

ENRICO FREITAG state of condition

Zwischen Massenproduktion und Identitätskonflikt.

Die Wiederaufnahme eines unvollendeten Themas in den Bildern von Enrico Freitag

Sie sitzen an langen Tischen oder gebeugt über Werkbänken, stehen an Zeichenpulten oder harren in der sterilen Einöde von Großraumbüros und Besprechungsräumen aus. Es sind immer wieder Menschen zu sehen auf den Leinwänden und Aquarellen des Malers Enrico Freitag, versunken in ein scheinbares Tun, beschäftigt in der Routine einer Handlung. Was sie jedoch wirklich tun, entzieht sich der Darstellung. Es könnten Näherinnen in einer fernöstlichen Fabrik oder Menschen bei der Feldarbeit sein, Angestellte in einer beliebigen Verwaltungsetage oder Vorstandsmitglieder beim Meeting. Der Blick auf die dargestellten Figuren und ihre nicht identifizierbaren Handlungen, den Enrico Freitag spiegelt, ist ausgesprochen distanziert. Weder der Maler noch die Betrachter nehmen am System der Arbeitenden teil; vielmehr verweisen die Bilder auf die medial vermittelte Realität des fotografisch dokumentierenden Schauens und bieten zugleich eine lehrbuchhafte Inszenierung von Arbeit. Es gibt in Freitags Gemälden auch die anderen, die solitären Menschen. Sie stehen erratisch und verloren in Getreidefeldern und Ruinen, rennen durch einen dicht gewachsenen Fichtenwald oder sitzen allein an leeren Schreibtischen. Sie bilden den Konterpart zu den fleißigen Anonymen und eröffnen einen direkten Blick aufs Ich.

Mit diesen Sujets greift Freitag die großen Fragen nach der Struktur des Kollektivs und der Existenz des Individuums auf, Fragen zum Verhältnis von anonym gesteuerter Massenproduktion und selbstbestimmter Verwirklichung. Das sind schwergewichtige kunst- und sozialgeschichtliche Themen, die im Laufe der Jahrhunderte immer wieder von Künstlern und Philosophen neu bearbeitet wurden und die Wandlungen im Selbstbewusstsein einer Gesellschaft reflektieren. Blickt man durch diesen Filter in die Bildbände der Kunstgeschichte, wiederholen sich Darstellungskonventionen, die bis heute das Bild vom arbeitenden Menschen prägen: Da gibt es die Herrschenden und Lenker, posierend in den Interieurs und in der Mode der Epoche, die dem Betrachter auffordernd entgegenschauen, und es gibt die anderen, die Einfachen: Sie arbeiten, tanzen, wandern, ruhen oder essen und sind beschäftigt, dabei dem Betrachter zumeist abgewandt. Ausgenommen mythologische Bildthemen und Karikaturen, sucht man den schmiedenden Landesfürsten vergebens. Auf der anderen Seite finden sich nur wenige Zeugnisse in der älteren Kunstgeschichte, bei denen aus den Reihen des Volks Individuen hervortraten und zu Ikonen gesellschaftlicher Umbrüche wurden. Lucas Cranachs d. Ä. Bildnisse von Martin Luther und Katharina von Bora sind in diesem Sinne erstaunliche Ausnahmen, denn sie zeigen zwei Bürger in einer Haltung, wie sie adeligen Personen vorbehalten war, wenngleich sich beide durch ihre Mission vom gemeinen Volk abgrenzten. Es hat lange gedauert, bis sich bestimmte, gesellschaftlich geprägte Sehkonventionen hinsichtlich des Bildnisses vom Menschen änderten. Noch rund dreihundert Jahre nach den Porträts Cranachs war es dem Bildhauer Johann Gottfried Schadow nicht möglich, die in Bronze gegossene Statue Martin Luthers auf dem Wittenberger Marktplatz unter freiem Himmel aufzustellen. Er musste sich dem Vorschlag des Kronprinzen Friedrich Wilhelm IV. beugen, der wünschte, den barhäuptig dargestellten Reformator unter einen von Friedrich Schinkel entworfenen gusseisernen Baldachin zu stellen.¹ Diese Art von Denkmälern war eigentlich nur für geadelte Häupter vorgesehen.

