

Barthel Gilles: „Ruhrkampf (Barrikade)“

angezeigt von Adam C. Oellers

Nach dem „Selbstbildnis mit Gasmasken“ von 1929/30 konnte in diesem Jahre ein weiteres Hauptwerk des Kölner Malers Barthel Gilles für das Suermondt-Ludwig-Museum erworben werden. Ebenso wie das Selbstbildnis markiert der „Ruhrkampf“ von 1929/30 (100,5 x 69,5 cm) einen Höhepunkt in der kurzen Zeitspanne, in der sich Gilles mit der Malerei der Neuen Sachlichkeit auseinandersetzt (etwa 1924/25 — 1932/33). Dominierten noch in der Mitte der zwanziger Jahre die Genrethemen und (aufgrund der Existenzsicherung) die „rheinischen Madonnenbilder“, macht sich gegen Ende des Jahrzehnts, parallel mit der wirtschaftlichen und sozialen Verschlechterung der Weimarer Republik, eine radikale Politisierung seines künstlerischen Schaffens bemerkbar. Gilles, der in seiner Kölner Zeit als freischaffender Künstler immer in großer wirtschaftlicher Not gelebt hatte und mit der Kölner Kunstszene kaum größere Kontakte hatte, gehörte Ende der zwanziger Jahre zu dem kleinen Kreis kommunistischer Künstler (1929 KPD-Mitglied und ASSO-Mitglied, Arbeit für die IFA), die von der Presse totgeschwiegen wurden. So ist es bis heute nicht bewußt geworden, daß Köln mit Barthel Gilles einen Maler besessen hat, der die sozialkritische, realistisch-veristische Tendenz der Neuen Sachlichkeit (z. B. Dix, Grosz, Schlichter, Hubbuch) auch im Rheinland vertreten hat. Daß Gilles anlässlich einer Kunstvereinsausstellung von 1930 die Herausstellung der Szene um die „Progressiven“ und „Neusachlichen“ als „rein snobistische Angelegenheit ... egozentrisch ... Spiegel des Bürgertums“ einschätzt und die abqualifizierende Hängung seiner Arbeiten (u. a. des „Ruhrkampfes“) „zusammen mit dem süßen Mangold“ beklagt¹, kennzeichnet seine kämpferische und zugleich isolierte Stellung in Köln am Ende der Weimarer Republik.

Der „Ruhrkampf“ ist neben dem zerstörten Kriegsbild von 1932 und dem Selbstbildnis das wichtigste Werk der sozialkritischen Schaffensphase von Gilles. Das „große Objekt“, das nach übereinstimmender Einschätzung der Familie Gilles und des Kunsthistorikers Dr. Jüttner, eines Freundes des Künstlers, auf die Kommunistenaufstände im Ruhrgebiet (1920) Bezug nimmt und ursprünglich mit „Die Barrikadenkämpfer“ bzw. „Barrikade“ bezeichnet war, ist Ende des Jahres 1929 konzipiert und im November 1930 abgeschlossen wor-

den. Über die Beziehungen zum nächsten Vorbild, den Barrikadenbildern von Dix, und die Unterschiede hat Eva Krabbe im Katalog der Aachener Gilles-Ausstellung ausführlich referiert: „Drei Arbeiter sitzen hinter einer notdürftig aus ärmlichem Hausrat aufgerichteten Barrikade, ein Stapel Zeitungen ist darunter. Statt dadaistischer Collagetechnik gibt Gilles eine realistische, detailgenaue Darstellung; statt kraß-verzerrender Karikatur der Männer zeigt Gilles Porträts! Es sind Bildnisse von Nachbarn des Künstlers ... Mit dem veristischen Mittel des Blicks aus dem Bilde wird der Betrachter einbezogen, zur Stellungnahme gezwungen“.²

