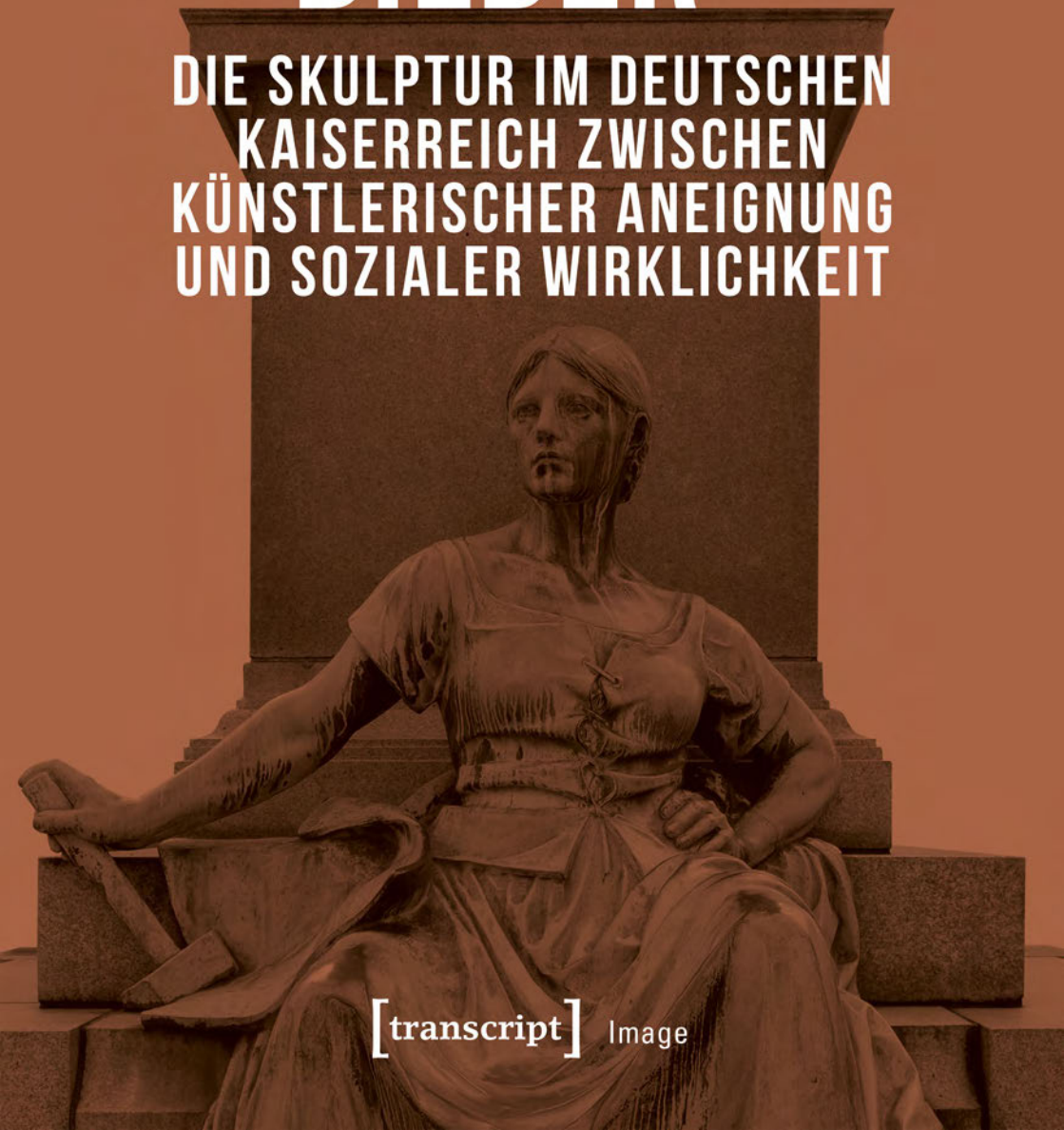
SARAH CZIRR

# »ARBEITENDE BILDER«

## DIE SKULPTUR IM DEUTSCHEN KAISERREICH ZWISCHEN KÜNSTLERISCHER ANEIGNUNG UND SOZIALER WIRKLICHKEIT



[transcript] Image

Sarah Czirr
»Arbeitende Bilder«

**Sarah Czirr**, geb. 1979, ist promovierte Kunsthistorikerin und wissenschaftliche Mitarbeiterin des Instituts Moderne im Rheinland an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. Von 2011 bis 2015 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin in der ZERO-Foundation Düsseldorf.

Sarah Czirr

# »Arbeitende Bilder«

## Die Skulptur im Deutschen Kaiserreich zwischen künstlerischer Aneignung und sozialer Wirklichkeit

[transcript]

Gefördert durch
DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft
HEINRICH HEINE UNIVERSITÄT DÜSSELDORF
graduiertenkolleg materialität und produktion

**Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

**© 2018 transcript Verlag, Bielefeld**

Alle Rechte vorbehalten. Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld
Umschlagabbildung: Johannes Röttger/August Bauer, Personifikation der Industrie, Bismarck-Denkmal (Ausschnitt), Düsseldorf, 1899. © Jürgen Wiener
Satz: Hannah Schiefer
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
Print-ISBN 978-3-8376-4373-2
PDF-ISBN 978-3-8394-4373-6
https://doi.org/10.14361/9783839443736

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.
Besuchen Sie uns im Internet: *https://www.transcript-verlag.de*
Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter: *info@transcript-verlag.de*

# Inhalt

**1 Vorwort** | 7

**2 Einleitung** | 9
2.1 Fragestellung | 19
2.2 Methodischer Zugriff | 22

**3 Systeme und Diskurse** | 35

**3.1 Sozialgeschichte** | 35
3.1.1 Wirtschaft | 37
3.1.2 Gesellschaft | 39
3.1.3 Politik | 46

**3.2 Diskursformationen** | 49
3.2.1 Arbeit | 54
3.2.2 Körper | 60
3.2.3 Geschlecht und Rasse | 67

**3.3 Kunstsystem** | 80
3.3.1 Diskursakteure | 80
3.3.2 Gattungsübergreifende Diskurse | 98
3.3.3 Diskurse zur Gattung Skulptur | 131

**4 Die Skulptur im Deutschen Kaiserreich** | 161

**4.1 Stil** | 161
4.1.1 Stilwahl zwischen Historismus und Abstraktion | 161
4.1.2 Fallbeispiel: Adolf Simatschek, Bauskulptur Stahlhof, Düsseldorf | 210

**4.2 Material und Produktion** | 257
4.2.1 Entstehungskontexte zwischen akademischer Tradition, individueller Auftragsarbeit und Massenfertigung | 257
4.2.2 Fallbeispiel: Gerhard Janensch, *Der Schmied* | 279

**4.3 Ikonografie der Arbeit** | 300
4.3.1 Ein Bildthema zwischen Tradition und Moderne | 300
4.3.2 Fallbeispiel: Bernhard Hoetger, *Menschliche Maschine* | 355

**4.4 Die Aufgabe Denkmal** | 365
4.4.1 Die Rolle des Denkmals zwischen Omnipräsenz und Ambivalenz | 365
4.4.2 Fallbeispiel: Reinhold Felderhoff, Bismarck-Denkmal, Essen | 397

**5 Die Skulptur im Deutschen Kaiserreich als ›arbeitende Bilder‹** | 423

5.1 Im Reich der Arbeit | 424
5.2 Das Reich der Freiheit | 428
5.3 Das Reich der Notwendigkeit | 432
5.4 Im Deutschen Kaiserreich – Gattungswesen Skulptur | 437
5.5 Kunstwirklichkeit – Die produktive Materialität der Gattung Skulptur | 439
5.6 Ästhetik des Widerstands | 441
5.7 Das Dritte Reich | 443

**6 Zusammenfassung** | 447

**7 Literatur- und Quellenverzeichnis** | 451
7.1 Primär- und Sekundärliteratur | 451
7.2 Internetquellen | 483

# 1 Vorwort

Das Vorwort – und so ist es auch in diesem Fall – steht zwar zu Beginn einer Schrift, wird aber zumeist zuletzt geschrieben: Erst die Arbeit, dann das Vergnügen. Die vorliegende Publikation wurde im Mai 2016 an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf vom Institut für Kunstgeschichte als Dissertation angenommen. Der Weg dahin begann beim Grabmal für Victor Noir von Jules Dalou und der Frage nach dem Vorkommen sozialkritischer Skulptur. Die Zuspitzung auf das konkrete Thema – Skulptur im Deutschen Kaiserreich – verdanke ich dem Austausch mit den ProfessorInnen und DoktorandInnen im Kolloquium am Institut für Kunstgeschichte, namentlich seien hier Hans Körner, Stefan Schweizer, Iris Metje, Saskia Werth, Nina Kloth-Strauß, Bianca Bocatius, Jennifer Schlecking, Sukmo Kim und Manuela Klauser erwähnt.

Mit dieser Perspektivierung wurde die Forschungs- und Quellenlage eingehend studiert und nach jeder Skulptur Ausschau gehalten, die ›arbeitet‹. Sehr hilfreich hierfür waren die Forschungen von Klaus Türk, der mich freundlicherweise auch in seinem Archiv empfangen hat.

Produktive Diskussionen im Graduiertenkolleg Materialität und Produktion, das die Veröffentlichung gefördert hat, haben meine Arbeit ebenfalls bereichert. Hier sei stellvertretend Andrea von Hülsen-Esch gedankt.

Wichtige Anregungen erhielt ich auch aus dem DoktorandInnenkolloquium von Timo Skrandies, dem ich herzlich dafür danke, dass er die Aufgabe des Zweitbetreuers übernommen hat.

In der anstrengenden Phase vor der Abgabe haben mir vor allem Beate Kolodziej, Sandra König, Ilka Brinkmann, Hannah Schiefer und Johanna Masurek zur Seite gestanden – vielen herzlichen Dank hierfür.

Meiner Familie danke ich für das liebvolle Vertrauen und dass sie mir stets alle Freiheiten ließ.

Die Ehre, am Ende genannt zu werden, gebührt zwei Menschen: Jürgen Wiener, der diese Arbeit als Erstgutachter betreut hat, begleitet mich nun schon über einen langen Zeitraum und hat mich in vielerlei Hinsicht unterstützt – sei es bei konkreten inhaltlichen Problemen, sei es bei formalen Hürden. Ich danke ihm ganz herzlich, dass er seine Aufgabe als Betreuer so ernst genommen hat und ich bei ihm immer ein offenes Ohr gefunden habe.

Martin Lange, dem Mann an meiner Seite, gilt mein größter Dank. Ohne ihn wäre dies alles so nicht möglich gewesen.

In den Jahren meiner Promotion habe ich viel über das Thema Arbeit gelernt – und das nicht nur auf inhaltlicher Ebene. Im Laufe der Zeit hatte sich der Fokus von einer Ikonografie der Arbeit auf die Skulptur im Deutschen Kaiserreich als ›arbeitende Bilder‹ verlagert. Zu meinen Ergebnissen zähle ich, dass die Worte Voltaires »Arbeit ist das einzige Mittel, um das Leben erträglich zu machen« auch aus (kunst-) historischer Perspektive mehr als ein Fragezeichen verdienen. Da schließe ich mich lieber dem oft zitierten, aber für diese Publikation besonders treffenden Bonmot von Karl Valentin an: »Kunst ist schön, macht aber viel Arbeit«.

# 2 Einleitung

»Kaum hat ein Jahrhundert die Welt so verändert wie das neunzehnte, und wenn man einen raschen Blick darauf wirft, wirkt es so überfüllt wie die Zimmer eines schnell reich gewordenen Mannes um 1880. Da steht neben seiner schier die Natur überwindenden Größe sein soziales Elend, neben der Erfüllung jahrtausendalter Menschheitsträume platte Geldgier. Sein monumentaler Pessimismus beschattet es wie die Rauchwolken, die aus Fabrikschloten dringen, hysterische Überheblichkeit reißt sich zu funkelnder Gottähnlichkeit empor, und bei aller ungeheuren Arbeitsleistung tönt immer das Schubertmotiv auf: ›Dort, wo du nicht bist, ist das Glück!‹«[1]

Auch noch ein Historiker[2] wie Jürgen Osterhammel spricht jüngst noch von der Geschichte des 19. Jahrhunderts als von einer Verwandlung der Welt.[3] Es ist vom Verlust der Mitte und vom nervösen Zeitalter die Rede.[4] Teil dieser Geschichte ist die sogenannte industrielle Revolution, die weitreichende Folgen für die soziale Wirklichkeit hatte – so die Fokussierung der zeitgenössischen und aktuellen Historik, wie sie stellvertretend Carlo Cipolla zum Ausdruck bringt: »Keine Revolution war je so dramatisch revolutionär wie die Industrielle Revolution.«[5]

»›Die Kunst ist tot.‹ […] Unsere Epoche gehört den Ingenieuren, den Großkaufleuten und Fabrikbesitzern, aber nicht den Künstlern.«[6] Diese Worte stammen von einem Künstler, der als der wichtigste Bildhauer des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts gilt: Auguste Rodin. Sein Werk regte deutsche Intellektuelle wie Rainer Maria

**1** | Ahlers-Hestermann 1956, S. 16.

**2** | In dieser Arbeit wird von einer Geschlechtsspezifizierung abgesehen und die verallgemeinerte Variante verwendet, so lange es nicht um eine konkrete Beschreibung geht. Dies entspricht in sehr vielen Fällen der historischen Realität des Deutschen Kaiserreichs, da es sich bei den Bildhauern, Theoretikern, Politikern, Industriellen etc. in den meisten Fällen um Männer gehandelt hat.

