

Karl Janke/Monika Wagner

DAS VERHÄLTNIS VON ARBEITER UND MASCHINERIE IM INDUSTRIEBILD.

Rekonstruktion einer Bilderfolge zur Schwerindustrie
von François Bonhommé.

Dienten Industriedarstellungen der bildenden Kunst noch bis in jüngste Zeit vorwiegend der Illustration von Technikgeschichten, zeigt sich seit der Neuauflage von Francis D.Klingenders umfangreicher Zusammenstellung englischer Industrieansichten in der Kunst¹ die Tendenz, sie innerhalb kunstwissenschaftlicher Arbeiten zur Veranschaulichung sozio-ökonomischer Verhältnisse heranzuziehen.

Eine kunsthistorische Untersuchung industrieller Motive, ihrer Entwicklung und Funktion sowie der Herausbildung bestimmter Darstellungstypen steht noch immer aus. Klaus Schrenk hat in seinem Aufsatz über „Industriedarstellungen in der Mitte des 19. Jahrhunderts ...“² einen wichtigen Beitrag vor allem zur Aufarbeitung der Ikonographie des Industriebildes geleistet. Mit François Bonhommé (1809–82) machte er zugleich auf einen Maler aufmerksam, der als Zeitgenosse Courbets und Millets deren Darstellung ländlich-handwerklicher Arbeit die industrielle gegenüberstellte.³

Wenn hier ein zweiter Beitrag zu den Industriebildern Bonhommés vorgelegt wird, so um sein zerstörtes Hauptwerk, den monumentalen Zyklus der Metallindustrie⁴ für die Ecole des Mines in Paris erstmals zu rekonstruieren und vorzustellen (Abb. 1–5). In der Verbindung von Industrieinterieur, Industrielandschaft⁵ und monumentalen Arbeiterfiguren wurde eine bis dahin unbekannte Komplexität der Darstellung industrieller Arbeit angestrebt. Der Versuch, die Darstellung lebensgroßer Menschen mit der technologisch hoch entwickelten Maschinerie in Frankreichs größten Industrieanlagen in einer Darstellung zu verbinden, führte zur Montage von Bildtypen unterschiedlicher Tradition. Die Widersprüchlichkeit und Ambivalenz ihrer Beziehung dokumentiert sich im Auseinanderfallen in zwei Bildebenen. Trotzdem liegen in der Verbindung vom Bild der großen Maschinerie und positiver Gestaltung des modernen Industriearbeiters Ansätze, die Dominanz der kapitalbeherrschten Maschinerie zu durchbrechen. Die Untersuchung dieses Verhältnisses in einem zentralen Werk Bonhommés versteht sich zugleich als Korrektiv zu Schrenks Beurteilung seiner Industriebilder als Portrait des industriellen Kapitals.

I

Ein vom 18. August 1857 datierter Brief des französischen Kultusministeriums beauftragte F. Bonhommé mit zwei abschließenden Bildern eines Zyklus zeitgenössischer Industriearbeit für die Bergwerksakademie. Die hierin enthaltenen Angaben über die Auftragsabfolge erlauben zusammen mit der neuerlichen Zugänglichkeit der kurz vor der Zerstörung des Monumentalwerkes entstandenen Fotos die Rekonstruktion des Zyklus.⁶

Das Ministerium orderte „zwei Bilder mit der Darstellung der Fabriken von Vieille Montagne, die dazu bestimmt sind, mit drei Bildern, die aufgrund der Bestellung vom 18. September 1852 ausgeführt wurden, sowie dem Bild, mit dem Sie am 6. No-

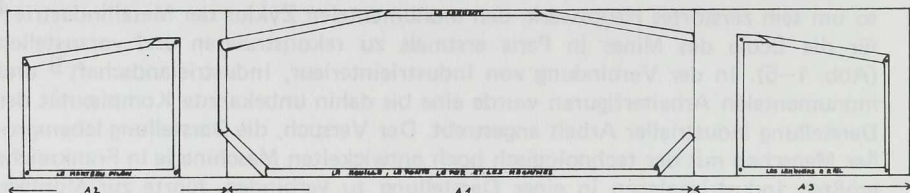
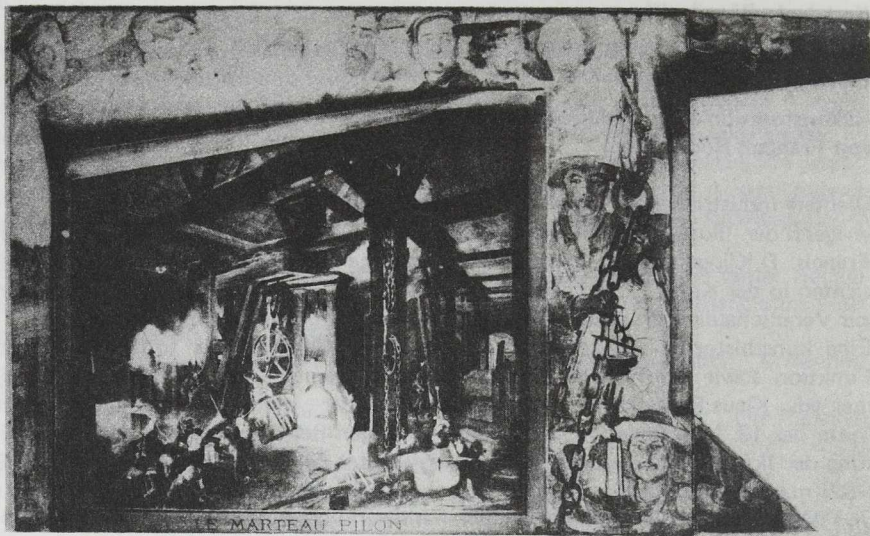


Abb. 1: Rekonstruktionszeichnung der Bilderfolge Abb. 2 (ganz oben): Bonhommé, Fr.: Le Creusot: Dampfschmiede. Nach 1852 (zerstört)

vember 1854 . . . beauftragt wurden, die Ausgestaltung eines Zeichensaales in der Ecole Imperiale des Mines zu vollenden.“⁷

Hieraus geht eindeutig hervor, daß der sechsteilige Zyklus mit diesem dritten Auftrag als abgeschlossen betrachtet wurde.⁸ Er gliedert sich in zwei formal und thematisch zusammengehörige Komplexe von je drei Bildern.⁹ Aus einer Beschreibung J.F.Schneerbs, der Teile des Zyklus vor ihrer Zerstörung zu Beginn des 20. Jahrhunderts sah, ergibt sich die Höhe von etwa 1,80 m, bei einer Breite von etwa 10 m für jeden Themenbereich. Die drei gleichzeitig bestellten Bilder (Komplex A, Abb. 1) behandeln die Eisenherstellung von Le Creusot, dem Inbegriff französischer Eiseneindustrie. Den Mittelteil nimmt eine breit gelagerte, fast aus der Vogelperspektive gesehene Industrielandschaft ein, in deren Zentrum die Fabrikhallen von Creusot in geordneter Formation auf den Fluchtpunkt der Mittelachse zulaufen. Bis zum Horizont ist die Landschaft durch industrielle Veränderungen wie Bergwerke und Abraumhalden gekennzeichnet.

Zu beiden Seiten dieses Überblicks über die Produktionsanlagen schließen sich, als Pendants aufeinander bezogen, die Innenansichten einer Dampfschmiede (A 2,

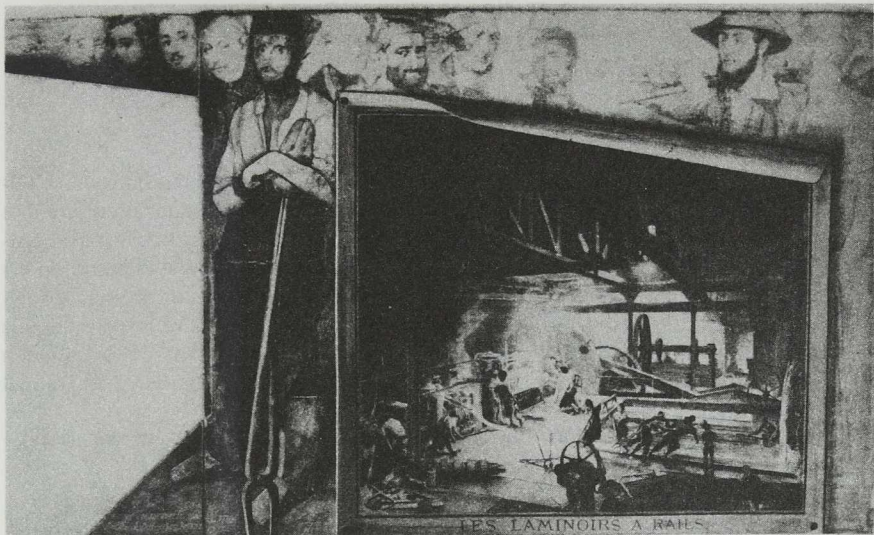


Abb. 3: Bonhommé, Fr.: *Le Creusot: Schienenwalzwerk*. Nach 1852 (zerstört)

Abb. 2) und eines Schienenwalzwerkes (A 3, Abb. 3) an. Die Ausdehnung der Fabrikhallen mit der großen Maschinerie wird – wie in der Außenansicht – durch die Tiefenflucht angezeigt. Innerhalb dieser Anlagen wirken die Industriearbeiter verschwindend klein. Selbst das Kollektiv der Arbeiter am Dampfhammer gewinnt kaum Selbständigkeit, da es in das Fluchtliniensystem der Halle integriert ist.