In der Detailgenauigkeit wird das an sich schon historische Ereignis authentische Gegenwart; geschichtliche Fakten und Erinnerungsbilder verbinden sich durch die Projektion zeitgenössischer Vorlagen zu einem wahrhaften Erscheinungsbild; mit den klassischen Mitteln des Realismus sind „typische Charaktere“ in „typischen Situationen“ handelnd gezeigt. Gilles gibt Arbeiterporträts in proletarischer Kleidung, exakte Schilderung der Gewehre, der Zeitungen, der Straßenszenerie oder der Matrasen (sie hatte Gilles eigens im Atelier aufgebaut). Die Verdichtung des Historischen im Gegenwärtigen ist das legitime Mittel des realistischen Malers, Ereignisse der Zeitbedingtheit zu entreißen, zu künstlerischem Leben zu erwecken und die Wirkung auf den Betrachter zu erzielen. Gleichzeitig findet ein Abstraktionsvorgang statt, der sich beispielsweise in den Motivänderungen zur Dresdener Vorzeichnung³, aber auch thematisch niederschlägt. Durch das ausschnittthafte, nahe Heranrücken der Figuren an den Betrachter, den Verzicht auf die Darstellung der Gewehrmündungen und der Gegner wird weniger die Kampfsituation sondern vielmehr die exemplarisch herausgegriffene Dreiergruppe als Symbol proletarischer Solidarität und Einsatzbereitschaft zum bestimmenden Bildinhalt. Insofern hat es sich von einem Ereignisbild im Sinne der Barrikadenbilder des 19. Jhs. (Delacroix ausgenommen) zu einem programmatischen Bild gewandelt. Dieser überzeitliche Anspruch wird auch in einem Detail wie der Gegenüberstellung der Fassaden einer Mietskaserne und eines Nutzbaues (Fabrik?) der 20er Jahre⁴ deutlich.

Der Bildaufbau setzt anstelle der chaotischen Ver-

schachtelung bzw. der additiven Reihung früherer Barrikadenbilder (z. B. Dix, 1927) eine klare, räumlich verdichtete Komposition. Von der vorderen Figur, die auf den Betrachter blickt und ihm ihr linkes Knie quasi entgegenreckt, steigt, ausgehend vom Gewehrlauf links unten, eine nach rechts aufstrebende Diagonale der hintereinandergestaffelten Körper in die Tiefe und suggeriert eine Fortsetzung der Menschenreihe. In Gegenrichtung durchbrochen wird diese Linie durch die Wendung der Figuren und der Gewehrläufe nach links in die Tiefe. Auf diese Weise wird nach beiden Seiten auch der imaginäre Raum durch die handelnden Per-

sonen besetzt. Der Raumkomposition entsprechend nimmt die emotionale Bewegung der Figuren nach hinten hin ab; gleichwohl liegen bei allen drei Figuren exakte psycho-physiologische Beobachtungen zugrunde — eine Schärfung des künstlerischen Blicks, die, laut Dr. Jüttner, die Kenntnis des Sander'schen Porträtwerks „Antlitz der Zeit“ einschließt.

Die brillante Technik der lasierend aufgetragenen Eitempera-Malerei auf Holz, die der Technik eines Otto Dix in nichts nachsteht und sicherlich ein Hauptargument für die Verleihung des Dürer-Preises 1931



war, läßt nicht nur eine Detailgenauigkeit bis in die Bartstoppeln und Schweißtropfen der Kämpfenden zu, sondern erzielt auch eine besondere stoffliche Wirkung. Das Inkarnat gibt drei verschiedene physiologische Abstufungen — der vitale, vom Wetter braun gebrannte Typ, der bleichgesichtige mit spitzem Gesicht und schließlich der rotgesichtige mit geschwollener Ader. Plastizität und Oberflächenstruktur der Haut bauen sich von der durchscheinenden Vorzeichnung über die verschiedenen Farbschichten bis hin zu den abschließenden schleierartigen Weißpartien auf. Die Farbgestaltung reicht von den tonigen, monumental wirkenden Körperpartien (im einzelnen allerdings mit reich nuancierten Farbabstufungen) über die kleinteiligere, auch farbig bewegter gehaltene Barrikade bis hin zur Aufhellung in der obersten Bildzone, in der das lichte, über die Lokalfarbigkeit hinausgehende Blaugrün des „Himmelfensters“ schon zu einer Art Hoffnungsschimmer werden könnte. Allerdings verstärkt sich gerade hier die Silhouettenwirkung der Stacheln, die die Barrikade bekrönen.

