

II. Kritik

Klaus Türk, *Bilder der Arbeit. Eine ikonografische Analyse*,
Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 2000, 400 S. Mit 1.500 Abb. in Farbe.
ISBN: 3-531-13358-6, EUR 75,00

„Dieses Buch ist eigentlich unmöglich“. Mit dieser ungewöhnlichen Charakterisierung leitet Klaus Türk sein umfangreiches Buch über die „Bilder der Arbeit“ ein. Gemeint ist allerdings nicht der Inhalt, sondern die Herstellung seiner Publikation, die er als „technisches Experiment“ bezeichnet, denn bis auf den Reindruck und die Bindung ist das Buch vom Verfasser selbst produziert – in einem Satz ausgedrückt: der PC machte es möglich.

Die Forschungslage zu diesem Thema ist nach Meinung von Türk „nicht schlecht oder dürftig“, wie zahlreiche seit den 1980er Jahren erschienene Publikationen und Ausstellungsbeiträge beweisen, jedoch trifft diese Aussage nur mit Einschränkung auf die Kunstwissenschaft zu, die ja für die Bildthemen zuständig sein sollte. Es wirft ein trübes Bild auf unser Fach, und es ist kein Zufall, dass das vorliegende Buch von einem Kunstsoziologen vorgelegt wurde. Die Gründe für das überwiegende Desinteresse der Kunstwissenschaft an Arbeitsthemen sollen kurz aufgeführt werden: Der traditionelle akademische Kunstbegriff mit seiner strengen Gattungshierarchie prägt auch heute noch weitgehend das Fach Kunstgeschichte – Arbeits- und Fabrikdarstellungen gelten als „mindere“ Gattungen und rangieren in dieser Hierarchie ganz unten. Die Vorstellung von der Autonomie der Kunst verhindert darüber hinaus die historische Kontextualisierung ästhetischer Produkte = der Kunstwerke, Erkenntnisse sozialgeschichtlicher Studien, die für die Deutung von Arbeitsdarstellungen unverzichtbar sind, werden in der Regel einfach nicht zur Kenntnis genommen. Zwei Beispiele seien aufgeführt: Arbeitsabläufe und Arbeitsvorgänge auf Fabrikhöfen oder bei Innenraumdarstellungen erschöpfen sich deshalb meist in reinen Beschreibungen, bei den älteren mythologischen Themen – wie der Darstellung des Schmiedes (Vulkanthema) – lassen sich mit den traditionellen Methoden unseres Faches, vor allem der Ikonographie und der Ikonologie, die vielschichtigen Deutungsinhalte nur begrenzt analysieren und interpretieren. Zur Ehrenrettung der Kunstwissenschaft aber muss gesagt werden, dass seit dem Einsetzen der Methodendiskussion Anfang der 1970er Jahre die Kontextualisierung der Kunst zwar für die Hochschulen kein Fremdwort mehr ist, dass aber fast alle Kunstmuseen noch den alten ästhetischen Auswahlkriterien folgen und Arbeitsbilder daher – wenn vorhanden – im Depot schlummern.

Der kurze Vorspann war nötig, um die Leistung des Autors zu würdigen. Das Buch ist das Ergebnis einer zwanzigjährigen Sammlertätigkeit, in der aus Büchern, Kunst- und Kulturzeitschriften, Firmenarchiven, Firmenfestschriften etc. das Bildmaterial zusammengetragen wurde. Aus dem derzeitigen Bestand von 30.000 Bildern, die in einer Datenbank gespeichert sind, wurden 1.500 für die Publikation zusammengefasst; sie umfassen eine Zeitspanne von ungefähr 1.000 Jahren. Der „kommentierende Bildband“ knüpft zwar an das zweibändige