**3** | Osterhammel 2009.

**4** | Vgl. Sedlmayr 1998 und Steiner 1964.

**5** | Cipolla zit. n.: Großbölting 2008, S. 15.

**6** | Rodin zit. n.: Wenk 1996, S. 295 f.

Rilke oder Georg Simmel in ihren Schriften zu tiefgehenden Auseinandersetzungen an. Simmel schreibt über Rodin:

»Das *trasmutabile per tutte guise*, das Dante von sich aussagt, […] ist mehr ein Hin- und Herpendeln zwischen verschieden gefärbten Seinszuständen, […] – während die moderne *trasmutabilità* ein kontinuierliches Gleiten ohne feste Ausschlagspole und Haltpunkte ist, weniger ein Wechseln zwischen dem Ja und dem Nein, als eine Gleichzeitigkeit von Ja und Nein. Mit alledem hat nun Rodin den entscheidenden Schritt über den Klassizismus und eben damit über den Konventionalismus hinaus getan. Da wir weder die Seinseinfachheit der Antike besitzen noch die renaissancemässige Harmonie des Lebensideales, die unbeschadet des schliesslichen Gleichgewichtes aller Elemente von der antiken Norm ausgehen konnte – so ist das Beharren der klassischen Form in der Skulptur eine klaffende Diskrepanz gegen das Lebensgefühl des gegenwärtigen Menschen und kann gar nicht vermeiden, ein Konventionalismus zu sein. Dieser, in der Plastik mehr als in irgendeiner Kunst der Gegenwart herrschend, drückt aus, dass sie die spezifisch unmoderne Kunst ist. Als Zertrümmerer der Konvention bietet sich zunächst der Naturalismus an. Allein schließlich ist er doch nur das Pendant des Konventionalismus. Beide empfangen die Norm ihrer Gestaltungen von aussen, der eine schreibt den Natureindruck ab, der andere die Schablone; beide sind sie Abschreiber (was natürlich nur der extreme Grenzbegriff ist) gegenüber dem eigentlichen Schöpfer, für den die Natur nur Anregung und Material ist, um die Form, die sich in ihm bewegt, in die Welt hinein zu gestalten. Naturalismus und Konventionalismus sind nur die künstlerischen Reflexe der beiden Vergewaltigungen des neunzehnten Jahrhunderts: Natur und Geschichte.«[7]

In diesen Zeilen wird das Spannungsfeld deutlich, in dem sich die Gattung Skulptur[8] in dieser Zeit bewegt: Antike, Naturalismus, Konventionalismus, Moderne, Form – vor allem Körperform – und (Lebens-)Gefühl. Skulptur ist »spezifisch unmoderne Kunst«[9] zwischen Natur und Geschichte. Ob dieser Diagnose mag es nicht verwundern, wenn sie auf den ersten Blick wenig von den sozialen Veränderungen infolge der industriellen Revolution erzählt. Dietrich Schubert wagt sich an eine Zusammenfassung der Situation der Skulptur dieser Zeit:

»Die Lage war mehr als ein Stilpluralismus; sie war aufgrund verschiedener Angebote (Traditionen), verschiedener Kritiken und der Abweisung herrschender Formen durch jüngere Künstler, die ›neue Möglichkeiten‹ (Obrist) des Ausdrucks und Stils suchten, eine krisenhafte. Die spätere

**7** | Simmel, Rodin 1919, S. 179 f.

**8** | Skulptur wird im Folgenden in Hinblick auf eine internationale Fachsprache und trotz der sprachlichen Differenzierungsmöglichkeiten im Deutschen als Überbegriff für beide Formen, das heißt Skulptur und Plastik, verwendet, sofern nicht explizit Plastik gemeint ist.

**9** | Simmel, Rodin 1919, S. 179.

Kunstgeschichte hat aus dieser krisenhaften Situation heraus zwei Stränge vor allem sehen mögen: die Weiterführung des Bronzestils Rodins mit allen seinen transitorischen Momenten als eine Kunst des modernen Heralditismus und des modernen, auf Bergson und Nietzsche fußenden Vitalismus; zum anderen die gegenüber der naturalistischen ‚Fotografenplastik‹ und auch (wie bereits Rodin) gegen den Historismus gerichtete Tendenz zu schöpferischer Verdichtung und Konzentration auf die geschlossene große Form […]. Diese zweite Möglichkeit ist vor allem dem aus dem Nabis-Kreis wachsenden Aristide Maillol und dem Frühwerk Hoetgers zu danken. Wie man aber betonen muß, spielte dabei die Primitivierung eine Rolle, die Gauguin in Malerei und Plastik mit exotischen Figuren eingeleitet hatte: […]. Jedenfalls kommt gerade auch der Plastik Gauguins mit ihrer Formvereinfachung eine Sattelstellung zu. Maillols Konzentration auf die blockhafte große Form und seine Besinnung auf geschlossene Kompositionen des einzelnen Leibes, der Verzicht auf historische Themen und auf naturalistische Präzision bedeutete im Grunde nicht nur einen zweiten Weg neben Rodin, sondern bereits eine Absage an Rodins vitalistische Plastik. […] Zum bereits Angesprochenen trat nun der noch 1906 dem Vitalismus Rodins verpflichtete Rumäne Constantin Brancusi hinzu, der offenbar durch Figuren Gauguins und die Kunst der Naturvölker zu einer radikalen Abwendung, ja Kontradiktion zu Rodins Transitorik und Lebendigkeit inspiriert wurde […]. Brancusis Radikalisierung der Formgeschlossenheit der Gaugin-Maillol-Hoetger-Linie führte in Kürze von um 1908–1910 bis um 1916 zu einer kontrastlosen Formreduktion und Autonomisierung der ›reinen‹ Form […], derart, daß hier der Beginn der Gegenstandslosigkeit liegt, die zur Entgrenzung wesentlicher menschlicher Gehalte und zur Austauschbarkeit gewisser symbolischer Bezüge führen sollte.«[10]

Viele der im Rheinland tätigen Bildhauer veranschaulichen »die im ersten Teil primär durch Berlin bestimmte Entwicklung vom Naturalismus über den Neubarock zum Neoklassizismus und Jugendstil, den Übergang vom Individuellen ins Pathetisch-Sentimentale, dann Sachliche und Ornamentale.«[11] Zwei Dinge werden hier deutlich: Zum einen wird die Geschichte der Bildhauerei im 19. Jahrhundert nicht als eine Geschichte begriffen, in der Deutschland eine große Rolle zukommt. Zum anderen ist diese Geschichte in erster Linie Stil- beziehungsweise Formgeschichte. Modernität heißt moderne Formen oder zumindest die Suche nach modernen Formen. Formal betrachtet, folgt man Trier, stellt sich die Bildhauerei im Deutschen Kaiserreich nicht sonderlich fortschrittlich. Als Marker für Modernität gilt im Avantgarde-Diskurs auch das verwendete Material – weniger hingegen der Produktionsprozess. Die Moderne nach 1900 praktizierte einen Materialstil. Dieser Stilbegriff war schon damals old-fashioned, da er bereits im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts die Diskursformation prägte, und der sich wesentlich über den Einsatz neuer Materialien definierte. Neu konnten hier auch konventionelle Materialien wie Holz sein, wenn

**10** | Schubert 1984, S. 115 f.

**11** | Trier und Puls 1990, S. 156.

man an den Expressionismus denkt, oder Industrieerzeugnisse wie Glas und Stahl. Wenn dieselben modernen, industriellen Produktionsformen massenhaft Statuetten in Galvanobronze hervorbrachten, wurde dies mit abschätzigen Begriffen wie »Talmi-Kunst«[12] erfasst, da die »Materialgerechtigkeit«[13] hier zum »Lügen-Styl«[14] verkam. Material wurde Teil einer moralisierenden Ideologisierung und dies auch in einem nationalistisch-völkischen Kontext, wie am Beispiel Granit im Folgenden gezeigt wird.

Ideologische Bekenntnisse – ob nun zu einem bestimmten Weltbild oder zu einem Kunstbegriff – prägten auch die Diskurse um die Ikonografie von Skulptur und die ihr zugeschriebenen Aufgaben. *Ethos und Pathos*, so lautet der Titel einer der immer noch wichtigsten Publikationen zur Skulptur des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Die Pole Ethos und Pathos beschreiben hier die Zeitspanne zwischen Aufklärung und *Fin de siècle*[15]:

> »Und wie das proklamierte Ethos der Frühzeit nicht ohne Pathosformeln auskam, so waren in der Epoche von Wilhelm I. zu Wilhelm II. ethische Impulse nicht außer Kraft gesetzt – erinnert sei etwa an soziale Fragen, die erstmals ernst genommen wurden. So intendiert unser Titel *Ethos und Pathos* Widersprüchlichkeiten, die auch in der Ausstellung wahrgenommen werden sollten.«[16]

Der Buchdeckel soll diese Widersprüchlichkeiten verbildlichen: links die kranzwerfende Viktoria des Klassizisten Christian Daniel Rauch, rechts der Schmied des vom Neobarock beeinflussten Gerhard Janensch. Die zweibändige Publikation, gegliedert in einen Beitrags- und einen Katalogband, erschien anlässlich einer der wenigen Ausstellungen zur Skulptur dieser Epoche 1990 in Berlin (im Hamburger Bahnhof) und sollte »die Quersumme einer 20jährigen Beschäftigung mit dieser Materie« dokumentieren.[17] Im Katalogteil werden zu diesem Zweck 387 Bildbeispiele angeführt, von denen dem Autor zufolge nur zwei – ja, genauer betrachtet, sogar nur ein Beispiel – dem ikonografischen Feld der sozialen Frage zugeordnet werden können. Rechnet man die Vergleichsbeispiele aus dem Begleitband hinzu, so kommt man auf ein Ergebnis von 737 zu 8. Wurden bei gerade einmal einem Prozent der Skulpturen die Wissenschaftler und Kurator der Ausstellung tatsächlich ihren Ansprüchen gerecht, Widersprüchlichkeit wahrzunehmen und einen Querschnitt der bildhauerischen Produktion dieser Epoche zu zeigen?

---

**12** | Vgl. Bandmann 1971, S. 152.

**13** | Vgl. Ciré 1993, S. 164.

**14** | Vgl. Hübsch 1828, §11.

**15** | Vgl. Bloch, Bildhauerschule 1990, S. 6.

**16** | Ebd.

**17** | Ebd.

»Über Pradier als Mittelsmann fand die ›edle Kunst‹ eines Canova und Thorvaldsen einen natürlichen Weg bergab zur sogenannten ›Genreplastik‹. In diesem Zusammenhang sei als Kuriosum erwähnt, wie ein Geschichtsschreiber der Epoche die verschiedenen Themen im Werk eines Künstlers klassifizierte: ›Antike Themen. Biblische und christliche Themen. Philosophische Themen. Soziale Themen. Moderne Themen oder ›Genre‹.«[18]

»Die Hauptlinie der idealplastischen Tradition verläuft freilich innerhalb der Grenzen von Antikenrezeption und Genrekunst«[19], meint auch Bernhard Maaz. Karl Eugen Schmidt schreibt 1902 in *Die Kunst-Halle* anlässlich des Pariser Salons: »Ich wollte die Bildhauer fänden endlich einmal ein anderes Thema als ihre ewige nackte Dame, die einmal als Musik, dann als Friede, dann Amazone, dann Danae heißt und sich sonst immer so fürchterlich ähnlich bleibt […].«[20] Die Ikonografie der Skulptur des Kaiserreiches ist so vielfältig – oder einfältig, vertraut man dem Urteil der Zeitgenossen – und traditionell wie ihre Aufgaben. Wobei es gerade im Bereich des Denkmals eine Produktionsfülle wie nie zuvor gab und dieses zur bestimmenden Aufgabe wurde. Für die Zeit zwischen 1865 und 1900 führt Bloch Werke von Berliner Bildhauern auf, die für die Berliner Nationalgalerie angekauft wurden.[21] Dabei handelte es sich zunächst hauptsächlich um Werke, die von ihrer Ikonografie dem klassizistischen Ideal entsprachen, etwa Johann Gottfried Schadows *Ruhendes Mädchen*, Begas' *Merkur und Psyche*, Eberleins *Dornauszieher* oder *Siegesbote von Marathon* von Max Kruse.