Alle drei Werksansichten sind als Bild im Bild dargestellt. Durch sie werden die gesamte Bildhöhe einnehmende, lebensgroße Arbeitergestalten ausgegrenzt. Sie scheinen mit den Portraits oberhalb der Innenansichten eine Kette parallel geordneter Figuren zu bilden. Dieser Eindruck wird durch die illusionistische Widergabe der Außen- und Innenansichten als temporär angebrachte ‚affiches‘ suggeriert. Die Interieurs, mit je vier Nägeln an eine imaginäre Wand geheftet, rollen sich an den äußeren Ecken jeweils von oben auf, die Landschaft an allen vier Ecken. Die ‚affiches‘ erscheinen dadurch auswechselbar. Sie verdecken nur momentan die Figuren des Frieses. Die durch das Aufrollen jeweils einer Ecke entstehenden gegenläufigen Schrägen, die sich im Mittelteil fortsetzen, werden zu einer bildübergreifenden Ordnung genutzt, die die heterogenen Bildteile zu einem Tryptichon zusammenfaßt.

Entsprechend ist der zweite Bildkomplex anzunehmen. Er thematisiert die Zinkverarbeitung in Vieille Montagne (Abb. 4,5), einem Ort in Belgien, in dem sich die Hauptwerke eines französischen Zinkmonopols befanden. Die beiden vom Ministerium zuletzt bestellten Bilder, eine Zinkwäscherei und eine Gießerei, entsprechen als Bild im Bild den Innenansichten von Creusot. Mit den jeweils am inneren Bildrand liegenden Fluchtpunkten und den beiden, nach innen gewandten lebensgroßen Profilfiguren sind sie noch stärker als Pendants aufeinander bezogen.

Der Mittelteil ist photographisch nicht überliefert. Er dürfte jedoch in Analogie zu Komplex A die Industrielandschaft von Vieille Montagne dargestellt haben. Es handelt sich aller Wahrscheinlichkeit nach um das einzelne, 1854 in Auftrag gegebene Bild. Die Landschaft war als Mittelstück der einzige auch selbständig zu verstehende Teil des Zyklus.

Er wurde 1859, zwei Jahre nach dem letzten Auftrag beendet.¹⁰

Vergleichbare Montagen von Innen- und Außenansicht sowie außerhalb des Maßstabsverhältnisses stehender Arbeiterdarstellungen als umfassende Ikonographie der Industriearbeit finden sich zuvor in den Emblemen englischer Gewerkschaften.¹¹ Dort wurden die durch Säulen oder Pilaster getrennten Werksansichten als guckkastenartige Einblicke in eine architektonische Gliederung formuliert. In diesen Selbstdarstellungen der Arbeiterklasse wurden einzelne Figuren ebenfalls aus dem unmittelbaren Zusammenhang der Maschinerie herausgelöst. Sie erschienen vergrößert auf den podestartigen Stufen des Giebels neben Allegorien von Handel und Industrie, als deren zeitgenössische Verwirklichung.

In der Malerei gab es keine Vorbilder für eine derartige Kombination der aus verschiedenen Traditionen stammenden Bildformen.

II.

Industrieinterieur und monumentale Arbeiterdarstellung haben sich historisch in getrennten Linien entwickelt. Das Industrieinterieur geht auf die in der Manufakturdarstellung entwickelten Bildformen zurück, während die monumentale Arbeiterdarstellung ihren Vorläufer in der Handwerkerdarstellung hat.

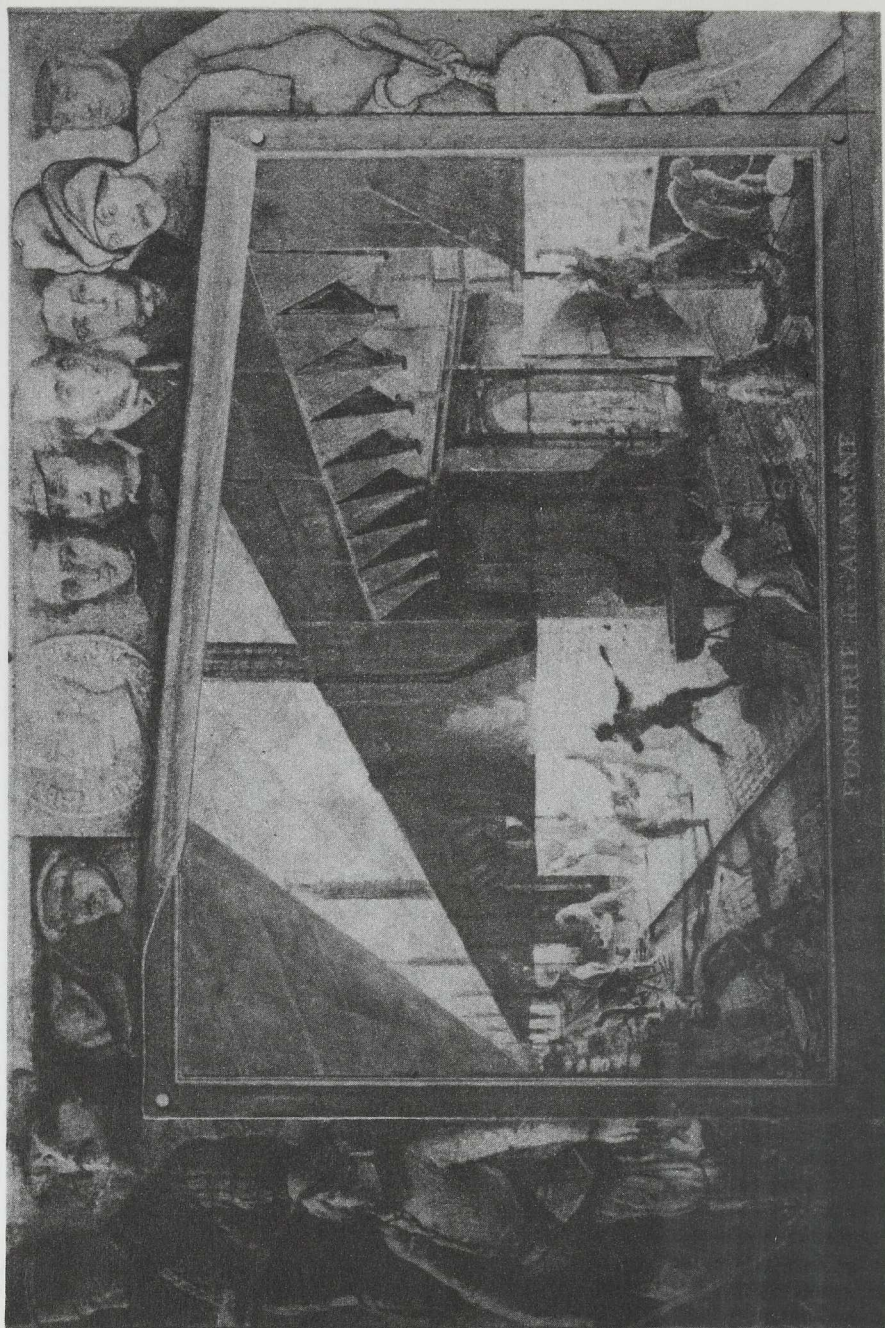
Die technisch-industrielle Seite der Produktivkraftentwicklung wurde hauptsächlich in den graphischen Medien erfaßt. Bei der Abbildung von Manufaktur- und Industriearbeit richtete sich bürgerliches Interesse zuerst auf die Darstellung technischer Erfindungen, der Ausdehnung der Produktionsanlagen usw., erst in zweiter Linie auf die des Arbeiters. Je weiter sich mit der Entstehung der großen Maschinerie innerhalb der manufakturrellen Produktion die Darstellung von der Handarbeit entfernte, desto stärker traten Fabrikhallen, komplizierte Maschinen in großen Raumprospekten auf Kosten der Darstellung des arbeitenden Menschen in den Vordergrund.¹² Die Manufakturdarstellung hatte die quantitative Ausdehnung der Produktion, die Zusammenfassung verschiedener Arbeiten auf handwerklicher Basis innerhalb der vergrößerten Fabrikräume nachvollzogen und die Arbeitsteilung durch additive, reihende Kompositionsmittel wiedergegeben.

In George Robertsons Eisengießerei von 1788, nur in dem Stich von Wilson Lowry (Abb. 6)¹³ bekannt, werden die Manufakturarbeiter in Größe und Individualisierung gegenüber dem Handwerksbild reduziert, entsprechend ihrem relativen Bedeutungsverlust in der Produktion. Die Ausdehnung der Manufaktur findet ihren bildlichen Ausdruck in der Überhöhung von Halle und Gerät. In diesem zuungunsten des Menschen veränderten Verhältnis von Arbeiter und Maschine drückt sich die Tendenz zur Industrie aus.