Werk von Paul Brandt von 1927/28 an („Schaffende Arbeit und bildende Kunst“), setzt aber einen anderen Schwerpunkt. Stand bei Brandt die Zeit bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts im Mittelpunkt, so bildet die Blütezeit des neuen Arbeits- und Industriebildes seit 1870 und insbesondere natürlich die Zeit nach 1927 die neue „Schwerpunktsetzung“. Der historische Überblick bis zur Gegenwart strebt weder eine rein soziologische noch eine ausschließlich kunstwissenschaftliche Analyse der Bilder an – es handelt sich weder um eine „soziologische noch eine kulturgeschichtliche Arbeit“ –, sondern er versteht sich als eine „historische Bildkunde“: Künstlergruppen, Künstlerorganisationen und die Rezeptionsgeschichte der Bilder bleiben ausgespart. Der Hauptaspekt liegt auf der Entwicklung der modernen Arbeitsgesellschaft („Genealogie der modernen Arbeit“). Kurz angedeutet werden kunsttheoretische Überlegungen. Nach Auffassung von Türk „bilden Bilder nicht ab, sondern stellen dar, sie inszenieren etwas; sie präsentieren ganz bestimmte Konstruktionen von Wirklichkeit. Bilder sind immer auch ‚Momente eines Diskurses über Wirklichkeit‘“. Umschrieben wird hiermit das, was in der modernen Kunsttheorie als ästhetische Erkenntnis bezeichnet wird.

Bei der Frage, ob das Thema chronologisch oder thematisch gegliedert werden sollte, entschied sich der Verfasser für beide Varianten. Der erste Hauptteil besteht aus einer kurzen historischen Synopse, in der anhand einer Vielzahl kleiner Abbildungen der Bogen vom Mittelalter bis zur Gegenwart geschlagen wird. Mittelalterliche Monatsbilder zeigen Arbeitsdarstellungen im Jahresrhythmus zur Illustration von Texten; die Darstellungen sind stets eingebettet in andere Kontexte und erscheinen nicht als ausdifferenzierter Bereich für sich. Lediglich in den fürstlichen Studienbüchern des späten Mittelalters entwickelte sich eine eigenständige Kunstform der Monatsbilder mit einer ausgeprägten Ästhetisierung „feudalistisch ausgebeuteter Arbeit“. Unter Nutzung antiker Mythologien formulierte die Renaissance ein Idealbild des „männlichen Arbeitskörpers“, das bis in die 1940er Jahre gültig bleiben sollte. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts setzte sich eine neue Arbeitsideologie durch. Arbeit wird nun als eigenständiger Bereich aus anderen Zusammenhängen ausgelagert und wird so zum Gegenstand von „Verfleißigung, Mechanisierung, Produktivierung und Organisation“. Die Handwerkerfolgen der frühen Neuzeit „signalisieren“ den Übergang in eine neue Periode, indem sie versuchen, die „gute Ordnung“ und den „Gewerfleiß“ gegen die aufkommenden Manufakturen zu profilieren. Im ausgehenden 18. Jahrhundert ist die Arbeit als eigenständiger Bereich endgültig definiert. Mit der aufkommenden Industrie werden die traditionellen Motive aus dem Bereich des Handwerks und der Landwirtschaft zunehmend romantisiert und idyllisiert – insbesondere die Landwirtschaft wird als „unschuldiger Gegenpol“ zur Industrie positioniert.

Zwischen 1830 und 1848 vollzieht sich für das Arbeitsbild der Moderne der entscheidende Durchbruch, auch Landarbeiter werden jetzt als „reale Arbeitspersonen“ dargestellt. Auf Landschaftsbildern tauchen erste Industriekomplexe auf, es entstehen die ersten Industrieporträts. Rauchende Schornsteine avancieren zu Symbolen industrieller Produktivität, Modernität und Macht (Bilder u.a. von Rethel, Blechen, Knippel). Auf diese Weise wird erstmals die Lage der Arbeiter thematisiert (Bilder des sozialen Realismus u.a. von Courbet,

Daumier, Hübner, Hasenclever). Die überwältigende Mehrheit der Gemälde zeichnet sich allerdings dadurch aus, dass sie die Industrie und die Industriearbeit durch Allegorien verherrlichen. Die Zeit zwischen 1870 und 1945 bezeichnet der Autor zu Recht als die eigentliche Epoche des Arbeitsbildes, auch das Industriebild entwickelte sich in dieser Zeit endgültig zum eigenständigen Genre. In den 1920er Jahren erreichte die Bildproduktion zum Arbeitsthema ein „historisch einmaliges quantitatives und qualitativ differenziertes Ausmaß“ mit einer breiten stilistischen Spannweite.