Um 1880 bemerkt man Veränderungen in der Themenwahl der Bildhauer, die sich in Werken wie Karl Cauers *Hexe, Dornröschen* von Louis Sussmann-Hellborn, Adolf Brütts *Gerettet* oder *Zwei Pelikane* von August Gaul zeigen. Im Aufgreifen von Motiven wie Nixen, Zwergen oder Hexen wendet man sich von den akademischen Prinzipien Klassizität und Mythologie ab.[22] Maaz sieht noch einen weiteren Grund für diese Themenwahl: »[…] die Künstler opponierten eben gerade gegen diesen Utilitarismus und entwickelten aus jener Nüchternheit heraus ihre Poetisierungsstrategien, die in Werken wie *Dornröschen* von Louis Sußmann-Hellbron kulminierten.«[23]

---

**18** | Selz 1963, S. 37.

**19** | Maaz, Bd. 1 2010, S. 50. Zum Komplex Idealplastik bemerkt Maaz: »Jeder Bildhauer strebt nach dem höchsten Ideal, der freien Plastik, die – ohne Bindung an einen dekorativen Zweck – allein historische, mythologische oder biblische und somit letztendlich allgemein-menschliche Sujets verhandeln sollte.« (Ebd. S. 23)

**20** | Kähler 1996, S. 74.

**21** | Vgl. Bloch, Kunst 1990, S. 295 f.

**22** | Vgl. Maaz, Bd. 1 2010, S. 80.

**23** | Ebd., S. 84.

Diese Ikonografien wurden gerne für Brunnen[24] aufgegriffen, besonders aufwendig bei Ignatius Taschner, beim *Heinzelmännchenbrunnen* in Köln, beim *Wolfsbrunnen* in München oder beim *Gänsediebbrunnen* in Dresden. Hier ist Maaz' Bemerkung in besonderem Maße zutreffend: »Die Vielfalt und Einfalt narrativer Skulpturen der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg ließ sich zweifellos ins Uferlose fortschreiben.«[25]

In der anthropozentrischen Kunstgattung, als die die Skulptur Jutta Held und Norbert Schneider zufolge wesentlich begriffen wurde, dominiert der männliche Mensch. In der Gattung des Porträts finden sich vornehmlich Personen höheren sozialen Ranges, weil diese als Auftraggeber fungieren konnten.[26] Vermehrt finden sich nun Darstellungen bürgerlicher oder arbeitender Personen beziehungsweise allegorischer Erfindungen, etwa im Bereich neuer Techniken wie Elektrizität. Berühmte und weniger berühmte Personen (Adelige, Könige, Politiker, Bürger, Gelehrte, Industrielle, Geistliche usf.) und Ereignisse (Krieg, Einigung, Entwicklung einer Stadt) fanden ihre Verarbeitung in Denkmälern[27] oder denkmalhafter Bauskulptur[28]. Bürgerliche Geschichte wurde an Rathäusern wie in Berlin, München oder Aachen zum Thema

---

**24** | Brunnen boten ein schier unendliches Möglichkeitsfeld der Ikonografie dieser Zeit: Mutter-Kind-Szenen mit Anklängen an Mariendarstellungen wie bei Adolf Donndorfs Werk in Weimar, die Personifikation der Hygieia von Johannes Hirt in Karlsruhe, der *Gänsediebbrunnen* von Robert Diez, Flussgötter und Kinder wie bei Hugo Hagens Wrangel-Brunnen in Berlin, weitere Wasserikonografien wie Neptun (Reinhold Begas), Nymphen (Nymphenbrunnen von Alexander Calandrelli), Fischfang durch einen Kentaur (Stuhlmann-Brunnen von Paul Türpe), auf Hippokampen reitende Wassergötter (Wittelsbacher Brunnen von Hildebrand) oder *Fang einer Nixe* (Herter), aber auch *Rettung aus Seenot* von Hugo Berwald oder *Sintflut* von Paul Aichele, *Fechterbrunnen* von Hugo Lederer, Rolandsbrunnen von Otto Lessing für Berlin, Siegfried-Brunnen von Emil Cauer, Brunnen für Heilige (Hubertus-Brunnen von Hildebrand, Kriegerdenkmalbrunnen, Entwurf von Georg Wrba) usf.

**25** | Maaz, Bd. 1 2010, S. 85.

**26** | Vgl. Held und Schneider 1993, S. 78.

**27** | Hier konstatiert Reuße eine sich verändernde Entwicklung bis zum Ende des 19. Jahrhunderts: »Die Demontage einer verbindlichen Ikonographie geht auch mit dem Auftreten neuer Inhalte (Französische Revolution) einher, die sich besonders deutlich im Bereich des Denkmals manifestieren: Das zu Erinnernde selbst hat sich zunehmend gewandelt. Der einzelne wurde spätestens seit dem Ausgang des 19. Jh. nicht mehr als abgehobenes, losgelöstes Individuum oder gar Genie, sondern als Teil einer Entwicklung, als gesellschaftlich determiniertes Wesen gesehen. [...] Stattdessen ging es zunehmend mehr um Inhalte überindividueller Natur.« (Reuße 1995, S. 40)

**28** | Nach Feist offenbaren diese bauplastischen Programme im ikonologischen Sinn Weltbild und Geschichtsbild. Deren Motive, etwa das ›Verpacken‹ bestimmter Szenen in Personifikationen oder Putten, prägten maßgeblich den Zeitstil (vgl. Feist 1987, S. 324).

der bauplastischen Ausstattung. Zahlreiche Skulpturen (Relieffriese und Statuen) schmücken etwa die Alte Nationalgalerie.[29] Zu sehen sind Szenen der nationalen Kunst- und Kulturgeschichte sowie politische Ereignisse. Bildnisse von Künstlern verschiedener Jahrhunderte wurden an zahlreichen Museen und Ausstellungsbauten wie etwa am Braunschweiger Herzog Anton Ulrich-Museum angebracht. Personifikationen traditioneller Art – ob von Flüssen, Städten, Berufen, Tugenden etc. – kann man vor allem bei Denkmälern, aber auch in der Bauskulptur (mit jeweiligem Bezug zum Ort) oder an Gräbern finden. Bibliotheken wie die Berliner Staatsbibliothek (Haus Unter den Linden) wurden mit Personifikationen von Kunst, Technik, Wissenschaft, anderen preußischen Bibliotheksstädten sowie Statuen von Philosophen im Innenhof ausgestattet. An Gerichtsgebäuden tauchen sinnfälligerweise Justitia oder Unschuld und Laster auf. Zur größten Bauaufgabe gehörte der Berliner Reichstag,[30] der mit zahlreichen Skulpturen (etwa Personifikationen von Kunst, Wissenschaft, Handel, Gewerbe, Germania, Flüssen, einem Heiligen Georg mit Bismarcks Gesichtszügen, dem deutschem Kaiser etc.) ausgestattet wurde.

Weitere wichtige Repräsentationsbereiche waren vor allem Porträtbüsten oder Gräber, erstere zählten zu den häufigsten Auftragsarbeiten im 19. Jahrhundert.[31] Bis 1900 gehörte die Porträtbüste zu den unangefochtenen Aufgaben in Deutschland, danach begann nach Maaz ihre Ironisierung.[32] Um 1900 nahmen Bildnisbüsten für Frauen deutlich zu. Sie wurden selten wegen ihrer Verdienste, allenfalls wegen ihres Standes porträtiert.[33] Dementsprechend gab es nahezu keine Personendenkmäler für Frauen. Mit der Reichsgründung orientierten sich Bildhauer wie Reinhold Begas oder Gustav Eberlein an französischen Vorbildern wie Jean-Baptiste Carpeaux, doch der bald schon überbordende Bildnisstil wurde um 1900 durch reduziertere Formen ersetzt.[34] So konstatiert Ursula Merkel zur Entwicklung des Porträts:

»[…] die Authentizität individueller Existenz im künstlerischen Porträt wurde daher in erster Linie durch das Konkurrenzverhältnis mit der Wirklichkeit angestrebt. […] So spiegelt sich in diesem allgemein vorherrschenden Porträtverständnis, das exemplarisch an Beispielen aus dem Werk von Carriere-Belleuse und Dalou in Frankreich sowie – mit zeitlicher Verzögerung – von

**29** | Die Ausstattung mit Bauskulptur ging für Museen ab den 1870ern stark zurück (vgl. Maaz, Bd. 1 2010, S. 311). Maaz bietet mit seiner Publikation reiches Bildmaterial, auf das auch in dieser Arbeit zurückgegriffen wurde (vgl. ebd.).

**30** | Die Skulpturen von Walter Schott mit Putten und Göttern in Anlehnung an barocke Vorbilder waren einer der letzten großen Zyklen des fürstlichen Schlossbaus (vgl. ebd., S. 285).

**31** | Vgl. Kähler 1996, S. 19.

**32** | Vgl. Maaz, Bd. 1 2010, S. 220.

**33** | Vgl. ebd., S. 218 f.

**34** | Vgl. Maaz, Bd. 1 2010, S. 214.

Begas in Deutschland dargelegt worden ist, das zunehmend naturwissenschaftlich bestimmte und positivistisch ausgerichtete Weltbild des 19. Jahrhunderts wider.«[35]

Engel, Genien, Trauereroten oder Trauernde gehörten neben Kindern und Personifikationen sowie Darstellungen von Verstorbenen zum Repertoire der Sepulkralskulptur. Grab- und Denkmalsgestaltung wurden nach 1914 in kombinierten Formen von zahlreichen Bildhauern als Aufgabe wahrgenommen – wenn auch teilweise nur Entwürfe entstanden. Adolf von Hildebrand machte hierfür in seinem Text *Über das Kriegsgrab* von 1915 Vorschläge.[36] Hans Hildebrandt forderte für die Kriegsdenkmäler in seiner Schrift *Krieg und Kunst* von 1916 vor allem das gestalterische Prinzip der Ordnung.[37]

Das Nationale wurde über Symbole, Personifikationen und historische Personen vor allem im Bereich des Denkmals ikonografisch aufgearbeitet. Erst ab der Jahrhundertmitte können sich nach Maaz auch in den übrigen Aufgaben der Skulptur vermehrt politische Bezüge zeigen.[38] Zum Werk *Hunne zu Pferd* bemerkt Maaz:

»Die Hunnen verkörperten im damaligen Deutschland archaische Kraft und Gefahr. Kaiser Wilhelm II. forderte angesichts des Boxeraufstands im Jahre 1900, die Deutschen sollten in China einen Schrecken verbreiten wie einst die Hunnen. Hösels Gruppe zielt in diesem Sinne auf den Ausdruck politisch-militärischer Superiorität und gewinnt somit einen nationalistischen Kontext. […] Damit verstand sich die Idealplastik als Instrument ideologischer Selbstdarstellung des preußischen Staates und der konservativen Kräfte.«[39]

Darstellungen zu Berufen und ihren Produkten häuften sich – teils als szenische Erzählungen (Rotes Rathaus Berlin) und teils als Einzelfiguren (*Lotse* von Julius Robert Hannig) oder Personifikationen beziehungsweise Allegorien (die Telegrafie von Joseph Kaffsack). Hinzu kamen Neuerungen im Bereich der Allegorie, die vorher nicht gekannte Techniken oder Erfindungen repräsentierten. Bahnhöfe wurden mit Allegorien der Macht oder des Verkehrs ausgestattet, Fabrikstätten mit genrehaften Figuren zu den jeweiligen Industrien. Die für dieses ikonografische Feld vermeintlich typischen Orte konnten aber auch mit ganz anderen Themen versehen werden: Postgebäude wie die in Berlin und Magdeburg wurden mit gotisierenden Skulpturen von Herrschern wie Otto I. bestückt.[40] Auch zahlreiche Brücken erhielten plastischen Schmuck. Zentrale Themen von Skulpturen sind auch Liebe und Schönheit, personi-

**35** | Merkel 1995, S. 225.
**36** | Vgl. Ende 2015, S. 223 f.
**37** | Vgl. ebd., S. 249.
**38** | Vgl. Maaz, Bd. 1 2010, S. 50.
**39** | Ebd., S. 50.
**40** | Vgl. ebd., S. 340.

fiziert durch Amor, Psyche und Venus (etwa bei Begas). Ein weiterer – nach Maaz die Darstellung weiblicher Tugenden – Themenkomplex widmet sich Lieblichkeit, Schönheit und Häuslichkeit.[41] Dazu gehören Personifikationen wie die der *Gastfreundschaft* von Gustav Blaeser aus dem Jahr 1868. In diesen Bereich fallen ebenso die Darstellungen von Kindern.[42]

»Im 19. Jahrhundert entstanden und in der Jahrhundertmitte mehrten sich die idealen Statuen, die die Jugend oder Kindheit des Menschen feierten und darin eine neue ›Konfession‹ postulierten, nämlich das bis heute weiterwirkende Diktat der Jugend und Schönheit, weshalb diese Werke auch von einer weit höheren Relevanz sind als allgemein begriffen wird.«[43]

Um 1900 häuften sich die Kinderporträts.[44] Kinder waren wie Putten auch beliebte Assistenzfiguren für alle Aufgabenbereiche – gerne an Brunnen oder auch als Friese an Gebäuden wie etwa von Ernst Herter an seinem Wohn- und Atelierhaus angebracht. Der ›häusliche‹ Bereich konnte durch verstärkte Betonung des Genrehaften oder durch Anleihen aus der antiken Ikonografie präsentiert werden. Beispielhaft stehen hierfür das Werk *Venus und Amor* von Begas und *Verbot* von Eberlein in Anlehnung an Begas. Mutter-Kind-Darstellungen waren ebenfalls sehr beliebt. Weibliche Figuren konnten – oft wenig bekleidet – alle Rollen der Mythologie, der Allegorie, des Religiösen, des Literarischen oder allgemeiner Themen ausfüllen. Männliche Figuren wurden für annährend alle ikonografischen Bereiche genutzt, wobei der Bereich des Familiären nahezu nicht vorkommt. Eine Ausnahme bildet etwa der alte Schmied mit Knabe, auch als Großvater und Enkel angesehen, am Moltke-Denkmal in Düsseldorf. ›Rollenkonforme‹ Entscheidungen im ikonografischen Bereich – ausgenommen Denkmal und Büste – äußern sich wie folgt:

»Wurden für die weiblichen Gestalten Motive der Märchenwelt bemüht, wenn man die literarischen Themen auf ein Höchstmaß treiben wollte, so waren es für die männlichen Statuen bevorzugt patriotisch konnotierte Gestalten aus den deutschen Heldensagen.«[45]

Maaz führt weitere ›männliche‹ Bereiche an:

---

**41** | Vgl. ebd., S. 26.

**42** | Das Thema Kind verbunden mit der Idee von Unschuld war in der ersten Jahrhunderthälfte ein oft gewähltes Motiv (vgl. ebd., S. 31).

**43** | Ebd., S. 48.

**44** | Vgl. ebd., S. 222.

**45** | Ebd., S. 84.

»Verläßt man nun die Fülle weiblicher Sujets und wendet sich hin zu den männlichen Ausdrucksfiguren jener Jahrzehnte um 1900, so sind auffällig viele Themen des Sports, der Kraft, der Gewalt und sogar des Martialischen darunter.«[46]

Im Bereich des Sports (*Kugelspieler* von Nikolaus Friedrich, *Bogenschütze* von Fritz Heinemann) oder anderer Freizeitaktivitäten (*Leseratte* von Arthur Lewin-Funcke) werden zum Teil zeitgenössische Beispiele repräsentiert, zumeist aber knüpfen die Darstellungen an antike Sportdarstellungen im Sinne einer historistischen Suche nach ikonografischen Gelegenheiten an. Der Mensch blieb bis zum Jahrhundertende das wichtigste Motiv:

»[…] zuweilen auch androgyn anmutende Figuren bevölkerten die Ausstellungen und vermittelten Bilder ephebenhafter Jugend und mädchenhafter Blüte. In anderen Fällen waren es schwerblütige, schicksalsbeladene, metaphorisch ebenso wie buchstäblich geknickte und gebrochene Gestalten, die der Skepsis, dem Nihilismus oder der Lebensschwere im Geiste eines Strindberg oder Nietzsches Ausdruck verliehen.«[47]

Dazu gehören Werke wie *Kauernde* von Hugo Lederer, *Trauernder Jüngling* von Ernesto de Fiori oder *Gestürzter* von Wilhelm Lehmbruck. Diese Werke erhielten oftmals psychologisierende Titel wie *Schuld*, *Reue* etc.

