

Das Industriebild als modernes Historienbild – Monumentalisierung und Heroisierung von Industrie und Arbeit in Belgien

Hubertus Kohle

Realismus zwischen Sozialkritik und Agrar-Romantik

Darstellungen menschlicher Arbeit erlangten im 19. Jahrhundert im Zuge von Industrialisierung und Demokratisierung eine neue Dignität. Vorher meist beschränkt auf Jahreszeitenzyklen oder den niederen Gattungen zugewiesen, damit im Anspruch von vornherein reduziert und häufig sogar der Lächerlichkeit preisgegeben, wachsen dem Menschen – der erst durch die Arbeit zum eigentlichen Menschen wird – Rollen zu, die vorher den Vertretern der hohen Stände oder den Helden historischer und mythologischer Ereignisse vorbehalten waren. Galt in der Antike (körperliche) Arbeit als eines freien, zur reflektierenden Muße bestimmten Menschen unwürdig, wurde sie im mittelalterlichen Weltbild als Strafe für den Sündenfall gewertet. Schien sie auch noch in der neuzeitlichen aristokratischen Gesellschaft ein zweifelhaftes Vorrecht der niederen Stände, so änderte sich dies vor allem unter dem Einfluss von zwei wichtigen Bedingungen: Einerseits hat die von Max Weber untersuchte protestantische Ethik unverkennbar zu einer Neubewertung der Arbeit auch im Heilsplan der Welt geführt. Andererseits waren endgültig erst im 19. Jahrhundert durchgesetzte Einsichten der Ökonomie-Theoretiker in die Wertschöpfungskraft menschlicher Arbeit entscheidende Bedingung für deren Aufwertung.¹

Dieser Paradigmenwechsel hat sich gleichermaßen in der Kunst niedergeschlagen, besser gesagt: Auch die Kunst hat ihren Teil dazu beigetragen, die Umwertung durchzusetzen. Bezüglich der belgischen Malerei und Plastik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hat hier ein Ereignis geradezu wie ein Paukenschlag gewirkt, dessen Einfluss auf die Kunstszene des Landes nicht hoch genug einzuschätzen ist. Gemeint ist die Ausstellung von Gustave Courbets *Steinklopfern* (*Les casseurs de pierre*) (Abb. 1) im Brüsseler Salon 1851, mit der es gelang, die revolutionäre Attitüde des französischen Realismus einzuführen. Straßenarbeiter waren hier in einem großen, damit den Status von Historienmalerei beanspruchenden Format dargestellt, und dies in einer Weise, die auf jedes gönnerhafte Sentiment verzichtete. Gerade das war das Problem für viele Betrachter, die schon bei der vorherigen Ausstellung des Bildes in Paris »sozialis-

tische Tendenzmalerei« bemängelten und in den beiden Arbeitern Träger eines revolutionären Elans sahen, dessen man sich im Verlauf der 1848er Aufstände gerade erst mühsam entledigt hatte.

Im Wesentlichen richtete sich dieser Realismus, der bei Courbet mit einer entschieden freiheitlichen Rhetorik einherging, gegen drei Strömungen, die vor allem die belgische Malerei, aber auch die Skulptur bis dahin bestimmt hatten: Erstens gegen die Geschichtsmalerei, in der ein erst 1830 unabhängig gewordenes Land in den ersten Jahrzehnten seiner Existenz Legitimationsmuster und Orientierungsrahmen gesucht hatte. Zu nennen wären hier Künstler wie Gallait, Wappers oder Leys. Zweitens gegen eine harmlose Genremalerei, die nie mehr bezweckte, als behagliche Staffage des bürgerlichen Heims zu sein. Und drittens gegen einen weiterhin am Vorbild der Antike orientierten Klassizismus, der mit dem bis in die Mitte der 1820er Jahre im Brüsseler Exil arbeitenden Jacques Louis David ebenfalls aus Frankreich kommend seinen Einfluss in Belgien vor allem über dessen Schüler François-Joseph Navez entfaltete.

