

POLITISIERUNG UND MALEREI



Picasso ging es einfach zu gut. Ob Ballerina oder Harlekin, die Bilder aus seinem verkommenen Atelier am Montmartre fanden reißenden Absatz. 1912 ließ er sich sogar dazu hinreißen, ohne Modell zu malen. So entstand das Porträt eines jungen Pariser Arbeiters im blauen Hemd, ganz einfach und realistisch. Nach durchzechter Nacht kehrte Picasso aber nochmals zur Staffelei zurück und setzte dem jungen Mann eine Krone aus Rosen auf.¹ Jetzt war die Sache perfekt, aber worum handelte es sich? Um einen Arbeiter, um einen Märtyrer – oder um ein Selbstporträt? Die Anekdote zeigt den vermeintlichen Arbeiter als Botenfigur in nahezu beliebiger Bedeutung. Dennoch illustriert sie auch eine Politisierung der Malerei; so trat Picasso 1944 in die KPF ein, fuhr 1948 nach Auschwitz und lieferte 1953 ein Stalin-Porträt ab.

Die Politisierung der Kunst ist vorbei, verfliegen ist auch der Glaube an Kunst als Entwurf einer besseren Welt. In der Rückschau erlebte diese Hoffnung zwei große Schübe, die Revolutionen in Frankreich und Russland. Beide verspürten ein starkes Legitimierungsbedürfnis, dem sich auch Künstler fügen sollten. Dieser Anspruch löste 1789 wie 1917 eine Spaltung aus: Hier die Klassi-

¹ Die Anekdote in: M. ANTLIFF Hg., *A Cubism Reader. Documents and Criticism 1906–1914*. Chicago 2008, S. 357.

zisten im Glauben an kollektiven Fortschritt, Vernunft und objektive Erkenntnis, dort die Romantiker als Verfechter von persönlicher Freiheit, Gefühl und subjektiver Tiefe. So atheistisch sich beide Revolutionen auch zeigten, ging die Annahme objektiv-ewiger Schönheitsregeln im Kern doch auf die Gottesidee zurück, deren Unterdrückung nach Kompensation verlangte.

In der französischen Malerei traten David und Ingres vs. Delacroix und Courbet in diese Spannung ein, in der russischen die Konstruktivisten vs. Kandinsky und Malevič. In Frankreich löste das Gegeneinander beider Richtungen – Linie oder Farbe, Pinsel oder Spachtel – die Entstehung des Impressionismus aus, in Russland ergriff der Staat unter Stalin Partei und machte der Entwicklung ein Ende. Bereits 1921 war Kandinsky emigriert; Malevič fand sich 1930 hinter Gittern wieder.

In der Haltung zum Markt verhielten sich die Revolutionen von 1789 und 1917 allerdings wie Gegensätze. Die Rolle des Hofes als Kunstmäzen sondergleichen entfiel mit dem Ende der Monarchie. Von nun an waren die Künstler auf Käufer verwiesen; im Gegenzug kam das Wort von künstlerischer Freiheit in Umlauf. Erst jetzt gefielen sich die Pinselmeister als Bohemien oder Dandy, denn Beachtung steigert den Preis. Derlei Possen brachen unter Stalin ab, 1932 wurden Künstlergruppen aller Art für geschlossen erklärt; stattdessen kehrte die Sowjetmacht zu Zensur und Malbeamten zurück. Nach dieser Ideologie war mit dem Bürgertum auch der Markt überwunden.

Beide Revolutionen schätzten zwecks Propaganda einen Bildtyp, der volkstümlicher, innovativer und vielseitiger als das vorrevolutionäre Herrscherporträt zu werden versprach: Menschen in Heldengestalt. Mit der Vergottung des toten Marat schuf Jacques-Louis David schon 1793 einen Höhepunkt, der Helden zum Märtyrer steigert – und den Massenterror übertünchte. Während die Französische Revolution ihre Helden auf dem Schlachtfeld dekorierte, wollte sich die Russische in der Fabrik als unbezwinglich erweisen. Damit kommt der Arbeiter ins Spiel, denn von 1848 bis 1950 dürfte es kaum eine zweite Figur gegeben haben, die gleichermaßen ideologisiert wurde.

Europaweit führte das Jahr 1848 erstmals die industrielle Revolution aus England und die politische aus Frankreich zusammen. Das Bürgertum geriet in die Defensive; nur der konnte Fortschrittswillen glaubhaft machen, der sich auf die vielen berief, mithin auf Proletarier. Zugleich hob das Scheitern dieser Revolution in Deutschland den Marxismus hervor, also diejenige Ideenströmung, die Arbeiterbewegung und Messianismus verschmolz. Mit dem Übergang zur Pop Art nach 1950 lief dieser Prozess aus; der Mythos Handarbeit