Das konventionelle Industrie- und Arbeitsbild veränderte sich in den ersten Jahren nach 1933 nicht grundlegend, jedoch gewann bald die Macht- und Gewaltästhetik die Oberhand. Es entstand das „maskulin-militaristische Arbeitsbild,“ ergänzt um die Blut- und Bodenideologie vor allem in der Darstellung der Landarbeit. Jedoch auch in anderen europäischen Ländern und in den USA propagierten Künstler – oft durch staatliche Programme gefördert – die Produktivität und die vermeintlich besondere Qualität der nationalen Arbeit („Arbeitsnationalismus“).

Nach 1945 spielte in der offiziellen Kunstszene der Bundesrepublik das Arbeitsbild kaum noch eine Rolle, während die Staatskunst der DDR dieses Genre besonders förderte, galt es doch, die neuen Produktionsverhältnisse positiv gegen den „westdeutschen (Ausbeuter-) Kapitalismus“ zu profilieren. In den wenigen bundesdeutschen Industriebildern entstand ein völlig neues „visuelles Paradigma, das Leichtigkeit und Freundlichkeit der Industrie zu suggerieren versucht“ – hierfür eignete sich die Pastellmalerei am besten („Pastellepoche“). Eine Ausnahme bildete nur Alfred Hrdlickas Zyklus „Der Mensch in seiner Arbeitswelt“, der „Schwarzarbeiter“ darstellt. Einen gewissen Aufschwung erlebte das Arbeitsbild als Teil der gesellschaftskritischen Periode nach 1967. Thematisiert wurden u.a. untergeordnete Arbeiten, harte Arbeitsbedingungen und die ökologischen Folgen der bestehenden industriellen Produktion. Aufgrund des weiterhin unveränderten akademischen Kunstbegriffs fanden diese Bilder mit teilweise neuen Themen jedoch so gut wie keine Aufnahme in den Kunstmuseen – hier dominierte bald die Popkunst.

In den 1980er Jahren kam das Interesse der Industrie am „gemalten Bild“ fast völlig zum Erliegen – die Fotografie verdrängte das „gestaltete Bild“ fast völlig. Die Bildproduktion zielte nun auf ein kritisch orientiertes Publikum: Es wurden jetzt Themen der öffentlichen Diskussion verhandelt (u.a. Atomindustrie, Lage der ausländischen Arbeitnehmer, technologische Entwicklung). Schwerpunktthema der letzten Jahre bildete der Niedergang alter Industriezweige.

Im eigentlichen und umfangreichen Hauptteil der Publikation gibt Türk einen Überblick über die verschiedenen Arbeitsthemen. Die ersten Kapitel sind den „paradigmatischen Arbeiten“ gewidmet (von der Landarbeit über das Bauen und bis zum „Tragen und Ziehen“). Überzeugend herausgearbeitet wird u.a. anhand zahlreicher Beispiele die Entwicklung geschlechtsspezifischer Tätigkeiten und Rollenzuweisungen sowie die verstärkte Heroisierung männlicher Arbeit seit den 1890er Jahren, die ihren Höhepunkt in der deutschen Malerei des

Nationalsozialismus fand: Um 1900 avancierte der Sämann zum Symbol von Naturbeherrschung durch männliche Kraft und Arbeit. In Erntemotiven wird „dem Samen aussähenden Mann die Fruchtbarkeit der Frau zugesellt“, werden unter Rückgriff auf vor allem nicht-christliche Mythen „Ernte und Weiblichkeit“ in einen Bedeutungszusammenhang gebracht. Seit den mittelalterlichen Monatsbildern wurde die Schnitтарbeit von Männern – später das Garbenbinden –, die Rechenarbeit von Frauen durchgeführt. Handarbeit von Frauen (Nähen, Sticken und Klöppeln) avancierte im 19. Jahrhundert zum „vorbildhaften Ausdruck“ des „Frauenfleißes“. Ebenso lagen bei den Textilarbeiten das Spinnen, Waschen und Bügeln in der „Hand der Frau“, während die Arbeit am Webstuhl zunehmend dem Mann zugewiesen wurde – der Grund hierfür ist in der „Verberuflichung“ und der Organisation in Zünften zu suchen.