Neben Courbet war noch ein zweiter Franzose Protagonist einer Kunst, die sich mit dem Thema Arbeit beschäftigte: Jean-François Millet wird ebenfalls zu den realistischen Erneuerern gezählt, seine Domäne war die Darstellung des arbeitenden Bauern. Mit seinen Bildern, die zwischen Sozialkritik und Agrar-Romantik changieren, faszinierte er eine Öffentlichkeit, die am Ende des Jahrhunderts in zunehmendem Maße bereit war, hierfür astronomische Preise zu bezahlen.

Der industrielle Lebensraum

Courbet und Millet, in den progressiven belgischen Künstlervereinigungen der Zeit gern gesehene Ausstellungs-Gäste oder Mitglieder, formulierten bildnerisch zwei Varianten der Arbeiterdarstellung, die in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts durch eine dritte ergänzt wurde, in der verstärkt der Industriearbeiter bzw. der industrielle Lebensraum an sich thematisiert wurde. Denn auch die beiden ästhetisch innovativen Franzosen beschränkten sich auf das motivische Spektrum traditioneller Arbeitsformen, auf handwerklich-technische bzw. agrarisch-ökonomische Sujets, Motivgrup-

pen, die schon seit dem Mittelalter zur Darstellung gelangten. Allerdings brauchte es auch in Belgien seine Zeit, bis die Industriearbeit als eigenständiger Gegenstand der Malerei anerkannt war. Geläufig waren hier verharmlosende bis verklärende Szenen des handwerklichen Alltags, wie wir sie etwa von dem Antwerpener Maler Henri Braekeleer kennen;² daneben landwirtschaftliche Tätigkeiten, wie sie uns beispielsweise in den Werken Eugène Laermans aus Brüssel begegnen. Eigentlich erst zu einem Zeitpunkt, als die Indus-

triearbeit von den Arbeitgebern erbittert und mit rigider Gewaltanwendung bekämpfte Streiks und Arbeiterzusammenschlüsse sozialistischer, anarchistischer und katholischer Couleur trugen das Ihrige zu einer wenigstens bescheidenen Sozialgesetzgebung bei. Verschärft wurden die sozialen Spannungen durch eine fortschreitende Mechanisierung und Rationalisierung, die einerseits zu einer höheren Produktivität führten, andererseits aber Massen von Arbeitern erwerbslos machten.

Constantin Meunier

Der Brüsseler Constantin Meunier (1831–1905), damals wichtigster Vertreter der belgischen Industriemalerei und -bildhauerei, war auch im internationalen Vergleich einer der bedeutendsten Künstler des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Er kann geradezu als Verkörperung dessen gelten, was im Titel mit »Monumentalisierung und Heroisierung« programmatisch angedeutet ist. Die Arbeiter-Skulpturen aus den letzten 20 Jahren seines Lebens sind mit ihrer noblen und zugleich schmerzvollen Ausstrahlung zum Inbegriff eines einfachen und authentischen Daseins geworden, gleichzeitig beschreiben sie die Emanzipation der unteren Klassen im beginnenden Massenzeitalter.