Als nur wenige Jahrzehnte später in Frankreich Maler wie Camille Corot und Jean-Francois Millet ihre unter freiem Himmel gemalten Bilder von der Landbevölkerung aus den Wäldern von Fontainebleau in die Salons von Paris schickten, hatten sie den Einfachen, Herkunftslosen ein Gesicht gegeben, sie in die Bildmitte gerückt und aus dem Dasein der Rolle als Bildstaffage befreit. Stolze Bäuerinnen in bunten Trachten schauten stolz auf die Pariser Jurys hinab. Ihre Gesichter und Körper waren von Armut und harter Arbeit gezeichnet. Die Maler porträtierten jedoch nicht einfach ihr Elend, sondern schufen Bildnisse von Menschen, die sich in den Kreislauf der Natur fügen – ohne jede bukolische Verklärung. Ihre künstlerischen Neuerungen erwachsen aus dem gravierenden Gesellschaftswandel, den die Schriften von Voltaire und Rousseau, die Französische Revolution und die beginnende Industrialisierung bewirkten. Frankreich begriff sich als eine Nation, die sich von den Fesseln einer politischen und ästhetischen Privilegiertengesellschaft befreit hatte, wie sie noch Maler wie Francois Boucher und Jean-Honoré Fragonard inszenierten. Dem Stil und der Geisteshaltung ihrer Epoche entsprechend, versuchten sie sich an ländlichen Szenen und ließen die von ihren Sehnsüchten nach Natürlichkeit geplagten Adeligen in den rollenspielartig-konstruierten Scheinwelten einer Bauernidylle auftreten. Dagegen repräsentierten die Maler von Barbizon die Natürlichkeit ihrer Protagonisten in selbstbewussten Darstellungen, die ohne Schein und mythologische Idealisierung auskamen. Sie stellten nicht nur den wahrhaftigen Menschen in den Mittelpunkt ihres Schaffens, sondern bestätigten dessen Identität auch durch sein Tun: als Bauer, Hufschmied oder Landarbeiter.

Die Nobilitierung des Einfachen in der Malerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts fand an einer gesellschaftlichen und ökonomischen Epochenschwelle statt, die in rasanter Folge auch die Modi der Darstellung des Menschen in der Kunst erneuerte. So stellte Corots und Millets Zeitgenosse Francois Bonhommé ihren Darstellungen ländlich-handwerklicher Arbeit ein neues Bildsujet gegenüber: In monumentalen Bildern zeigte er Innenansichten von Walzwerken und in ihnen großformatige Arbeiterbildnisse, die dem Betrachter selbstbewusst als Persönlichkeiten gegenüberstehen und das Spiel der Kräfte, die Wirkung der Arbeitskraft, verkörpern. Adolph von Menzels solitäres Monumentalbild „Das Eisenwalzwerk“ (1972–75) entstand unter dem Eindruck von Bonhommé, dessen Bilderzyklen Menzel auf der Pariser Weltausstellung studiert hatte.² Erst nach der Reichsgründung war es dem Deutschen offenbar möglich gewesen, ein solches Bildthema zu bearbeiten. Auch Menzel heroisiert den Metallarbeiter als positive Verkörperung industrieller Produktion und allgemeinen Fortschritts, trotz eigener Erfahrungen, die er in einem Schienenwalzwerk im oberschlesischen Königshütte machte und die ihn die lebensbedrohliche und schwere Arbeit der Menschen spüren ließen. Auch wenn es dem Bild in späteren Bilddeutungen zugeschrieben wurde: Von einer kritischen Auseinandersetzung Menzels mit den Lebensbedingungen der Arbeiterschaft ist hier wenig zu erkennen.