Seit der Renaissance haben sich die Künstler immer wieder mit dem „Vulkanthema“, das heißt mit der Darstellung des Schmiedes als Nachfolger des Vulkan beschäftigt. Der Schmied wird zum Symbol männlicher Tatkraft und Produktivität – Kraft, körperliches Selbstbewusstsein, Wehrhaftigkeit und Würde sind seit dem Ausgang des 19. Jahrhunderts die mit dieser Figur verbundenen Konnotationen. Neben vielen Darstellungen in der Malerei findet sich der Schmied vor allem in Deutschland auf zahlreichen Nationaldenkmälern. Die „Schmiedskulpturen“ verkörpern auch hier Kraft, Größe, Macht und Kampfgeist. Obwohl der Schmied die Handwerksarbeit repräsentiert, dient die Darstellung jedoch in erster Linie als Apotheose industrieller Arbeit. Im „Dritten Reich“ wurde das symbolische Potential der Figur erneut genutzt, mit germanischer Militanz ausgestattet und dabei häufig in unmittelbarem Bezug zur Wehrmacht gestellt. Angemerkt sei, dass die Darstellung des Schmiedes in der Malerei und Skulptur aber nicht immer die gewalttätige Militanz aufweist. Auf Denkmälern der Arbeit und des Arbeiters im ausgehenden 19. Jahrhundert versinnbildlicht der Schmied das Proletariat (u.a. bei Constantin Meunier).

Eine große Anzahl von Arbeitsbildern ist dem Bauen gewidmet. Im Unterschied zu den traditionellen Arbeitsbildern geht es beim Bauen um „ein Konstruieren, ein Überwinden von Distanzen (beim Brückenbau) und fast durchweg um organisierte Organisation“. Gustave Courbets „Die Steineklopfer“ (1849) ist das erste sozialrealistische Großgemälde von Arbeitern überhaupt, es handelt sich „um die erste gemalte Ausdrucksform von Proletariat“. Im 20. Jahrhundert avancierte die Arbeit mit Pressluftschlämmern und anderen Geräten zum symbolischen Ausdruck für Schwerarbeit. Auch bei der Arbeit in Gruppen werden die Arbeiter meist isoliert dargestellt – die Schwere der Arbeit und der Lärm lassen Kommunikation untereinander nicht zu. In der Malerei des „Dritten Reiches“ steht die „monumentale Konstruktionsleistung“ und damit das Produkt im Mittelpunkt, nicht so sehr die Arbeit am Bau.

Der Überblick über die paradigmatischen Arbeiten schließt mit der Darstellung der Arbeitspause. Fast alle Pausenbilder entstanden mit der Entwicklung moderner Produktionsmethoden und -verhältnisse nach 1800, thematisiert wird die Unterbrechung der Arbeit, die es so früher nicht gab, weil „Arbeit noch nicht im engen modernen Sinne definiert war.“ Bestimmung und Prägung der Pause bleiben der Arbeit verhaftet. Gezeigt werden meist von der Ar-

beit erschöpfte Arbeiter, die auch auf den Feierabendbildern, die im weiteren Sinn zum Genre des Pausenbildes zählen, zu sehen sind. Sie können aufgrund ihrer Erschöpfung keiner außerhalb der Arbeit sinnvollen Beschäftigung nachgehen. Beliebte in der Malerei der 1920er Jahre war die Darstellung der Zigarettenpause. Die bisher skizzierten Arbeitsmotive und -themen ließen sich über Jahrhunderte verfolgen.

Der abschließende Teil des Buches ist Themen der industriellen Arbeit seit dem Ende des 16. Jahrhunderts gewidmet, den Schwerpunkt bilden die letzten beiden Jahrhunderte. Im 16. Jahrhundert tauchen erstmals Allegorien und Embleme der Arbeit auf; durch die männliche Kraft der Renaissancegestalten wird die „Arbeit an sich“ symbolisiert. Die Handwerksfolgen seit dem ausgehenden 16. Jahrhundert sind erste Manifestationen der Neuzeit – auf ihnen ist die moderne Arbeitsteilung abgebildet. Im Vordergrund wird geplant, im Hintergrund produziert (Produktionsanlagen werden erst im 19. Jahrhundert bildwürdig), darüber hinaus wird bei der Wiedergabe der Arbeitsgeräte großer Wert auf die technische Exaktheit gelegt. Das gewachsene Selbstbewusstsein der Kaufleute bzw. von Angehörigen des Handelskapitals findet seinen Niederschlag in repräsentativen Porträts.