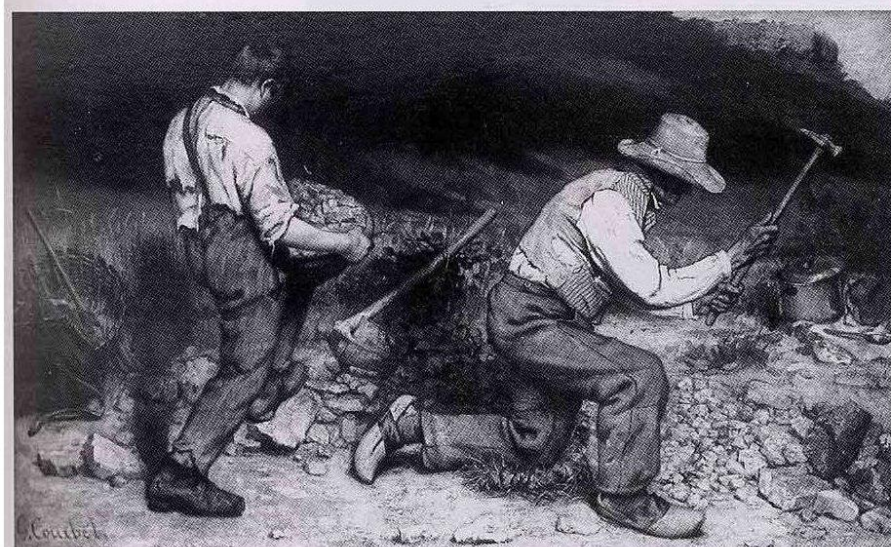
Meuniers Leben war von zahlreichen schmerzlichen persönlichen Erfahrungen geprägt, aus denen man die zuweilen schwermütige Gravität seines Werkes ableiten zu können glaubte. Unter ärmlichen Umständen aufgewachsen, häufig Hunger leidend, scheint er schon früh zum Melancholiker geworden zu sein. Schicksalsschläge begleiteten ihn sein Leben lang. An der Schwelle zum Greisenalter musste er miterleben, wie zwei seiner Söhne in kurzem Abstand nacheinander starben.

Sein künstlerischer Werdegang scheint indes typisch für die anbrechende Epoche des Realismus. Mit 15 Jahren wurde er Schüler der Akademie und erhielt eine Ausbildung im Atelier Charles Auguste Fraikins, eines Bildhauers, der die geläufigen antiken Themen in der Skulptur vertrat. Bald wechselte er zur Malerei, um sich erst mit über 50 Jahren wieder der Bildhauerei zuzuwenden, in der er schließlich seine größten Erfolge erzielte. Grund dafür scheint die Tatsache gewesen zu sein, dass die belgische Skulptur um 1850 weit zurückhing und pseudoklassische Themen in einer eher faden, zuweilen auch rhetorisch gestelzten Weise pflegte, die ambitionierte Jüngere nicht zu beeindrucken vermochte. In der Malerei dagegen waren wirklichkeitszugewandtere Künstler tätig, die sich von den erwähnten Franzosen anregen ließen. Bald schloss sich Meunier Charles de Groux an, der sich einer sozial engagierten Malerei widmete und in anrührenden, monumental aufgefassten Szenen gesellschaftliche Probleme wie den Alkoholismus thematisierte und auf die Leiden der niederen

triarbeiter sich in Organisationen zusammenschlossen, um sich in der Öffentlichkeit mehr Gehör zu verschaffen und um gemeinsam für ihre Rechte zu kämpfen, drangen Themen der Arbeit verstärkt in das Bewusstsein und die Bildwelt der Künstler ein.³

Infolge der Souveränität befand sich Belgien unter den bürgerlich-liberalen Regierungen auf einem industriellen Expansionskurs, der auf dem Kontinent ohne Beispiel war und an Dynamik sogar mit der englischen Wirtschaft Schritt halten konnte. Produktionsschwerpunkte waren der Bergbau, daneben die Metall- und Glasindustrie, wobei insbesondere die Kohlen- und Erzgewinnung als Treibriemen der industriellen Entwicklung Europas fungierten. Geographisch war die Ausbildung dieser Zentren allerdings ungleich verteilt: Dem agrarisch geprägten flämischen Staatsgebiet stand der industrialisierte wallonische Teil gegenüber, durch dessen Prosperität vor allem die Landstriche um Mons, Charleroi und Lüttich in ihrer Physiognomie stark verändert wurden.

Die schnelle und ungehinderte Industrialisierung forcierte die Proletarisierung in einer Weise, die deutlich über das hinaus ging, was bislang in anderen Ländern beobachtet werden konnte. Im Kampf gegen Niedriglöhne, extrem lange Arbeitszeiten – auch für Kinder – und die politische Rechtlosigkeit wurden erst gegen Ende des Jahrhunderts Erfolge



1 Gustave Courbet, *Die Steinklopfer* (*Les casseurs de pierre*), 1849
ehemals Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Kriegsverlust)



