mord. Vielmehr hat dieses Bild Beziehungen zur Zeichnung „Die Nacht“ von 1914 und zum „Traum“ von 1921. Zunächst handelt es sich wohl um eine Traumerfahrung. Es mag sich also die besondere psychische Situation Beckmanns in dem Bild aussprechen. Jedoch schreibt Myers: „In dem grauensvollen Bild ‚Die Nacht‘ von 1918 kommen die Schrecken der letzten Kriegsjahre, die durch Hunger und Niederlage ausgelösten sadistischen Triebe an die Oberfläche.“<sup>34</sup> „Die Nacht“ führt uns in die Mansarde einer Mietskaserne. Darin wird, wenn nicht alles täuscht, ein Paar von den Proleten des Mietblocks gefoltert – ein Paar, das ebenfalls zu den Proletariern der Mietskaserne gehört. Hier wird zu Großstadt, Maschine und Proletariat eine libertinistische und zugleich unterdrückte Sexualität und ein Sadismus ergänzt, die ebenfalls zum Thema „Arbeiter“ zu gehören scheinen. Der Mensch, der sein Milieu, „die große Leere und Ungewißheit des Raumes“ (die Max Beckmann Gott nennt) aushält und bis in den moralischen Zusammenbruch hinein erträgt, ist das bevorzugte Thema dieser Bilder. Man kann bei dem Mann mit der Schiebermütze in Beckmanns „Nacht“ an einen Zuhälter denken. Man kann aber auch an den „Arbeitslosen“ erinnert werden. Auch hier handelt es sich sicher um einen „Stand“, der eine bedeutende Rolle gespielt hat. „Arbeitslose“ hat auch Feininger dargestellt und man gewinnt bei seiner Zeichnung den Eindruck, als wollte der Künstler die Auflösung der Gesellschaft überhaupt berichten<sup>35</sup>.

Diese „Arbeitslosen“ oder „Straßenkehrer“ schildert noch ein anderes Bild des Malers. Auch hier beobachten wir jene seltsame Perspektive, die die Figuren überlängt und in den Vordergrund schiebt. Die Figur im Vordergrund dieser Darstellung ist eine Frau. Das, was da in das Kanalisationsloch gefegt wird, brauchen wir nicht besonders beschreiben. Das Bild „Kanalisationsloch“ heißt mit einem anderen Titel auch „Die Kindsmörderin“<sup>36</sup>. Heute würde man sagen: Soziale Indikation. Auch mit der Erwähnung dieses Bildes sind wir nicht vom Thema abgewichen.

Nach der Darstellung von so viel Not und Leid kann es gar nicht ausbleiben, daß Christus selbst mit dem Proleten identifiziert wird. Van Gogh ging auch darin voran. Schon in seinen Ansprachen in Borinage hat er Christus als Arbeiter dargestellt. Pechstein wird mit seinem Holzschnitt „Unser tägliches Brot gib uns heute“ die Vaterunser-Bitte im Proletariermilieu der Gegenwart laut werden lassen. Schmidt Rottluffs Holzschnitte zeigen ähnliche Tendenzen. In seinem Blatt (1918) „Ist euch nicht Christus erschienen“ wird das Menschenantlitz kubistisch

<sup>34</sup> Ebd. 37.

<sup>35</sup> H. HESS, *Lyonel Feininger* (Stuttgart 1959) 46.

<sup>36</sup> Ebd. 47 ff.

aufgelöst. Dieser „Christus“ ist der Kriegskrüppel des großen Krieges und der Prolet der Nachkriegszeit.