Durch die doppelte Bedeutung des Bildes sowohl hinsichtlich seiner stilistischen Meisterschaft als auch seiner ikonologischen Aussagekraft zwischen zeitspezifischem Dokument und zeitübergreifender Formulierung eines realistischen Anspruches erhebt sich diese jüngste Neuerwerbung zu einem zentralen Werk innerhalb der politisch motivierten Kunst der zwanziger Jahre — programmatisch und zugleich aus den Widersprüchen der Zeit entstanden, engagiert, aber nicht vordergründig affirmativ, den Schatz der Tradition ausschöpfend und zugleich als Modell in die Zukunftweisend. Die Galerie der klassischen Moderne im Suermondt-Ludwig-Museum erhält auf diese Weise in ihren Abteilungen Expressionismus — Neue Sachlichkeit — Realismus eine bedeutungsvolle Erweiterung.

Anmerkungen

¹ Brief vom 16. 04. 1930 an P. Drath. Daß die gegensätzlichen Positionen in der linken Künstlerszene Köln zuungunsten der ASSO-Gruppe bis heute verschwiegen werden, geht auch aus den Anmerkungen von Jürgen Kramer hervor (Kat. „Wem gehört die Welt? Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik“, NGBK Berlin 1977, S. 200 f., Anm. 105, 107; Korr. S. 258, Nr. 58: „Kunst in die Massen“, Nr. 1, 1930, S. 32 Artikel von Tichomirov über Gilles — Nr. 12, 1930, S. 6 Abb. „Barrikade“, zu: J. Maca, Wir diskutieren die schöpferische Methode. Das Problem der Schaffensmethode in der proletarischen Kunst, S. 4 ff. (Mitt. E. Gillen)).

² Ausst. Kat. B. Gilles, Aachen 1982, S. 14

³ Gegenüber der Vorzeichnung (Graphit, 99 x 69 cm, Dresden, Inst. und Museum für Geschichte der Stadt, Abb.: Kat. „Revolution und Realismus“, Berlin/DDR 1979, Nr. 251, S. 232) wurde im Gemälde

die Architektur stärker stilisiert, bzw. der Daumen der mittleren Figur als verkrüppelt dargestellt.

⁴ Eine Wiedergabe der Aachener Schirmfabrik Brauer (1928, Jülicher Str.) erscheint möglich, ist jedoch nicht gesichert. Auch mögliche Anregungen durch szenische Dokumentarphotographien konnten bis jetzt nicht nachgewiesen werden.

Auszüge aus den Briefen an den Schwager Peter Drath (Aachen) zum „Ruhrkampf“

25. 11. 1929 Das große Bild, das ich machen will, wird immer klarer im Kopf, obwohl ich es noch nicht angefangen habe.

1. 12. 1929 ... ich brauche **viele** Modelle für mein kommendes Bild.

15. 12. 1929 Ich habe endlich eine Holzplatte für mein großes Objekt gefunden und zwar habe ich die Platte genommen, wo ich das Wachsfigurenkabinett drauf hatte. Zuerst will ich mir noch ein kleines vornehmen, wo ich gut zuhause mit arbeiten kann. Das große ist nicht gut zum Mitnehmen, wegen des Themas und den Leuten, die da reinriechen. Vielleicht gelingt es mir bald, daran arbeiten zu können. Immer diese verdammten Hindernisse, nicht wahr! Na, wir wollen das Beste hoffen.

3. 10. 1930 „Augenblicklich male ich am großen Bild. Es steht jetzt im 3/4 Stadium.“

10. 11. 1930 „Mit dem Bild habe ich Schluß gemacht. Habe es fotografieren lassen. Der Middle-re ist besser geworden. Na, Du wirst es ja sehen. Jetzt ist es mir gerade, als wenn ich eine schwere Krankheit hinter mir hätte, moderner ausgedrückt: eine Entspannung. Ob die Arbeit nun wirklich was ist, das muß man sehen, wie das Publikum sich verhält. Am 15. d. M. wird die Weihnachtsausstellung im Museum aufgemacht. Gottseidank ist die Weihnachtsstimmung verrätzt durch meinen Schinken.“