2 Charles Hermans,
Im Morgengrauen (À l'aube)
1875
Musées royaux des
Beaux-Arts de Belgique
Brüssel

Klassen aufmerksam machte. Meunier begann mit religiösen Themen, wählte allerdings weniger Szenen aus Bibel und Kirchengeschichte (diese offenbar nur zum Broterwerb als Erfüllung staatlicher Aufträge) als vielmehr zeitgenössische Begebenheiten, darunter Darstellungen mildtätiger Betschwestern und Alltagsszenen aus dem Klosterleben. Auch wenn diese Sujets konventionell erscheinen, so atmen sie dennoch den Geist des Realismus, weil sie beobachtet sind und auf intimer, durch intensives Studium der gezeigten Lebenssphäre erlangter Kenntnis beruhen. Und damit entsprechen sie dem, was ein naturalistisch orientierter Theoretiker wie Camille Lemonnier, Freund Meuniers und dessen erster Biograph, von der Kunst forderte: »Ich rate den Künstlern leidenschaftlich, ihre Ateliers zu verlassen und anstelle der akademischen Posen eines symmetrisch gefältelten Flitterkleides die wunderbare Vielfältigkeit des Lebens auf der Straße zu beobachten. Sie erschöpfen ihre Einbildungskraft damit, in sich selber Bildthemen aufzuspüren, die sie dort zu tausenden finden würden. Noch dazu gelingt es ihnen nicht, diesen jene Art moralischer Schwingung zu vermitteln, die den Betrachter zu packen vermag.«⁴

In der zweiten Hälfte der 1860er Jahre gründete Meunier mit anderen Neuerern die Société libre des Beaux-Arts, die sich ausdrücklich gegen die Traditionalisten des Cercle du

Conservatoire richtete. Immer deutlicher fokussierte er sein Interesse auf die Situation unterdrückter Gesellschaftsschichten, das er in den 1870er Jahren mit Kollegen wie Charles Hermans teilte. Dieser zeigte in seinem berühmten Bild *Im Morgengrauen (À l'aube)* (Abb. 2) eine Gruppe von Arbeitern, die sich frühmorgens auf den Weg zur Arbeit macht und einer Reihe von betrunkenen Mitgliedern der gehobenen Gesellschaft begegnet, welche soeben ein rauschendes Fest verlässt. Das zeitgenössische Kunstpublikum registrierte naserümpfend die soziale Anklage – ebenso wie das auch hier gewählte große Bildformat, das dem Genre traditionell nicht entsprach, hingegen die neue Würde der Straßenszene in die entsprechende Form brachte.⁵

Das Interesse an Szenen aus dem Volksleben verstärkte sich während einer Spanienreise zu Beginn der 80er Jahre. Schon gegen Ende der 70er Jahre hatte Meunier mit Darstellungen aus der Industrie begonnen. Zum endgültigen Schwerpunkt innerhalb seines Œuvres scheinen sie durch ein Erlebnis geworden zu sein, das im Nachhinein manche Kritiker wie einen Initiationsritus beschreiben. Gemeint ist der Besuch im Borinage 1881, der am stärksten industrialisierten Gegend südwestlich von Mons, das wenige Jahre zuvor bereits von Vincent van Gogh als Studienort aufgesucht worden war.

Die »Beherrscher der Materie«

Am auffälligsten in Meuniers Arbeiterdarstellungen ist sein immer wieder auch schon von Zeitgenossen mit Erstaunen bemerkter Hang, die Figuren zu monumentalisieren, ihnen eine Erhabenheit zuzuweisen, die man bis dahin nur aus künstlerischen Darstellungen bedeutender Persönlichkeiten der Weltgeschichte gekannt hatte. Sie wirken groß und mächtig wie ehemals nur der Herrscher oder der mythische Held. Anhänger seiner Kunst unterstreichen die »heroische Größe dieser Beherrscher der Materie«. ⁶ Der zum Anarchismus bekehrte französische Kritiker und Romancier Octave Mirbeau etwa lobte Schönheit, Einfachheit und Größe von Meuniers 1886 entstandenem *Hammerschmied* (*Le marteleur*). ⁷ Und in der Tat strahlt die Figur eine Nonchalance aus, die über die Härte der Arbeit den Sieg davonträgt. Ein anderer Kritiker bemerkte 1882 auf dem Bild *Der zerbrochene Schmelztiegel* (*Le creuset brisé*) (Abb. 3) »eine Anzahl von Arbeitern, die ... in einer Größe dargestellt ist, wie wir sie in einem Werk dieses Genres bisher noch nicht gesehen haben. Das Bild weist die Noblesse auf, welche man bei der Darstellung von Szenen erreichen kann, die bislang für vulgär gehalten wurden.« ⁸