»Das Pathos des, wie Sibylle Einholz das in anderem Kontext trefflich nannte, ›gezwängten Menschen‹ ist in seiner Ambivalenz von Gedrücktheit und Verklemmung einerseits und von Integrität oder Abschirmung andererseits ein wohl unausgeschöpfter Gegenstand für die Interpretation der Ausdrucksplastik um 1900.«[48]

Daneben reihen sich viele weniger existenzielle Themen, etwa Genregruppen wie *Knabe mit Ziegenbock* von August Kraus oder *Abschied* von Otto Geyer sowie tätige (*Krugträgerin* von Rudolf Küchler) und untätige (*Stehender Jüngling* von Julius Paul Schmidt-Felling) Einzelfiguren oder solche wie *Sieger* von Louis Tuaillon. Erotische Motive fanden oftmals in Kleinstatuetten Verwendung. Das Bacchantische in der Nachfolge Theodor Kalides – wenn auch weniger sinnlich – ist ein überaus präsentes Thema etwa bei Carl Begas oder Moritz Schulz.[49] Für die Themen in Parks und Gärten spielten vor allem vier Bereiche eine Rolle:

---

**46** | Ebd., S. 72.

**47** | Ebd., S. 65.

**48** | Ebd., S. 68.

**49** | Vgl. ebd., S. 57.

»Für das sogenannte lange 19. Jahrhundert sind im wesentlichen zwei Epochen einer blühenden Praxis von Skulpturenaufstellungen in Parks und Gärten zu benennen, nämlich einerseits die Jahrzehnte um 1800, als Denksteine, Büstendenkmäler und Skulpturentempel weithin gebräuchlich waren, und andererseits die Jahrzehnte um 1900, in denen die Gattung des Denkmals nach ihrer innerstädtischen ›Abnutzung‹ gleichsam in den Kontext der Parks zurückkehrte.«[50]

Beispielhaft stehen hierfür die Werke von Fritz Schaper und Gustav Eberlein für Johann Wolfgang von Goethe und Richard Wagner. Sie konnten aber auch mit lyrischen Schöpfungen[51] (zum Beispiel das *Volkslied* von Sußmann-Hellborn) bestückt werden – ab 1900 ergänzt um kämpferische Figuren (Bogenspannerin von Ferdinand Lepcke) und traditionellen Themen wie Flora (von Wolf von Hoyer für den Park Schloss Weesenstein). Traditionell waren auch die Jagdgruppen (etwa eine altgermanische Büffeljagd von Schaper) vertreten. Auch Skulpturen von Tieren – ob heimische oder exotische – außerhalb von Gärten gehörten zum Werkbestand des Kaiserreiches (Fritz Behn, Johann Heinrich Kureck, Ernst Moritz Geyger und vor allem Friedrich Wilhelm Wolff und August Gaul)[52]. Reiter konnten auf Pferden (etwa Wilhelm I. von Begas oder *Der junge Reiter* von Hermann Hahn) oder auch auf Eseln (von Gaul oder *Neger auf Esel* von Rudolf Maison) Platz nehmen.

Im Bereich der Sakralskulptur wurden wie seit jeher architekturbezogene Arbeiten geschaffen, aber auch Altäre oder Statuen. Daneben finden sich biblische Einzelfiguren (*Eva* von Schaper oder *Kain* von Heinemann) oder Gruppen (*Hagar und Ismael* von Begas).

## 2.1 Fragestellung

Wie nun lässt sich der Befund zur Skulptur im Deutschen Kaiserreich mit den allseits konstatierten sozialen Wandlungen dieser Zeit zusammenbringen?

»Daß die Industrielle Revolution als radikaler Eingriff in sozialgeschichtliche Strukturen gesehen werden muß, darüber besteht weitgehend Einigkeit. Auch die Behauptung, das System der Künste und Diskurse habe darauf irgendwie reagieren müssen, stößt auf hohe Zustimmungsbereitschaft. Angesichts des Arsenals historiographischer Kategorien mag man darüber streiten, ob man die Industrielle Revolution besser als geschichtlichen Prozeß, als geschichtliches Ereig-

**50** | Ebd., S. 417.

**51** | Vgl. ebd., S. 412.

**52** | Mit Gaul entsteht das autonome Tierbild losgelöst von einer (mythologischen) Geschichte (vgl. Bloch, Kunst 1990, S. 297).

nis oder gar Krise oder als evolutionären Einschnitt beschreibt. Aber dies ändert nichts an einem Konsens, dessen Vorstellungsfundus so unvermeidbar zu sein scheint, daß man die inzwischen zwangsläufig abgedroschen wirkenden Topoi der Beschreibung (›stürmische Entwicklung‹ usw.) hinnimmt. Man befindet sich in einer gänzlich anderen Lage, wenn man sich daran macht, Reaktions- und Verarbeitungsweisen der Künste und Diskurse zu untersuchen.«[53]

In Anlehnung an Helmut Pfeiffer lässt sich die Fragestellung formulieren: Wie gestalten sich diese Reaktions- und Verarbeitungsweisen der Kunst beziehungsweise Skulptur im Deutschen Kaiserreich? Jennifer Schlecking bemerkt zur Situation der Malerei dieser Zeit:

»Im November 1877 beklagt ein zeitgenössischer Kritiker anlässlich der akademischen Kunstausstellung in Berlin, es falle der Umstand ins Auge, ›[…] daß die bedeutsamen Kulturerscheinungen der Gegenwart, die Umwälzungen und Veränderungen im bürgerlichen Leben, welche mehr oder minder schätzbare Errungenschaften der jüngsten Vergangenheit sind, von unseren Malern beinahe völlig ignoriert werden.‹ Von der offiziellen Kunstkritik und dem Publikum wurde an die deutsche Malerei der Gegenwart die Anforderung gestellt, modernes Leben zu thematisieren.«[54]

Hieran anschließend gilt es, zwei Dinge zu klären: Wurden an die Skulptur andere Anforderungen gestellt und was verbindet sich mit dem Themenkreis der »Umwälzungen und Veränderungen im bürgerlichen Leben«[55] – etwa auch der Bereich der Arbeit?

»Doch noch vor Marx' utopischem Entwurf vom Ende des Reichs der Notwendigkeit und dem Beginn des Reichs der Freiheit entsteht um 1800 mit dem Ideal des Künstlers und seiner ›Arbeit am Werk‹ ein ästhetischer Gegendiskurs, der sich als Alternative zur einsetzenden arbeitsteiligen Gesellschaft geriert und daher geeignet scheint, die Utopie vom Reich der Freiheit mit ästhetischem Material anzureichern. Im Rahmen der Neudefinition der ›schönen Künste‹ entstehen in der Klassik und Romantik eine Reihe von ästhetischen Entwürfen, in denen Kunst zu dem Ort wird, an dem sich ein autonomes, geniales, unabhängiges und selbstbestimmtes Individuum im und durch das Werk selbst eine Form gibt. Die Idee der unentfremdeten Arbeit als Garant für die Subjektbildung, die bereits im Moment ihrer Entstehung durch die einsetzende Arbeitsteilung im 18. Jahrhundert mit der Wirklichkeit kollidiert, soll sich in der Arbeit des Künstlers realisieren.«[56]

---

**53** | Pfeiffer 1987, S. 273.

**54** | Schlecking 2016, S. 12.

**55** | Ebd.

**56** | Lemke und Weinstock 2014, S. 12.

Diese Vorstellung von Künstlern, die durchaus auch dem Selbstverständnis derselben entsprechen konnte und kann, berechtigt zu der Frage, ob ein durch Kunst entworfenes Bild von Arbeit per se ein alternatives zum herrschenden Verständnis von Arbeit ist. Ist der Blick des Künstlers aus dieser alternativen, und als solche in gewisser Weise immer auch weltfremden Sphäre der Kunst als einer idealen Arbeitswelt – ob nur als solche gedacht und konzipiert oder wirklich gelebt gilt es ebenfalls zu hinterfragen – für das, was als reale Verhältnisse bezeichnet wird, verstellt? Wie lässt es sich sonst erklären, dass in den Skulpturen des Deutschen Kaiserreiches das gesamte Thema Arbeit marginalisiert wurde, obwohl zu jener Zeit Arbeitslosigkeit, Verarmung, Hunger und Krankheit nahezu unübersehbar waren? Oder ist es gerade das Reich der Freiheit der Kunst, das es ermöglicht, einen alternativen Entwurf von Arbeit zu schaffen? Sind es nur die Künstler, die in ihrer schöpferischen Kraft die Arbeiter als ebenbürtig erkennen und ein ihnen angemessenes Bild erschaffen?

Die – insbesondere jüngere – Forschung hat sich einigen Aspekten der hier gestellten Fragen gewidmet. In Überblickswerken zum 19. Jahrhundert[57] oder zu einzelnen Stilen beziehungsweise Zeitabschnitten[58] wird der Skulptur meist weniger als mehr Platz eingeräumt. In Werken zur Geschichte der Skulptur im 19. und 20. Jahrhundert[59] wird die Skulptur im Deutschen Kaiserreich dem Format entsprechend als ein Kapitel innerhalb einer Gesamtentwicklung bearbeitet. Dabei konzentrieren sich die Darstellungen beispielsweise auf stilistische Entwicklungslinien – im Sinne eines Weges der Skulptur zur Moderne.[60] Grundlagenforschung zur Skulptur im Deutschen Kaiserreich wurde vorwiegend betrieben von Peter Bloch, Eduard Trier und Bernhard Maaz. Sie setzen einen wichtigen Schwerpunkt auf die Berliner Bildhauerschule.[61] Monografische Werke zu einzelnen Bildhauern leisten neben ihrer biografischen Zuspitzung dennoch immer wieder grundlegende Beiträge.[62] Dasselbe gilt für Studien, die sich bestimmten Aufgaben dieser Zeit widmen, etwa der Bauskulptur oder der Sepulkralskulptur.[63] Einen Großteil der Publikationen – oftmals auch vonseiten der

**57** | Vgl. Haack 1907; Kohle und Dorgerloh 2008; Klotz 2000; Kuhn 1922; Weyres und Trier 1980; Mai et al.1982; Mai und Waetzoldt 1981; Feist 1987; Meier-Graefe 1904.

**58** | Vgl. Ahlers-Hestermann 1956; Beeh 1976; Berger et al. 2014; Tümpel 1992; Felix 1984.

**59** | Vgl. Guerrisi 1930; Heilmeyer 1907; Kuhn 1922; Janson 1985; Rheims 1977; Seuphor 1959; Feist 1987; Feist 1996; Baumgart 1957.

**60** | Vgl. Hammacher 1973; Read und Hundt 1966; Selz 1963.

**61** | Vgl. Hentzen 1934; Hofmann 1974; Maaz 2010; Wolfradt 1920; Werner 1940; Bloch 1975; Bloch und Hüfler 1984; Bloch und Grzimek 1978; Peter Bloch et al. 1990; Kähler 1996.

**62** | Vgl. Pötzl-Malikova und Metzner 1977; Afuhs et al. 2009; Ende 2015; Gensel 1905; Goetz 1984; Jochum-Bohrmann 1990; Schmidt 2001.

**63** | Vgl. Boeck 1961; Zacher 1980; Eppler 2009; Meyer-Woeller 1999; Berman, 4. Bde. 1974, 1976 und 1977; Türk 2009; Merkel 1995; Thiemann und Desczyk 2012.

Geschichtswissenschaften – beschäftigt sich mit dem Denkmal.[64] Publikationen etwa zu Darstellungen des Krieges[65] oder der Allegorien[66] beleuchten ikonografische Einzelthemen[67]. Zahlreich sind inzwischen die wissenschaftlichen Publikationen zum Thema Arbeit in der bildenden Kunst.[68] Neben zeitgenössischen Zeitschriften (etwa *Kunst für Alle*) oder Kunstpublikationen (etwa von Karl Scheffler oder Julius Langbehn) bieten Quellensammlungen[69] wichtiges Forschungsmaterial zur Erschließung zeitgenössischer Diskurse. Hierzu zählen auch Publikationen zu Bildhauertheorien.[70]

## 2.2 Methodischer Zugriff

> »Kunstwerke setzen eine kognitive und praktisch-sinnliche Aneignung der Welt voraus; diese Aneignung geschieht dadurch, daß die Welt wahrgenommen, gedeutet (d. h. in einen für die jeweilige Gesellschaft bedeutsamen Sinnzusammenhang gestellt) und im Vollzug willentlicher Einwirkung, Umwandlung und Bearbeitung gestaltet wird.«[71]

Diese von Reinhard Alings zitierte Passage entspricht Grundannahmen der Kunstsoziologie: Kunst ist eine Auseinandersetzung mit Welt und nicht unabhängig von Welt zu denken. Peter Thurn beschreibt das Vorgehen der Kunstsoziologie so: Es gehe darum, »Kunst von der Seite ihrer Wirkung her zu untersuchen« und

»Kunst auch von der Seite ihrer Entstehung her sozialwissenschaftlich zu durchleuchten. Dies jedoch nur insoweit, als soziale Determinanten die Kunstschöpfung mitbestimmen. Nicht Re-

**64** | Vgl. Laumann-Kleineberg 1989; Mittig und Plagemann 1972; Reuße 1995; Alings 1996; Koselleck 1994; Nipperdey 1968; Scharf 1983; Scharf 1984; Keller und Schmid 1995; Krauskopf 2002; Meißner 1985.

