

Das Monument au Travail von Constantin Meunier – alias: Arbeit als Fundament der Nation*

Prof. Dr. Filip Dorsemont, Université catholique de Louvain

I. Einführung

Meine Damen und Herren, Liebe Kolleginnen und Kollegen, mit großer Aufregung und Verwunderung habe ich vor einigen Monaten die Einladung zur Kenntnis genommen, die Sinzheimer-Vorlesung 2022 halten zu können. Da ist zunächst die Person *Hugo Sinzheimers* (1875–1945), die mir tiefen Respekt einflößt und mit der ich eine gemeinsame Erfahrung, nämlich ein Exil in die Niederlanden, teile. Ich hatte das Privileg, *Thomas Blanke* kennenzulernen und mit ihm zusammenarbeiten zu dürfen. Er war es auch, der mich zu *Hugo Sinzheimer* führte, indem er mir die Lektüre der Dissertation seines Sohnes *Sandro Blanke*: Soziales Recht oder kollektive Privatautonomie (2005)¹ vorschlug. Als Architekt eines der ersten systematischen Gesetze über ein aufkommendes und hybrides Phänomen, war *Sinzheimer* auch bei der Abfassung der Weimarer Reichsverfassung tätig. *Ruth Dukes* kommt das Verdienst zu, *Sinzheimers* Bedeutung durch ihre bemerkenswerte Monografie »The Labour Constitution«² im Ausland verbreitet zu haben. In diesem Magnum Opus konzentriert sie sich auf eine Verfassungsbestimmung, die nie umgesetzt wurde, nämlich Art. 165 Weimarer Reichsverfassung. Trotz dieser Nichtumsetzung scheint mir seine Wirkung nicht unerheblich zu sein. So fällt mir die offensichtliche Ähnlichkeit zwischen dem einleitenden Absatz (*Incipit*) dieser Bestimmung:

»Die Arbeiter und Angestellten sind dazu berufen, gleichberechtigt in Gemeinschaft mit den Unternehmern an der Regelung der Lohn- und Arbeitsbedingungen sowie an der gesamten wirtschaftlichen Entwicklung der produktiven Kräfte mitzuwirken.«

und einem wichtigen Erwägungsgrund in der Präambel der französischen Verfassung (1946) auf, in dem es heißt

»Tout travailleur participe, par l'intermédiaire de ses délégués, à la détermination collective des conditions de travail ainsi qu'à la gestion des entreprises.«

Nach Art. 165 hat der Gesetzgeber die Verpflichtung, Gesetzesentwürfe sozialer oder wirtschaftlicher Art dem Reichswirtschaftsrat vorzulegen:

»Sozialpolitische und wirtschaftspolitische Gesetzesentwürfe von grundlegender Bedeutung sollen von der Reichsregierung vor ihrer Einbringung in den Reichswirtschaftsrat – zur Begutachtung vorgelegt werden. Der Reichswirtschaftsrat hat das Recht, selbst solche Gesetzesvorlagen zu beantragen. Stimmt ihnen die Reichsregierung nicht zu, so hat sie trotzdem die Vorlage unter Darlegung ihres Standpunktes beim Reichstag einzubringen [...]«

Diese Regelung, die Sozialpartner in einen Gesetzgebungsprozess einzubeziehen, erscheint sowohl ein Vorbild für den Mechanismus des sozialen Dialogs in der Europäischen Union als auch ein Unterschied zu diesem zu sein. Art. 154 AEUV verpflichtet die Kommission dazu, die Sozialpartner anzuhören, aber diese Anhörung soll idealerweise zu einer Vereinbarung führen. Die Intervention der Kommission und des Rates wird als eine Form der Umsetzung der Vereinbarung dargestellt.

Die ersten beiden Bestimmungen des französischen Arbeitsgesetzbuches sind übrigens ein Echo des sozialen Dialogs auf EU-Ebene. Ich zitiere nur den Beginn des Art. L1:

»Jedes von der Regierung geplante Reformprojekt, das die individuellen und kollektiven Arbeitsbeziehungen, die Beschäftigung und die Berufsbildung betrifft und in den Bereich der nationalen und branchenübergreifenden Verhandlungen fällt, ist Gegenstand einer vorherigen Abstimmung mit den auf nationaler und branchenübergreifender Ebene repräsentativen

* Der vorliegende Beitrag wurde vom Autor am 29.11.2022 in Frankfurt aM. als Hugo-Sinzheimer-Vorlesung gehalten. Die Vortragsform wurde beibehalten. Der Autor ist Professor an der UCLouvain und ehemaliger Stagiaire scientifique, Musées royaux de Beaux Arts de Belgique.

1 S. Blanke, Soziales Recht oder kollektive Privatautonomie, Tübingen 2005 (zugl. Frankfurt aM. Univ., Diss. 2003–2004).

2 R. Dukes, The Labour Constitution, Oxford 2014.

Arbeitnehmer- und Arbeitgeberverbänden im Hinblick auf die eventuelle Eröffnung einer solchen Verhandlung.« (Es handelt sich jeweils um inoffizielle Übersetzungen.)³

Es ist der in Art. 99 der italienischen Verfassung erwähnte *Consiglio nazionale dell'economia e del lavoro*, der der Idee eines Verfassungsorgans am nächsten kommt.

Er teilt sich mit dem Reichswirtschaftsrat das Recht, Gesetzesentwürfe einzubringen:

»Der Nationale Wirtschafts- und Arbeitsrat setzt sich in der gesetzlich festgelegten Weise aus Sachverständigen und Vertretern der Produktionskategorien zusammen, und zwar in einem Maße, das deren zahlenmäßiger und qualitativer Bedeutung Rechnung trägt. Er berät die Kammern des Parlaments und die Regierung in Angelegenheiten und gemäß den Aufgaben, die ihm durch das Gesetz zugewiesen sind. Er hat die Gesetzgebungsinitiative und kann nach den Grundsätzen und innerhalb der Grenzen des Gesetzes an der Ausarbeitung der Wirtschafts- und Sozialgesetzgebung mitwirken.«⁴

Nun enthält die sehr moderne Weimarer Reichsverfassung viele weitere Perlen, die belgische Juristinnen und Juristen nur neidisch machen können, da sie mit einer für die damalige Zeit liberalen Verfassung aus dem Jahr 1831 kämpfen müssen, die nie aufgehoben wurde.

Diese Verfassung der Weimarer Republik unterscheidet sich grundlegend von früheren Verfassungen, die einen allgemeinen Ansatz gegenüber den Bürgern verfolgten, ohne sie in ihrer Eigenschaft als Wirtschaftsakteure zu erfassen. Sie erkannte die Vereinigungsfreiheit in ihrer spezifischen Dimension, der Koalitionsfreiheit, an und machte die Schaffung des Arbeitsrechts zu einer echten verfassungsrechtlichen Verpflichtung. Die Verfassung ist kein Organigramm von Organen und Befugnissen, sondern ein Programm. Zwar unterwarf sie nicht den Staat einer Sozialteleologie, dafür aber umso mutiger das Wirtschaftsleben.

Ein weiterer Zugang zu *Hugo Sinzheimer*: Auch ich war gezwungen, mein Heimatland zu verlassen, um meine akademische Laufbahn fortzusetzen und in den Niederlanden sozusagen »ins Exil« zu gehen. Obwohl die historischen Umstände beileibe nicht dieselben waren, erinnert mich diese Episode meines Lebens sehr an die Worte des Heiligen Johannes:

»Wenn das Weizenkorn stirbt, bringt es reiche Frucht«. *Omnis comparatio claudicat.*

Nach meinem mutigen Exil hatte ich das Glück, in mein Heimatland zurückkehren zu können, um dort meinen Weg fortzusetzen.

Ich bin auch tief beeindruckt über diese Galerie exzellenter Akademiker, die sich im Arbeitsrecht auskennen, die mir vorausgegangen sind. Tief beeindruckt, weil es sich um Menschen handelt, die ich aus intellektueller Sicht bewundere und die ich aus menschlicher Sicht schätze. Wie könnte ich mich jemals auf ihrer Höhe befinden?

Das ist eine schwierige Aufgabe, denn ich möchte Sie aus Höflichkeit unbedingt in Ihrer so raffinierten Sprache ansprechen, dem Deutschen, einer der offiziellen Sprachen des Staates, dessen Bürger ich bin. Meine Mutter hatte viele gute Eigenschaften, aber sie war leider nicht deutschsprachig, und Deutsch ist daher nicht meine Muttersprache.

Ich habe das Hugo Sinzheimer Institut sicher auch ziemlich geärgert, indem ich ein »flou artistique« an den Tag legte, indem ich ihnen ein Kunstwerk vorschlug und nicht eine Rechtsinstitution oder *prima facie* nicht einmal ein soziales Problem.