Die Protagonistin eines weiteren Gemäldes – entstanden im selben Jahr –, nämlich das *Bergmädchen aus dem Borinage am Schacht* (*Hieurcheuse boraine à la fosse*), ⁹ stellt eine Person dar, die in deutlichem Kontrast steht zu den Berichten über die extrem harten Bedingungen, denen Kinder bei ihrer Arbeit in den belgischen Bergwerken des 19. Jahr-

hunderts ausgesetzt waren. In ihren Zügen ist eine gleichsam charmante Ausstrahlung nicht zu verkennen.

Ein anderes Bildbeispiel, der *Ruhende Puddler* (*Puddeleur au repos*) ¹⁰ aus den Jahren 1884–87, zeigt seine Besonderheit gerade im Vergleich mit seinem offensichtlichen Vorbild, Millets *Winzer* (*Le vigneron*) von 1870. Hier ist der erschöpft wirkende Arbeiter im Hag durch eine Figur ersetzt, welcher die Plackerei vor allem an den Gesichtszügen abzulesen ist. Demgegenüber scheint die Konstitution eben jener Person erheblich kräftiger als die des Vorbildes. ¹¹

Die verschiedenen Versionen des *Schiffslöschers* (*Le débardeur*) (Abb. 4) aus den 1890er Jahren gleichen sich in mindestens einem Punkt: hinsichtlich der heroischen Entschlossenheit, die in der Physiognomie dieser ausgesprochen schönen Gestalt zum Ausdruck kommt.

Die Monumentalisierung offenbart bei allen genannten Beispielen eine gewissenmaßen unauflösbare Paradoxie. Gedacht als Ausdruck der Wertschätzung des heldenhaft schaffenden Arbeiters, ist doch auch ein Element der Verharmlosung nicht zu vermeiden, scheint doch die Realität in den industriellen Anlagen der Frühzeit erheblich weniger erhaben gewesen zu sein, als uns das bei Meunier suggeriert wird. Zwar ist durchgängig die Platttheit von Heroisierungsversuchen vermieden, die wir sowohl aus der Nazikunst der 1930er Jahre wie aus dem Sozialistischen Realismus kennen; Meunier bewunderte offenbar nicht so sehr den leidenden als vielmehr den sein Schicksal ertragenden Arbeiter, der Stolz selbst dann noch verkörpert, wenn ihn die andere Lebensumstände gewohnte Nachwelt nurmehr bemitleiden

3 Constantin Meunier,
Der zerbrochene Schmelztiegel
(*Le creuset brisé*), 1884
Musées royaux des Beaux-Arts
de Belgique, Musée
Constantin Meunier, Brüssel



zu müssen glaubt. Adorno hat diese Einstellung bürgerlich genannt, da sie dem Proletariat »schönes Menschentum und edle Physis bescheinigte«. ¹² Georg Simmel verwies indirekt – und womöglich adäquater – auf sie, als er die Ambivalenz des Arbeitsbegriffs benannte und in Meunier denjenigen Künstler erkannte, der diese zum ästhetisch fruchtbaren Ausdruck gebracht habe: »Das ist das Wunder der Arbeit: daß sie das Tun des Subjekts den Forderungen eines Stoffes untertan macht (denn sonst brauchten wir nicht zu arbeiten, sondern könnten träumen oder spielen) und zugleich damit den Stoff in die Sphäre des Subjekts hineinzieht.« ¹³