Entsprechend der gegenüber dem Kontinent in England um Jahrzehnte früher einsetzenden Industrialisierung, entwickelten sich die auf die Wiedergabe der Produktionsmittel gerichteten Industriedarstellungen dort eher. Als Beispiel kann ein 1825 datiertes Aquarell von Penry Williams (Abb. 7)¹⁴ dienen, das das Walzwerk von Cy-



Abb. 4: Bonhommé, Fr.: *Vieille Montagne: Zinkwäscherei*. Nach 1857 (zerstört) 9



10 *Abb. 5: Bonhommé, Fr. Vielle Montagne: Zinkgießerei. Nach 1857 (zerstört)*



Abb. 6: Lowry, W. nach Robertson, G.: *Inside of a Smelting House at Broseley. Stich, 1788*

farthfa, einer damals führenden Eisenhütte in Südwalles, zeigt. Die trotz des kleinen Bildformats monumentale Wirkung der Halle wird vor allem durch den typischen Betrachterstandort erreicht. Während die eiserne Dachrippenkonstruktion in ihrer tiefenräumlichen Staffelung stark in Untersicht gegeben wird, erscheint der Boden der Halle in nahezu analoger Aufsicht. Dieser idealtypische Standort ermöglicht einen Überblick über die Produktionsanlagen bis in die Tiefe der Halle. Die vereinzelt Arbeiter, die sich als schattenhafte Umrisse gegen die weißglühenden Metallbänder abheben, sind der jeweiligen Maschine zur Illustration ihrer Funktion zugeordnet.¹⁵

Bonhommé knüpft in seinen frühen Industrieansichten an diese Tradition an. Die Vergleichbarkeit z.B. seiner als ‚à l’anglaise‘ bezeichneten „Forge à Fourchambault“ (Abb. 7A)¹⁶ mit dem Aquarell von Penry Williams ergibt sich zum größten Teil aus der Ähnlichkeit der durch die Produktionsweise bedingten Baukomplexe, die zusammen mit dem Verfahren aus England importiert wurden.¹⁷ Die Veranschaulichung industrieller Produktion wird auch bei Bonhommé vor allem durch die Darstellung von Größe und Weiträumigkeit der Halle erreicht. Ein entscheidender Unterschied zeichnet sich jedoch in dem Verhältnis der Arbeiter zur Industrieanlage ab. Gegenüber Williams staffagehaften Arbeiterfiguren hebt Bonhommé einzelne Gruppen im Vordergrund des Bildes hervor. Mit verschiedenen Arbeiten beschäftigt, teilweise im Gespräch, sind sie durch Physiognomie, Gebärde und Haltung aufeinander bezogen. In ihrer genau beobachteten Berufskleidung sind diese Arbeiter zugleich handelnde Personen. Als solche konnten sie jedoch nur am vorderen Bildrand außerhalb des industriellen Arbeitsprozesses dargestellt werden.

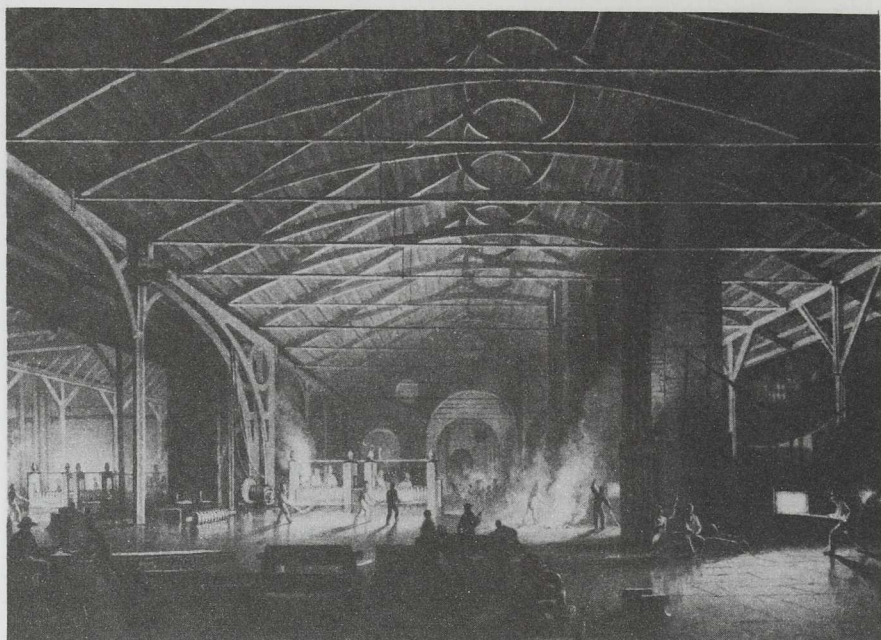


Abb. 7: Williams, P.: Cyfarthfa Ironworks. Aquarell, 1825, Merthyr Tydfil

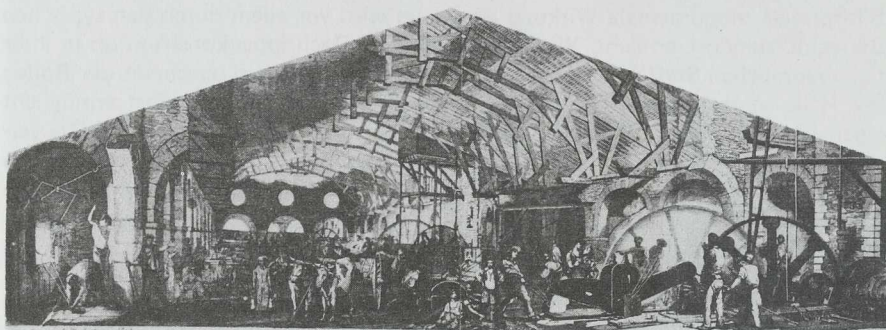


Abb. 7A: Bonhommé, Fr.: Forge à Fourchambault. Stich, 1848

Die von Penry Williams verwendete Darstellungsweise wurde in der Graphik zum Topos für Industrie, an dessen Ausbildung Bonhommé teilhatte. Die Innenansichten seines Pariser Zyklus entsprechen demselben Bildtyp, wie ihn die Lithographie G.F.Braggs von den Trefforest Tin Works (Abb. 8) ¹⁸ in Südwestwales darstellt. Sie ist Bonhommés Zinkgießerei von Vieille Montagne in der übertriebenen, streng geometrisch konstruierten Perspektive und in den gleichartigen, hintereinander gereihten Schmelzöfen vergleichbar. Ausdehnung und industrielle Potenz werden als unendlich suggeriert.

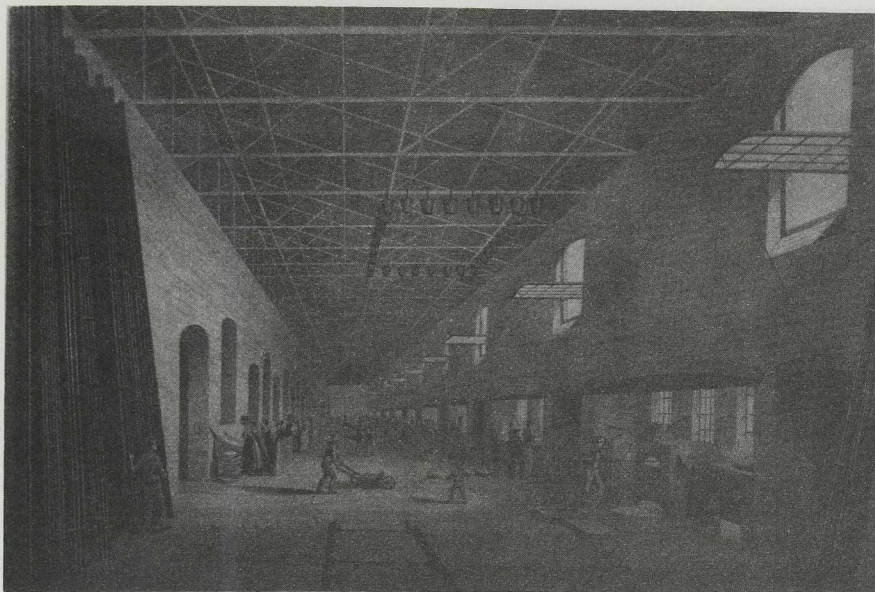


Abb. 8: Bragg, G.F.: *Trefforest Tin Works*. Litho, erstes Drittel 19. Jh.

Die Verbindung zur graphischen Tradition kennzeichnet Bonhommé im Zyklus dadurch, daß er die Industrieszenen rahmt und als ‚affiches‘ präsentiert. Die in dieser Tradition stehenden Industrieinterieurs werden durch das Zitat in die Malerei übertragen, ihre Kompositionsmittel ins Überdimensionale getreckt. Das Problem, die Arbeiter innerhalb des Interieurs gemäß ihrer Rolle in der modernen Produktion darzustellen, ohne auf die Unendlichkeitsperspektive zu verzichten, blieb jedoch ungelöst.