war verschlissen, auf Rente ging der Arbeitsmann. Durch das Interesse für Objekt und Abstraktion hatten sich Kunst und Gesellschaft ohnehin entkoppelt. Nach Stalins Tod 1953 flaute zugleich die sozialistische Begeisterung so mancher Künstler und Intellektueller ab. Aus heutiger Sicht ließe sich sogar sagen: Der Niedergang des Arbeitermotivs nahm den Niedergang des Arbeiters als soziale Größe lediglich vorweg. Demgegenüber schalteten die Rechten mit Verspätung auf den Mythenstoff Arbeiter um, wie sie auch die Industrialisierung lange Zeit als bedrohlich ansahen und es eher mit den Bauern hielten. Mit Vordringen der Eisenbahn wirkte die obligatorische Berufung auf das Volk aber nur dann halbwegs glaubhaft, wenn der Appell auch die Arbeiter einschloss. In diesem Zusammenhang steht das Arbeiterbild als Zeugnis einer Politisierung der Kunst, wobei die Malerei, da auf zwei Dimensionen beschränkt und schneller verbreitbar, mehr Spielraum bot als die Plastik. Nur Bilder versprachen auch solche Schichten zu erreichen, die Texten eher fremd gegenüberstanden.

Versucht man eine Geschichte des Arbeitermotivs zu umreißen, stehen vermutlich sieben Probleme im Vordergrund. Erstens geht es um die Variationsbreite eines Motivs, das den Götterschmied Hephaistos ebenso umfasst wie den Sportler im Wettkampf und schließlich das Reklamebild. Diese Variationsbreite betrachte ich nicht als Kunsthistoriker, sondern als Historiker. Auf diese Weise fügt sich der Motivwandel in einen anderen Kontext ein und begegnet als Teil politischer Geschichte. Zweitens fällt der Blick auf Ideen, die im jeweiligen Arbeiterbild zum Ausdruck kamen. Zu diesen Ideen zählen so gegensätzliche Prinzipien wie Realismus und Utopie, Emanzipation und Fließband, Macht der vielen wie Ohnmacht der einzelnen. Vor allem aber entsteht die Frage, was war eigentlich gemeint: Typus oder Individuum?

Drittens muss die interkulturelle Verflechtung zur Sprache kommen, wobei der Kunst- und Ideenimport im 19. Jahrhundert vor allem von West nach Ost funktionierte, also von Frankreich nach Russland, im 20. Jahrhundert aber auch von Ost nach West, so als sich russische und deutsche Konstruktivisten 1922 in Düsseldorf trafen. An diesem Kongress der »Union internationaler fortschrittlicher Künstler« nahm auch El Lisickij teil, der von 1909 bis 1914 in Darmstadt Architektur studiert hatte und seit 1919 zusammen mit Malevič und Chagall in Vitebsk lehrte.² Viertens ergibt sich hieraus das Problem nationaler Spezifika,

2 Hierzu zuletzt H. P. RIESE *Kunst: Konstruktiv/Konkret. Gesellschaftliche Utopien der Moderne*. München 2008, S. 45; A. SHATSKIKH *Vitebsk. The Life of Art*. New Haven, Conn. 2007, S. 57–68.

warum der Übergang zum Realismus gerade aus Frankreich kam bzw. der Konstruktivismus aus der frühen Sowjetunion. Lenin hat eindeutig Unrecht: Die Kunst der Sowjets war nicht der Film, denn der entstand schon vor der Revolution. Die Kunst der Sowjets, so schien es zunächst, das war vielmehr der Konstruktivismus als umfassende Bewegung aus Architektur, Theater, Objektkunst, Mode und Malerei, die ihren Durchbruch einzig und allein der Revolution verdankte.

Fünftens lässt sich Malerei unter politischen Gesichtspunkten wohl nur dann adäquat betrachten, wenn auch die Wirkung der Bilder geprüft wird. Diese Frage rührt an ein Manko, denn Quellen hierzu sind rar. Noch dazu gibt die veröffentlichte Fachkritik nie die unveröffentlichte Meinung des Publikums wieder. Umso verdienstvoller war eine Initiative des DGB von 1976, um Arbeiter mit Arbeiterbildern zu konfrontieren und ihnen dabei eine Kunsthistorikerin an die Seite zu geben.³ Dennoch bleibt die Frage nach der Rezeption im Grund unauslotbar, weil Gemälde wie Photographien durch die Anschauung über den vergleichsweise engen Bereich des Politischen weit hinausreichen.

Sechstens kam der Malerei im 19. Jahrhundert auch dokumentarische Funktion zu, die sie dann an die Photographie verlor. Welche Bedeutung hat dieser Wandel des Mediums für die Wahrnehmung der Arbeiterklasse? Zwischen zwei Hauptrichtungen von Photographie wäre hier zu unterscheiden, einerseits der ideologiekritisch-ethnographischen (Maksim Dmitriev, Dorothea Lange, Walker Evans) und andererseits der pathetisch-offiziellen (Lewis Hine, Arkadij Šajchet, Evgenij Chaldej, Boris Ignatovič). Obschon die erste Gruppe in der Geschichte der Photographie die ältere ist,⁴ scheinen Gemälde eher vergleichbar mit der zweiten, da auch sie in hohem Maße gestellt war.