Die Wahl für das »Denkmal der Arbeit« oder im Originaltitel »Monument au Travail« ist aber nicht ganz so absurd wie es vielleicht scheinen mag. Denn die Einweihung eines Denkmals im öffentlichen Raum erfolgt niemals als *Kunst um der Kunst* willen. Sie ist Teil eines eminent politischen Moments. Dies gilt insbesondere für dieses Denkmal, das vom belgischen Staat im Rahmen

3 Article L1. Création LOI n°2008-67 du 21 janvier 2008 – art. 3: »Tout projet de réforme envisagé par le Gouvernement qui porte sur les relations individuelles et collectives du travail, l'emploi et la formation professionnelle et qui relève du champ de la négociation nationale et interprofessionnelle fait l'objet d'une concertation préalable avec les organisations syndicales de salariés et d'employeurs représentatives au niveau national et interprofessionnel en vue de l'ouverture éventuelle d'une telle négociation. A cet effet, le Gouvernement leur communique un document d'orientation présentant des éléments de diagnostic, les objectifs poursuivis et les principales options. Lorsqu'elles font connaître leur intention d'engager une telle négociation, les organisations indiquent également au Gouvernement le délai qu'elles estiment nécessaire pour conduire la négociation. Le présent article n'est pas applicable en cas d'urgence. Lorsque le Gouvernement décide de mettre en oeuvre un projet de réforme en l'absence de procédure de concertation, il fait connaître cette décision aux organisations mentionnées au premier alinéa en la motivant dans un document qu'il transmet à ces organisations avant de prendre toute mesure nécessitée par l'urgence.«; Versions Liens relatifs Article L2. Modifié par LOI n°2020-1525 du 7 décembre 2020 – art. 19: »Le Gouvernement soumet les projets de textes législatifs et réglementaires élaborés dans le champ défini par l'article L. 1, au vu des résultats de la procédure de concertation et de négociation, à la Commission nationale de la négociation collective, de l'emploi et de la formation professionnelle dans les conditions prévues à l'article L. 2271-1.«

4 Costituzione della Repubblica Italiana, art. 99: »Il Consiglio nazionale dell'economia e del lavoro è composto, nei modi stabiliti dalla legge, di esperti e di rappresentanti delle categorie produttive, in misura che tenga conto della loro importanza numerica e qualitativa. E' organo di consulenza delle Camere e del Governo per le materie e secondo le funzioni che gli sono attribuite dalla legge. Ha l'iniziativa legislativa e può contribuire alla elaborazione della legislazione economica e sociale secondo i principi ed entro i limiti stabiliti dalla legge.«

eines einzigartigen nationalen Jubiläums errichtet wurde, nämlich anlässlich seines ersten hundertjährigen Bestehens im Jahr 1930. Kurz gesagt, es wirft die Frage nach der Beziehung zwischen der Arbeiterklasse und einem Staat auf, der seinen Arbeitnehmern während mehr als der Hälfte dieses hundertjährigen Jubiläums den sozialen Schutz sowie ein Wahlrecht, das auf dem Prinzip *one man, one vote* gründet, vorenthalten hat. *Für Juristinnen und Juristen sollte eine solche Frage durch eine Analyse des Platzes, den moderne Verfassungen der Arbeit einräumen, angegangen werden.*

Eine solche Überlegung kann die Stellung der abhängig Beschäftigten in der Verfassung nicht außer Acht lassen. Arbeit ist eine große Abstraktion, aber figurative Künstler haben mir gelehrt, dass man Arbeit nicht darstellen kann, indem man von den Arbeitenden absieht.

Bevor wir dieses Denkmal einer ikonografischen und ikonologischen Analyse unterziehen, möchte ich Ihnen zunächst *Constantin Meunier* vorstellen, wobei ich auch seine Verbindungen zu Deutschland und seine Präsenz in der deutschen visuellen Kultur hervorheben und mich dann mit der sehr mühsamen Geschichte dieses Denkmals von seiner ursprünglichen Planung bis zu seiner Einweihung befassen will. Abschließend wird die Bedeutung dieses Denkmals in der Landschaft der zeitgenössischen und nach dem Leben von *Constantin Meunier* entstandenen Denkmäler der Arbeit verortet.

II. Constantin Meunier, Maler und Bildhauer der Arbeit

Meuniers Jugend ist eng mit der Gründung des belgischen Staates verbunden, der durch die Abspaltung des Vereinigten Königreichs von den Niederlanden entstand. Sein Vater war ein Steuerbeamter im Dienst der niederländischen Verwaltung. Durch die der Brabanter Revolution eigenen Unruhen verlor er die Steuern, doch die neue Verwaltung akzeptierte diese Begründung für den Verlust nicht. Die Familie musste diese Verluste mit ihrem eigenen Familienvermögen ausgleichen. *Meuniers* Mutter sah sich gezwungen, eine Pension im Brüsseler Stadtteil Sablon zu betreiben.⁵

Der Aufenthalt des italienischen Kupferstechers *Luigi Calamatta* in dieser Pension veranlasste seinen älteren Bruder, die Arbeit in der Buchdruckerei aufzugeben und

sich der von *Calamatta* gegründeten Schule für Gravur in Brüssel anzuschließen. Dieser erste Kontakt mit Kunstkreisen führte auch dazu, dass der junge *Constantin* das Athenäum verließ und der Akademie der Schönen Künste in Brüssel und später der Académie de Saint-Luc beitrug. Trotz seines Talents für die Bildhauerei gab *Meunier* seine bildhauerischen Materialien und Techniken auf und wandte sich der Malerei zu.⁶

Constantin Meunier war weder Arbeiter noch Wallone. Er stammte aus einem bürgerlichen Milieu in Brüssel. Wie kam dieser »Bourgeois« mit der Welt der Industrie und ihren Arbeitern in Kontakt?

In einem Brief an *Georg Treu*, der die erste auf Deutsch veröffentlichte Monografie über den Künstler vorbereitete, teilte *Meunier* seine Biografie in »zwei Leben« ein. Der erste Teil seines künstlerischen Lebens war durch das Ende seiner künstlerischen Ausbildung gekennzeichnet und endete nach seinen Worten mit seiner Reise nach Spanien (1882–1883). *Meunier* fährt in seinem Brief mit der Beschreibung seines Parcours fort: »Dann führt mich der Zufall in das schwarze Land, das Industrieland«. *Meunier* zufolge inspirierte ihn diese Entdeckung zum Programm eines »noch zu schaffenden Lebenswerks«, das der Darstellung »dieser bescheidenen Arbeiter« dienen sollte, die er nach und nach in der Borinage, in Lüttich, Charleroi und Val Saint Lambert entdecken würde.⁷ Der Beginn dieses zweiten Lebens geht seiner Hinwendung zur Bildhauerei voraus. In seinem Brief betont er vor allem seine Entdeckung des »Pays noir«: »Ich bin von dieser tragischen und grimmigen Schönheit beeindruckt. Ich spüre in mir wie eine Offenbarung eines Lebenswerks, das es zu erschaffen gilt. *Ein unermessliches Mitleid ergreift mich.* Ich hatte noch nicht an die Bildhauerei gedacht. Ich war 50 Jahre alt und spürte in mir unbekannte Kräfte, wie eine neue Jugend, und mutig machte ich mich an die Arbeit.«⁸ Kurzum, für *Meunier* war der entscheidende Moment zunächst die Entdeckung des Pays noir in der Provinz Hainaut und weniger der Aufenthalt in der Provinz Lüttich.

Die Unterscheidung zwischen erstem und zweitem Leben wird nicht anhand einer Unterscheidung definiert,

5 *M. Jérôme-Schotsmans*, Constantin Meunier, Waterloo 2012, S. 12–16.

6 *M. Jérôme-Schotsmans*, Constantin Meunier (Fn. 5), S. 27–33.

7 *G. Treu*, Constantin Meunier, Dresden 1898, Kunsthandel von Emil Richter, S. 23.

8 Ebd.

die auf der Wahl von Materialien und Techniken beruht. Sie ist ikonografischer Natur. Diese ikonografische Wende wird jedoch sehr schnell von dem Wunsch begleitet, die Arbeitswelt mithilfe der Skulptur darzustellen. Trotzdem gab *Meunier* die Malerei nie auf. Seine ersten Ausflüge in die Bildhauerei blieben für seine Kunst emblematisch, wie sein *Puddleur* und sein *Docker*, die 1884 auf der von den XX (*Les Vingt*) organisierten Ausstellung in Brüssel ausgestellt wurden, sowie sein *Marteleur*, der 1886 im Salon de Printemps in Paris zu sehen war.⁹

Nach seiner Ernennung zum Professor für Malerei an der Akademie von Löwen/Louvain (1887–1897) konnte er für sich und seine Familie sorgen.