**65** | Vgl. Berding et. al. 2000; Müller 1980.

**66** | Vgl. Meurer 2014; Wenk 1996.

**67** | Vgl. Bayl 1964.

**68** | Vgl. Beneke und Ottomeyer 2002; Fürst und Goerke 1912; Brandt 1928; Pohl 1986; Hütt 1974; Großbölting 2008; Herbert 1961; Pfeiffer et al. 1987; Lemke und Weinstock 2014; Spilker 2001; Wiener 2014; Türk 2000; Schlecking 2016.

**69** | Vgl. Bischoff 1985; Ebertshäuser 1983.

**70** | Vgl. Hildebrand 1901; Körner 1990; Trier 1999; Baur 1975.

**71** | Meyers Enzyklopädisches Lexikon zit. n.: Alings 1996, S. V.

duktion von Kunst auf Gesellschaftliches ist hier das Ziel, sondern Klärung des Anteils der Gesellschaft an der Entstehung und Ausgestaltung von Kunst.«[72]

Weit stärker sieht Arnold Hauser die Bedingtheit von Kunst und Gesellschaft:

»Kunstwerke sind Sedimente von Erfahrungen und richten sich, wie alle Kulturleistungen, auf praktische Ziele. Die Kunst läßt sich nur mit besonderer Anstrengung und unter besonderen geschichtlich-gesellschaftlichen Bedingungen aus dem Lebenszusammenhang, in dem sie wurzelt, herausreißen, von der allgemeinen Praxis und Noesis, mit der sie verwachsen ist, scheiden, und als selbständige, eigengesetzliche und eigenwertige Tätigkeit betreiben und beurteilen.«[73]

Thurn verweist hingegen stärker auf die Eigengesetzlichkeiten von Kunst:

»Beide Thesen, diejenige von der Notwendigkeit der totalen Anpassung der Kunst an die Gesellschaft wie auch diejenige von der Notwendigkeit eines unbedingten Widerstandes der Kunst gegen die Normen der Gesellschaft, müssen überwunden werden zugunsten einer soziologisch präzisen Klärung, des jeweils mitwirkenden Maßes an Anpassung bzw. Nichtanpassung des Künstlers und ihrer Produkte und Wertvorstellungen der sie umgebenden Gesellschaft.«[74]

Hans Dieter Huber betont trotz kunstsoziologischer Perspektive den ›Eigenwert‹ von Kunst und bemerkt dazu, »dass Kunst ein soziales Phänomen ist und keine nur subjektive Angelegenheit eines einzelnen Beobachters […], eine bewusste und aktive Konstruktionsleistung«[75]. Kunst als Konstruktionsleistung ist eine Sichtweise, die auch Klaus Türk vertritt:

»Die konstruktivistische Perspektive ernst nehmen heißt nun aber nicht, danach zu fragen, wie in unterschiedlichen Bildern, Bildfeldern, Diskursen die ›Wirklichkeit‹ – also etwa die Natur, das menschliche Subjekt oder für unseren Zusammenhang die Industrie – verschieden interpretiert wird. Ein solcher Ansatz setzt voraus, dass wir auf der einen Seite die Bildvorwürfe als objektive Fakten erkennen könnten, um dann in einem zweiten Schritt die ›Interpretation‹ dieser Gegenstände mit ihnen zu vergleichen. […] Ein strikter Konstruktivismus geht demgegenüber von der diskursiven Produktion der Gegenstände selbst aus. Ein Vergleich von ›Gegenstand‹ und Bild kann nur als Vergleich von zwei Konstruktionen verstanden werden. Eine ›Übereinstimmung‹ ist kein Indikator für Wahrheit, sondern lediglich eine Verstärkung etablierter Sichtweisen, und eine Differenz ist kein Indikator für Unwahrheit, sondern ein Angebot, das Spektrum des Wis-

**72** | Thurn 1973, S. 9.
**73** | Hauser 1983, S. 5.
**74** | Thurn 1973, S. 21.
**75** | Huber 2007, S. 11.

sens zu erweitern. […] So können wir […] nicht einfach davon ausgehen, dass wir bereits vorab über das ›richtige‹ historische Wissen verfügen, um dann feststellen zu wollen, inwieweit die Bildproduktion diesem entspricht oder vielleicht ›Ideologie‹ im Sinne ›falschen Wissens‹ präsentiert. […] Vielmehr müsste versucht werden, die Entstehungs- und Wandlungsgeschichte dessen, was ›Industrie‹ jeweils genannt wird, auch anhand von Bildern zu rekonstruieren. Michel Foucault nennt diese Vorgehensweise ›Genealogie‹ anstelle von ›Archäologie‹. Dabei ist damit zu rechnen, dass in Diskursen gesellschaftliche Konflikte ausgetragen werden; Erzeugung und Kommunikation von ›Wissen‹ sind mit Macht besetzte und um Macht ringende Prozesse der ›Wahrheitspolitik‹ (Foucault) einer Gesellschaft.«[76]

Türk erläutert den Konstruktionismus[77] weiter:

»Für Menschen scheint dieser Konstruktionismus in besonders ausgeprägter Weise zu existieren, da sie nicht nur Wahrnehmungen, Handlungen und Artefakte konstruieren, sondern zur Konstruktion von Konstruktionen in der Lage sind, also zu Konstruktionen zweiter Ordnung. […] Gegenüber und ergänzend zu diesem ›produktionistischen Konstruktivismus‹ betont der kognitive Konstruktivismus die Abhängigkeit jeder Wirklichkeitswahrnehmung von den Strukturen des jeweiligen Beobachters. Danach gibt es keine ›objektive‹, abbildhafte Wirklichkeitserkenntnis, jede Erkenntnis ist vielmehr ein konstruktiver Akt, eine Herstellung. […] Ein drittes Feld bilden die Prozesse der konstruktiven Arbeit; das heißt die Erzeugungspraktiken der gesellschaftlichen und materiellen Artefakte sowie die Erzeugungspraktiken von Erkenntnissen, Deutungen, Reflexionen etc. […] Aber auch die Erzeugung von Wissen über diese Wissensproduktion erfolgt in Arbeitsweisen, die teils sogar institutionalisiert sind etwa in der Soziologie oder der Kunstwissenschaft. Die Gesellschaft insgesamt ist damit in vielfach verschachtelter und reflexiver Weise mit ihrer Selbstreproduktion beschäftigt.«[78]

Thomas Großbölting verweist in seinen Forschungen zu den Gewerbe- und Industrieausstellungen deshalb auf Folgendes:

»Nichts ›läßt sich begreifen, beschreiben oder erklären, ohne die Bedeutungen, Wahrnehmungsweisen und Sinnstiftungen der zeitgenössischen Menschen in das Verstehen, Beschreiben oder Erklären einzubeziehen‹, so hat Ute Daniel ihr kulturgeschichtliches Credo formuliert. ›Wie zu verschiedenen Zeiten und Orten eine gesellschaftliche Realität faßbar, denkbar, denkbar

**76** | Türk 2002, S. 37.

**77** | »›Konstruktionismus‹ meint das Faktum der konstruktiven Tätigkeit von Lebewesen, ›Konstruktivismus‹ meint die diesbezügliche wissenschaftliche Lehre.« (Ebd., S. 39)

**78** | Ebd., S. 34 f. Das Wissen der Wissenschaften als Konstruktion offenbart sich beispielsweise auch durch die Sprache von Wissenschaften. In der Kunstgeschichte sind Beschreibungskate-

geworden ist‹ – diese Aufgabenstellung hat der Annales-Historiker Roger Chartier zur Grundfrage einer Geschichte der Repräsentationen erklärt: Wenn die neue Kulturgeschichte ›nach den Prozessen [forscht], durch die ein Sinn gebildet wird‹, muss die Tätigkeit des Historikers konsequenter als bisher auf eine rückwärts gerichtete Konstruktion von Weltauslegung zielen. […] Die Vorstellung von einer Kluft zwischen der Objektivität von Strukturen und der (vermeintlichen) Subjektivität von Vorstellungen lässt Chartier nicht gelten und wendet sich deshalb gegen eine erkenntnistheoretische Abwertung der Repräsentationen gegenüber sozialen und ökonomischen Faktoren.«[79]

In dem Sinne betrachtet Großbölting Ausstellungen nicht als Zeichen für Industrialisierung, sondern als Vehikel für gesellschaftlichen Wandel[80] und als Deutungsangebote für Wirklichkeit.[81] Als historische nahezu zeitgenössische Position zum Untersuchungszeitraum ist die von beispielsweise Emma Simon zu nennen:

»Sozial im weiteren Sinne ist ›alles, was die gesellschaftlich-kulturellen Beziehungen zwischen Menschen betrifft.‹ Dies auf die Kunst übertragen, ist jede Kunst, die auf Menschen wirken will, sozial. […] Aber auch, wenn man unter sozial so viel wie ›menschenfreundlich‹ verstehen will, so ist die Spiegelung dieses Gefühls im Kunstwerk ebenfalls keine Errungenschaft der Moderne.«[82]

Das praktische Ziel der sozialen Kunst ist nach Simon also:

---

gorien Hilfskonstruktionen, um Kunst durch Sprache zu erfassen. Es ist ein Transformationsprozess, ohne den die Kunstgeschichte nicht auskommt, aber auch einer, der in seiner sprachlichen Verfasstheit zu betrachten ist. Denn das Sprechen über Kunst offenbart sich als zeitgenössische Sprache fast immer auch im Sinne eines normativen Diskurses. Ebenso ist es interessant zu beobachten, wie sehr einmal etablierte Formulierungen weitergetragen werden. Mit (scheinbar) objektiven Kategorien wie Namen oder Epochenbezeichnungen verbinden sich damals wie heute auch Begriffe wie Staatsstil, erzählerisch, geschwätzig, malerisch, Tendenzkunst, Arme-Leute-Kunst, weiblich, Krise, krank, geistig, Lüge, modern, abstrakt, überindividuell, tektonisch, deutsch, männlich, heroisch, martialisch, monumental usw. Der diskursanalytischen Herangehensweise folgend kommt dem wörtlichen Zitat – sowohl heutiger als auch zeitgenössischer Positionen – in dieser Arbeit deshalb eine große Rolle zu. Einzelfiguren (etwa Scheffler) oder Einzelwerke (etwa *Rembrandt als Erzieher*) werden exemplarisch immer wieder herangezogen, um den ›Originalton‹ der Zeit und damit die Diskursfelder zu dokumentieren.

**79** | Großbölting 2008, S. 33 ff.

**80** | Vgl. ebd., S. 14.

**81** | Vgl. ebd., S. 34.

**82** | Simon 1932, S. 5.

»Eigentlich soziale Kunst aber, das heißt Kunst im Dienste der Allgemeinheit mit der Tendenz Notstände zu beseitigen, die die niedrigsten Schichten und Klassen aus wirtschaftlichen, gesundheitlichen, geistigen, sittlichen Gründen treffen, ist ein durchaus modernes Gebilde.«[83]

Methodische Zugriffe auf die Prozesse des Konstruktionismus bieten die Diskursanalyse beziehungsweise ideologiekritische Methoden oder die Geschlechterforschung[84].

»Der Diskurs als historisches Phänomen läßt sich in seiner Gesamtheit als die Menge all jener schriftlichen, mündlichen, bildlichen oder sonstigen zeichenhaften Hervorbringungen und Praktiken beschreiben, die das Thema des Diskurses streifen.«[85]

So bestimmt Achim Landwehr den Begriff Diskurs. Michel Foucault zielt in seinen Analysen vor allem auf die Ordnung der Diskurse:

»Die Veränderung der Analyse des Diskurses in eine Analytik der Endlichkeit hat jedoch eine andere Folge. […] Die Analytik der Endlichkeit hat eine genau umgekehrte Rolle. Indem sie zeigt, daß der Mensch determiniert ist, handelt es sich für sie darum, hervorzuheben, daß die Grundlage dieser Determinationen das Sein des Menschen selbst in seinen radikalen Grenzen ist. Sie muß ebenfalls offenlegen, daß die Inhalte der Erfahrung bereits ihre eigenen Bedingungen sind, daß das Denken im voraus das Ungedachte heimsucht, das jenen entgeht und das stets wiederzuerfassen es die Aufgabe hat.«[86]

In der Nachfolge Foucaults definiert Reiner Keller die Aufgabe der Diskursforschung folgendermaßen:

»Die Diskursforschung interessiert sich nicht nur für die im Zeichengebrauch konstruierten Gegenstände, sondern auch für den Konstruktionsprozess selbst, also die Bedeutungsgenerierung als strukturierten Aussagezusammenhang und regulierte Handlung. […] Im Anschluss an Foucault beschäftigt sie sich mit den gesellschaftlichen Effekten von Diskursen. Als Diskurse bezeichne ich institutionell-organisatorisch regulierte Praktiken des Zeichengebrauchs.«[87]

---

**83** | Ebd., S. 6.

**84** | Eine Erweiterung der Geschlechterforschung stellen die Ansätze der Queer Studies dar (vgl. hierzu Kraß 2003). Ansätze der Postcolonial Studies oder der Kritischen Weißseinsforschung eröffnen weitere Perspektiven, um sich den Konstruktionsprozessen von race und gender zu nähern (vgl. hierzu Karentzos 2012).