Insgesamt ist es nicht einfach, eine gesellschaftspolitische Orientierung aus den Werken des Bildhauers herauszulesen, allgemein ist man heutzutage vorsichtiger bei der ideologischen Festlegung von Werken bildender Kunst, deren vielschichtiger Charakter und mediale Eigenart immer stärker als nicht-reduzierbar auf weltanschauliche Überzeugungen betrachtet werden. Zu vermuten ist, dass



Meuniers Arbeiterheroen, deren Gesamterscheinung zu meist von einem starken Moment der Innerlichkeit getragen wird, auch eine historische Entwicklung reflektieren, die in Belgien in den 1880er Jahren anzusiedeln ist. Bei aller Bescheidenheit der erreichten Ziele haben selbst Marxisten wie Louis de Brouckère diese Jahrzehnte als »glorreiche Zeiten« charakterisiert, in denen »unsere Arbeiter voller Begeisterung und Energie waren«. ¹⁴ Der tendenziell fatalistische Unterton, der die Ästhetik der Werke Meuniers mitbestimmt, ist mit diesem Geist des Aufbruchs zweifellos schlecht in Übereinstimmung zu bringen. Hingegen muss das Selbstbewusstsein, das diese Figuren durchweg ausstrahlen, als ein Reflex auf die veränderten historischen Umstände gewertet werden.

»Die traurige Größe des Menschen«

Zudem ist festzustellen, dass unter den Anhängern der Meunier'schen Kunst ebenfalls eine Reihe von Künstlerkollegen gewesen sind, die der belgischen Arbeiterbewegung nahe standen und sein Werk teilweise enthusiastisch priesen. Jules Destrée, Gründer der für die Arbeiterbildung etablierten Volksuniversitäten im industrialisierten wallonischen Teil des Landes, ¹⁵ lobte etwa den Bruch Meuniers mit der Kunst der Vergangenheit: »Wo die Vorgänger nur abgeschmackte und lächerliche, hammertragende Herkulesse gesehen hatten, fühlte und entdeckte Meunier die traurige Größe des Menschen, die er dann auch zum Ausdruck brachte, so wie das vor ihm Millet mit dem Bauern getan hatte. So wurde der Arbeiter zum Gegenstand der Kunst und wurde als den antiken Göttern gleichwertig anerkannt.« ¹⁶ Emile Verhaeren, wie manch andere Apologeten Meuniers Mitglied der Section d'art der belgischen Arbeiterpartei und Freund der avantgardistischen belgischen Künstlergruppe »Les Vingt«, der einige der bedeutendsten europäischen Künstler assoziiert waren, unterstrich vor allem den Modernitätscharakter in Meuniers Werken: »Hier liegt die Zukunft des Gemäldes schlechthin: keine riesigen Maschinen mit Operngedonner mehr, sondern eine klare Vision der modernen Szenerie, intensiviert durch nüchterne Beobachtung.« ¹⁷ Edmond Picard, sozialistisch orientierter Mitbegründer der Zeitschrift *L'Art Moderne*, welche sich die Propagierung einer »art social« zum Programm erkoren hatte, machte in Anbetracht des *Zerbrochenen Schmelztiegels* darauf aufmerksam, dass erst Meunier die entschiedene Aufwertung der Arbeiterpersönlichkeit gelungen sei, die man bis dahin als eine eher burleske Figur angesehen habe. ¹⁸ Die offizielle Rezeption der Arbeiten Meuniers scheint zwiespältig gewesen zu sein, wenngleich sie nicht etwa nur von den Linken geschätzt wurden. In zumindest einem Fall hatte diese Parteinahme auch ganz konkrete, kontrovers geführte Diskussionen zur Folge: Zur Aufstellung des *Denkmals der*

4 Constantin Meunier, *Der Schiffslöcher* (*Le débardeur*), 1893, Folkwang Museum, Essen



5 Léon Frédéric, *Die Kreidehändler* (*Les marchands de craie*), 1882–83
Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel

Arbeit, von Meunier über Jahrzehnte geplant, konnten sich die Regierenden lange Zeit nicht entschließen, weil sie befürchteten, es könnte zum Kristallisationspunkt von Arbeiteraufständen werden.¹⁹