Diese Funktion führte dazu, dass *Meunier* von Brüssel nach Louvain umzog, aber nach dem frühen Tod seiner beiden Söhne, *Karl* und *Georges*, im Jahr 1894 wieder in die Region Brüssel zurückkehrte.¹⁰

Dank einer Ausstellung in der *Galerie de l'Art Nouveau* 1896 erlangte *Meunier* europaweit und sogar transatlantisch (Deutschland, Dänemark, Österreich und in den USA) Bekanntheit. Diese zusätzliche finanzielle Stabilität ermöglichte es ihm, sein erstes Herrenhaus mit zwei Ateliers (für Malerei und Bildhauerei) zu bauen. Diese jetzige Gedenkstätte in der Rue de l'Abbaye in Ixelles ist der heutige Sitz des Museums *Constantin Meunier*¹¹. Er starb dort eines Morgens im Jahr 1905 auf der Schwelle seines Bildhauerateliers, wo er an seinem letzten Denkmal arbeiten wollte, das *Emile Zola* gewidmet war.¹²

III. *Meunier* und Deutschland

Die Existenz dieses Briefes an *Georg Treu* ist nicht unbedeutend. Er zeugt von einer vertrauensvollen Beziehung zu dem Mann, der zwischen 1882 und 1915 Direktor der Skulpturensammlung des *Albertinums* in Dresden¹³ war. *Georg Treu* war bei der Organisation der Internationalen Kunstausstellung in Dresden (1897) sozusagen »an der Front« tätig. Er kümmerte sich besonders um die Abteilung der modernen Plastik. In seinen Memoiren berichtet *Henry Van De Velde* ausführlicher über *Meuniers* Teilnahme an dieser Ausstellung. *Meunier* sprach kein Wort Deutsch. In seinen Memoiren erklärt *Henry Van de Velde*, dass er als Vermittler zwischen *Siegfried Bing*, dem Direktor der Jugendstilgalerie, der *Galerie de l'Art Nouveau*, und dem Dresdner Museum fungierte. *Siegfried Bing*, der selbst aus

Hamburg stammte, hatte nämlich gerade eine große Ausstellung in seiner Jugendstilgalerie organisiert, die ausschließlich *Meunier* gewidmet war. Viele der in Paris ausgestellten Werke wurden daher nach Dresden gebracht. Darunter befanden sich auch eine Reihe von Skulpturen, die den Kern des späteren *Monument au Travail* bilden sollten. Die Rückreise bot die Gelegenheit, die Hauptstadt zu besuchen. *Max Liebermann* war so freundlich, ihm zu Ehren ein Abendessen zu organisieren, an dem die *Crème de la Crème* der Berliner Museumsszene teilnahm, darunter Personen wie *Willem Bode* und *Hugo von Tschudi*. *Van de Velde* erwähnt *Meuniers* Schwierigkeiten, sich an die einzigen Worte zu erinnern, die er zu Beginn des Abendessens sagen sollte: »Mahlzeit«. Da er zu sehr in die Wagner-Opern eingetaucht war, die er ohne Maß konsumiert hatte, konnte er nur die Worte »Hans Sachs« aussprechen.¹⁴

Dieser ersten Begegnung zwischen *Meunier* und Deutschland folgte eine ganze Reihe von Ausstellungen in Krefeld (1898), Berlin (1900), München (1901), Hamburg (1902) und Leipzig (1907).¹⁵ *Meuniers* wachsender Ruhm war auch der Grund für mehrere Monographien, die während des Ersten Weltkriegs oder vor dessen Beginn veröffentlicht wurden. Zu erwähnen sind hier *in erster Linie* die von *Georg Treu* (1898), *Karl Scheffler* (1903) und *Walter Gensel* (1907).¹⁶

Henry Van De Velde wird bei der Gestaltung des Ernst-Abbe-Denkmal in Jena¹⁷ eine letzte wichtige Ehrung vornehmen. Dieses Denkmal, das 1911 für einen aufgeklärten Firmenchef errichtet wurde, ermöglichte es *Henry Van De Velde*, die in Bronze ausgeführten Hochreliefs zu integrieren, die später die endgültige Version des Denkmals der Arbeit schmücken sollten, welche allerdings im Gegensatz dazu in Cheigny Stein ausgeführt werden

9 M. Jérôme-Schotsmans, Constantin Meunier (Fn. 5), S. 145–148, 153–156 und 178–180.

10 M. Jérôme-Schotsmans, Constantin Meunier (Fn. 5), S. 234–238.

11 D. Depelchin/F. Vandepitte, Musée Constantin Meunier, Gent 2021, 111 S.

12 M. Jérôme-Schotsmans, Constantin Meunier (Fn. 5), S. 308–309.

13 S. auch den Katalog der Ausstellung in Dresden vom 18.12.1994 bis zum 12.3.1995: K. Knoll, Das Albertinum vor 100 Jahren die Skulpturensammlung Georg Treus, Dresden 1994, Staatliche Kunstsammlungen, 308 S.

14 S. für dieses bewegende Zeugnis von Henry Van de Velde: A. Van Loo, Henry Van de Velde. Récit de ma vie, t.I, Paris/Brüssel 1995, S. 327–333.

15 F. Vandepitte, Constantin Meunier. Wegen naar internationale erkenning (1896–1914), in: F. Vandepitte, Tiel 2014, S. 285–287.

16 G. Treu, Constantin Meunier (Fn. 7); K. Scheffler, Constantin Meunier, Berlin 1903; W. Gensel, Constantin Meunier, Bielefeld/Leipzig 1907.

17 S. dazu: S. Grohé, Das Ernst Abbe-Denkmal, Arnstadt 1996, 93 S.

sollte. Andere Teile wurden in Bayerische Stein ausgeführt, was im Jahr 1930 vom Belgischen Publikum als zu »Deutsch« empfunden wurde.¹⁸

Natürlich muss man nicht nach Jena fahren, um *Constantin Meunier* zu entdecken. In seiner Monografie rühmt sich *Treu* bereits der Tatsache, dass das Albertinum »nunmehr die vollständigste Sammlung von Bildwerken Meuniers besitzt«¹⁹. In ihrer Biografie hat Madame *Jérôme-Schotsmans*, die Urenkelin von *Constantin Meunier*, die deutschen Städte aufgelistet, in denen »Meuniers« in den Sammlungen ihrer Museen oder einfach im öffentlichen Raum zu finden sind. Diese Liste ist lang und beeindruckend²⁰, trotz der eher gemischten Rezeption in der deutschen Kunst und Historiografie des 20. Jahrhunderts²¹. In Frankfurt finden wir heute noch den *Debardeur* (Hafenarbeiter [Abb. 2]) der erst als kleines Bild entworfen worden ist und auch den sogenannten »der Sämann«, der eigentlich besser »ein Sämann« genannt werden sollte (Abb. 1).

IV. Das Denkmal der Arbeit, vom Entwurf zur Einweihung

Die Geschichte der Entstehung und Einweihung des Denkmals für die Arbeit war lang und beschwerlich. Im Jahr 1930 wurde das Denkmal am Square Jules de Trooz eingeweiht und zwischen 1952–1954 wurde das Denkmal in der Rue Claessens in der Nähe des Bassin Vergote wieder aufgebaut. Diese beiden Standorte, die sehr nahe beieinander lagen, hätten *Constantin Meunier* nicht gefallen, da er das Denkmal für einen symbolträchtigeren Ort im Zentrum der Stadt Brüssel vorgesehen hatte. Es ist nicht übertrieben zu sagen, dass das Denkmal in einer verlorenen Ecke der Stadt steht. *Emile Vandervelde* (1866–1938), der Vorsitzende der Belgischen Arbeiterpartei, argumentierte, dass die belgische Regierung die Teile des Denkmals gekauft habe, um zu verhindern, dass es »auf einem öffentlichen Platz errichtet« werde. Er fügte hinzu, dass »König Leopold II. befürchtete, dass das Denkmal zu einem Ort sozialistischer Demonstrationen werden könnte«²².

Kurzum, eine Alternative zur Musealisierung bestand darin, das Denkmal in einer abgelegenen Gegend zu errichten. Und so wurde es gemacht. Der Standort ist alles andere als ideal. In einem Heft, das anlässlich der Eröffnung des Musée Meunier herausgegeben wurde, stellte *Pierre-Louis Flouquet* treffend fest:

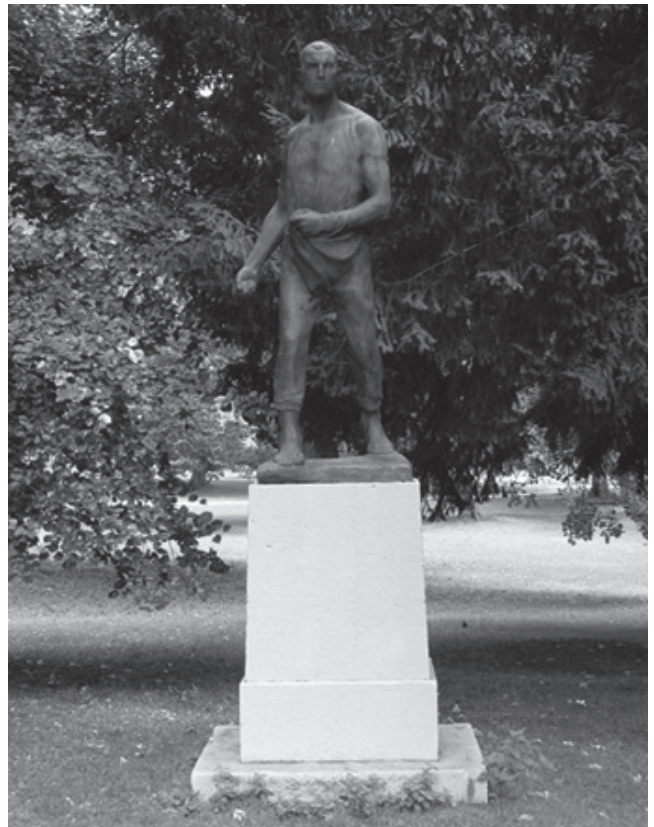


Abb. 1. Constantin Meunier, *Ein Sämann*, Bronze 1890, Frankfurt aM., Günthersburgpark © Frank Behnsen, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:FFM_Guenthersburgpark_Saemann-Statue.jpg (5.9.2023).

- »Der soziale Charakter des Werkes des Meisters rechtfertigt keineswegs, dass sein Denkmal der Arbeit wie ein Lastwagen an einem undankbaren Ort geparkt werden muss, wo es wie ein Eindringling wirkt«. Und:
- »Der Kontrast zwischen den Proportionen des Monuments und denen der Fabrikschornsteine, der Kanalkais und der Rollbrücken demütigt [sic] das Werk von Meunier, das, egal was man sagt, eine Umgebung aus Steinen und Bäumen braucht, die seine Schönheit hervorhebt«.²³

18 S. Levine, *Monumental Transformations: The Changing Status of Constantin Meunier's Monument to Labor*, Illinois 1997 (zugl. University of Chicago, Diss. 1996), S. 255.