Arbeiter, Handwerker und Bauern in den Bildern von Käthe Kollwitz oder Otto Griebel zeigen in den 1920er Jahren ein ganz anderes Milieu. Als graue, anonyme Masse, mit eingefallenen Gesichtern, geschundenen Körpern und zerschlis-

senen Kleidern verkörpern sie das Elend, aber auch den das Schicksal ertragenden Stolz einer ganzen Klasse. Zu dieser Gesellschaftsschicht zu gehören heißt fortan nicht nur, unter menschenunwürdigen Bedingungen zu einem geringen Werklohn zu schuften, sondern auch ohne Arbeit und damit ohne Existenz und gesellschaftlichen Status auskommen zu müssen. Veristen wie Georg Grosz und Otto Dix wollten die Betrachter nicht nur mit ihren Bildthemen schockieren; auch mit ätzendem Strich und extremer Blickperspektive auf unschöne Details prangerten sie extrem lange Arbeitstage bei zu geringem Lohn und die Menschenverachtung neureicher Unternehmer an. Mit grotesken Übertreibungen arbeiteten sich beide an den Konventionen ab, die seit Jahrhunderten das Menschenbild bestimmten: hier die Arbeitslosen, Kriegskrüppel, die Arbeiter und Handlanger, da die Fabrikanten und Bankiers mit Spitzbauch, Uhrenkette, Mammon und Zigarre. Ein dualistisch konstruiertes Sujet findet Eingang in die Kunst, das eine sich aufspaltende, zerrüttete und wütende Gesellschaft spiegelt. Hier ist es nicht mehr die Sehnsucht nach einer einfachen Existenz, die wie in den Bildern Milletts ein Lebensmodell von größter Bescheidenheit und Furcht vor der Schöpfung propagiert. Die Arbeiterbildnisse politisch orientierter Künstler der 1920er und frühen 1930er Jahre wollten keine bürgerlichen Kunstkonventionen relativieren, sondern politisch agieren.

Gegen Ende der 1950er Jahre verordnete der „Bitterfelder Weg“ den Künstlern der DDR eine Annäherung von Kunst und sozialistischer Produktion. Ihre Schöpfungen sollten den Auftritt eines „Neuen Menschen“ symbolisieren und damit den Gründungsmythos des Arbeiter- und Bauernstaates verkörpern. Durch die Zuwendung zu individuellen Charakteren verweigerten sich jedoch viele Künstler diesen kulturpolitischen Ansprüchen. Ein Gemälde wie „Junger Maurer“ (1953) von Otto Nagel veranschaulicht das. Die Anonymisierung der zentralen Figur – welche später vom Künstler zurückgenommen wurde, der sein Werk nun als „Maurerlehrling Wolfgang Plath“ kennzeichnete – entspricht dem Typisierungszwang früher DDR-kulturpolitischer Forderungen und verdeutlicht zugleich, dass die neuen Helden der Arbeit pragmatische Zerrbilder eines radikalen Wertewandels innerhalb der Gesellschaft waren. In den späten 1960er Jahren verlor die Symbolfigur des Arbeiters an Bedeutung und es trat ein intellektualisierter Planer und Lenker auf. Bernhard Heisigs Gemälde „Der Brigadier“ (1970/79) ist kein von schwerer Arbeit gezeichneter Malocher, der mit seinen Schultern den Aufbau einer neuen Gesellschaft stemmt, sondern ein Optimismus und Dynamik ausstrahlender Typus. Der dem zum Betrachter in wohlwollender Geste vorgestreckte Daumen und die Fülligkeit des Männerkörpers vergegenwärtigen eher den Moment eines symbolischen Feierabends des Schwerarbeiter-Klischees in der Kunst der DDR.