Ab dem ausgehenden 18. Jahrhundert bis etwa 1875 entwickelte sich das Industrie- zum Fabrikbild, das sich endgültig von allen mythologischen Traditionen löste und um 1900 seinen Höhepunkt erreichte. Bei diesem wichtigen Genre erfolgt auf einem Bild oft die Gegenüberstellung von Manufakturen und moderner Fabrik, um so die Ablösung der alten von der neuen Zeit zu demonstrieren. Ganz im Sinn der industriellen Auftraggeber stehen bei der Fabrikdarstellung die moderne industrielle Produktion oder Arbeitsvorgänge im Mittelpunkt, auf Innenhöfen werden oft die produzierten Maschinen repräsentativ aufgereiht. Arbeiter dienen lediglich als Staffagefiguren oder zur Veranschaulichung von Größenverhältnissen. „Die Beherrschung des Produktionsprozesses geht nicht von den Arbeitern aus, sondern von dem nicht gezeigten industriellen Kapitalisten, für den die Bilder angefertigt wurden.“ Kritik an den neuen Produktionsweisen und neuen Produktionsverhältnissen wird vor allem in der Graphik geübt (u.a. Anprangerung des Pauperismus des „vierten Standes“).

Seit den 1970er Jahren erfolgte eine verstärkte Hinwendung zur Wirklichkeit. Der neue „empirische Empirismus“ fand seinen Niederschlag in der bildenden Kunst in verschiedenen innovativen Formen bzw. Stilen und Themen. Besondere Beachtung fand in der Malerei und Graphik der bis dahin kaum beachtete Arbeitsalltag, der zum wichtigsten Genre bis zum Ersten Weltkrieg avancierte. Bilder der neuen realistischen Strömungen provozierten allein aufgrund ihrer Themen Skandale und führten zu Diffamierungen durch die offizielle Kunstszene (Liebermann beispielsweise wurde von Wilhelm II. als „Rinnsteinkünstler“ bezeichnet), obwohl die Künstler keinerlei sozialrevolutionäre Ziele verfolgten. Nach 1900 fanden in Deutschland die ersten Ausstellungen zum Thema „Arbeit in der Kunst“ statt, auf denen allerdings die „herrschende Repräsentationsästhetik“ dominierte. Es erfolgte entweder eine Ästhetisierung schwerindustrieller Ensembles mit Rückgriff auf die traditionellen ikonographischen Muster, bei denen Arbeitsbedingungen und -prozesse ausgeblendet waren, oder die

Arbeitsdarstellungen wurden durch eine zunehmend „gewaltförmig-maskuline Mobilisierungsästhetik“ aufgerüstet. Arbeiter gehen auf Walzwerkdarstellungen mit nackten Oberkörpern – dies entsprach natürlich in keiner Weise der Arbeitswirklichkeit – Titanen gleich ihrer Schwerstarbeit nach. Diese Idealgestalten bereiteten den heroisierenden Männlichkeitskult der 1930er Jahre vor, hier sind die ideologischen und künstlerischen Vorbilder für die Malerei des “Dritten Reiches” zu suchen.

Kritik an den herrschenden Produktionsbedingungen und Produktionsverhältnissen findet sich, sieht man von einigen frühen Gemälden der 1940er Jahre ab (u.a. Karl Wilhelm Hübner, Johann Peter Hasenclever), vor allem im Bereich der leicht reproduzierbaren Graphik: ausgemergelte Körper zeigen die Folgen industrieller Arbeit („Elendsmalerei“), Vampire symbolisieren den ausbeutenden Kapitalisten. In der Graphik bildete sich auch früh die neue Ikonographie der Arbeiterbewegung aus (u.a. Arbeiterzug, Massendarstellungen bei Aufrechterhaltung der Individualität der dargestellten Personen, Arbeitslosigkeit, Arbeitskämpfe, Streikdarstellungen). 1834 schuf Daumier mit einer Darstellung eines Druckereiarbeiters den Typus des Proletariers – Habitus, Kleidung und Blickrichtung dieser Darstellung bestimmten für die nächsten hundert Jahre wesentlich die Proletariendarstellungen, genauso findet sich der „Riese Proletariat“, den ebenfalls Daumier als „ikonischen Topos“ erfand, auf zahlreichen späteren Graphiken wieder.