19 G. *Treu*, Constantin Meunier (Fn. 7), »Vorwort«.

20 Berlin, Bochum, Darmstadt, Dresden, Essen, Frankfurt aM., Halle, Jena, Leipzig, Mannheim und Saarbrücken.

21 S. B. *Maaz*, Bilder großen Menschentums. Meuniers Wirkung auf Kritiker, Sammler und Künstler um 1900 in Deutschland, in: X., Constantin Meunier 1831–1905, Skulpturen, Gemälde, Zeichnungen Hamburg 1998, Ernst Barlach Haus, S. 24–47.

22 E. *Vandervelde*, *Essays Socialistes* L'alcool, la religion, l'art, Paris 1906, S. 240.

23 P.-L. *Flouquet*, La genèse du Monument au Travail, in: X., Constantin Meunier, s.l., 1939, S. 32.

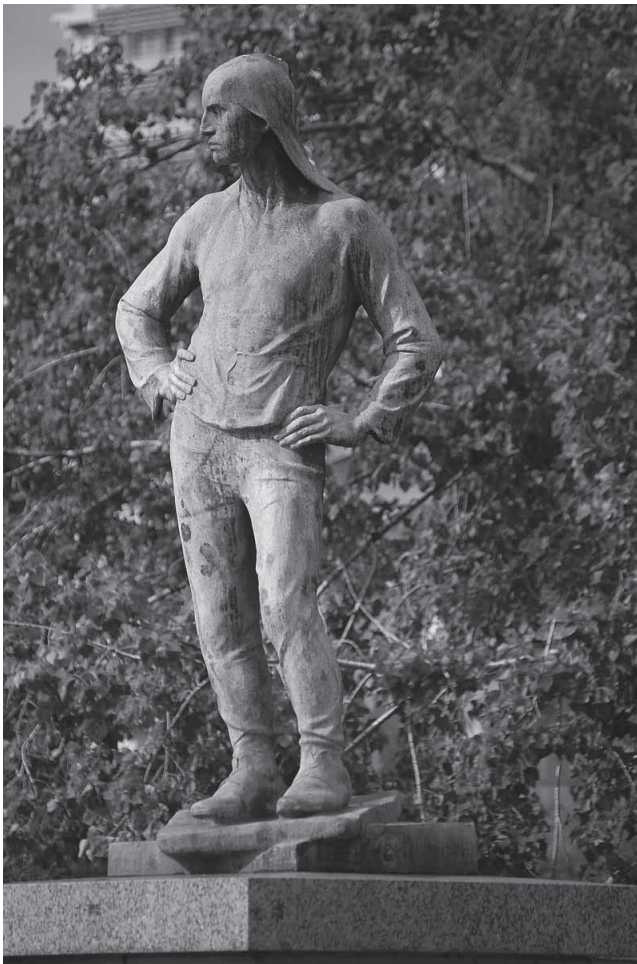


Abb. 2. Constantin Meunier, *Hafenarbeiter*, bronze, 1893, Friedenbrücke, Frankfurt aM. © EvaK, https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Der_Hafenarbeiter#/media/File:Der_Hafenarbeiter_Friedenbruecke_Frankfurt_1.jpg (5.9.2023).

Als *Surah Levine*, eine Kunsthistorikerin der University of Chicago, die ihre Doktorarbeit dem »Labor to Monument« gewidmet hat, das Denkmal zum ersten Mal inspizieren wollte, wurde sie gewarnt:

»Before I went to examine the Monument to Labor for the first time, I was told by colleagues that I would be wandering into a somewhat ›dangerous neighborhood‹, even if that neighborhood is less than a mile from the Royal Palace in Laeken«²⁴.

1894 erwähnte *Meunier* selbst in einem Brief an *Octave Maus* den Plan einer »Glorifizierung der Arbeit«, zu der drei Reliefs gehören sollten, die er 1895 zu einer von der *Libre Esthétique* organisierten Ausstellung schicken wollte.²⁵ Die drei Reliefs wurden dort als »Das Werk«, »Die Ernte« und »Der Fluss oder Der Hafen« bezeichnet. Nur das Relief, das der *Mine* gewidmet ist,

fehlt. Diese Titel waren außerdem mit drei der vier Elemente verbunden.

Ein Brief an *Georg Treu* aus dem Jahr 1897, dessen Fragmente in die erste auf Deutsch veröffentlichte Biografie über den Künstler aufgenommen wurden, bestätigt die Umsetzung dieses Projekts.²⁶ *Meunier* sprach über seine Ideen für den Gipfel, der sein *Monument au Travail* krönen sollte, und über die Statuen, welche »die Ecken des großen, mit Hochreliefs geschmückten Sockels« schmücken sollten. In Bezug auf die Spitze erwähnte *Meunier* eine Gruppe von Statuen, die »eine männliche Figur, die in einer weiten Geste den Samen auf die Erde streut«, eine »starke Frau, Tochter der Erde, die das Kind an ihrem Schoß hält« sowie eine weitere männliche Figur, welche die Früchte der Erde erntet, darstellen.²⁷ Für die Figuren an den Ecken des Sockels schlug *Meunier* vor, sie den Berufen zu entlehnen, die er bereits dargestellt hatte, wie den Hammerschmied, den Abräumer, den Bauern und den Bergmann.

Die Entscheidung des belgischen Staates, einen 1903 unterzeichneten Vertrag mit *Meunier* über die Herstellung der Reliefs und Statuen des Denkmals der Arbeit abzuschließen, wurde kurz nach einem Gerücht getroffen, dem zufolge der Gründer der Ny Carlsberg Glyptotek, *Carl Jacobsen*, (Carlsberg Brauer) angeboten hatte, die Schaffung des Denkmals der Arbeit in Dänemark zu finanzieren. Er hatte sogar den schlaunen Plan, den *Sämann* durch Jesus zu ersetzen, eine Idee, von der *Meunier* ihm höflich sagte, dass sie interessant sei.

Als *Meunier* plötzlich in seinem Atelier an einem Herzinfarkt starb, galten alle Bilder als Element eines Puzzles, alle waren bereits in Gips gegossen worden, einige waren bereits ausgeführt oder in haltbarere Materialien übertragen worden.²⁸ Andere Gipse warteten noch darauf, in Bronze gegossen oder in Steinskulpturen umgesetzt zu werden.

Das *Monument au Travail* ist zweifellos das Projekt, das *Meunier* am meisten am Herzen lag. Die Skulptur ist mehr noch als die Malerei dazu berufen, den öffentlichen Raum

24 *S. Levine*, *Monumental Transformations: The Changing Status of Constantin Meunier's Monument to Labor* (Fn. 18) viii.

25 *S. Levine*, *Monumental Transformations: The Changing Status of Constantin Meunier's Monument to Labor* (Fn. 18) S. 167, Hinweis 177.

26 *G. Treu*, *Constantin Meunier* (Fn. 7), S. 16–20.

27 *G. Treu*, *Constantin Meunier* (Fn. 7), S. 18.

28 Meine Analyse basiert auf Informationen, die von *M. Jérôme-Schotsmans*, *Constantin Meunier* (Fn. 5), S. 311–329 gesammelt wurden.

einzunehmen, ja sogar den öffentlichen Raum schlechthin, den sogenannten Freilufttraum.

V. Das Denkmal der Arbeit: ein a-typisches, ineffizientes, komplexes und architektonisches Denkmal

Um den einzigartigen Platz, den das *Monument au Travail* (Abb. 3) einnimmt, besser zu verstehen, ist es gut, sich mit der Bedeutung des Wortes »Monument« zu beschäftigen. Die Etymologie des Wortes »monu-ment-um« ist seiner Bedeutung angemessen. Ein Denkmal dient natürlich dem Gedenken, um uns entweder an ein wichtiges historisches Ereignis oder an einen berühmten Mann oder eine berühmte Frau zu erinnern. Das Denkmal der Arbeit erinnert jedoch weder an ein historisches Ereignis noch verherrlicht es einen berühmten Mann oder eine berühmte Frau. Es soll »die Arbeit« verherrlichen.

Das *Monument au Travail* ähnelt in seiner späteren Funktion vielen der im 19. Jahrhundert errichteten Gedenkstätten. Die Bemühungen des belgischen Staates, das Denkmal bei Constantin Meunier »in Auftrag zu geben« und seine Errichtung zu subventionieren, waren Teil seines Bestrebens, eine nationale Identität und eine bestimmte Vorstellung von der belgischen Nation zu formen, zu der auch die Arbeiterklasse gehören sollte. In ihrem Meisterwerk *National Identity and nineteenth century Franco-Belgian Sculpture* hat Jana Wijnsouw



Abb. 3. Constantin Meunier, *Denkmal der Arbeit*, 1930, Laeken, Rue Claessens © DIMSFIKAS, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Meunier_-_Monument_au_Travail,_Bruxelles_2011.JPG (5.9.2023).

aufgezeigt, wie die Politik neben anderen Akteuren die Skulptur dazu nutzte, zur Entwicklung einer nationalen Identität beizutragen. In diesem Rahmen hat das *Denkmal der Arbeit* seinen Platz in ihrer Monografie gefunden.²⁹ Dieses Argument ist auch im Hinblick auf die Feststellung glaubwürdig, dass die Einweihung des Denkmals Teil der Feierlichkeiten zum Gedenken an das erste hundertjährige Bestehen des belgischen Staates (1830–1930) war.