Zur Bewältigung dieses in seinem ganzen Werk auftretenden Problems löst Bonhommé die Arbeiter aus ihrem Zusammenhang mit der großen Maschinerie im Interieur und montiert sie in einer zweiten Bildebene außerhalb der Arbeitsdarstellungen. Er verdoppelt sozusagen die Arbeiter, gestaltet sie differenziert und repräsentativ in Kopf-, Brust- und ganzfigurigen Bildnissen und setzt sie zu den Fortschritt und moderne Produktion signalisierenden Gesamtansichten ins Verhältnis. Durch Kleidung und Arbeitsgerät sind die Arbeiter als zeitgenössische, moderne Industriearbeiter ausgewiesen. Mit ihnen tritt dem Betrachter ein neuer Arbeitertyp entgegen, der in dieser monumentalen Form und parallelen Reihung in der Malerei ohne Vorbild ist.

In den Manufakturdarstellungen, wie in Robertsons Gießerei von Broseley (Abb. 6), war der Arbeiter von untergeordneter Bedeutung. Nur das Handwerksbild hatte eine repräsentative Darstellungsform entwickelt, die die Gestalt des einzelnen Arbeiters durch Untersicht steigerte, sie über die Horizontlinie ragen ließ und ihr eine selbstbewußte Haltung gab.¹⁹ Die einzige Figur unter Bonhommés Industriearbeitern, die direkt in dieser Tradition steht, ist die des ganzfigurigen Schmieds. Die an-

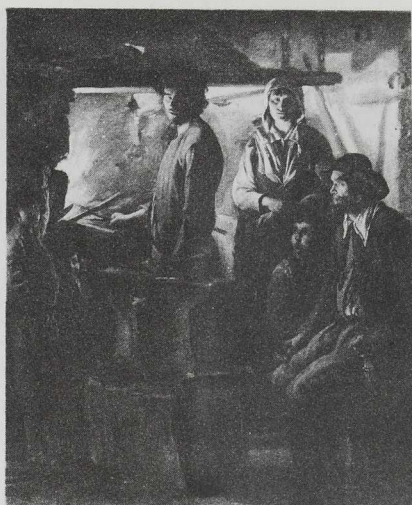


Abb. 9 (links): *Le Nain: Venus in der Schmiede des Vulkan*. Öl, 1641, Reims
 Abb. 10: *Le Nain: Die Schmiede*. Öl, ca. 1640, Paris

deren dargestellten Berufe, wie z.B. die Walzwerker, waren entweder erst mit der industriellen Entwicklung entstanden, und daher ohne künstlerisches Abbild, oder hatten in der Hochkunst keine repräsentative, individuelle Darstellung gefunden, wie die Bergleute, die nahezu ausschließlich kleinfigurig im Kollektiv wiedergegeben wurden.

Das Schmiedemotiv hat eine lange Tradition in den Darstellungen der Schmiede des Vulkan. Der am Amboß arbeitende Schmied in mythologischer Verkleidung steht im Mittelpunkt dieser Tradition, z.B. bei Velazquez, den Le Nains oder Rubens.²⁰ Vulkan ist die mythologische Verallgemeinerung und Verkörperung menschlicher Arbeit überhaupt. Im 17. Jahrhundert ging diese Bedeutung auf profane Schmiededarstellungen über. Dieser Übergang wird in zwei Bildern der Brüder Le Nain offensichtlich. Der „Venus in der Schmiede des Vulkan“ (Abb. 9) steht „Die Schmiede“ (Abb. 10) gegenüber, in der aus halbnackten Olympiern zeitgenössische französische Handwerker geworden sind. In dem unterschiedlichen Format – die Dorschmiede ist nur etwa halb so groß wie ihr Gegenstück – ist noch unterschiedlicher Repräsentationswert enthalten.

Die Fähigkeit, durch repräsentative Darstellung des arbeitenden Menschen schöpferische Arbeit auch dann über sehr lange Zeiträume zu symbolisieren, wenn sich die Produktivkräfte längst über den dargestellten Stand hinaus entwickelt hatten, konnte das Schmiedemotiv nur bewahren, weil in ihm das Verhältnis von Arbeitendem und Produktionsmittel noch unproblematisch war. Die Verarbeitung eines der gesellschaftlich wichtigsten Rohstoffe, des Eisens, gehörte zu den hochqualifizierten Arbeiten. Daher steht der arbeitende Mensch als Hauptproduktivkraft in diesen Schmiedebildern im Vordergrund. Der Schmied wurde zum Symbol der Arbeiterklasse.²¹



Portrait of James Bonhommé, Lamineur dégrossisseur à Fourchambault.

Abb. 11 (links): Sharples, J.: *The Forge. Stich, 1849-59*

Abb. 12: Bonhommé, Fr.: „Sabarre“, *Lamineur dégrossisseur à Fourchambault. Feder, Jarville*

Noch um die Mitte des 19. Jahrhunderts, als sich mit James Sharples (Abb. 11) ²² das Proletariat selbst darzustellen begann, wurde das Schmiedekollektiv in Handarbeit, nicht in Maschinenarbeit abgebildet. Obwohl zu dieser Zeit die Differenz zwischen dem traditionellen Bild der Schmiede und ihrem realen Gegenüber immer größer geworden war, erlebte das Motiv eine Renaissance. In Frankreich galt nun „Die Schmiede“ der Brüder Le Nain als Inbegriff demokratischer Kunst der Vergangenheit. Sie selbst bezeichnete Champfleury als „ouvriers peintres“. ²³ Ihre Arbeitsdarstellung wurde als Vorbild einer ganzen Reihe zeitgenössischer französischer Schmiedebilder interpretiert. ²⁴ Das Interesse galt dem arbeitenden Menschen: seine Nobilitierung wurde als konkrete Gestaltung der Maximen von 1848, „égalité“ und „Recht auf Arbeit“, verstanden.

Bonhommés stehender Schmieed aus Le Creusot mit Zange, Beinschienen und Gesichtsschutz ist zuerst für 1848 in seinem Projekt „Les Soldats de L Industrie“ belegt. Wenn Bonhommé mit der fest etablierten Bildvorstellung des handarbeitenden Schmiedes als Verkörperung von konstruktiver Arbeit und technischem Fortschritt bricht, indem er den spezialisierten Metallarbeiter statt des omnipotenten Schmiedes am Amboß darstellt, so nicht nur entgegen festgefügtter bildkünstlerischer ²⁵ und literarischer ²⁶ Motive, sondern auch entgegen politisch-ökonomischer Erwägungen. 1846 hatte P.J.Proudhon in seiner von Marx kritisierten „Philosophie des Elends“ den Hüttenarbeiter von Creusot dem Hufschmied auf dem Lande gegenüber gestellt und beide hinsichtlich ihrer Qualifikation verglichen. Der Hufschmied kann die unterschiedlichsten eisenverarbeitenden Berufe ausführen, „in der Welt der schönen Geister würde man erstaunen über die Wissenschaft, die unter dem Hammer dieses Mannes steckt . . . Ein Arbeiter von Creusot, der zehn Jahre hindurch die großartigsten und feinsten Leistungen seines Gewerbes vor Augen gehabt, ist, sobald er seine Werft verläßt, ein Mensch, der nicht die mindeste Verrichtung versteht, und nicht imstande ist, sich seinen Unterhalt zu verdienen. Die Un-

fähigkeit des Arbeiters steht in geradem Verhältnis mit der Vollkommenheit des Gewerbes, und dies ist in allen Gewerbszweigen eben so wahr wie in der Metallurgie.“²⁷

Proudhon konnte im Industriearbeiter nicht den Überwinder, sondern nur das Opfer kapitalistischer Entfremdung sehen. Diese Beurteilung hing zusammen mit der relativen Unreife der französischen Industrie um die Mitte des 19. Jahrhunderts und der dadurch bedingten Heterogenität der Arbeiterklasse. Neben der modernen Eisenindustrie in den Zentren wie Le Creusot, Fourchambault, Abainville u. a. existierte eine ländliche Metallurgie, die noch 1850 einen wesentlichen Teil der französischen Grundstoffindustrie bildete.²⁸ 1866 war erst rund ein Drittel der arbeitenden Bevölkerung in Industrie und Transport beschäftigt.²⁹ Die Arbeiterklasse wurde von den unterschiedlichsten ideologischen Strömungen beeinflusst, die z.T. die Kleinproduktion zur Grundlage ihrer gesellschaftlichen Zielvorstellungen machten. In der Kunst und der Literatur gab es daher noch keine absolut klare Trennung zwischen der Darstellung ländlicher und städtischer Arbeit. Die zeitgenössische Arbeiterklasse konnte von Daumiers städtischem Drucker ebenso wie von Millèts ländlichen Schafschernern oder dem handarbeitenden Schmied verkörpert werden.³⁰

Bonhommé stellt im Zyklus dem ländlichen Schmied den Metallarbeiter entgegen. Seine Gestalten haben nichts von Proudhons „Unfähigkeit des (Industrie-)Arbeiters“. Sie beziehen ihre positive Bedeutung in erster Linie aus der Heraushebung der Einzelpersönlichkeit, aus dem selbstbewußten Gegenüber zum Betrachter.

III

Die monumentalen Arbeitergestalten des Zyklus erklären sich keineswegs nur aus der repräsentativen Funktion der Innendekoration einer technischen Hochschule. Sie sind vielmehr Ergebnis eines jahrelangen Studiums der Metall- und Bergarbeiter. Einzelstudien, die über die Haltung bei einem bestimmten Arbeitsprozeß, Werkzeug oder Berufskleidung hinaus, auch ihre individuelle Physiognomie erfassen, sind für Bonhommés Arbeitsweise typisch. Die neuen, industriellen Arbeitsprozesse, für die noch keine allgemein gültige Bildkonvention existierte, erforderten eine künstlerische Auseinandersetzung vor Ort.