Obwohl die Fotografie seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert eine immer größer werdende Rolle spielte, bevorzugten die neuen bürgerlichen Unternehmer aus Repräsentationsgründen weiterhin die Ölmalerei, besonders das Industriebild und die Industrielandschaft erlebten von den 1870er Jahren bis zum Ende des Ersten Weltkrieges eine regelrechte Blütezeit. Stand zuerst die malerische Bewältigung im Mittelpunkt des künstlerischen Interesses – Licht- und Schatteneffekte zeigen den Einfluß des Impressionismus –, so gewannen nach der Jahrhundertwende sachliche Darstellungen die Oberhand: die technischen Anlagen werden präzise gemalt, Arbeiter dienen wie bisher lediglich als Staffagefiguren.

Breiten Raum nimmt die Zeit vom Ersten Weltkrieg bis 1933 ein, die vor allem in Deutschland eine der kulturell innovativsten und produktivsten Epochen war. Die politischen bzw. gesellschaftlichen Auseinandersetzungen spiegeln sich auch in der Bildproduktion wider. Themen der industriellen Arbeitswelt wurden mit unterschiedlichen künstlerischen Ausdrucksmitteln visualisiert. Die Künstler organisierten sich in Gruppen (u.a. Asso, Gruppe progressiver Künstler in Köln, Politische Konstruktivisten). Neben der traditionellen Tafelmalerei war es vor allem die Druckgraphik, mit der man schnell auf aktuelle Ereignisse reagieren konnte. Eine große Rolle spielte die Darstellung der Herrschafts- und Klassenverhältnisse, die insbesondere für die Arbeiter verständlich sein sollte (u.a. Einführung der Bildstatistik, Komplexbilder). Thematisiert werden darüber hinaus die Erwerbslosigkeit und die Arbeitskämpfe; ebenso hatten die industrielle Landschaft und Arbeitsbilder nach wie vor einen großen Anteil an der Bildproduktion. Neu waren Arbeiterporträts; dargestellt wurden von den schweren Arbeitsbedingungen geprägte oder selbstbewusste Persönlichkeiten. Nach wie vor waren die Tafelmalerei und die Graphik die wichtigsten künstlerischen Medien, da sich

mit ihnen komplexe Sachverhalte und Stimmungen sowie Wertungen leichter als in der Fotografie formulieren und aufzeigen ließen.

Der neueren kunstgeschichtlichen Forschung folgend, lehnt Türk die Stil­kategorie „nationalsozialistische Kunst“ für die Malerei des „Dritten Reiches“ ab. Zwar existierte eine spezielle Staats- und Auftragskunst, im „Wesentlichen aber handelt es sich um die repressive Unterbindung bestimmter Stile und Themen; was dann übrig blieb ist für den Nationalsozialismus typisch“. Vor allem die „Herrschaftskunst“ des Wilhelminischen Deutschland (Stichworte: Arbeit als Kampf, heroischer Körperkult) erfuhr seine Fortsetzung beziehungsweise Wiederauferstehung nach 1933. Auch die Industrieästhetik („Schönheit der Arbeit“) war keine Erfindung der Nationalsozialisten, genauso wie der sachliche Stil der Industrie- und Arbeitsbilder der späten 1920er Jahre eine Fortsetzung nach 1933 fand. Höhepunkt des Industriebildes war das Monumentalrelief „Tiegelstahlguss“ von Artus Hoffmann für die Firma Krupp (1942). Der „Arbeitsnationalismus“ in fast allen europäischen Ländern und in den Vereinigten Staaten, oft durch staatliche Förderungs- und Auftragsprogramme gestützt, führte erstaunlicherweise zu ähnlichen stilistischen und thematischen Ergebnissen. Erschreckend sind die wenigen erhaltenen Zeichnungen aus Konzentrationslagern, die die Vernichtung durch Arbeit eindrucksvoll zeigen.