25. 11. 1930 ... bis jetzt muß wohl noch keine Kritik in der Zeitung gestanden haben. Kein Mensch spricht mit mir über das Bild, nur die mir nahen Bekannten wie Rößler. Er sagte, er hätte einen alten Mann beobachtet. Der besah sich das Bild eingehend und als er am Schluß den Preis gesehen

hätte, schüttelte er den Kopf. Ein Professor Seewald darf 10000,— Mark unter seine Bilder schreiben, ohne daß sich einer darüber verwundert. Bei mir ist der Preis anscheinend deplaziert: was sollte ich armer Möler auch mit all dem Geld? Ein Kritiker sagte dem Betreuer der Ausstellung, daß diese bis jetzt die beste wäre. Nur könnte er nicht verstehen, warum Gilles in einer wirtschaftlich so schlechten Zeit einen so hohen Preis haben will. Bis jetzt hat der gute Mann noch kein Wort in der Presse verlauten lassen.

Ich weiß, was die guten Leuten mit mir wollen? Die wollen mich ignorieren. Es erübrigt sich, auch nur ein Wort darüber zu schreiben. Lieber läßt man die anderen mit darunter leiden. Nicht wahr, Herr Kritiker, wir lassen die Sache lieber ruhen. Wenn wir darüber schreiben, dann machen wir für den Mann nur Reklame und das müssen wir auf jeden Fall verhindern. Ein verständnisvoller Händedruck schützt die „deutsche Republik“! Wir von der Presse, wir dürfen uns nur für die bestehende Ordnung einsetzen. — Ich hätte Lust, diesen Schreibefritzen einmal ein Bild zu malen, was ich mal vorhatte vor fünf Jahren: einen mit Doktorwürden gezierten Jüngling, schreibend, hohlköpfig, wie ich die Puppe zur Zeit gemacht habe. Also, mit einer geöffneten Schädeldecke. Daraus zieht ein Maler mit einer Pinzette Eiernudelfäden heraus. Das Ganze glaubhaft scharf gewürzt, Phantasie mit Realität, die beizend sein muß. Daran kranken wir alle! Haben die mal in der Schule gute Aufsätze geschrieben, dann meinen sie, sie könnten mit ihren Rezensionen Gericht halten über schaffende Hände. Diese aufgeblähten Hohlköpfe dünken sich wertvoller als der

Schöpfer, der mitunter monatelang an einer Sache geschuftet hat. Gehen mit dem Ellenbogen darüber weg und tun so, als wäre es überhaupt nicht da. Ich werde denen noch manche Knackenuß zu lösen geben. Die müssen über mich stolpern! so dick will ich denen auftragen. Du glaubst gar nicht, wie mich das reizt! Deren Verhalten, das ist für mich die beste Anregung, diese Selbstsicheren! Alle Leute kriechen denen in den A.. deshalb halten sie sich so viel zugute. Die meinen, ich käme auch. Die kommen noch zu mir, darauf arbeite ich hin, und wenn es Jahre sind. Ich habe Ausdauer, das beweist schon meine Arbeitsweise. Wenn die Presse es nicht macht, dann wird der Leute Mund es machen. Und ist es Köln nicht, dann werd ich es nach Berlin schicken, vielleicht haben die mehr Verständnis. Ich habe diese Reflexion auch vorher gefühlt, ehe es fertig war.

8. 12. 1930 . . . jetzt wird mir von verschiedenen Seiten übermittelt, daß mein Bild schon gut wäre, aber das mit dem Preis, das konnten sie nicht verstehen. Der Stadtanzeiger schrieb: „Es ist ein kleiner Witz, auf dem Bild eines sehr achtbaren Talents ein Preistäfelchen über Zehntausend Mark lautend, zuzulassen. Aber schließlich muß das ja Sache des betreffenden Künstlers bleiben.“ Namen wurden nicht erwähnt, auch von den anderen nicht. Was bleibt da dem Bürger übrig? Er muß hingehen und mal sehen, wer das eigentlich sein könnte. Mittlerweile habe ich das Preistäfelchen entfernen lassen. Aber diesen Schreck haben sie noch nicht überwunden. Die guten Leute meinen, ich hätte es mir verdorben. Das bleibt ja abzuwarten. Das eine ist mir doch gelungen, nämlich, die Leute auf mein Bild aufmerksam zu machen.