Daher könnte man, anstatt von einem Gedenkdenkmal zu sprechen, in ihm ein »identitätsstiftendes« Denkmal als eine allgemeinere Kategorie sehen, von der das Gedenkdenkmal eine *Unterart* darstellt.

Im Übrigen ist anzumerken, dass der implizite Verweis auf eine Zeremonie in der Definition von Gedenken ebenfalls problematisch ist. Der Standort des *Denkmals der Arbeit* außerhalb des städtischen Raums, in einem Hafengebiet und damit in einem Gebiet mit wenig Wohnraum, beraubte dieses Denkmal jeglichen rituellen Nutzens für die belgische Arbeiterbewegung. Laut *Emile Vandervelde*, war es insbesondere die Angst vor einer wie auch immer gearteten rituellen Nutzung des Denkmals durch Massenbewegungen, welche die schnellstmögliche Errichtung des Denkmals verhinderte.³⁰ In einem Brief an *Jacobsen* knüpft *Meunier* übrigens an diese Theorie an.³¹ *Meunier* schreibt wörtlich (übersetzt)

»Denn ich beginne zu bezweifeln, dass es in Brüssel errichtet wird, der wahre Grund, den man nicht offen zugibt, ist, dass die Regierung darin eine sozialistische Idee sehen will.«³²

Es ist daher bedauerlich, dass das Denkmal erst 25 Jahre nach dem Tod des Künstlers und dann auch noch so weit entfernt errichtet wurde.

Damit steht es in starkem Kontrast zu dem anderen Denkmal der Arbeit *Meuniers*, das zwar anders heißt, aber tatsächlich das Zentrum von Gedenkritualen und Veranstaltungen ist, dem Denkmal des Hafenarbeiters (*Débardeur*) in Antwerpen³³. Diese Statue wurde im

29 J. Wijnsouw, *National Identity and Nineteenth-Century Franco-Belgian Sculpture*, New York/London 2018, Routledge, S. 181–196.

30 E. Vandervelde, *Essays Socialistes L'alcool, la religion, l'art*. Die Kunst (Fn. 22), S. 240 (zitiert von S. Levine, *Monumental Transformations: The Changing Status of Constantin Meunier's Monument to Labor* [Fn. 18], S. 198).

31 M. Jérôme-Schotsmans, *Constantin Meunier* (Fn. 5), S. 323.

32 Ebd.

33 S. dazu: B. Baete/P. Verbraecken, *De Buideldrager*, Gent 2015, 111 S. und S. Levine, *Constantin Meunier and the Antwerp Port Workers*, *The Stanford University Museum of Art Journal*, 1996–97, S. 21–33.

Herzen der Stadt, neben dem Rathaus, aufgestellt, um an die Rolle der Antwerpener Hafenarbeiter beim Betrieb und der Sicherung des Antwerpener Hafens nach dessen Befreiung im Jahr 1944 zu erinnern. Der *Débardeur* erhielt so eine neue Bedeutung: Er symbolisiert den Widerstand gegen die Unterdrückung. Genau wie der David von *Michelangelo*, der von *Michelangelo* gemeißelt worden war, um den Dom in Florenz zu schmücken, veränderte die bloße Verlagerung in einem dramatischen Moment der florentinischen Geschichte vor den *Palazzo della Signoria* seine Bedeutung.

Innerhalb des gesamten bildhauerischen Werks von *Meunier* nimmt das *Monument au Travail* einen besonderen Platz ein. Zunächst gibt es in diesem Werk nur wenige Denkmäler, die im öffentlichen Raum realisiert wurden. Dann ist es bei weitem das komplexeste Denkmal. Das *Monument au Père Damien* wurde auf einem Sockel errichtet. Die Syntax der Statue, die zu Ehren von *Emile Zola* errichtet wurde, ist etwas komplizierter.

Das *Monument au Travail* befindet sich auf einer Plattform, die über fünf Stufen zu erreichen ist. Der Sockel oder Würfel selbst stellt eine Skulptur dar, da er aus vier Hochreliefs besteht (Abb. 4 bis 7). Diese Hochreliefs sind Bestandteile des Würfels. Man könnte sagen, dass das Relief so seine ornamentale Funktion verlässt und eine viel strukturellere



Abb. 5. Constantin Meunier, *La Mine*, Chauvigny Stein, 1905, Laeken, Rue Claessens, Monument au Travail © Filip Dorssemont.



Abb. 6. Constantin Meunier, *Le Port*, Chauvigny Stein, 1919, Laeken, Rue Claessens, Monument au Travail © Filip Dorssemont.



Abb. 4. Constantin Meunier, *L'Industrie*, pierre de Chauvigny, 1905, Laeken, Rue Claessens, Monument au Travail © Filip Dorssemont.



Abb. 7. Constantin Meunier, *La Moisson*, Chauvigny Stein, 1911, Laeken, Rue Claessens, Monument au Travail © Filip Dorssemont.



Abb. 8. Constantin Meunier, *La Maternité*, bronze, 1893, Laeken, Rue Claessens, Monument au Travail © Filip Dorssemont.

und strukturierende Rolle einnimmt. Vor diesem Würfel steht die Gruppenstatue der Mutterschaft (Abb. 8), und er wird an drei Ecken von voll plastischen Statuen flankiert (Abb. 9 bis 11). Der Würfel wird außerdem von der Statue des *Sämanns* überragt (Abb. 12), die buchstäblich die Galiensfigur bildet und den oberen Teil einnimmt.

Eine solche Komplexität führt zu der Feststellung, dass das Denkmal der Arbeit ein architektonisches Denkmal ist. Es erfordert das Eingreifen eines Architekten, der in der Lage ist, eine Syntax zu konstruieren, welche die vom Bildhauer eingebrachten Puzzleteile integriert. Die Qualitäten eines Bildhauers und eines Architekten sind selten in ein und derselben Person vereint. Der Dialog zwischen Bildhauer und Architekt ist alles andere als einfach. Der Dialog, den Meunier während seines Lebens mit dem Architekten Victor Horta führte, führte nicht zu einer für beide Gesprächspartner zufriedenstellenden Lösung. Henry Van De Velde war der erste Architekt, der Meuniers Skulpturen in ein (architektonisches) Denkmal einbaute, und zwar im Rahmen des Abbe Denkmals, das nach Meuniers Tod realisiert wurde. Das *Monument au Travail* ist das Werk eines Künstlers, der im Rahmen eines Wettbewerbs ausgewählt wurde. Ein Vierteljahrhundert nach seinem Tod musste er sich auch nicht um Meuniers Zustimmung kümmern. Mario Knauers Syntax ist insofern besonders, als der Architekt dem *Art déco*, ja sogar einem Vormodernismus zuzuordnen ist, während Meunier der *Belle Époque* angehört. Obwohl also Meuniers Skulpturen auf die *Belle Époque* zurückgehen, fällt Mario Knauers architektonische Gestaltung durch die »große Einfachheit der architektonischen Linien«³⁴ auf, die

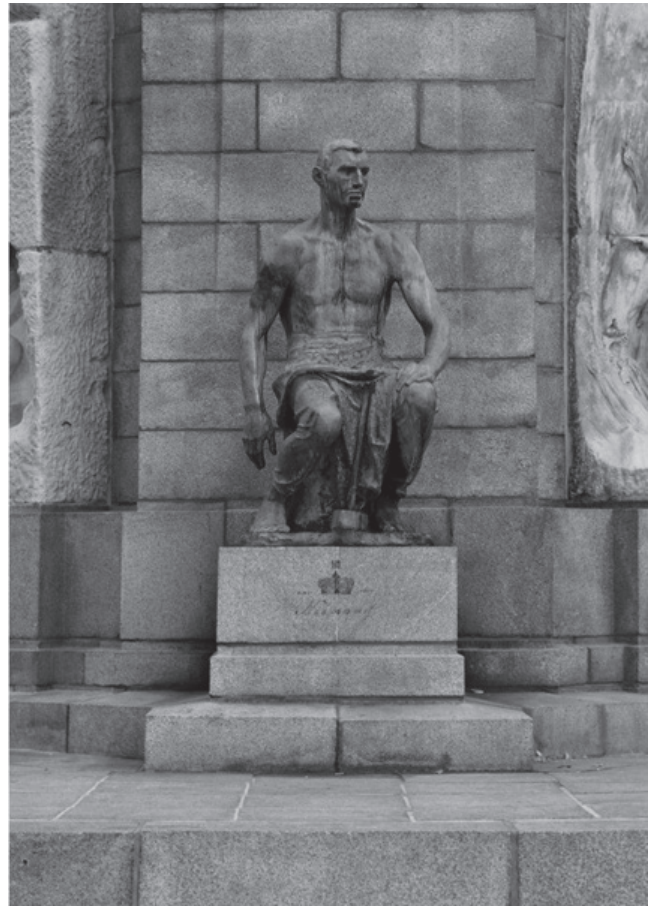


Abb. 9. Constantin Meunier, *Le Forgeron*, bronze, 1901/1902, Laeken, Rue Claessens, Monument au Travail © Filip Dorssemont.

eher der Moderne zuzuordnen ist. Dieser geometrisierende Ansatz unterscheidet Knauers Version von der von Victor Horta (würfelförmig)³⁵, und sogar von Henri Vandervelde (konkav)³⁶, zu Lebzeiten Meuniers entworfenen Modellen, die voll in die Linien des Jugendstils eingetaucht waren. Die von Mario Knauer gewählte Form des *Monument au Travail* steht in einer Tradition von Entwürfen, die eine würfelförmige Anordnung der Hochreliefs bevorzugen, anstatt sie in Längsrichtung nebeneinander zu stellen. Diese Art der Anordnung der Hochreliefs hat meiner Meinung nach einen großen Vorteil. Sie verschleiert die Tatsache, dass der Künst-

34 G. Hendrickx, »Le Monument au travail de Constantin Meunier« (Das Denkmal der Arbeit von Constantin Meunier), »Le Monument de Constantin Meunier« (Das Denkmal von Constantin Meunier), *L'Emulation*, 1931, S. 122.