*Die Verklärung des Arbeiterbildes im Fauvismus und Kubismus*

Der Maler, der seine Vorstadterlebnisse und Proletariernot mit dem Christusmotiv völlig zur Deckung bringen konnte, ist der Franzose Georges Rouault<sup>37</sup>. Sein „Ehepaar Poulut“ (1905) führt uns – ähnlich wie die Gestalten von Otto Dix – in die Hinterhöfe. Und seine „Vorstadt“ zeigt das Proletariermilieu der modernen Großstadt. Würde erhält das Arbeiterbild in seinem „Lehrling“ (1925). Bis schließlich die Leiderfahrung des Vorstadtelends in Christus selbst gefunden wird. Dieser Christus des Georges Rouault ist nicht nur eine historische Gestalt, die nahezu in der Art gotischer Glasfenster geschildert wird, sondern die Not und das Leid dieses Christus werden unmittelbar erfahren. Es ist das Leid der Vorstadt, die Not der Proletarier und die Last der Arbeiter, die in seinem Gesicht wieder lebendig werden. Diese Erfahrungen – nicht die formalen Anleihen in der Kunstgeschichte –, machen das Werk des Franzosen bedeutend. In den Bildern von Georges Rouault erhält deshalb das Arbeitermotiv seine – schon von van Gogh angestrebte – sakrale Fassung. Trotzdem bleiben diese Bilder nahezu klassenkämpferisch. Sie sind eine beständige Anklage gegen das pharisäisch gewordene Bürgertum, gegen die Reichen und selbst gegen eine christliche Gesellschaft, die die Not der Arbeiterklasse gelegentlich zu übersehen suchte.

Der Mann, der dem Arbeiterbild seine klassenkämpferische Note nehmen sollte, der Klage und Anklage über der Größe und der Arbeit des Menschen vergaß, ist merkwürdigerweise ein Kommunist: Fernand Léger. Dieser Name führt uns in eine andere künstlerische Welt. Léger ist einer der großen Kubisten, einer der Maler, die gleichsam die Maschine zum Formenprinzip der Malerei machten: „Auf der Suche nach Glanz und Intensität habe ich mich der Maschine bedient, wie andere den nackten Körper oder das Stilleben benutzten. Man soll sich nie vom Subjekt beherrschen lassen. Ich habe mich nie damit amüsiert, eine Maschine zu kopieren. Ich erfinde Maschinenbilder wie andere Phantasielandschaften machen. Das technische Element ist für mich kein Dogma, dem ich mich unterworfen hätte, keine Attitude, sondern ein Mittel, Kraft und Macht sichtbar zu machen.“<sup>38</sup> Die „Akte im Walde“, ein Bild von 1910, brachten den ersten künstlerischen Ausdruck dieser Theorien. Das Gefüge der menschlichen Leiber in diesem Bild baut sich geradezu aus Rohren auf. Damit hatte sich ein Kubismus eigener Prägung durchgesetzt. Jedoch behält das Bild lyrischen Charakter. Grün- und Brauntöne herrschen vor. Léger wird auch später ein „orphischer Kubist“ bleiben. Die Maschine wird bei ihm von der Seele beherrscht. Und obwohl selbst der Mensch durch

<sup>37</sup> P. COURTHION, *Georges Rouault* (Köln 1962).

<sup>38</sup> H. SCHADE, *Fernand Léger: Geheimnis einer technisierten Welt*, in: *Stimmen der Zeit* 166 (1956/57) 302.

eine Art „technische Optik“ gesehen wird, verliert er nicht seine Würde. Seine Bilder von den „Bauarbeitern“ wirken heiter. Diese Arbeiter kennen keinen Klassenkampf mehr. Sie sind ohne politische und moralische Tendenzen zu begreifen. Wegen dieser Bilder vor allem hat man Léger den „Schöpfer einer proletarischen Mythologie“ genannt. Hier meint das Wort mythisch vor allem die Entrückung aus der Zeit in eine geradezu himmlische Sphäre. „Ihr wandelt droben im Licht...“ könnte man zu diesen Arbeitern sagen. Sie leben wie im Märchen.

Damit scheint das Thema des „Arbeiters“ alle Stadien menschlichen Seins durchlaufen zu haben. Es entstand in der Zeit der Revolutionen und des Umbruchs um 1800. Damals entdeckte Francisco Goya, der größte Gesellschaftsmaler der Kunstgeschichte, eine neue, beunruhigende Wirklichkeit: den klassenlosen Menschen. Dieser Mensch, der von Goya ebenso vereinsamt wie verhasst aufgefaßt wurde, schien der Industrie in besonderer Weise zugeordnet. Während es den Romantikern vorbehalten blieb, die anonymen Kräfte der Maschine und Masse ins Bild zu setzen, gaben die Realisten wie Courbet und Daumier dem Motiv einen ethischen, bzw. klassenkämpferischen Charakter. Das Arbeiterbild wird jetzt allgemein. Nur im Impressionismus erscheint es eher latent, unauffällig. Die Entdeckung neuer Farbintensitäten durch diese Malweise ermöglicht es aber den Künstlern des Expressionismus aller Richtungen das Motiv noch alarmierender zu fassen. Zugleich gibt die ungebrochene Farbe die Möglichkeit, das Thema bis ins Religiöse hinein zu verklären.