**85** | Landwehr 2001, S. 106.

**86** | Foucault 1971, S. 409.

**87** | Keller 2005, S. 10.

Siegfried Jäger konstatiert, Diskursanalyse sei per se kritisch und kein Verfahren, in dem Diskurse ›nur‹ beschrieben werden.[88] Hier zeigt sich die Nähe zur Ideologiekritik:

»Will man eine allgemeine Bestimmung des Gegenstandes der Ideologiekritik geben, dann wird man vor allem eingehen müssen auf den Aspekt der Legitimation irgendwie gearteter Regelungen sozialer Beziehungen einer ganzen Gesellschaftsordnung oder kleinerer Teilbereiche innerhalb dieser Ordnung oder im Grenzfall auf den Aspekt der Rechtfertigung einzelner Handlungen und Tatbestände im Rahmen eines Systems, sei es in ein jeweils herrschendes oder gewünschtes. Gegenstand der Ideologiekritik wäre in diesem Sinne alle Gedankensysteme, die eine solche Legitimation explizit oder implizit leisten.«[89]

Die Ordnung der Diskurse ist neben den Kategorien Rasse und soziale Klasse maßgeblich durch die Kategorien Körper und Geschlecht geprägt:

»Körper, Geschlecht, Bewegungskulturen, Gesundheit und Krankheit lassen sich nicht auf biologische Determinanten und objektive ›Wahrheiten‹ reduzieren. [...] Dabei ist weitgehender Konsens, dass der Körper in der Doppelfunktion von ›Körper sein‹ und ›Körper haben‹ den Bezug des Ichs zur Welt herstellt und Medium der Selbstdarstellung, aber auch Ort sozialer Kontrolle und Ausdruck kultureller Überformung ist.«[90]

Foucault hat sich den diskursiven Machtstrategien dieser Kategorien gewidmet:

»Sein Erklärungsmodell von Macht und Einflußnahme auf den Körper untersuchte die Verankerung des Wissens um den Körper in den unterschiedlichen natur- und geisteswissenschaftlichen Disziplinen und in den durch sie festgelegten Praktiken, die sich u. a. im 19. Jahrhundert entwickelten.«[91]

---

**88** | Vgl. Jäger 2008, S. 24.

**89** | Münch 1973, S. 152. Flecker formuliert zur Praxis der Gesellschaftskritik: »Stärker als mit Beschreibung wird Gesellschaftskritik mit Analyse und Erklärung in Verbindung gebracht, insofern dabei scheinbar natürliche Zusammenhänge hinterfragt und tatsächliche Ursachen bloßgelegt werden.« (Flecker 1995, S. 127)

**90** | Pfister 2002, S. 77.

**91** | Genge 2000, S. 13.

Körper beziehungsweise Geschlecht ist damit zum einen Kategorie der Analyse – die Genderperspektive eröffnet einen fokussierten Blick etwa auf Kunst[92] – und zum anderen eine Kategorie des Wissens – Kunstproduktion und -rezeption sind durch eine historische Geschlechterkonstruktion geprägt.[93]

Diese methodischen Anmerkungen leiten ebenso wie genuin kunsthistorische Methoden den Zugriff auf den Untersuchungsgegenstand. Diese Arbeit stellt keine Sozialgeschichte der Bilder dar, sondern untersucht die Skulptur des Deutschen Kaiserreichs als Kunstwerke. Dazu werden Skulpturen als Werke einer Kunstgeschichte in ihrer Entwicklungsgeschichte – das heißt unter Berücksichtigung der Kategorien Stil und Epoche – betrachtet; Denkmuster einer Kunstgeschichte als Fortschritts- oder gar Überwindungsgeschichte gilt es dabei zu vermeiden, da »die Kunst […] stets am Ziel ist, die Wissenschaft dagegen bloß unterwegs zu einem nie erreichbaren Ziel […]«[94]. Im Fokus steht ein Teil der Kunstproduktion des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts, dessen geografische wie temporale Begrenzung, wie es das Deutsche Kaiserreich markiert, zunächst pragmatischen Erwägungen geschuldet ist. Letztlich sind beide Grenzziehungen Setzungen, da weder räumlich noch zeitlich von einem homogenen Gefüge gesprochen werden kann – Stichwort das sogenannte lange 19. Jahrhundert.[95] Es gibt jedoch für beide Zäsuren auch gute Gründe: Die Daten 1871 und 1918 stehen für epochale geschichtliche Ereignisse (Gründung des Deutschen Kaiserreichs und Ende des Ersten Weltkriegs sowie Gründung der Weimarer Republik) mit weitreichenden Folgen für die gesellschaftliche Entwicklung. Sie markieren Grenzpunkte: Innerhalb der Kunstgeschichte kann man feststellen, dass sich die Künstler im Medium Skulptur vermehrt ab den 1870ern sozialen Themen zuwenden. Nach 1918 – in Verarbeitung des Ersten Weltkrieges – gehören solche Ikonografien zu den bestimmenden innerhalb der Kunst. Es werden klare Positionen und Konzepte entwickelt,[96] die sich aus den Entwicklungen der Zeit davor ableiten lassen. Hiermit wird ein Beitrag zur Aufarbeitung der Geschichte der Skulptur im Kaiserreich als Kunst – und nicht nur als historisches Dokument wie in der Vielzahl der Forschungen zum Denkmal – geleistet.

---

**92** | In der 2015 publizierten Arbeit zu Wilhelm Lehmbruck merkt Ende an, die Kategorie Geschlecht gehöre immer noch nicht zum selbstverständlichen Analysekanon der Kunstgeschichte (vgl. Ende 2015, S. 42).

**93** | Vgl. ebd., S. 41

**94** | Hauser 1983, S. XII.

**95** | Kohle dehnt in diesem Sinne den Untersuchungszeitraum der Publikation *Vom Biedermeier zum Impressionismus* auch bis zum Ersten Weltkrieg aus (vgl. Kohle 2008, S. 10).

**96** | Man denke an die Werke der Neuen Sachlichkeit beziehungsweise des Verismus oder an DADA, aber auch an expressionistische Künstler wie Käthe Kollwitz oder Ernst Barlach.

Als Erkenntnisfolie, die einer diskursgeschichtlichen Betrachtungsweise folgt, werden der analytischen Auseinandersetzung mit Skulptur Überlegungen zu sozialgeschichtlichen Entwicklungen und zum Begriff der Arbeit beziehungsweise zu Kategorien wie Körper, Geschlecht und Rasse dieser Zeit vorangestellt. Ebenso erfolgt eine Darlegung der für das Deutsche Kaiserreich bestimmenden Diskurse im Kunstsystem. Es werden Akteure (zum Beispiel Institutionen), Medien (zum Beispiel Kunstzeitschriften) und inhaltliche Schwerpunkte vorgestellt. Hierbei wird zwischen den grundsätzlichen und den die Bildhauerei betreffenden Diskursen differenziert, um so Unterschiede und Gemeinsamkeiten innerhalb der Gattungen herauszustellen. Auf diese Rekonstruktion bestimmender Diskursformationen und -inhalte folgt die Analyse der künstlerischen Praxis der Bildhauerei dieser Zeit. Zu den primären Untersuchungsgegenständen gehören Groß- und Kleinskulpturen in Sammlungen und im öffentlichen Raum. Ziel ist nicht eine vollständige Erfassung im Sinne einer Katalogisierung, sondern das Aufspüren von Grundtendenzen, die aufgrund einer gegebenen Rezipierbarkeit zum Gegenstand des öffentlichen Diskurses werden konnten: Die Fokussierung auf Abweichungen beziehungsweise auf das Unbekannte tritt zugunsten der Ähnlichkeiten respektive des Etablierten zurück.

Nur überblicksweise wird hierfür der gesamte Bildkomplex des Deutschen Kaiserreiches herangezogen, denn erst in der vergleichenden Betrachtung – das schließt sowohl den retrospektiven als auch den zeitgenössischen, aber auch den gattungsübergreifenden Blick mit ein – ist eine hinreichende Bedingung gegeben, das spezifische ›Was‹ und ›Wie‹ der Werke zu decodieren. Fallbeispiele dienen der tiefergehenden Betrachtung und dokumentieren allgemeine Tendenzen und Besonderheiten am konkreten Werk. Sie wurden so ausgewählt, dass verschiedene Bildhauer, Entstehungskontexte, Stile und Aufgaben berücksichtigt wurden. Sie sind repräsentativ, das heißt nicht beliebig, aber keineswegs singulär. Die Analyse der Werke wird von der Annahme geleitet, dass das, was dargestellt ist, erst daraus resultiert, wie es dargestellt wird.[97] In diesem Sinne wird Skulptur als künstlerische Gestaltung betrachtet. Gestaltung beziehungsweise Gestalt ist das, was das Kunstwerk zum Kunstwerk macht:

»Wir dürfen uns durch die oft wiederholten Definitionen: ›das Ästhetische (die Kunst) ist Spiel und Schein‹ nicht verführen lassen. Spiel und Schein sind charakteristische, aber nicht konstitutive Bestimmungen der freien Kunst und der damit verwandten Spielgestaltung in der Tektonik. Das Wesen des Ästhetischen überhaupt aber ist und bleibt Gestaltung.«[98]

**97** | In diesem Sinne schließe ich mich der Kritik an der konventionellen ikonologischen Betrachtung an, weil diese das Formale kaum berücksichtigt (vgl. Schulz 2005, S. 42).

**98** | Schmied-Kowarzik 1925, S. 82.

Gestaltung umfasst Ikonografie, Form und Material in Hinblick auf eine bestimmte Aufgabe und einen spezifischen Ort innerhalb einer künstlerischen Gattung unter bestimmten Produktionsbedingungen – alles ließe sich auch unter dem (erweiterten) Begriff Stil fassen. Für die Skulptur des Kaiserreiches bedeutet dies eine Auseinandersetzung im Spannungsfeld von Tradition und Moderne, konkret: eine Ikonografie zwischen antiker Mythologie und Industriearbeit, Formen zwischen Historismus als bewusstem Rückgriff und (monumentaler) Abstraktion, klassische Auftragsarbeit für Staat und Privatpersonen und auftragsfreien Arbeiten für Salons oder Bronzegießereien, Großskulptur und Kleinskulptur und deren Präsentation in Ausstellungen beziehungsweise in Verkaufskatalogen, die Verwendung ikonologischer und industrieller Materialien wie Marmor, Bronze oder Granit und industrieller Galvanobronze oder Steinpappe, Entstehungskontexte im akademischen Künstleratelier und als fabrikmäßige Massenproduktion.

Die Erweiterung der ikonografischen zur ikonologischen Methode bedeutet, die dargestellten Inhalte im Werk nicht nur zu benennen, sondern sie auch kontextuell und intentional zu deuten: »Ikonologie ist eine Variante der Kulturgeschichte, in der das Studium der Kunstwerke dazu bestimmt ist, aus ihnen Schlüsse über die Kultur zu ziehen«[99]. Nach Oskar Bätschmann hat Erwin Panofsky »nicht eine Methode der Interpretation vorgelegt […], sondern ein Modell entworfen […], in dem Verstehen von Zeichen und Erklären der Werke als einander ergänzende und begrenzende Tätigkeit aufeinander bezogen sind«[100]. Dabei denkt Panofsky in seinem dritten Schritt, der Interpretation, auch das grundsätzliche Verhalten der Künstler zur Welt mit.[101] Das Bild, selbst wenn es den Weltbezug der Künstler einschließt, ist als Ausdruck von Zeit (Kunstbegriff der Moderne) für Panofsky wesentlicher Ausdruck von vorgängigen Texten und nicht eine einmalig eigensinnige, medienspezifische Auseinandersetzung mit der Welt, die nicht nur Texten folgt, sondern solche auch provoziert. Diese mediale Eigensinnigkeit – und hierin unterscheidet sich der ikonologische Ansatz – wird wesentlich in der künstlerischen Bewältigung des Themas geleistet. Ikonografie meint daher nicht ein Thema, das schon vor seiner Realisierung da ist.

Ikonografie und Ikonologie als methodische Zugriffe sind daher nicht nur eine kunsthistorische Hilfswissenschaft zum Identifizieren und Interpretieren von Bildinhalten, sondern sie sind – und zwar nur in ihrer spezifischen Ausformung – auch an der Produktion der kulturellen Wirklichkeit einer bestimmten Epoche oder Topografie beteiligt. Sie drücken eine vorgängige Wirklichkeit nicht nur aus – in dieser Hinsicht wird die Abhängigkeit der Ikonologie von Panofsky von der modernen Stilanalyse etwa eines Alois Riegl deutlich –, sondern arbeiten an der Wirklichkeit mit.

---

**99** | Bätschmann 1985, S. 90.

**100** | Ebd., S. 93.

**101** | Vgl. ebd., S. 94.

Die im künstlerischen Prozess verarbeiteten Themen sind dabei zunächst und in erster Linie Teil einer künstlerischen und daher semiotischen Produktion und können auf dieser Basis überhaupt erst eine mehr oder weniger chiffrierte Aussage über eine Realität jenseits der künstlerischen leisten (beispielsweise einer politischen, sozialen oder ökonomischen). In einem Prozess künstlerischer Aneignung weisen die Künstler ihrem Gegenstand durch bewusste (und mitunter auch unbewusste) Gestaltung Bedeutung(en) zu. In der Auswahl ihrer Themen und Formen offenbaren sie daher eine eigene Produktionswirklichkeit:

»Es gibt keine feststehenden ikonographischen Bedeutungen. Sinnpotentiale werden vielmehr durch Strukturen generiert, die im sozialen Handlungsaustausch entstehen. Die Kunstwerke sind im jeweiligen historischen Kontext als positionsgebundene Formulierung von politischen Ansprüchen und sozialen Hoffnungen identifizierbarer gesellschaftlicher Gruppen zu verstehen. Auch die Künstler waren in die Auseinandersetzungen ihrer Zeit auf vielfältige Weise involviert. Ihre Werke kennzeichnet daher ein aktives, partizipatorisches Moment, freilich selten als radikale Intervention, sondern in der Regel als distanzierter Kommentar oder als nahezu unbewußt einfließende Konnotation.«[102]

Die Untersuchung einer Ikonografie der Arbeit in der Skulptur des Deutschen Kaiserreichs bietet in besonderer Weise die Möglichkeit, um zum einen etwas über die gattungsimmanenten Bedingungen innerhalb einer kunstsystemischen Diskurskonstellation in Erfahrung zu bringen und zum anderen das Verhältnis von Kunst beziehungsweise Skulptur und (sozialer) Wirklichkeit[103] näher zu ergründen. Gerhart Kapners Ansatz, der die »Ästhetik nicht nur um die Dimension der Historik, sondern auch um die der Soziologie«[104] erweitert, soll dann dazu dienen, der These zu folgen, »daß Kunst weder überzeitlichen noch außergesellschaftlichen Gesetzen gehorchte, weil ihre Gattung selbst aus den historischen Bewegungen bestimmter gesellschaftlicher Grundkonflikte entsprang.«[105]

Kunst wird damit keinesfalls auf die Rolle einer Illustration dieser Grundkonflikte reduziert, sondern als Akteur begriffen. Kunst, beispielsweise im Sinne von William J. T. Mitchell, ist an der visuellen Konstruktion des Gesellschaftlichen beteiligt.[106] Die Skulptur des Deutschen Kaiserreichs wird deshalb – ähnlich wie die Fotografie bei

**102** | Held und Schneider 1993, S. 10 f.

**103** | Wirklichkeit kann mit Berger und Luckmann als Qualität von Phänomenen definiert werden, die ungeachtet unseres Wollens vorhanden sind (vgl. Berger und Luckmann 1977, S. 1 f.).