35 C. Dulière, Victor Horta, *Mémoires*, Brüssel 1985, Ministère de la Communauté française, S. 160–172.

36 L. Ploegaerts, Henry Van de Velde. *Les Mémoires inachevées d'un artiste européen*, I, Brüssel 1999, Académie royale de Belgique, S. 103–105 und A. Van Loo, Henry Van de Velde. *Récit de ma vie*, t.II (Fn. 14), S. 297–298.



Abb. 10. Constantin Meunier, *L'Ancêtre*, 1903, Laeken, Rue Claessens, Monument au Travail, © Ben2~commonswiki, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:L%27Ancien_C.Meunier.JPG?uselang=de#filelinks (28.8.2023).

ler nie den Willen hatte, sie miteinander zu verbinden. Tatsächlich beziehen sich die Kompositionslinien nur auf jedes einzelne Relief, das isoliert betrachtet wird. Der Betrachter wird in erster Linie dazu aufgefordert und angehalten, jedes Relief für sich allein zu betrachten.

Ein weiteres Merkmal scheint mir *Mario Knauers* Wille zu sein, eine vertikale Achse zu betonen, die mit der Betrachtung der Gruppenstatue *Die Mutterschaft* in einem unteren Register beginnt und sich zur dominantesten Statue des *Sämanns* hin fortsetzt. Ebenso wie der *Sämann* wurde auch die Gruppenstatue der *Mutterschaft* im Vergleich zu den anderen Statuen vorgezogen. Die Hochreliefs sind leicht vom Blick des Betrachters abgewandt. Die Entscheidung, den Würfel um 90 Grad vom Blick des Betrachters wegzudrehen, verhindert eine *frontale* Konfrontation der Hochreliefs. Obwohl *Meunier* anfangs eine würfelförmige Anordnung bevorzugte, kam er nie auf die Idee, eine so

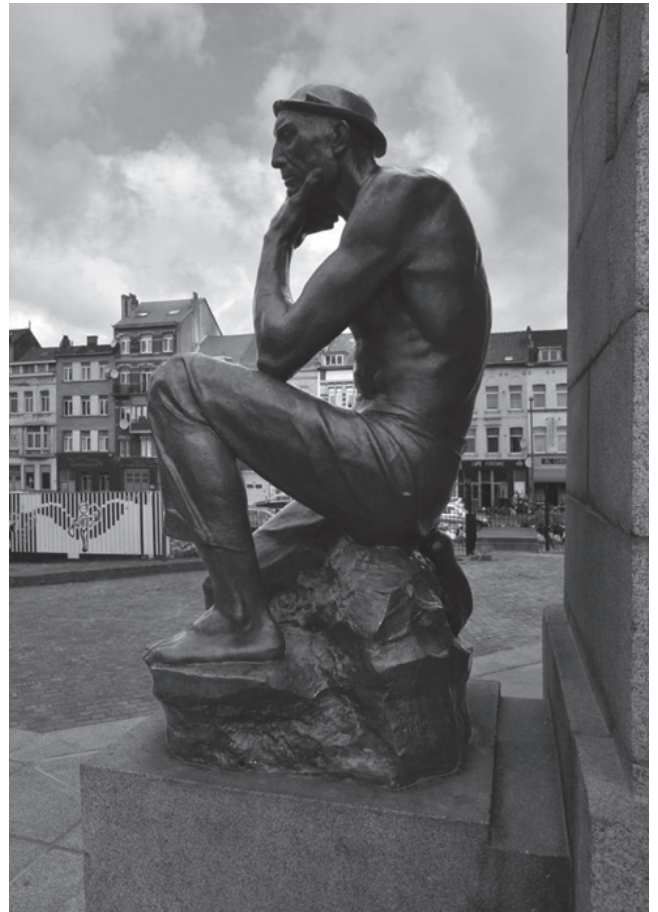


Abb. 11. Constantin Meunier, *Le Mineur accroupi*, bronze, 1903, Laeken, Rue Claessens, Monument au Travail © Filip Dorssemont.

direkte Konfrontation mit der vertikalen Achse der *Mutterschaft* und des *Sämanns* zu provozieren, die ihm so wichtig war.³⁷ Genau genommen lehnte er einen der Entwürfe von *Victor Horta* ab, weil dessen Art, alle Statuen gleichberechtigt nebeneinander zu stellen, nicht mit seinem Wunsch übereinstimmte, den *Sämann* hervorzuheben.

VI. Eine ikonografische Analyse

Die Ikonografie des *Denkmals der Arbeit* in seiner endgültigen Fassung muss sich auf eine grundlegende Unterscheidung zwischen den Hochreliefs einerseits und den Statuen andererseits konzentrieren. Während die Hochre-

³⁷ S. die *Meunier* zugeschriebenen Entwürfe, abgedruckt in der These von *S. Levine*, *Monumental Transformations: The Changing Status of Constantin Meunier's Monument to Labor* (Fn. 18), Abb. 79 und im Beitrag von *P.-L. Flouquet*, *La genèse du Monument au Travail*, in: X., *Constantin Meunier* (Fn. 23), S. 27.



Abb. 12. Constantin Meunier, *Le Semeur*, bronze, 1904–05, Laeken, Rue Claessens, Monument au Travail © Filip Dorssemont.

liefs Arbeiten darstellen, die gerade ausgeführt werden, stellt die Mehrheit der Statuen, mit Ausnahme des *Sämanns*, Personen dar, die keine Arbeit verrichten. Die Statuen stellen Arbeiter dar, die entweder im Ruhestand sind (*der Vorfahre*) oder sich ausruhen (*der kauernde Bergmann*, *der sitzende Schmied*). Eine weitere Statue stellt eine stillende Mutter dar, die außerhalb der formellen Wirtschaft angesiedelt ist. Diese Gruppenstatue, die als *Die Mutterschaft* bezeichnet wird, stellt diese Idee anhand einer Hausfrau dar, die sich um ihren Säugling und dessen älteren Bruder kümmert. In Anlehnung an den Philosophen *Ivan Illich* (1926–2002) könnten wir sagen, dass sie *Schattenarbeit* leistet, die im Schatten des in der formellen Wirtschaft tätigen Arbeitnehmers steht und es diesem ermöglicht, sich ausschließlich seiner Arbeit zu widmen und sich zu regenerieren.

Es gibt vier Reliefs. Die *Industrieszene*, die sich auf der heraldisch rechten Seite des *Sämanns* befindet, ist von *Meunier* erklärt. Er schrieb darüber, dass die Industrieszene »in einer Glashütte stattfindet. Das Glas wird

in großen Schmelztiegeln aus feuerfester Erde geschmolzen und in einem Ofen der Einwirkung eines starken Feuers ausgesetzt. Nun kommt es nach einiger Zeit zu einem Riss in diesem Schmelztiegel, woraufhin sich das flüssige Glas im Ofen ausbreitet und der Schmelztiegel unverzüglich ersetzt werden muss. Dann kommt ein Team von besonderen Männern und bringt den glühenden Tiegel mit Hilfe eines eisernen Wagens auf den Wagen.«³⁸

Die Szene, die sich auf der heraldisch linken Seite des *Sämanns*, dem *Hafen*, befindet, zeigt uns die Arbeit der Antwerpener Hafenarbeiter, die gerade ein Schiff be- oder entladen. Der Name der Metropole (*Antwerpen*) steht auf einem Fass, das ein Hafenarbeiter gerade rollt. Im Hintergrund ist die Silhouette des Schiffes zu sehen. Zwischen dem *kauernden Bergmann* und dem *sitzenden Schmied* befindet sich ein drittes Relief, *La Mine*, das eine Szene zeigt, die einer Tätigkeit gewidmet ist, die Männern vorbehalten ist: dem Kohleabbau.³⁹ Zwischen dem *sitzenden Schmied* und dem *Vorfahren* befindet sich ein viertes Relief, das die *Ernte* zeigt. Diese Szene erinnert an eine Arbeitsorganisation, die den Kohlebergwerken ähnelt, da die Männer die Ähren schneiden, wie die Steinkohleförderer, die sich dem Kohleabbau widmen, und da die Männer die Ähren schneiden, während die Frauen die Garben binden, wie die Kohlenhändlerinnen, die die Kohle auf die Karren laden. Dies ist übrigens das einzige Relief, auf dem *Meunier* eine Frau bei der Arbeit darstellt.