Abschließend gibt Türk einen kursorischen Überblick über die Entwicklung des Industrie- und Arbeitsbildes nach 1945. Auch wenn 7.000 Bilder in seiner Dokumentation erfasst sind, spielt unter anderem das Arbeitsthema aufgrund der Dominanz der abstrakten Kunst in den 1950er Jahren eine völlig untergeordnete Rolle. Zwar halten die Firmen an den alten Bildprogrammen fest, jedoch prägte eine neue Leichtigkeit, hervorgerufen durch die Bevorzugung des Pastells („Pastellmalerei“), die bundesdeutsche Bildproduktion. Die Pastellmalerei steht für die neue Zeit des Wirtschaftswunders und ermöglicht eine Abgrenzung von der Malerei der 1930er und 1940er Jahre. Nur wenige Künstler wie Alfred Hrdlicka schwimmen gegen den Strom der Kunstmoden der Zeit und beziehen eine Gegenposition zum Bildprogramm der Pastellmalerei (u.a. Darstellungen individueller und kollektiver Schwerarbeit). In der ehemaligen DDR steht das Industrie- und Arbeitsthema dagegen natürlich im Zentrum der „kulturellen Bewusstseinspolitik“, es diente zur Motivation, Legitimation und Konsensförderung. Zu Recht hebt Türk hervor, dass die DDR-Kunst keineswegs als homogen angesehen werden kann – als Beispiel wird das zweiteilige Leunabild von Willi Sitte (1966/67) – angeführt, die Fortschrittsgläubigkeit unterschied sich jedoch in keiner Weise von der im Westen.

Einen neuen Aufschwung erlebte die künstlerische Auseinandersetzung mit der Industriearbeit infolge der Entstehung eines neuen gesellschaftlichen kritischen Bewusstseins Ende der 1960er Jahre. Einer der ersten Maler, der sich dem industriellen Arbeitsprozess in der Bundesrepublik mit formalen Innovationen eines gegenständlichen Realismus zuwandte, war Harald Duve. In „kalter“ Sachlichkeit porträtierte er u.a. Arbeiter am Fließband, wurde die fortgeschrittene Technisierung der Produktionsprozesse in Bilder umgesetzt. Weitere Themen der „neuen Realisten“ waren der „vermessene Mensch“ und die Industrieroboter, Fort-

schrittsmythen wurden in Collagen destruiert. Erwerbslosigkeit wird erneut in den 1970er Jahren zum Thema der bildenden Kunst, den Strukturwandel der Industrie begleitenden Protestbilder. In der Tradition der Industriemalerei stehen die Bilder von Fabrikinterieurs, das Innere von Müllverbrennungsanlagen symbolisiert die Hybris des modernen Menschen. Auch die Industrielandschaft spielt in den letzten dreißig Jahren wieder eine wichtige Rolle, betont wird nun der landschaftsfressende Charakter der modernen Technik, öde Landschaften zeigen die Verwüstungen. Dokumentiert wird auch der Niedergang der Montanindustrie („Schrott- und Ruinenästhetik“).

Die ausführliche Skizzierung des Inhalts erfolgte mit Absicht, um die thematische und methodische Breite der Publikation aufzuzeigen. Überzeugend ist vor allem die Verknüpfung sozialwissenschaftlicher, historischer und kunstwissenschaftlicher Methoden bzw. die Kontextualisierung der Kunstwerke, für die, was die Kunstgeschichte betrifft, durchweg die neueste Literatur herangezogen wurde. Neben der überzeugenden Darstellung der Entwicklung des Arbeitsthemas und des Industriebildes gelingt Türk darüber hinaus eine Geschichte der einzelnen Bildgattungen. Das in der Kunstgeschichte eher am Rande behandelte „Kontinuitätsproblem“ zwischen der Malerei des Wilhelminischen Deutschland und derjenigen der 1930er und 1940er Jahre wird schlüssig mit einer Vielzahl von Bildern nachgewiesen und belegt, fand doch der militante Arbeiterheroismus aus dem Kaiserreich seine Fortsetzung im „Dritten Reich“. Wichtig ist auch die Neuentdeckung und Vorstellung von zahlreichen deutschen und ausländischen Künstlerinnen und Künstlern, die bis auf die berühmten Ausnahmen von der Regel in kunsthistorischen Publikationen nicht auftauchen. Insofern gibt das Buch wichtige Anstöße für die kunsthistorische Forschung, die, wie Türk eindrucksvoll beweist, nur noch interdisziplinär erfolgen kann. Grundsätzlich überdacht werden sollte auch die Ankaufspolitik der Kunstmuseen, die wichtige und gewichtige Teile der historischen Bildproduktion ignoriert.

Eine Schlussbemerkung sei erlaubt: Einige Kapitel sind zweifellos vom „68-er Jahre Geist“ inspiriert – dies macht das Buch in Zeiten einer erneut sich unpolitisch gebenden Wissenschaft ausgesprochen sympathisch.

Joachim Petsch, Ruhr-Universität Bochum