Schon für die 1840 entstandene „Forge à Fourchambault“ hatte Bonhommé trotz der Kleinheit der auftretenden Arbeiter detaillierte Einzelskizzen angefertigt: So etwa von den englischen Eisengießern und Ingenieuren, die bei dem Aufbau der ersten „Forge à l'anglaise“ halfen, oder von dem namentlich genannten französischen Walzwerker „Sabarre“ (Abb. 12).³¹ Obwohl Bonhommé die persönliche Besonderheit der Arbeiter herausstellte, typisierte er sie zugleich, so daß sie häufig wiederverwendet werden konnten, ohne in dem neuen Zusammenhang ihren sozialen Status oder ihre Berufsspezifik einzubüßen.

1848 formulierte Bonhommé das Programm seiner Arbeiterstudien in dem Text zu dem ersten und einzigen Blatt einer als Serie geplanten Ikonographie des Industriearbeiters unter dem auf Saint-Simon fußenden Titel „Les Soldats de L'Industrie“ (Abb. 13): Er wollte die Metallarbeiter in „ihren Taten, Gesten und Haltungen, in den Kämpfen unter- und übertage“, „das Spiel der Kräfte und die Wirkungen der Arbeitskraft“³² gestalten.



Abb. 13: Bonhommé, Fr.: „Les Soldats de L'Industrie“. Feder, 1848, Jarville
 Abb. 14: Bonhommé, Fr.: „Ingénieur de la Marine a Indret“. Feder, Jarville

Soweit das Deckblatt schließen läßt, waren die Arbeiter als soziale Typen unter Ausschluß der Maschinerie dargestellt. Nur Bergmann und Hüttenarbeiter als Vertreter der hochqualifizierten extraktiven und metallverarbeitenden Industrie treten in selbstbewußter Haltung frontal nebeneinander. Die moderne Berufskleidung, Schutzhelm und metallene Beinschienen des Schmiedes und die Sicherheitsgrubenlampe des Bergmanns weisen sie als Industriearbeiter aus. Obwohl in ihrer Mitte ein Ingenieur steht, weist er doch auf die Arbeiter als Sieger im Kampf mit der Natur, die ihren Reichtum der Welt überbringen. Sie schlagen die wirklich glorreiche Schlacht, den Krieg, der jeder Krone würdig sei, wie Alexandre Dumas, père 1859 anlässlich der im Salon ausgestellten Bilder seines alten Freundes Bonhommé schrieb.³³

Die in dem Wandzyklus dargestellten Arbeiter- und Ingenieurstypen sind ein Querschnitt durch Bonhommés vorausgehendes Werk. Ein im Zyklus oberhalb der Zinkgießerei in einer Gruppe von Ingenieuren erscheinendes Portrait mit Lorgnon und Backenbart (Abb. 14)³⁴, wurde aus genauen Physiognomie- und Handlungsstudien eines Marineingenieurs für die Eisengießerei von Indret übernommen.

Die sich in den Vieille Montagne Bildern ganzfigurig gegenüber stehenden deutschen Bergleute stammen aus verschiedenen Stichen und Lithos.³⁵ Doch auch der winzige, nur als verlängerter Arm der Maschinerie erscheinende Arbeiter, der in der Innenansicht des Walzwerkes von Le Creusot das glühende Metallband mit einer Zange aus der Walze ziehen hilft, wurde aus nächster Nähe vor Ort skizziert. (Abb. 15)³⁶

Beide Arbeitertypen aus den „Soldats de L'Industrie“ fanden in den Wandbildern der Ecole des Mines an exponierter Stelle Verwendung. In symmetrischer Anordnung, lebensgroß zwischen den flankierenden Interieurs und der zentralen Industrie-

landschaft scheinen sie den Rahmen dieser Ansichten gesprengt zu haben. Mache Maschinenarbeit einen „zyklopischen, monströsen und infernalischen“ Eindruck auf den Laien,³⁷ so wirken jetzt umgekehrt die aus der „foule laborieuse“³⁸ herausgetretenen, nebeneinandergereihten Arbeiter gegenüber dem Landschaftsprospekt und den Maschinen wie Giganten. Die Reihung in statuarischer Frontalansicht verstärkt diesen Eindruck. Sie entsprechen Zolas durch Arbeit zur Größe gelangten Helden.

Während der Bergmann mit einem Förderkorb in ein Bergwerk zu fahren scheint – ein Motiv, das eine Verbindung zu der durch Kohle- und Erzbergbau zerklüfteten Landschaft herstellt – wirkt der rechts stehende Metallarbeiter wie eine Vergrößerung der im Schienenwalzwerk Arbeitenden. Dieser Würdegewinn der Industriearbeiter durch die Beziehung zu ihrer eigenen Monumentalisierung wird besonders in dem zuletzt entstandenen Teil des Zyklus (Abb. 4,5) herausgestellt. Die lebensgroße Rahmenfigur eines Zinkgießers schließt den Bildkomplex von *Vielle Montagne* nach rechts ab. Er scheint sich über den illusionistisch dargestellten Rahmen der Gießerei zu beugen, um sich selbst in nahezu identischer Haltung beim Gießen des Metalls zuzuschauen. Die Blickrichtung des riesenhaft wirkenden Arbeiters auf sein eigenes Abbild betont die Beziehung beider und macht die Aufwertung innerhalb der unendlichen Fabrikhalle deutlich.

Auch im *Pendent* wird eine stärkere Verbindung der Rahmenfiguren zu den innerhalb der Zinkwäscherei Arbeitenden erreicht: trotz des höheren Betrachterstandorts sind die an den vorderen Bildrand gerückten Personen absolut größer als in den übrigen Interieurs dargestellt. Wie in einer photographischen Momentaufnahme wenden die Zinkarbeiterinnen ihren Blick aus dem Bild dem Betrachter zu.³⁹ Dadurch wird eine Identifikation mit den Portraits im Rahmen über die einprägsame Physiognomie möglich. Die ganzfigurigen Arbeiterdarstellungen erschließen erst die Bedeutung der nebeneinander gereihten Portraits als teilweise verdeckte Monumentalgestalten eines fortlaufenden Frieses gleichgroßer Menschen. In dem additiven, beziehungslosen Nebeneinander, das an das egalitäre Manifest *Courbets* im „Begräbnis von Ornans“ erinnert, treten die Industriearbeiter gleichrangig neben Vertreter des Industriebürgertums. So wird unmittelbar neben dem Zinkgießer eine Vierergruppe, durch Haartracht und Kleidung als „white collar workers“ ausgewiesen, unter ihnen der Ingenieur aus der Eisengießerei von *Indret* (Abb. 14). Im Gegenstück, der Zinkwäscherei, die vorwiegend Frauen und Kinder beschäftigte, wurden diese als unqualifiziert betrachteten Arbeitskräfte zur Portraitwürde erhoben und in die Reihen der Arbeiter einbezogen. Der Egalitätsanspruch gegenüber den Kopfarbeitern wird um so forciert vorgetragen, als alle ganzfigurig dargestellten Figuren des Frieses Industriearbeiter sind.

Somit gruppiert sich um die Darstellung der Industriearbeit der Kreis derjenigen, die durch Kopf- und Maschinenarbeit die Naturbeherrschung und damit auch den gesellschaftlichen Fortschritt vorantreiben. Indem die Arbeiter aber in ihrer Persönlichkeit, in Gleichberechtigung mit anderen gesellschaftlichen Klassen nur außerhalb der Produktion darzustellen sind, schlägt sich der gesellschaftliche Grundwiderspruch als visueller Widerspruch in der Gestaltung nieder. Es gelingt Bonhommé, die Industriedarstellung weiterzuentwickeln und die Bedeutung des Industriearbeiters durch die Aneignung verschiedener Bildtraditionen zu vermitteln. Er kann je-