In den Reliefs lassen sich zwei Gruppen von Arbeitern unterscheiden. Einige Figuren unternehmen Anstrengungen und andere haben ihre Bemühungen vorübergehend eingestellt, doch ihr Gesichtsausdruck zeigt einen Zustand der Erschöpfung. Die laufenden Anstrengungen werden hauptsächlich durch Figuren dargestellt, die gebeugt sind oder Positionen einnehmen, die aus ergonomischer Sicht nicht unbedingt gesund sind. Andere Figuren befinden sich in einer statischen Position, wodurch Ruhe zum Ausdruck kommt. Im *Hafen* wird das Pferd der Nation ebenfalls in einem ruhenden bzw. standfesten Zustand dargestellt, und es fällt auf, wie zärtlich dieses Tier und ein Pferdeflüsterer miteinander umgehen.

³⁸ G. Treu, Constantin Meunier (Fn. 7), S. 17.

³⁹ S. hierzu: A. Goethals, A. und C. Flohimont, *Les hiercheuses et les femmes de mineurs*, 2015, 111 S.

In den vier Ecken des Würfels befinden sich vier Statuen. Der Betrachter, der das Gelände des Denkmals betritt, hat einen frontalen Blick auf eine Gruppenstatue, die *Mutterschaft*. Diese letzte Statue wurde im Vergleich zu den anderen Statuen etwas vorgezogen. Sie zeigt uns eine Frau, die einen »Säugling« stillt, links von der *Mutterschaft* befindet sich der *kauernde*, in Gedanken versunkene *Bergmann*. Rechts von der *Mutterschaft* befindet sich der *Vorfahre*. Es ist der sitzende Schmied, der sich hinter dem Rücken des Sämanns befindet, der das Denkmal krönt. Der *Sämann* unterscheidet sich von der Statue eines *Sämanns*, die im Botanischen Garten in Brüssel aufgestellt wurde, durch seine ausweichende Gestik.

VII. Eine ikonologische Analyse

1. Zu welchem Zeitpunkt interpretieren?

Die Ikonologie tendiert dazu, das zu enthüllen, was *Panofsky* als »the intrinsic meaning« des Kunstwerks bezeichnet hat.⁴⁰ Kunsthistoriker suchen nach der »ursprünglichen« Bedeutung eines Kunstwerks zu einem bestimmten Zeitpunkt. Obwohl sich die Interpretation eines Kunstwerks im Laufe seiner Geschichtsschreibung ändern kann, versuchen Kunsthistoriker die Bedeutung zum genauen Zeitpunkt der Entstehung des Kunstwerks zu rekonstruieren. Im Fall des *Monument au Travail* muss man jedoch zwischen der Bedeutung des Kunstwerks, das sich während der letzten Lebensjahre von *Constantin Meunier* (1893–1905) »im Bau« oder »in der Erfindung« befand, und der Bedeutung dieses Kunstwerks zum Zeitpunkt seiner Aufstellung (1930) unterscheiden. Zwischen dem »Meunier-Moment« und dem »Knauer-Moment« besteht ein Zeitunterschied eines Vierteljahrhunderts. Während *Meunier* sein Denkmal vor dem Auftrag des belgischen Staates (1903) in völliger künstlerischer Freiheit entwarf, musste sich *Mario Knauer* den Zwängen eines Wettbewerbs und dem Wunsch des belgischen Staates stellen, die Einweihung des *Denkmals der Arbeit* in die Feierlichkeiten zu seinem ersten hundertjährigen Bestehen zu integrieren.

Ohne in den Bereich der späteren Rezeption des Werks einzugreifen, hat *Sura Levine* in ihrer meisterhaften Dissertation von einer »transformation of the meaning« zwischen

diesen beiden Momenten gesprochen.⁴¹ Dabei handelt es sich um eine subtile Veränderung. Von Beginn des von *Meunier* geleiteten kreativen Prozesses an war der Bildhauer laut der Autorin von dem Wunsch beseelt, eine Hauptbotschaft, die Verherrlichung der Arbeit, und eine Nebenbotschaft, die Regeneration der Menschheit durch die Reproduktion und durch die Arbeit, zu vermitteln. *Sura Levine* argumentierte, dass *Mario Knauer* die Nebenbotschaft über die Hauptbotschaft gestellt habe. Anstatt die Arbeit zu verherrlichen, tendiert das Denkmal in erster Linie dazu, die Botschaft der Regeneration zu vermitteln. Dies zeigt sich zunächst in der Betonung einer vertikalen und frontalen Achse, die der Regeneration gewidmet ist (*Der Sämann* und die *Mutterschaft*) und die die Verherrlichung der Arbeit, die in den Hochreliefs dargestellt wird, an den Rand drängt. *Mario Knauer* erlaubt es den Betrachtern nicht, die Hochreliefs frontal zu betrachten. Man könnte sogar argumentieren, dass die Anwesenheit des *Vorfahren* ebenfalls diese Idee der Regeneration hervorruft. In Kombination mit der Gruppe der *Mutterschaft* erinnert diese Statue an das Thema der drei Lebensalter.

Um die Botschaft der Verherrlichung der Arbeit zu entdecken, muss der Betrachter nämlich umherwandern und sich den Reliefs nähern. Er kann die Botschaft der Verherrlichung erst in einem zweiten Schritt entdecken, da es keine Möglichkeit gibt, die Hochreliefs frontal zu betrachten. Diese Umkehrung der sekundären Botschaft zu Lasten der primären Botschaft muss laut *Sura Levine* durch eine weitere und letzte Transformation ergänzt werden. In Anlehnung an die Rede, die Bürgermeister *Adolphe Max* bei der Einweihung des Denkmals hielt, spricht *Levine* von der Idee, dass es eine nachträgliche und ultimative »Verschiebung« gegeben habe. Die Errichtung des Denkmals sollte als Hommage an *Meunier* interpretiert werden.⁴²

Anstatt die meisterhafte These von *Sura Levine* zu kritisieren, bin ich der Ansicht, dass sie einer weiteren Entwicklung bedarf. Ich war erstaunt, dass *Sura Levine* den Bezug

40 *E. Panofsky*, *Studies in Iconology*, New York 1939 (reprint), S. 7 und 14. Es ist übrigens bemerkenswert, dass *Panofsky* in der Einleitung zu seinem »seminal contribution« trotz des Titels dieser Anthologie von ikonografischer Interpretation statt von ikonologischer Analyse spricht.

41 *S. Levine*, *Monumental Transformations: The Changing Status of Constantin Meunier's Monument to Labor* (Fn. 18).

42 *S. Levine*, *Monumental Transformations: The Changing Status of Constantin Meunier's Monument to Labor* (Fn. 18), S. 259: »It is this shift, from suggesting that it was the depiction of a historically-specific working-class population, to seeing the erection of the ensemble as an homage to Meunier, that constitutes its ultimate transformative shift«.

auf die vier Elemente, die den vier Reliefs inhärent sind, nicht erwähnt. Das anthropologische Narrativ der Verherrlichung der Arbeit muss also mit dieser metaphysischen Dimension der Reliefs artikuliert werden. Darüber hinaus fehlt seiner Interpretation eine Genderanalyse. Mir fiel die fast vollständige Abwesenheit von Frauen in den Reliefs auf. Nur in der Darstellung der *Ernte* taucht eine Arbeiterin auf. Sie bindet die Garben, die von ihren männlichen Kollegen abgeschnitten wurden. Der Betrachter wird also durch die Tatsache herausgefordert, dass die Frauen im Wesentlichen in die anthropologische Dimension der Reproduktion verbannt zu sein scheinen.

2. Anthropologie und Metaphysik artikulieren

Micheline Hanotelle⁴³ hat hervorgehoben, dass die vier Hochreliefs mit den vier Elementen in Verbindung gebracht werden können, die auf den vorsokratischen Philosophen *Empedokles von Agrigento* zurückgehen.⁴⁴ Im Katalog der retrospektiven Ausstellung, der *Meunier* im Salon de La Libre esthétique im Jahr 1895 gewidmet wurde, wurden drei der Reliefs unter den Titeln *Le Feu ou l'œuvre* (Das Feuer oder das Werk), *L'air ou la Moisson* (Die Luft oder die Ernte) und *L'Eau ou le Port* (Das Wasser oder der Hafen) ausgestellt.⁴⁵ Der Hafen spielt somit auf das Wasser an, die Mine auf die Erde, die Ernte auf die Luft und die Industrie auf das Feuer.

Die Hochreliefs stellen Szenen aus vier verschiedenen Wirtschaftszweigen dar. Es handelt sich überwiegend um die industrialisierten Branchen, aber auch die Landwirtschaft fehlt nicht. Die Arbeit, die hervorgehoben wurde, ist tatsächlich die Handarbeit und nicht die geistige Arbeit.

Arbeit erscheint somit als eine menschliche Tätigkeit, die es dem Menschen ermöglicht, eine privilegierte Beziehung zur Natur einzugehen. Die vier Wirtschaftszweige repräsentieren diese Natur symbolisch durch die vier Elemente, die im Zentrum dieser Wirtschaftszweige stehen.