3 G. SPRIGATH *Bilder anschauen, den eigenen Augen trauen. Bildergespräche*. Marburg 1986. Gewisse Ansätze dazu auch in der Sammlung von P. H. FEIST *Bild der Klasse. Die deutsche Arbeiterklasse in der bildenden Kunst*. Berlin (DDR) 1967. Zu Arbeitern als Adressaten von Bildpropaganda W. L. GUTTSMAN *Art for the Workers. Ideology and the Visual Arts in Weimar Germany*. Manchester 1997. Kursorisch auch D. S. MACLEOD *Images of Women and Men at Work in 19th Century Painting*. Berkeley, Cal. 1992.

4 M. L. CARLEBACH *Workings Stiffs. Occupational Portraits in the Age of Tintypes*. Washington 2002; D. E. BERNHARDT *Ordinary People, Extraordinary Lives. A Pictorial History of Working People in New York City*. New York 2000. Vgl. S. JOST *Die verschwundene Arbeit in Fotografien aus Berliner Sammlungen und Archiven*. Berlin 2008; V. T. STIGNEEV *Vek fotografii 1894–1994. Očerki istorii otečestvennoj fotografii*. Moskva 2005. Dass Photogeschichte in den USA besonders intensiv betrieben wird, ist vermutlich kein Zufall, sondern resultiert wohl daraus, dass die Spiel-

Schließlich beginnt ein großes Staunen: In der Geschichte Europas waren Arbeiterbilder das letzte große Mobilisierungselement, wirksam bei Linken wie Rechten und nur in Kriegszeiten vom Soldatenbild verdrängt. Durch die Aneignung christlicher Bildelemente überwand das Arbeiterporträt mitunter sogar die Grenze zur Sakralität. Die hier angrenzenden Fragen sind empirisch allerdings kaum noch beantwortbar: Was bedeutet das Verschwinden einer so mächtigen Bildinstanz für die Massenkommunikation und den Anspruch auf Legitimität? Und geht der Rückgang der politischen Verwendung von Arbeitermotiven auch mit einem Rückgang politischer Romantik einher?

Die vorliegende Betrachtung fügt Anfang wie Ende dieser Wallfahrt zum Mythos in Frankreich zwischen 1848 und 1950 mit ihrem Scheitelpunkt in Russland nach 1917 zusammen. Aus persönlichem Interesse erschien es mir lohnend, zumindest zwei deutsche Beispiele einzufügen, obschon Deutschland der modernen Kunst geringere Impulse vermittelt hat als Frankreich oder Russland. Von Gustave Courbet 1849 bis Fernand Léger 1950 entstand damit eine Sequenz aus acht Leitmotiven, für deren Auswahl zwei Gesichtspunkte maßgebend waren. Zunächst habe ich versucht, mit jedem Bild einen Wendepunkt zu erfassen: 1849 löste Courbet eine Provokation aus, als er es wagte, unselbständige und damit unehrenhafte Arbeiter abzubilden, desgleichen Adolph Menzel 1872, der als Künstler in die Fabrik eindrang. Auch die russischen Wandermaler wie Nikolaj Jaroščenko sorgten für einen Skandal, als sie lebensnahe Themen plötzlich für ergiebiger hielten als solche aus der Bibel. Daneben erschienen mir solche Bilder als besonders aussagekräftig, wenn ein klar formulierter ideologischer Zusammenhang bestand, etwa bei den Konstruktivisten oder bei Heinrich Vogeler und seinem KPD-Plakat von 1928.

Bei der Bildanalyse schien es mir ratsam, wenn immer möglich drei Ebenen zu vergleichen. Dabei macht der Entstehungskontext den Anfang; hier geht es zumeist um Zeitpunkt und Zeitgeschichte. Hinzu tritt der Wandel des Motivs beim jeweiligen Maler, also im Zeitraum der Geschichte. Erst hier werden Einflüsse sichtbar. Die interessanteste Ebene aber scheint mir die tiefste zu sein, wo Ideologie endet und Psychologie beginnt. Seit dem 19. Jahrhundert fühlten sich viele Maler bemüßigt, ihr Schaffen auch im Text zu verdeutlichen. Nicht selten kommt diesen Erläuterungen zwar ein Rang zu wie Romanen eines Fußballspielers. Dennoch sind sie manchmal sehr erhellend und zeigen, wie politisches

räume (durch die geringere Bedeutung des Impressionismus) einmal mehr größer ausfielen als in Europa.

Engagement persönliche Krisen kompensieren muss, so bei den Konstruktivisten, die vor der Revolution durchweg im Abseits standen, bei Malevič oder Filonov, die unter den Druck des Stalinismus gerieten, und auch bei Heinrich Vogeler, dessen Erinnerungen um das Gefühl der Einsamkeit kreisen.