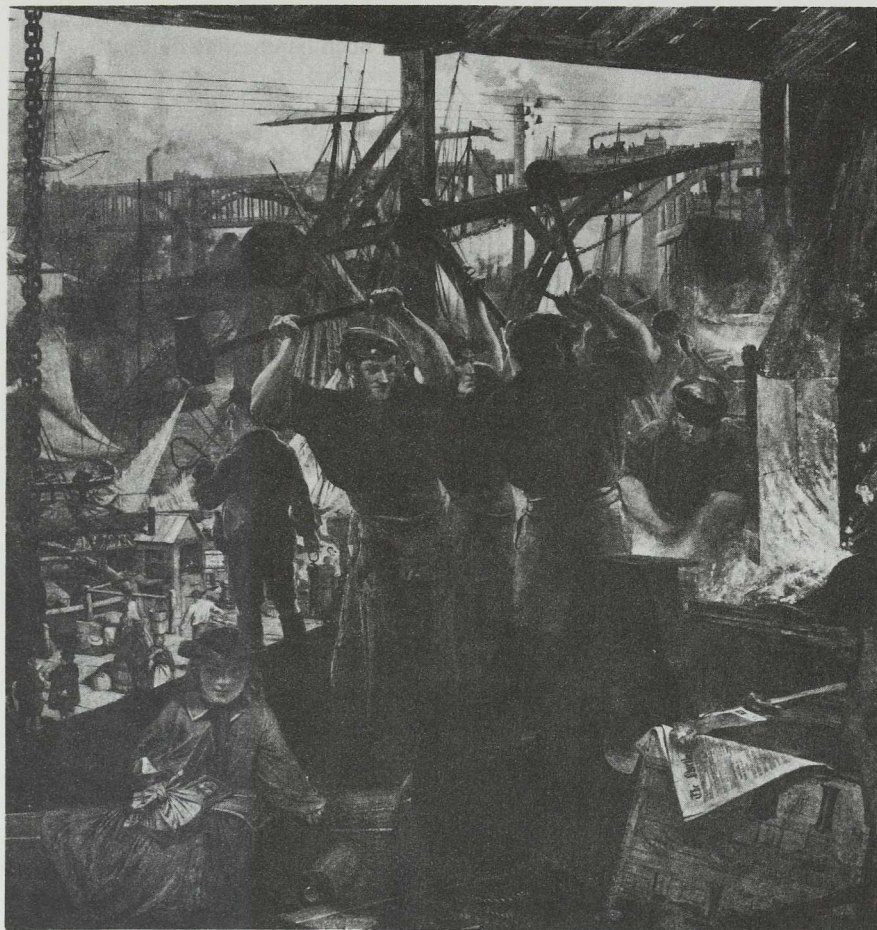


Abb. 16: Scott, W.B.: *Iron and Coal*. Wandbild, 1861, Wallington Hall

doch diese Traditionen nicht in einer neuen Bildqualität aufheben und Industriearbeiter in ähnlich monumentaler Form bei Maschinenarbeit zeigen, ohne zugleich die Auswirkungen des Widerspruchs, Ausbeutung und Entfremdung zu thematisieren.

Der Gegensatz von Kapital und Arbeit führte auch in W.B.Scotts „Iron and Coal“ (Abb. 16) ⁴⁰ zu ähnlichen Gestaltungsschwierigkeiten. Positives Menschenbild und industrielle Arbeit konnten auch hier nur in einer Bildmontage verbunden werden, die allerdings durch den einheitlichen Bildraum überspielt wird. Schrenk, der die Manufaktur- und Handwerksdarstellungen apriori ausklammert, kann die Bedeutung des Fortlebens des Arbeitsmotivs bei einem veränderten Stand der Produktivkräfte nicht berücksichtigen. Die Überbetonung der technisch-materiellen

Seite der Entwicklung als Maßstab für Motivvergleiche und Interpretationen führte zur Beurteilung, daß „manufaktuelle oder gar noch handwerkliche Darstellungen . . . dann den schon erreichten Stand der Produktivkräfte (verzerren), wenn sie als allgemeingültige Motivwahl klassifiziert werden müssen“. 41

Dieses auf den technologischen Entwicklungsstand bezogene Kriterium reicht jedoch zur Bestimmung des Realitätsverhältnisses einer Darstellung nicht aus. Erst die Erschließung des historischen Zusammenhangs von Handwerks-, Manufaktur- und Industriebild ermöglicht eine der Ungleichzeitigkeit künstlerischer Entwicklung Rechnung tragende Funktionsbestimmung des Menschenbildes.

Der Versuch, die Widersprüchlichkeit gesellschaftlicher Realität zu übergehen, eine von Ausbeutung freie Industrie zu zeigen, hat künstlerisch den Montagecharakter, das Auseinanderfallen in verschiedene Bildebenen zur Folge. Diese Bilder erhalten ihre historische Relevanz aus dem Versuch, den Typus des Industriearbeiters zu gestalten.

IV

Zur Klärung der Bedeutung, die der egalitären Gleichstellung von Vertretern unterschiedlicher Schichten in ihrer Rahmenfunktion für die Industrieansichten zukommt, sei an zwei der bedeutendsten zeitgenössischen Arbeitsdarstellungen zu erinnern: sowohl für Ford Madox Browns „Work“ als auch für Courbets Steinklopfer, als kritische Auseinandersetzung mit den bestehenden gesellschaftlichen Verhältnissen, war das Problem der Egalität konstitutiv. Beide wählten als Verkörperung von Arbeit die sozial niedrigste Stufe der Handarbeit, allerdings mit unterschiedlichen Intentionen.

Brown stellt in seinem zwischen 1852 und 1865 entstandenen, programmatisch als „Work“ betitelten Gemälde (Abb. 17) 42 die physische Arbeit der „Navvies“, 43 die Englands Straßen, Kanäle und Eisenbahnlinien bauten, als Vorbild – die Arbeiterklasse als exemplum virtutis – in das Bildzentrum. Die übrigen gesellschaftlichen Klassen, aufgrund ihrer unterschiedlich begründeten Arbeitslosigkeit zu adligen Parasiten oder schmarotzendem Lumpenproletariat herabgekommen, sind zu Randfiguren degradiert. Sie müssen sich mit der egalitären Elite des durch Arbeit begründeten Standards messen lassen. Nur durch Rückkehr zu Arbeit können alle Klassen – so Carlyle, auf dessen „Past and Present“ sich Brown explizit bezieht 44 – in einer zukünftigen Gesellschaft unter Führung der durch Arbeit qualifizierten Männer ohne Ausbeutung leben.

Courbets Steinklopfer 45 wurden dagegen als „Ausdruck des vollständigsten Elends“ (Courbet) verstanden. In Proudhons Interpretation sind sie die Verkörperung der brutalen Auswirkungen von Mechanisierung und Industrialisierung unter kapitalistischen Verhältnissen. Zugleich aber – und hierin ähneln sie Browns ‚Navvies‘ – wurden sie als moralischer Standard begriffen. In der lebensgroßen Darstellung, und darin lag ihr bedrohlicher Charakter für die bürgerlichen Salonbesucher, äußerte sich der vom Künstler in ihrem Namen vorgetragene egalitäre Anspruch. Indem Courbet sich an das Bürgertum wendet, macht er sich zum Mittler zwischen Ausgebeuteten und Ausbeutern. „Dieses . . . von allen Richtungen vertretene Bedürfnis nach Versöhnung mittels Kunst war bei dem über allen Klassen sich dünkenden Courbet besonders ausgeprägt.“ 46



Abb. 15 (links): Bonhommé, Fr.: „Lamineur aux cylindres degrossisseurs“. Feder, Jarville. – Abb. 17 (rechts): Brown, F.M.: Work. Öl, 1852-65, Manchester

In Bonhommés Zyklus scheint Egalität in den thematisierten Industriezweigen ein schon realisierter Zustand. Inwieweit solche Klassenharmonie als Antizipation einer durch technischen Fortschritt zu realisierenden Utopie im Sinne Saint-Simons, d.h. als rationale, gleichberechtigte Kooperation aller „Industriellen“ verstanden wurde, oder aber als Fortschrittsnachweis jener kapitalistischen Wirtschaftsberater Napoleons III., die unter Berufung auf Saint-Simon gerade dessen utopisch-sozialistische Ansätze eliminierten, läßt sich nicht eindeutig entscheiden.

Machte einerseits Bonhommés Arbeitsweise, das genaue Studium der einzelnen Arbeitertypen, sein Projekt einer Ikonographie der Industriearbeiter in der Zeit um 1848, aus der auch die Konzeption des Zyklus stammen dürfte, sein Interessenfeld deutlich, so steht dem der bürgerliche Verwendungszusammenhang von Kunst gegenüber.

Typischerweise zeigen die im Auftrag von Industrieunternehmen entstandenen Bilder wie die vervielfältigten Graphiken Bonhommés, so das Litho^{46a} des im Zyklus dargestellten Eisenwalzwerks von Creusot, nur die Innenansichten des Werkes mit großer Maschinerie und untergeordneten Arbeitern.

Der repräsentativen Darstellung von „Le Creusot“ und „Vieille Montagne“ hält der Anspruch der in ihnen Beschäftigten auf Repräsentation die Waage. Das Fehlen der kritischen Dimension, wie sie in den Darstellungen der Handarbeit von Courbet und Brown vorhanden ist, bildet zu diesem Zeitpunkt offenbar die Voraussetzung für die gleichzeitige repräsentative Darstellung von Industriearbeiter und großer Maschinerie.⁴⁷ Gerade diese Ambivalenz, die Möglichkeit unterschiedlicher Lesbarkeit des visuell als Auseinanderfallen der verschiedenen Bildebenen erscheinenden Grundwiderspruchs zwischen Arbeit und Kapital macht Bonhommés auf *égalité* bedachten Arbeitsdarstellungen in der sozial-demagogischen Politik des 2. Kaiserreichs verwendbar. Konnte doch die Darstellung einer erreichten Gleichheit unter der Ägide des sozialen „Cäsarismus“ Napoleons als Erfüllung der revolutionären Forderung von 1848 interpretiert werden.