Diesen und zahlreichen anderen Traditionslinien zeigen sich die Bilder von Enrico Freitag verbunden. Sie rufen den genrehaften, dunkeltonigen Realismus Max Liebermanns und Adolf von Menzels ebenso hervor wie die Wandlungen eines seltenen in der Gegenwartsmalerei zu findenden Bildthemas. Der Blick zurück zeigt, dass die Verkörperung des arbeitenden

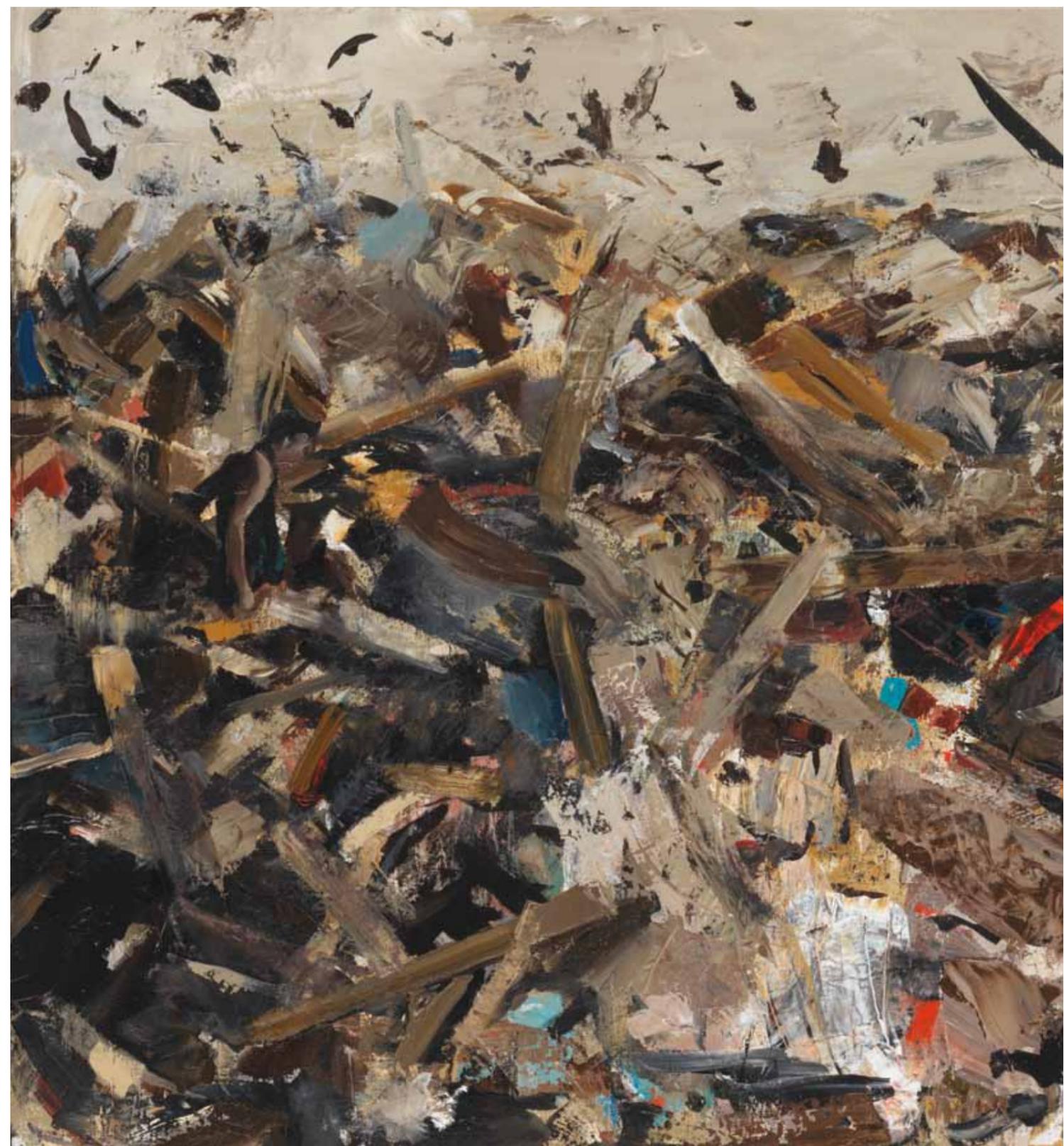
Menschen in der Kunst nicht nur ein Bildsujet unter vielen ist. Vielmehr fällt die Bearbeitung dieses Themas mit einer Kritik an wirtschaftsliberalen Tendenzen in unserer Gesellschaft zusammen. Doch führt der Rückgriff auf ein kunstgeschichtliches Thema bei Freitag nicht mehr zu einer Situation, die den arbeitenden Menschen in den Mittelpunkt stellt und den Betrachter möglichst nahe am Bildgeschehen teilhaben lässt, wie es noch Menzel tat. Vielmehr wählt Enrico Freitag eine distanzierte Perspektive. Es ist der Blick von Außen auf eine in die Ferne gerückte Welt.