**104** | Kapner 1991, S. 20.

**105** | Bredekamp 1975, S. 12.

**106** | Vgl. Holert 2005, S. 233. Vgl. ebenso Mitchell und Belting 2008.

Philippe Dubois – nicht ›nur‹ als Kunst ernst genommen, sondern auch als ›soziale Plastik‹, als ›arbeitende Bilder‹:

> »Das Foto ist nicht nur ein Bild (das Produkt einer Technik und einer Aktion, das Resultat eines Tuns und eines Könnens, eine Gestalt aus Papier, die man einfach als ein in sich geschlossenes, endliches Objekt betrachtet), es ist zunächst einmal auch ein richtiggehender ikonischer Akt, ein Bild, wenn man so will, aber ein arbeitendes Bild, etwas, das man nicht denken kann, ohne seine Umstände zu berücksichtigen, ohne das Spiel, das es belebt, mitzudenken, ohne es buchstäblich nachzuvollziehen: es ist etwas, das zugleich und konsubstantiell ein Bild-Akt, ein Bild und ein Akt (image-acte) ist, wobei sich von selbst versteht, daß sich dieser Akt nicht banal auf die bloße Geste der eigentlichen Produktion des Bildes (die Geste des Aufnehmens) beschränkt, sondern auch den Akt der Rezeption und der Betrachtung des Bildes einschließt.«[107]

Der Gattung Skulptur kommt also ein produktiver Wert zu. Skulptur produziert künstlerische Werte in einem System Kunst, sie produziert den ideellen Kunstwert, der Kunsthaftigkeit als künstlerische Gemachtheit unter Verwendung rein künstlerischer Paradigmen wie Form und Inhalt umfasst, ebenso wie den materiellen Wert von Kunst. Skulptur produziert aber auch gesellschaftliche Werte und hat damit beispielsweise Anteil an den Ausformungen des Arbeitsbegriffes. Die vorliegende Untersuchung nimmt deshalb eine doppelte Perspektivierung vor: Zum einen sollen Aussagen über Skulptur als Kunst in einer spezifischen historischen Konstellation getroffen werden und zum anderen Aussagen über eine Ikonografie der Arbeit als Teil des Gesellschaftlichen. Die Ikonografie der Arbeit wird ikonologisch unter dem Aspekt des Gattungsprimats von Skulptur ausgedeutet und die für die Kunst bestimmenden Paradigmen Stil, Material und Produktion, Ikonografie und Aufgabe werden mit Blick auf eine Ikonografie der Arbeit in den einzelnen Unterkapiteln fokussiert untersucht, bei der das jeweils andere Paradigma stets mitgedacht wird – es erfolgt lediglich eine andere Gewichtung.

Das Begriffspaar Kunst und Wirklichkeit ist nicht nur als (post-)modernes retrospektives Beschreibungsmodell fruchtbar, sondern auch historisch von Bedeutung, etwa im Diskurs um Realismus beziehungsweise Naturalismus und Idealismus. Hiermit verbinden sich einmal mehr Fragen des Normativen: Was soll Kunst? Es bietet aber auch die Möglichkeit von Erklärungsmustern, wenn man die Gegenüberstellung beider Begriffe dialektisch und – wie im Begriff selbst angelegt – produktiv begreift. Das jeweils Andere ist dann nicht als Gegenspieler zu betrachten, sondern beide können als eigengesetzliche Formen von Realität analysiert werden. Das geschichtsphilosophische Dogma Riegls vom Kunstwollen – Kunst sei per se immer die Rolle des

---

**107** | Dubois 1998, S. 19. Solche Positionen bilden wichtige Vorläufer für die Bild-Akt-Theorien Horst Bredekamps.

produktiven Anderen zuzuschreiben, was zu einseitigen Aufklärungserwartungen an Kunst führt – gehört zu den blinden Flecken von Kunstbetrachtung, so wie die Produktion von gesellschaftlichen blinden Flecken zur Kunst gehört:

»Das Gehirn unterdrückt, wenn man so sagen darf, seine Eigenleistung, um die Welt als Welt erscheinen zu lassen. Und nur so ist es möglich, die Differenz zwischen der Welt und dem beobachtenden Bewußtsein in der Welt einzurichten. […] Die Einheit der Welt ist unerreichbar, sie ist weder Summe, noch Aggregat, noch Geist. Wenn eine neue Operationsreihe mit einer Differenz beginnt, die sie selber macht, beginnt sie mit einem blinden Fleck.«[108]

**108** | Luhmann 1997, S. 15 und S. 51.

# 3 Systeme und Diskurse

## 3.1 Sozialgeschichte

»Ich bin ein Gründer, froh und frisch,
schon heute setz ich mich zu Tisch,
als dürft ich weiter mich nicht quälen,
als meine Zinsen nur zu zählen.
[…]
Was gehet das Verdienst mich an?
Nur der Verdienst ist noch mein Mann:
Ich will mir flechten selbst zum Lohne
aus Aktien eine Bürgerkrone.«[1]

»Dieses Geschichtsbuch ist kein Thesenbuch.«[2] Im Sinne dieses Zitates wird hier ein deskriptiver Abriss der sozialen Verhältnisse im Deutschen Kaiserreich zwischen 1871 und 1918 unter Zuhilfenahme einschlägiger Standardwerke der Geschichtswissenschaften geboten,[3] um darzustellen, welche Strukturen und Ereignisse, Personen und Lebensumstände diese Zeit geprägt haben. Das ist nicht ohne thesenhafte Zuspitzung möglich. Der Abriss bildet gewissermaßen eine Folie für eine kunsthistorische Analyse in dem Bewusstsein, dass das Wissen beider Disziplinen Konstruktionen unterliegt, die um die Unmöglichkeit objektiv historischer Wahrheit und Vollständigkeit wissen, und dass das, was wir über das Kaiserreich wissen, sowohl durch Bilder als auch durch andere Medien und Quellen produziert wurde. Geschichte und Kunstgeschichte entwerfen gleichermaßen ihre Bilder dieser Zeit und beeinflussen sich dabei wechselseitig.

---

**1** | August Heinrich Hoffmann von Fallersleben zit. n.: Mahal 1973, S. 225 f.

**2** | Nipperdey 1998, S. 838.

**3** | Wehler 1983; Nipperdey 1998; Berghahn 2003; Ritter und Kocka 1974; Hertz-Eichenrode 1992.

Als einleitende Bemerkungen sind die historischen Ausführen für die kunsthistorische Perspektive auf soziale Wirklichkeit in doppeltem Maße sinnvoll: Zum einen soll dokumentiert werden, wie tiefgreifend sich die sozialen Veränderungen – so auch der in der Einleitung bereits dargestellte Forschungskonsens – in der Zeit des Deutschen Kaiserreichs infolge der industriellen Revolution darstellen, und zum anderen, welche konkreten sozialen Bereiche betroffen waren. Diese Ergebnisse werden bei der kunsthistorischen Betrachtungsweise stets mitgedacht, ohne jedoch von einem Abbildverhältnis von sozialer Wirklichkeit und Kunst auszugehen. Ziel ist es, kunstimmanente Erklärungsmuster – ausgehend beispielsweise von der Gattung Skulptur – zu finden und zu erklären, warum bestimmte Themen der Sozialgeschichte ausgeblendet werden und andere nicht. Des Weiteren soll die Frage beantwortet werden, wie durch konkrete Gestaltung – oftmals ein gesteuertes Ergebnis von Abstraktion im neutralen, aber auch von Pointierung im propagandistischem Sinne – komplexer Ereignisse oder Sachverhalte etwa für Skulpturen das Potenzial zu ›arbeitenden Bildern‹ geschaffen wird.

Der Ansatz der Sozialgeschichte – insbesondere im Gegensatz zur Ereignisgeschichte (oder Politikgeschichte), wie sie etwa in Denkmälern dieser Zeit zum Tragen kommt – fragt nach den Bedingungen und Folgen historischer Ereignisse und fühlt sich daher einer problemorientierten Strukturanalyse verpflichtet.[4] Sie widmet sich der Entwicklung gesellschaftlicher Strukturen wie Klassen, Schichten und Gruppen und deren Bewegungen, Konflikten und Kooperationen.[5] Starke Bezugspunkte gibt es zur Wirtschaftsgeschichte.[6] Letztlich kann man Geschichte als eine Struktur verstehen, als ein Gewebe, in dem alles ineinandergreift. Eine retrospektiv analytische Betrachtung muss aus pragmatischen Gründen Komplexitätsverlust in Kauf nehmen. Deshalb wird die Geschichte des Deutschen Kaiserreiches hier als ein System aus Makrostrukturen (Organisationsformen und Ereignisse) und Mikrostrukturen (Menschen und ihre ganz eigenen Biografien) begriffen, als ein Netzwerk aus Handlungen und Handelnden, das produziert und reproduziert, um handlungsfähig zu sein und zu bleiben – im Bewusstsein, dass topografische und chronologische Grenzen mal mehr und mal weniger Hilfskonstruktionen der Erfassbarkeit und Beschreibung sind.

Das Kapitel ist in die drei Schwerpunktbereiche gegliedert – Wirtschaft, Gesellschaft und politische Maßnahmen von staatlicher und nicht-staatlicher Seite –, auch wenn eine Abgrenzung der Bereiche oftmals kaum möglich ist. Die Wahl der Reihenfolge folgt der Annahme, dass Politik und Gesellschaft in Zeiten des Kapitalismus das Produkt wirtschaftlicher Veränderungen sind. Von linearen und kausal verlaufenden Prozessen darf jedoch nicht ausgegangen werden.

---

**4** | Vgl. Wehler 1983, S. 11.

**5** | Vgl. Kocka 1986, S. 82.

**6** | Vgl. ebd., S. 142.

### 3.1.1 Wirtschaft

Die rechtlichen Bedingungen für freie Märkte wurden größtenteils schon im Vormärz durch die Bauernbefreiung sowie die Einführung der Gewerbefreiheit und der Freiheit von Berufs- und Wohnortwahl geschaffen.[7] Maßgeblich trug hierzu der Deutsche Zollverein bei. Zwar war die deutsche Entwicklung in der Zeit von 1850 bis 1873 im europäischen Vergleich noch rückständig, doch hatte man so die Chance, aus den Fehlern der Nachbarstaaten zu lernen, zum Beispiel in Bezug auf das Patentrecht.[8] Entscheidende Faktoren für den Aufschwung waren die modernen Produktionsmethoden, aber auch neue Finanzierungsmodelle durch Aktiengesellschaften und Großbanken. Auch die Generierung von wirtschaftlichen Rahmenbedingungen durch eine Gewerbeordnung, ein Handelsgesetzbuch oder die Vereinheitlichung von Maßen und Gewichten waren entscheidend. Zusammenfassend sind drei wichtige Entwicklungsschritte der deutschen Wirtschaftsgeschichte zu nennen: eine ruckartige Steigerung des Bruttosozialproduktes und des Pro-Kopf-Einkommens, ein großes Wachstum in strategisch wichtigen Industriezweigen[9] und das Ansteigen der Nettoinvestitionen der Volkswirtschaft.[10] Der Ausbau der Eisenbahn, der sich von 1870 bis 1913 um das Dreifache gesteigert hatte, war ebenfalls ein entscheidender Faktor für die wirtschaftliche Entwicklung in Deutschland.[11]

#### Arbeitswelt

Das sozioökonomische System in Deutschland war durch ein Nebeneinander alter und neuer Wirtschaftszweige bestimmt. Die wirtschaftliche Existenzgrundlage speiste sich nicht nur aus der Industrie, sondern weiterhin auch aus Landwirtschaft, Handwerk und Handel. In den beiden letzteren Sektoren überwogen die kleinen und mittleren Betriebe. Dort arbeitete ein beträchtlicher Teil der Bevölkerung.[12] Es vollzog sich infolge der Industrialisierung eine eindeutige Umgewichtung der Sektoren, wobei dennoch von einem Industriestaat mit starker agrarischer Basis gesprochen werden kann.[13] Der Prozess der Rationalisierung und Mechanisierung, der keineswegs auf die Fabrik beschränkt blieb, ließ auch die Produktion im Agrarsektor erstarken. Dennoch befand sich die Landwirtschaft seit den 1860ern in einer doppelten Strukturkrise, die

**7** | Vgl. Berghahn 2003, S. 159.

**8** | Vgl. Wehler 1983, S. 29.

**9** | Wehler nennt hier Eisenverarbeitung, Bergwerk und Maschinenbau (vgl. ebd., S. 26).

**10** | Vgl. ebd., S. 25 f.

**11** | Vgl. Hertz-Eichenrode 1992, S. 91.

**12** | Vgl. ebd., S. 90.

**13** | Vgl. Berghahn 2003, S. 42.

zum einen durch ein Überangebot aus dem Ausland und zum anderen durch die hohe Produktivität der Industrie verursacht wurde. Dies führte bei vielen Arbeitern zur Landflucht.[14]