Die Nähe zur offiziellen Politik ergibt sich auch aus einem von Bonhommé gestalteten Mitgliedsemlen einer Vereinigung für gegenseitige Hilfe der Schmiede und Bergleute. Aus dem Präsidenten der Republik Louis Napoleon, der mit seinem In-



Abb. 18: Bonhommé, Fr.: *Société de Secours Mutuels de Sainte Barbe et de Saint Eloi* (Ausschnitt, 1. Zustand). Feder, Jarville

nenminister Persigny im Entwurf des Emblems (Abb. 18)⁴⁸ die Weisung eines über ihnen schwebenden, klassenversöhnenden Gottes „Aimez-Vous Les Uns Les Autres“ durch sein Dekret vom 26. März 1852⁴⁹ in die Tat umgesetzt hat, hält der „ewige“ Napoleon III. in Gestalt eines Denkmals auf dem ausgeführten Blatt zur Befolgung seines Beispiels an.

Trotz der Vereinnahmung durch die Politik des 2. Kaiserreichs liegt die Bedeutung von Bonhommés Industriezyklus in der Formulierung der Aufgabe realistischer Malerei im 19. Jahrhundert, eine der Bedeutung des Menschen in der industriellen Produktion angemessene Form der Darstellung zu finden.⁵⁰

Anmerkungen

- 1 Klingender, Francis D.: *Art and the Industrial Revolution*, Überarbeitung und Edition von Arthur Elton, London 1968. Danach Neuauflagen 1972 und 1976. Erste deutsche Auflage: *Kunst und industrielle Revolution*, Dresden 1974; Neuauflage Frankfurt/M. 1976.
- 2 Schrenk, K.: *Industriedarstellungen in der Mitte des 19. Jahrhunderts und Aspekte ihres gesellschaftlichen Charakters*, in: *Kritische Berichte*, H. 5/6, 1975, S. 13–31.
- 3 Das Musée du Fer in Jarville (Nancy) plant für Ende 1976 eine Ausstellung von Bonhomme's Industriedarstellungen.
- 4 Soweit bekannt, stellte Bonhomme ausschließlich die metallverarbeitende und die damit verbundene extractive Industrie dar. Die Konzentration auf die Darstellung der Schwerindustrie ist auch für England als Land der ersten industriellen Revolution typisch und bestimmt bis heute weitgehend die Vorstellung von Industrie.
- 5 Auf eine Auswertung und Abbildung der Landschaft muß aufgrund des sehr schlechten Erhaltungszustandes des Fotos als einziger Überlieferung des Mittelteils verzichtet werden.
- 6 Den Zyklus betreffende Fotos und Briefe wurden uns freundlicherweise von der Collection Centre de Recherches de l'Histoire de la Sidérurgie – Musée du Fer, Jarville, France – im Folgenden C.R.H.S., Jarville – zur Verfügung gestellt.
- 7 „deux tableaux, représentant l'usine de la Vieille Montagne, destinée a compléter, avec trois tableaux, exécuté ... d'après la commande du 28 Septembre 1852, et le tableau qui vous été commandé ... le 6 Novembre 1854, la décoration d'une des salles de dessin de l'Ecole Imperiale des Mines.“
- 8 Ob noch weitere Teile des Zyklus geplant waren, wie J.F.Schneb vermutet, läßt sich aufgrund der heute zugänglichen Quellen zur Auftragslage nicht mehr rekonstruieren. Siehe Schneb, J.F.: *Francois Bonhomme*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1913, S. 22.
- 9 Die ursprüngliche Hängung in einem der salles de dessin war nicht zu ermitteln. Von Bonhomme's Zyklus ist heute in der Ecole des Mines nichts mehr bekannt. Zu den Größenverhältnissen s. Schneb, J.F., a.a.O., S. 22.
- 10 Bonhomme signierte und datierte den Zyklus 1859 auf den zuerst bestellten und 1857 als „ausgeführt“ bezeichneten Bildern des Creusot-Komplexes, worin zum Ausdruck kommt, daß er ihn als Einheit verstand.
- 11 Siehe: Emblem der Friendly Society of Iron Founders, 1857, in: Leeson, R.A.: *United we stand*, Bath 1971, Abb. vor S. 24. Bezeichnenderweise spielen in Selbstdarstellungen von Firmen die Arbeiter außerhalb der Industrieinterieurs eine untergeordnete Rolle. Vgl. die als Schloßfassade dargestellte Maschinenfabrik und Gießerei Klett & Co. (Neureuther, E.N., Öl/Lwd., 138x211 cm, 1858, Nürnberg MAN-Archiv. Abb. in: *Kat.: Industrie und Technik in der deutschen Malerei*, Duisburg 1969, S. 61).
- 12 Am radikalsten vollzieht sich dieser Prozeß in der technischen Darstellung. Werden in den Technikdarstellungen des 18. Jahrhunderts „noch in mehr oder weniger künstlerischer Behandlung technische Gesamtdarstellungen, wie Einblicke in Manufakturbetriebe, Maschinen in Verbindung mit den sie bedienenden Menschen oder Handwerker mit ihren Werkzeugen bei der Arbeit“ wiedergegeben, so wird der Mensch seit Anfang des 19. Jh.s im Zuge der Verwissenschaftlichung der Produktion wie deren Darstellung gänzlich aus dem Bild vertrieben. Klemm, F., in: *Schmithals, H.: Handwerk und Technik vergangener Jahrhunderte*. Tübingen 1958, S. XV
- 13 Lowry, Wilson: *The inside of a smelting house at Broseley*. Stich, 35x52 cm, 1788, nach Robertson, George.
- 14 Williams, Penry: *Aquarell*, 15,6x21,2 cm, sign. dat. 1825. Aus einer Serie von 16 Aquarellen von Südwales. Cyfarthfa Castle Museum. Abbildung mit freundlicher Genehmigung des County Borough of Merthyr Tydfil.
- 15 Dieser Eindruck der Unterwerfung unter die Produktionsbedingungen wird noch verstärkt

durch das auf der rechten Bildseite sichtbar werdende Cyfarthfa Castle. Das im Stile einer normannischen Wehrburg neu errichtete Schloß, Sitz des Eisenkönigs und Eigentümers der Werke, Crawshay, erhebt sich mit hellerleuchteten Fenstern gegen den Nachthimmel. Es übernimmt die Kontrollfunktion des Aufsehers über die als verlängerter Arm der Maschinerie begriffenen Arbeiter. Zudem war Williams selbst Arbeiter in Cyfarthfa; seine künstlerischen Fähigkeiten wurden von Crawshay entdeckt, in dessen Auftrag er auch die Aquarellserie ausführte.

16 „Forges de Fourchambault“, Stich, 47x17 cm, aus: „L'illustration“, 1848.

17 Die 1816 errichtete Schmiede von Fourchambault war die erste, die nach englischem Vorbild Schmelze und Walzwerk vereinigend in Frankreich gebaut worden war.

18 Bragg, G.F.: Trefforest Tin Works. Litho, farbig, 31,2x46,7 cm, erstes Drittel 19. Jh.

19 Hiepe, R.: Riese Proletariat und Große Maschinerie, in: ders.: Die Taube in der Hand, München 1976, S.159

20 Velazquez, D.: Die Schmiede des Vulkan. Öl/Lwd., 223x291 cm, 1630, Madrid, Prado.

Le Nain: Venus in der Schmiede des Vulkan. Öl/Lwd., sign. dat. 1641, 150x115 cm, Reims, Mus. St. Denis.

Le Nain, Louis: Die Schmiede, Öl/Lwd., um 1640, 69x57 cm, Paris, Louvre. Cliché des Musées Nationaux — Paris.

Rubens, P.P.: Vulkan, 181x97 cm, Madrid, Prado.

21 Als Symbol des schöpferischen Menschen wurde er allerdings auch Bestandteil reaktionärer politischer Ikonographie, etwa in Bismarckdarstellungen. Der „Riese Proletariat“ findet ebenfalls im letzten Drittel des 19. Jh.s sein imperialistisches Pendant.

22 Sharples, J.: The Forge. Öl/Lwd., 92,7x130,2 cm, 1844–1847, Blackburn Art Gallery. Ders.: Stahlstich, 32,6x43,9 cm, 1849–1859.

23 Champfleury: Essais sur la vie et l'oeuvre des Lenain, peintres laonnais, Laon 1850, S.48.

Zitiert nach Nochlin, L.: The Development and Nature of Realism in the Work of Gustave Courbet: A study of the style and its social and artistic background. New York, Ph.D., 1963, S.139, im folgenden zitiert als Nochlin, L.: Courbet.

24 z.B. von Théodore Chassériau, Philippe Auguste Jeanron, Armand Leleux, siehe Meltzoff, St.: The Revival of the Le Nains, in: The Art Bulletin, XXIV, 1942, S.264.

25 Wie stark das Motiv des handarbeitenden Schmiedes bzw. Vulkans die Bildvorstellung von der Eisenverarbeitung prägte, zeigt noch Menzels erster Titel für sein Eisenwalzwerk von 1875 „Moderne Cyclophen“, siehe Hofmann, W.: Poesie und Prosa. Rangfragen in der neueren Kunst, in: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, Bd.18, 1973, S.182.

Abgesehen von zahlreichen Reiseberichten und Kunstkritiken, in denen die Eisenverarbeitung als Zyklenschmiede beschrieben wird.