Die globalisierte Gesellschaft hat Produktionsprozesse nach Fernost ausgelagert, nach Afrika und andere diffus zu lokalisierende Orte abgeschoben. Dieser Export spaltet die Prozesse auf, die Freitag auf Menschentypen mit ihren klischeehaften Ausdrücken und Handlungen verteilt. Freitag separiert die Menschen nach ihren gesellschaftlichen und ökonomischen Rollen und schafft einen Interpretationsrahmen, inklusive aller mitschwingenden Klischeevorstellungen. So lassen Figurengruppen, die an Fabriksituationen und Großraumbüros erinnern, unweigerlich an die – medial vermittelte – Welt von Massenfabriken denken, in denen tausende asiatischer Landfrauen Kleidung für den westlichen Billigmarkt produzieren.

Enrico Freitags Bilder erzeugen eine gesellschafts- und medienkritische Folie, auf der die eigene Position einer Überprüfung unterzogen wird. Insbesondere die Bilder mit vereinzelt Personen und kleinen Gruppen, die in symbolhaft verdichteten, bühnenhaften Szenen agieren und das Thema „Der arbeitende Mensch“ in der Gegenwart und ihren Medienbildern verankern, verkörpern dieses persönliche Moment. Die Hoffnungslosigkeit und Ohnmacht ausstrahlende Szene einer Menschengruppe inmitten von Auftürmungen, die an Trümmer erinnern, deren in pastoser Malweise modellierte Körper mit der tonigen Umgebung verschmelzen, verbinden sich mit den Pressefotografien der Krisengebiete und unseren Vorstellungen vom Schicksal der dort lebenden oder von dort fliehenden Menschen. Freitags Bilder vollführen hier einen globalen Rundumschlag von den Konzernzentralen, den Planern an ihren Stehpulten, über die typisierten Menschen bis zu den Müllsammlern und Flüchtlingen. All das sind die Schaffenden der Gegenwart, und ohne eine Wertung zu platzieren, ohne die seit Jahrhunderten immer wieder zitierten Konventionen zu berühren, zeigt Freitag ihre Gesichter.

Es wirkt wie ein Selbstporträt des Künstlers, wenn Freitag einen jungen Mann malt, der vor der hinteren Wand eines Zimmers kauert, eine Hand vor dem Gesicht spreizt und zwischen den Fingern aus dem Bildraum herausschaut. Diese die Wahrnehmung in Segmente partitionierende Geste symbolisiert ein Wechselspiel von Hinsehen und Wegschauen und damit das selektive Konsumieren von Informationen. Mit dieser gleichnishaften Geste kritisiert Freitag seine eigene Position hinsichtlich der gesellschaftlichen Problemfelder und die aller anderen, die seine Bilder betrachten.

Ulrike Pennewitz



¹ Manz, Bernhard: „Belebt und gefördert“: Schinkel im Austausch mit Goethe, in: Jahrbuch der Berliner Museen 51, Bd. (2009), S. 111–118, hier: 113.

² Busch, Werner: Adolph Menzel. Leben und Werk, München/Frankfurt am Main 2004, S. 106.