Aber was sagt das über die gesellschaftspolitische Orientierung von Meuniers Werken aus? Erstens wäre nach derjenigen der belgischen Arbeiterbewegung selbst zu fragen, so wie sie sich in dem deutlich pragmatischen Charakter des »Parti ouvrier« ausdrückte, der sich etwa von der doktrinären deutschen Sozialdemokratie erkennbar unterschied – und der bei den dort jeweils führenden Köpfen durchaus bürgerlich geprägt war. Auf der anderen Seite ist zu berücksichtigen, dass die Analyse von Kunstwerken zwar Aufschluss über deren Charakter gibt, deswegen aber nicht notwendigerweise die Intention des Künstlers treffen muss – so es denn eine solche jenseits des künstlerischen Willens überhaupt gegeben hat. Von Meunier wissen wir, dass er zeit seines Lebens ein gläubiger Christ war und dass ihm biblisch-religiöse Themen auch in seinem Spätwerk noch beschäftigten. Man wird ihn daher wohl eher als Befürworter eines sozial engagierten Katholizismus einordnen dürfen, der in Belgien viel zur Emanzipation der Arbeiterklasse beigetragen hat und dessen Engagement im übrigen häufig Hand in Hand mit demjenigen linker Gruppierungen ging.

Die Aufbruchstimmung der belgischen Arbeiterbewegung in den letzten beiden Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts spiegelt sich auch in den Werken eines anderen Künstlers, der hier zum Schluss noch kurz angesprochen sei: Der 1856 geborene Léon Frédéric gehörte in seiner Frühzeit der »miserabilistischen« Schule an, die in Charles de Groux ihren wichtigsten Vertreter gefunden hatte. Sein berühmtes Triptychon *Die Kreidehändler* (*Les marchands de craie*) von

1882–83 (Abb. 5) zeigt eine völlig demoralisierte Familie im ewigen Kreislauf ihrer harten Plackerei, die zum Leben zu wenig und zum Sterben zu viel einbringt. Anfang der 1890er Jahre ist hier ein Umschwung zu beobachten. Mit den ebenfalls als Triptychen organisierten *Eines Tages wird das Volk den Aufgang der Sonne sehen* (*Le peuple un jour verra le lever du soleil*) und *Die Lebensalter des Arbeiters* (*Les âges du paysan*) schuf er zwei Werke, deren optimistische Elemente viel stärker ausgeprägt sind, Bilder, die versuchen, die eigenständige Identität der Arbeiterklasse zu definieren und ihr die Macht eines historischen Faktors zuzugestehen.²⁰

¹ Vgl. den Artikel »Arbeit« im *Historischen Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. von Joachim Ritter, Bd. 1, Darmstadt 1971.

² Stark 1979, S. 193f.

³ Vgl. auch Hielscher 1979, S. 221f.

⁴ Zit. nach Goetz 1984, S. 17.

⁵ Onken 1979, S. 218.

⁶ Goetz 1984, S. 172.

⁷ Exemplar im Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld; vgl. dazu Ausst. Kat. Hamburg 1998, Nr. 1, Abb. S. 66.

⁸ *Constantin Meunier: Exposition de tableaux, dessins, esquisses et études au Cercle Artistique*, in: *L'Art Moderne* 1882, Nr. 1, S. 12.

⁹ Ausst. Kat. Hamburg 1998, Nr. 45, Abb. S. 55.

¹⁰ Ausst. Kat. Hamburg 1998, Nr. 19, Abb. S. 56.

¹¹ Goetz 1984, S. 122 und Hielscher 1979, S. 228.

¹² Adorno 1973, S. 341.

¹³ Simmel 1919, S. 169.

¹⁴ Vgl. Braam 1979, S. 153.

¹⁵ Puissant 1979, S. 134.

¹⁶ Vgl. Fontaine 1923, S. 78f.

¹⁷ Vgl. Baudson 1998, S. 14.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Vgl. Levine 1996, v. a. S. 50ff.

²⁰ Vgl. Rapetti 1990, v. a. S. 142ff.