26 Etwa bei Emile Zola in der kurzen, nicht datierten Erzählung „Der Schmied“, in der er diesen mit „den großartigsten Gestalten Michelangelos“ vergleicht: „Hier fand ich, indem ich ihn betrachtete, die zeitgemäße Linie der Plastik, die unsere Künstler mühsam in den toten Körpern Griechenlands suchen. Er erschien mir als der durch Arbeit zur Größe gelangte Held, der unermüdete Sohn dieses Jahrhunderts, der unablässig mit dem Werkzeug der Analyse auf den Amboß schlägt und im Feuer und mit Eisen die Gesellschaft von morgen formt.“

27 Zola, E.: Erzählungen. Leipzig 1966, S.295 f.

Erst später in den 80er Jahren gestaltet er in seinem Roman „Arbeit“ die „Hölle“ kapitalistischer Produktion am Beispiel eines modernen Hüttenwerks.

28 Proudhon, P.J.: Die Widersprüche der National-Ökonomie oder die Philosophie der Noth. Leipzig 1847, S.142 f.

29 „La métallurgie rurale traditionnelle représente encore en 1850 une part essentielle de l'industrie de base française. Elle fait part intégrante d'un milieu où dominant la paysannerie et l'artisanat.“

Rieben, H.: Un centre de gravité européenne. 3 Bde., Bd.1, Lausanne 1969, S.118

- 29 Bruhat, J. u.a.: Die Pariser Commune von 1871. (Hg.: Köller, H.). Berlin/DDR 1971, S.21
- 30 vgl. Nochlin, L.: Realism. Harmondsworth 1971, S.113
- 31 „Sabarre, lamineur dégrossisseur à Fourchambault“, Feder, Monogr. u. dat. 1849. C.R.H.S., Jarville
- 32 „Leurs Faits, Gestes & Attitudes dans les combats du Fond et du Jour ... Le Mouvement des Forces & les Effets de Main-d'Oeuvre qu'ils dirigent contre la Matière Métallique pour l'Extraire, la Révolter, la Vaincre, et la Livrer du Monde“. Handschrift, C.R.H.S., Jarville.
- 33 Alexandre Dumas, père anlässlich dreier im Salon 1859 ausgestellter Bilder Bonhommés, die exakt die Titel tragen wie die drei Wandbilder des Creusot-Komplexes in der Ecole des Mines. Möglicherweise handelt es sich um Entwürfe. L'Indépendance Belge, 1859. Transkript in C.R.H.S., Jarville.
- 34 Portraitstudie, Bleistift und Tusche, 12x15,2 cm, (Atelierstudie). Ganzfiguriges Portrait, Pinsel und Tusche über Blei, 16,5x28,4cm. Beide C.R.H.S., Jarville
- 35 „Glück auf“, Deutsche Bergleute unter Tage, Schabkunst, sign. u. datiert, 1854. Abb. Schnerb, a.a.O., S.134.
- Deutsche Bergleute, Lithographie, Unikat. Ehemals Slg. Auscher, Abb. Schnerb, a.a.O., S.13
- 36 „Lamineur aux cylindres dégrossisseurs“. Feder, bez. 24,4x11,5cm, C.R.H.S., Jarville.
- 37 L. Clément de Ris anlässlich des 1853 im Salon ausgestellten „Intérieur d'une Fonderie de Fer“: „Il faut avoir assisté à cette opération, qui offre quelque chose de cyclopéen, de monstrueux et d'inférial ...“, in: L'Artiste, XI, 1853, S.6 f.
- 38 Jules Robert in der Salonkritik zu Bonhommés „Forge à Fourchambault“; „Rien ne peut être plus original que l'aspect d'une usine avec son mouvement, ses accessoires, sa foule laborieuse.“ Zitiert nach Nochlin, L.: Courbet, S.114
- 39 Dem Blick aus dem Bild wie dem Ausschnitt könnte eine Fotografie zugrundeliegen. Ähnliche Stiche nach fotografischer Vorlage sind z.B. in Turgan, J.F.: Les Grandes Usines: Etudes Industrielles en France et à l'Etranger. Paris 1860 ff. enthalten.
- 40 Scott, W.B.: Iron and Coal. The Industry of the Tyne. Wandbild, 189x189 cm. 1861. Northumberland, Wallington Hall. Mit Genehmigung des National Trust
- 41 Schrenk, K.: a.a.O., S.14.
- 42 Brown, F.M.: „Work“. Öl/Lwd. 138,5x196 cm. Sign., dat. 1852–65. Manchester City Museum. Eine kleinere Fassung, 1860 in Auftrag gegeben, 1863 beendet in Birmingham, City Art Gallery.
- 43 Abkürzung für „inland navigator“. Stammt vom Kanalbau und wurde im 19. Jh. auf alle Erdarbeiter übertragen. Im Krimkrieg (1853–56) wurden „navvies“ eingesetzt, um Eisenbahnen und Straßen für den Nachschub zu bauen.
- 44 Brown bezieht sich auf „Past and Present“, nicht wie Hiepe vermutet auf Carlyles Frühwerk „Sartor Resartus“. Hiepe, R.: a.a.O., S.163. Das ist insofern von Interesse, als Carlyle in keinem anderen Werk Maschinenarbeit und Industrie so positiv beurteilt und für die Zukunft der Menschheit hielt, allerdings nur nach einer Läuterung der als „New Aristocracy“ bezeichneten Industrieunternehmer. — Die Kolonne von Sandwich-Männern im Hintergrund mit den Plakaten „Vote Bobus“ und „Bobus for Middlesex“ verweist auf Bobus Higgins, „sausage maker on the great scale“, der in „Past and Present“ den durch Profit verblendeten Industriellen verkörpert. Browns Beschreibung des Aristokraten im Ausstellungskatalog als „colonel in the army with a seat in Parliament“ entspricht Carlyle's Charakteristik der ‚Faulen Aristokratie‘. Die Bildüberschrift „I must work while it is Day for night cometh when no man can work“ stammt ebenfalls aus „Past and Present“, London o.J. (Everyman's library), S.150
- 45 Courbet, G.: „Les casseurs de pierre“. 159x259cm. 1850/51. ehemals Dresden Gemäldegalerie, zerstört im 2. Weltkrieg.

46 Herding, Kl.: Courbets „Bildnis Proudhons' mit seinen Töchtern“. Zur Selbstbehauptung des Individuums im 19. Jh. Zit. nach dem Ms. des Vortrages, gehalten am 13. 11. 74. in Hamburg 46a Abgebildet bei Rieben, H. u.a., a.a.O., S. 126.

47 Vgl. Anmerkung 46 zum Fehlen direkter Darstellungen von Entfremdung im 19. Jh.

48 Das Gesetz vom 26. März 1852 war Teil einer umfassenden Strategie zur Unterdrückung und Beaufsichtigung der Arbeiterbewegung. Es sah die Bildung von „genehmigten“ Vereinigungen für gegenseitige Hilfe vor. Als Gegenleistung für gewisse Vorrechte sollten ihre Vorsitzenden vom Staatsoberhaupt ernannt werden. Entgegen den Absichten Napoleons wurden diese Vereinigungen jedoch häufig zu Kampforganisationen umfunktioniert. Vgl. Köller, H., (Hg.): Die Pariser Kommune von 1871. Berlin/DDR 1971, S. 32

Der brotverteilende Schmied der Zentralgruppe des Entwurfs mag eine Erinnerung an Jeanrons „La Charité du peuple ou les forgerons de la Corrèze“ (1836) sein, in der zwei Schmiede Brot an eine hungrige Frau verteilen. Die „Caritas“ des Proletariats soll in den Dienst der napoleonischen Politik gestellt werden. Vgl. Nochlin, L.: Realism, S. 127

49 „Société de secours mutuels de Sainte-Barbe et de Saint-Eloi“ (Ausschnitt, 1 Zustand) Mischtechnik, 33x23cm. C.R.H.S., Jarville.

50 Erst Menzels „Eisenwalzwerk“ (vollendet 1875) verbindet die kritische Dimension und das positive Menschenbild aus der Tradition des Motivs der Handarbeit mit der Darstellung der großen Maschinerie.

Im Rahmen dieses Aufsatzes kann Menzels Bild nicht analysiert werden. Konrad Kaisers Monographie, Berlin/DDR, 1953, informiert über Menzels realistischen Schaffensprozeß.

Eine andere, der unsrigen entgegengesetzte Einschätzung gibt Nochlin, L.: Courbet, S. 148, Anm. 4:

„That alienation of the worker from the meaning of his work, the sense of unreality and lack of identification of the worker with his labor which were to become increasingly characteristic of an industrialized society really found no direct expression in pictorial art. There is no sense of the destruction of the individual personality nor of the enslaving monotony of factory production in Menzel's *Rolling-Mill* of 1875; despite the paintings pretentious scale it is merely a „village forge“ expanded (!).“

Im Gegensatz dazu neuerdings W. Hofmann, a.a.O., S. 182:

„Menzels teilnehmender Realismus (stellt) die Arbeiter, diese Parias der Gesellschaft, als machines humaines in den Mittelpunkt des industriellen Produktionsprozesses ... Menzels Arbeiter sind zugleich Helden und Opfer des Produktionsprozesses ...“