Eine letzte Vollendung bringt schließlich der Kubismus des Fernand Léger, der dem Thema seine moralisierende, klassenkämpferische Note nimmt und es ins Mythisch-Märchenhafte transponiert.

Man wird auch noch weiterhin Arbeiterbilder malen. Tatsächlich jedoch scheint das Problem gelöst und der Arbeiter grundsätzlich in die Gesellschaft aufgenommen. Es gibt wohl keine politische Gruppe mehr, die den arbeitenden Menschen oder gar den Fabrikarbeiter ignoriert oder verachtet. Es mag also auch Künstler geben, für die das Thema noch interessant ist. Es brennt jedoch nicht mehr als „unbekannte Wirklichkeit“ auf den Nägeln.

Man könnte also die Zeit förmlich umschreiben, die das Arbeiterbild erfunden und kultiviert hat. Es ist die Zeit von Goya bis Léger, die auch aus anderen künstlerischen und geistesgeschichtlichen Gründen eine Einheit bildet.

### *Epilog*

Die Lösung des Arbeiterproblems in der Kunst läßt die Frage nach den neuen Aufgaben der Kunst offen. Einige Hinweise auf die neue Problematik seien hier gestattet.

Im Jahr 1912 schuf der Futurist Boccioni sein Bild „Materia“. Eine Art Roboterweib mit Schraubstockhänden sitzt vor uns wie die Terra, die Mutter Erde.

Durchzuckt von Strahlen und Energiebündeln symbolisiert dieses Bild die neue Auffassung des Stoffes in der Technik. Es ist auch die Zeit einer neuen Wende in der Malerei, die Zeit der Entdeckung der abstrakten Kunst. Die Entdeckung des Arbeiterbildes und die Neuordnung der Gesellschaft mag ein revolutionärer Vorgang gewesen sein. Die Bewältigung der Materialien und Energien, die im Surrealismus und in der abstrakten Malerei vor sich gehen, scheinen noch elementarer. Sie führen uns nämlich nicht allein tiefer in die Geheimnisse des Stoffes, sondern greifen noch vitaler in das Leben der Seele und des Geistes ein. Doch dieser Vorgang führt uns zu einer neuen Thematik, die zwar auch schon Geschichte hat, deren Bewältigung jedoch der Zukunft aufgegeben scheint, einer Zukunft, die Segen oder Vernichtung des Menschen durch Stoff und Energie – „Materia“ – bringen kann.

## Priesterbildung in Indien

Josef Neuner SJ

Die pastorale und missionarische Orientierung der Kirche im zweiten Vatikanischen Konzil zwingt uns, die Probleme der Priesterbildung in den Missionen neu zu durchdenken. Wenn die Kirche in diesem Konzil wirklich „die Leuchte der Wahrheit erheben will“, wie Johannes XXIII. bei der Eröffnung des Konzils sagte, dann muß sie ihre Hauptsorge denen zuwenden, die sie mit dem Licht Christi in die heutige Welt hinschickt, den Priestern, vor allem den Priestern in den Missionsländern.

So soll hier etwas von den Problemen der Priesterbildung in Indien gesagt werden. Es ist eine Frage, die unter den Bischöfen Indiens immer wieder erörtert wird; eines der Referate der indischen Bischofskonferenz befaßt sich ausschließlich mit ihr, und so findet man auch in ihren Berichten diese Probleme und Tendenzen immer wieder behandelt. Immer kehren die gleichen Themen wieder, mit einer Regelmäßigkeit, die in beredter Weise die Schwierigkeit richtiger Lösungen ausdrückt. In diesem Frühjahr befaßte sich eine interdiözesane Priesterkonferenz für Nordindien in Allahabad wiederum mit der Frage.

\*