Die zeitgenössische Enzyklika *Rerum Novarum* (1891) ermöglicht es, genau diese Verbindung zwischen der Arbeit, der Regeneration der Menschheit und der Natur zu artikulieren. Papst *Leo XIII* bezeichnete die Arbeit als »universelles Mittel, um für die Bedürfnisse des Lebens zu sorgen, sei es, dass man sie auf dem eigenen Land ausübt oder in einem Gewerbe, dessen Lohn nur aus den Produkten der Erde gezogen und mit ihnen

getauscht wird«. Aus diesem Grund hat Gott die Natur der Bestimmung des Menschen gewidmet, und ihm immer wieder die Mittel zur Verfügung stellt, um seine Bedürfnisse zu befriedigen.⁴⁶

Wenn man diese Botschaft des Papstes ernst nimmt, kann die Verherrlichung der Arbeit, die in den Hochreliefs und den Rundplastiken des *Bergmanns* und des *Schmieds* zum Ausdruck kommt, nicht völlig von der Verherrlichung der Regeneration getrennt werden. Während die Figuren des *Sämanns* und der *Mutterschaft* auf die Idee der Regeneration der Menschheit durch die Fortpflanzung verweisen, verweisen die Hochreliefs und Statuen des *Bergmanns* und des *Schmieds* auf die Regeneration des Menschen durch Arbeit, die eine Beziehung zur Welt beinhaltet, die durch die vier Elemente symbolisiert wird.

VIII. Das Denkmal der Arbeit in der Landschaft der Denkmäler der Arbeit

Das *Monument au Travail* ist nicht das einzige Denkmal dieser Kategorie, das im 19. Jahrhundert entworfen wurde. Es ist das einzige, von dem wir wissen, dass es realisiert wurde, auch wenn es bis 1930 dauerte, um seine Einweihung zu erleben. Es ist daher richtig, dass die Kuratoren

43 M. Hanotelle, Paris-Bruxelles. Autou de Rodin et Meunier, Paris 1997, S. 144.

44 S. dazu: Guthrie (W.K.C.), The presocratic tradition from Parmenides to Democritus, Cambridge, 1965, S. 138 ff.

45 M. Jérôme-Schotsmans, Constantin Meunier (Fn. 5), S. 312 und A. Thiery/E. Van Dievoet, Exposition de l'œuvre de Constantin Meunier, Leuven 1909, S. 54, Fn. 2.

46 »Deshalb hat er das Recht, die Dinge zu wählen, die er für die Versorgung nicht nur der Gegenwart, sondern auch der Zukunft für am besten geeignet hält. Er muss also nicht nur die Produkte der Erde unter seiner Herrschaft haben, sondern auch die Erde selbst, die er durch ihre Fruchtbarkeit dazu berufen sieht, die Versorgerin seiner Zukunft zu sein. Die Bedürfnisse des Menschen kehren sozusagen immer wieder zurück: Heute befriedigt, werden sie morgen mit neuen Anforderungen wiedergeboren. Damit der Mensch seine Bedürfnisse jederzeit befriedigen konnte, musste die Natur ihm ein stabiles und dauerhaftes Element zur Verfügung stellen, das in der Lage war, ihm immer wieder die Mittel dafür zu liefern.« Ein ähnlicher Geist besteht auch in der späteren Enzyklika *Laborem exercens* (1981) fort: »Die Arbeit, verstanden als eine ›transitive‹ Tätigkeit, d.h. sie hat ihren Ursprung im menschlichen Subjekt und ist auf ein externes Objekt gerichtet, setzt eine spezifische Herrschaft des Menschen über die ›Erde‹ voraus, und sie bestätigt und entwickelt diese Herrschaft ihrerseits. Es ist klar, dass der biblische Begriff ›Erde‹ in erster Linie den Teil des sichtbaren Universums meint, in dem der Mensch lebt, aber im weiteren Sinne kann man darunter die gesamte sichtbare Welt verstehen, die sich im Einflussbereich des Menschen befindet, insbesondere wenn er versucht, seine eigenen Bedürfnisse zu befriedigen.«

der Ausstellung »Les sculpteurs du travail« (Die Bildhauer der Arbeit) die vom 4. April bis zum 6. September 2020 im Musée Camille Claudel in Nogent sur Seine zu sehen war, die alphabetische Reihenfolge nicht beachtet haben, als sie sich auf die drei emblematischsten Bildhauer der Arbeit bezogen⁴⁷. Es ist tatsächlich *Meunier*, der vor *Dalou* und *Rodin* erwähnt wird.

Meuniers Stil, der generell den Naturalismus verabscheute und den Arbeitern ihre Würde zurückgab, inspirierte zwangsläufig Künstler, die für totalitäre Regime arbeiteten und die Arbeit durch öffentliche Denkmäler verherrlichen wollten, um eine Identifikation der Arbeiter mit ihrem Gesellschaftsprojekt zu ermöglichen. Während der kommunistischen Ära wurden in Moskau (1975) und 1988 in Peking Ausstellungen zu seinem Werk organisiert. Der Kontext ist jedoch ein anderer. *Meunier* hatte die wichtigsten Fragmente des *Monument au Travail* bereits vor dem Abschluss des Vertrags mit dem belgischen Staat im Jahr 1903 entworfen. Die einzige Übereinstimmung betrifft die Tatsache, dass der belgische Staat die Realisierung dieses Werks finanzierte, wie viele Denkmäler, die sich im öffentlichen Raum befinden. Ohne diesen Staat verherrlichen zu wollen, war sein politisches Regime jedoch nie totalitär und die Künstler konnten echte künstlerische Freiheit genießen.

In diesem Zusammenhang muss zwischen dem sozialen Realismus, der *Meunier* manchmal unterstellt wird⁴⁸, einem Begriff, der nur auf rein ikonografischer und nicht auf stilistischer Ebene Sinn ergibt, und dem sozialistischen und faschistischen Realismus unterschieden werden, der diese Art von Denkmälern kennzeichnet, die von autoritären Regimen gewollt und zensiert wurden.⁴⁹

Man könnte sich fragen, warum letztlich nur *Meuniers* Projekt verwirklicht wurde. Was die Projekte von *Meunier*, *Rodin* und *Dalou* kennzeichnet, ist das völlige Fehlen einer öffentlichen Finanzierung zu Beginn des Projekts. Dieses Hindernis wurde nur im Fall von *Meunier* beseitigt. Obwohl *Jana Wijnsouw* das Denkmal in den Rahmen ihrer Analyse des Einflusses politischer Akteure auf die Schaffung öffentlicher Denkmäler einordnet, scheint sie zuzugeben, dass das erste Motiv für den Auftrag an *Meunier* die Angst vor dem Export eines bedeutenden Meisterwerks eines belgischen Künstlers war.⁵⁰ Das Motiv für den Auftrag scheint also in erster Linie *kulturpolitischer Natur* gewesen zu sein. Sie berief sich auch auf eine gewisse Emulation gegenüber anderen Nationen, die Werke von *Meunier* aufgenommen hatten.⁵¹ Einen rein

politischen Nutzen hatte der Auftrag für das Werk also erst viel später, im Rahmen der Hundertjahrfeier. Die Einweihung des Denkmals wird zu einem Zeitpunkt erfolgen, an dem die »Arbeiterfrage« weniger umstritten war oder zumindest durch eine vollzogene Gesetzesreform teilweise gelöst wurde. In allen bisher untersuchten Fällen bestand neben der Finanzierung ein weiteres großes Problem in der genauen Lokalisierung des Denkmals.

Die Entscheidung, das Denkmal zweimal in einem Hafengebiet zu errichten, beseitigte eine große Befürchtung des belgischen Staates. Er neutralisierte ein Denkmal, dessen Bedeutung bereits beeinträchtigt worden war.

IX. Schlussfolgerung

Das *Denkmal der Arbeit* bleibt aus einem noch grundlegenden Grund ein Denkmal, das zutiefst von Ambiguität geprägt ist. Man kann sich fragen, ob der Ansatz des belgischen Staates, dieses Denkmal am Rande der Stadt zu errichten, die Glaubwürdigkeit dieses Ansatzes nicht zunichte gemacht hat. Wie kann man wirklich glauben, dass der belgische Staat der Arbeiterklasse ein Bürgerrecht verleihen wollte, indem er ein solches Denkmal auf diese Weise an den Rand drängte? Wie kann ein *Denkmal der Arbeit* an diesem Ort als Gedenkstätte oder als Ort für rituelle Versammlungen dienen?

Die Botschaft, die dieses Denkmal vermittelt, ist nach wie vor aktuell. Sie fordert Forscher, die sich mit Arbeitswissenschaften, einschließlich Arbeitsrecht, beschäftigen weiterhin auf, die Würde der Arbeitnehmer in den Mittelpunkt des Paradigmas ihrer wissenschaftlichen Tätigkeit zu stellen, und zwar in einer Zeit, in der mehr kommerzielle Paradigmen Gefahr laufen, die Arbeit von Menschen zu instrumentalisieren, um mehr kommerzielle »Werte« zu verankern.

47 C. Champy-Vinas/C. Bertran, *Les sculpteurs du travail* (Die Bildhauer der Arbeit), Gent 2020, 111 S. Für einen umfassenden Überblick über den neuesten Stand der Kunst zu diesem Monument der Arbeit empfiehlt sich die Lektüre des Beitrags von *Davy Depelchin*, dem derzeitigen Konservator des Museums Constantin Meunier, in diesem Band (»Travailleurs au salut commun«. Constantin Meunier und das Monument au Travail [1884–1930]).

48 Für einen Überblick über die Stile, die *Meunier* zugeschrieben werden: *J.-Ph. Huys*, *De toenmalige pers over Constantin Meunier*, in: *F. Vandepitte*, *Constantin Meunier* (Fn. 15), S. 253–267.

49 S. dazu: *I. Golomstock*, *Totalitarian art*, London 1990, S. 254–265.

50 *J. Wijnsouw*, *National Identity and Nineteenth-Century Franco-Belgian Sculpture*, New York/London 2018, 196.

51 *J. Wijnsouw* (Fn. 50), S. 193.