Ab 1890 stand die Landwirtschaft damit nicht mehr an erster Position der Wirtschaftsbereiche,[15] sondern um 1900 arbeiteten nun mehr Menschen im Industriesektor.[16] Die Anzahl der Arbeiter im Industriesektor stieg erheblich. Großbetriebe, das heißt Fabriken mit mehr als tausend Mitarbeitern, bildeten nicht länger die Ausnahme. Im metallerzeugenden Sektor verdreifachte sich zwischen 1875 und 1913 das Personal.[17] Von den Industriebetrieben verzeichnete der Produktionsbereich der Konsumgüter die meisten Arbeiter.[18] 1907 boten Industrie und Handwerk bereits 42,2 Prozent der Bevölkerung eine Arbeitsstelle.[19] Aktiengesellschaften wurden zu einem wichtigen Bestandteil des neuen Systems. Wenn auch nicht flächendeckend, so regelten oftmals Syndikate und Kartelle Preis- und Absatzstrukturen.[20] Doch nicht in allen Wirtschaftssektoren regelten Kartelle die Preisstrukturen gleichermaßen stark.[21] Die gefällten Entscheidungen riefen gerade bei den kleineren Betrieben Unmut hervor, während unter anderem die Sozialdemokraten ihre Arbeit begrüßten.[22]

Planung und Lenkung in der Betriebswirtschaft blieb unumgänglich, da sich die hier getroffenen Maßnahmen zunehmend auf die Volkswirtschaft auswirkten. Banken nahmen dabei eine besondere Rolle ein,[23] sodass sich zwischen Banken und

---

**14** | Vgl. ebd., S. 43 f.

**15** | Vgl. Hertz-Eichenrode 1992, S. 91.

**16** | So war das Verhältnis 1907 zum Beispiel 42,2 zu 28,4 Prozent (vgl. Epkenhans und Seggern 2007, S. 114). Der kleine, handwerkliche Betrieb spielte weiterhin eine wichtige Rolle in der Wirtschaft (vgl. Hertz-Eichenrode 1992, S. 96). Teilweise wurden bestimmte Betriebe miteinander kombiniert und es kam so zur Konzentration produktiver Wirtschaftskräfte (vgl. ebd., S. 91).

**17** | Vgl. Berghahn 2003, S. 44. In der Eisen- und Stahlindustrie rückte man sogar hinter die USA und noch vor England auf die zweite Stelle (vgl. ebd.).

**18** | Vgl. Hertz-Eichenrode 1992, S. 95. Die immer technisch ausgereiftere Fabrikarbeit erforderte Facharbeiter und konnte immer weniger Arbeiter auf Tagesbasis beschäftigen (vgl. Berghahn 2003, S. 69).

**19** | Vgl. ebd., S. 91.

**20** | Vgl. Hertz-Eichenrode 1992, S. 93.

**21** | Vgl. Berghahn 2003, S. 76.

**22** | Vgl. Hertz-Eichenrode 1992, S. 94. Sie waren verbraucherfeindlich und verlangsamten den Massenkonsum (vgl. Berghahn 2003, S. 77).

**23** | Ihnen wurde sogar eine unmittelbare Bedeutung für die Außenpolitik zugesprochen (vgl. Hertz-Eichenrode 1992, S. 95).

Industrie eine enge Beziehung entwickelte.[24] Durch Genossenschaftsbanken konnte etwa das Handwerk oder die Landwirtschaft an Kredite gelangen.[25] Im Kreditwesen sorgte vor allem die Aufhebung der innerdeutschen Zollschranken für einen Aufschwung: Der Handel entwickelte sich im weltweiten Wettbewerb bis zur Spitze,[26] und das Kaiserreich wurde zur Exportnation.[27]

Unterbrochen wurde diese prosperierende Entwicklung durch zahlreiche Krisen. Der Wiener Börsenkrach 1873, auch Gründerkrach genannt, bildet eine Zäsur des seit den 1840ern andauernden Wirtschaftswachstums in Deutschland.[28] Diese schwere Depression, die längste und stärkste Wachstumsstörung der deutschen Industrialisierung, sollte bis 1879 anhalten. In dieser Zeit verringerten sich die Wachstumsraten bis auf die Hälfte und es folgten viele Jahre wirtschaftlicher Krisen hintereinander, so von 1882 bis 1886 und von 1890 bis 1895. Zu den Gründen gehörten etwa die Ablösung klassischer Leitsektoren (Eisen, Bergbau, Eisenbahn) durch neue Technologien (Elektronik, Motorentechnik, Großchemie), die strukturelle Agrarkrise von 1876, aber auch die Einfuhr billiger Exportgüter (zum Beispiel amerikanischer Weizen). Die Reallöhne stiegen nur sehr schleppend.[29] In der Zeit von 1895 bis 1914 kann jedoch, bis auf die Jahre 1900 bis 1902, 1907/08 und ab 1913, von einer Hochkonjunktur der deutschen Wirtschaft gesprochen werden.[30]

### 3.1.2 Gesellschaft

Die Bevölkerung[31] stieg in der Zeit von 1866 bis 1914 schnell und kontinuierlich an, insgesamt um 28 Millionen Menschen.[32] Die Sterblichkeitsrate war abhängig von sozialen Komponenten wie Wohnort – auf dem Land war sie bis ungefähr 1900 deut-

---

**24** | Diese war aus heutiger Sicht für beide Seiten wirtschaftlich förderlich (vgl. Berghahn 2003, S. 71).

**25** | Vgl. ebd., S. 73.

**26** | Vgl. ebd., S. 46.

**27** | Sie belieferte in besonderem Maße die Eisenbahnindustrie (vgl. ebd., S. 45).

**28** | Vgl. Epkenhans und Seggern 2007, S. 89 f.

**29** | Die Löhne im Bergbau wurden zum Beispiel halbiert, nahezu alle Bereiche der Gesellschaftlich waren davon betroffen (vgl. Wehler 1983, S. 42-46).

**30** | Vgl. ebd., S. 50-56.

**31** | Die durch die Französische Revolution ausgelösten Veränderungen der Gesellschaftsstrukturen führten auch im Kaiserreich zur Auflösung der alten Ständegesellschaft (vgl. Epkenhans und Seggern 2007, S. 72-77). Definiert wurde die Zugehörigkeit zu einer sozialen Schicht über die kulturelle Leitfunktion, das heißt Lebensart, Anschauungen, Verhaltenskodex, aber auch Beruf (vgl. ebd., S. 108-111).

**32** | Vgl. Nipperdey 1998, S. 9.

lich geringer als in der Stadt – und Beruf, aber auch Geschlecht. Viele Frauen starben beispielsweise aufgrund von Schwangerschaft und Geburt, dennoch waren die geschlechterspezifischen Zahlen weitestgehend ausgeglichen, da Männer oft einem höheren Berufsrisiko ausgesetzt waren.[33] Der steigende Standard in Bezug auf Ernährung, Hygiene und medizinische Versorgung wirkte sich ebenfalls positiv aus. So ging die Säuglingssterblichkeit ab den 1880ern zurück.[34] Die Anzahl der Rentner verdreifachte sich auch aufgrund der Sozialversicherung.[35] Insgesamt war der Altersdurchschnitt in den Städten niedriger als auf dem Land.[36]

Integraler Bestandteil der Industrialisierung war die Urbanisierung, also die Ausweitung der städtischen Lebensform. Großstädte mit über 100.000 Einwohnern waren 1910 mit 21,3 Prozent vertreten, wohingegen die Zahl 1871 lediglich bei 4,8 Prozent lag. Durch die örtliche Industrie kam es rasch zu zahlreichen Großsiedlungen.[37] Die Verstädterung war letztlich Resultat einer Binnenwanderung zu den Arbeitsplätzen. Man spricht hier vom Gesetz des doppelten Stellenwertes: Durch die Industrialisierung in oder nahe von Städten entstehen auch im Handwerk und im Dienstleistungssektor neue Arbeitsplätze. Die gegenteilige Situation auf dem Land lässt die Menschen in die Städte abwandern.[38] Die regionalen und die Unterschiede von Stadt und Land wirkten sich auch auf die Einkommen aus.[39] Voraussetzung für eine neue Form des Pendlerwesens und damit einer neuen Flexibilität bei der Arbeitsplatzwahl war der Ausbau und die Verbilligung des öffentlichen Nahverkehrs.[40] Dennoch gab es starke regionale Unterschiede im Bevölkerungswachstum – im Westen war es stärker als im Osten, wobei der Unterschied zwischen Stadt und Land im Westen auch davor schon geringer war.[41] Städte wie Gelsenkirchen wuchsen innerhalb von 40 Jahren um das Zehnfache.[42] Die Industrialisierung und Verstädterung führte damit nicht nur zu radikalen wirtschaftlichen, sondern auch zu gesellschaft-

**33** | Vgl. ebd., S. 13.

**34** | Vgl. ebd., S. 14. Im ›neuen Mittelstand‹ ging die Kinderzahl aufgrund von Geburtenkontrolle zurück. Verhütungsmittel waren damals stark verbreitet (vgl. ebd., S. 25 ff.).

**35** | Vgl. ebd., S. 25.

**36** | In den Städten gab es einen sehr hohen Anteil junger Menschen, auf dem Land kehrte sich das Verhältnis um (vgl. Berghahn 2003, S. 99).

**37** | Vgl. ebd., S. 97 f.

**38** | Damit lebten 1910 nur noch zwei Fünftel der Bevölkerung auf dem Land, wohingegen es vor 1871 noch zwei Drittel waren (vgl. Nipperdey 1998, S. 34).

**39** | Vgl. Ritter und Tenfelde 1992, S. 150.

**40** | Vgl. ebd., S. 40.

**41** | Vgl. ebd., S. 35.

**42** | Vgl. ebd., S. 36.

lichen Veränderungen.[43] Auf die Not der Großstädte reagierten manche Kommunen mit Modellen wie der Gartenstadt. Viele dieser Reformvereine bildeten sich aufgrund der Furcht vor dem Anwachsen des Industrieproletariats und seines umstürzlerischen Potenzials.[44] Soziale Ungleichheit[45] war ein gravierendes Problem. Die Einkommen der höheren Schichten blieben weitgehend stabil, wohingegen von einer Verschlechterung der unteren Einkommensschichten ausgegangen wird.[46] Ein immer größerer Anteil der Bevölkerung zählte zur Arbeiterklasse. Bis zur Jahrhundertwende verschärften sich so die Klassengegensätze. Danach stabilisierten sich die Zustände wieder, wobei innerhalb der unteren Schichten die soziale Ungleichheit zunahm.[47] Auf Notsituationen (vor allem durch Arbeitsmangel) reagierten viele Menschen nicht nur mit Binnenmigration, sondern auch mit Auswanderung.[48] Ab den 1890ern wanderten zudem vermehrt ausländische Arbeitskräfte zu, vor allem Saisonarbeiter aus Polen. Auch dadurch kam es einmal mehr zum Wettstreit um Arbeitsplätze.[49]

## Arbeiterschaft[50]

Durch die Industrialisierung kam es zur Bildung einer neuen Schicht: die Arbeiterschaft. Sie arbeitete lange Zeit unter schlechten Bedingungen, die sich bis 1918 langsam verbesserten. So wurde beispielsweise die Wochenarbeitszeit reduziert. Viele Arbeiter sahen das als großen Erfolg an: Die Gewerkschaften hatten hunderte von Streiks (es waren 631 in den ersten drei Jahren des Reiches)[51] organisiert. Freizeit gab es trotzdem kaum und Urlaub war bis zum Ersten Weltkrieg eine Ausnahme. Damit waren Arbeiter erheblich schlechter gestellt als Beamte oder Angestellte. Durch die

---

**43** | Vgl. Berghahn 2003, S. 101.

**44** | Vgl. ebd., S. 99 f.

**45** | Soziale Ungleichheit beschreibt den gesellschaftlichen Zustand, »[…] in dem die Zugangschancen zu wichtigen Sozialbereichen (z. B. Bildung und Ausbildung, Beruf) für einzelne Personen oder Sozialgruppen erschwert sind und die ungleiche Verteilung von ökon. und sonstigen Ressourcen, von sozialen Positionen und Rängen als ein soziales Problem angesehen wird. Mit den als ungleich bewerteten sozialen Positionen und Rängen sind unterschiedliche Möglichkeiten der Ausübung von Macht und Herrschaft und der Aneignung von Ressourcen verbunden.« (Schäfers und Lehmann 2010, S. 331)

**46** | Vgl. Ritter und Tenfelde, S. 149.

**47** | Vgl. ebd., S. 153.

**48** | Von 1880 bis 1893 wanderten 178.400 Menschen – vornehmlich in die USA – aus, sodass man durchaus von einem Massenphänomen sprechen kann (vgl. Nipperdey 1998, S. 30).

**49** | Vgl. ebd., S. 33 f.

**50** | Vgl. das Folgende nach Epkenhans und Seggern 2007, S. 114 ff.

**51** | Vgl. Wehler 1983, S. 27.

Gewährung von Urlaubstagen sollte das Unterschiedsbewusstsein gegenüber den Arbeitern verstärkt werden.

Hinsichtlich der Löhne, die stark von Konjunkturschwankungen und Branchenzugehörigkeit abhängig waren, verbesserte sich die Lage nur schleppend.[52] Des Weiteren bestand ein extremes Gefälle bei der Bezahlung von Frauen und Männern: Männer verdienten oftmals mehr als das Doppelte. Schlusslicht bildeten bei der Entlohnung Kinder und Jugendliche. Bei den Kapitalbesitzern konnte dagegen ein überproportionaler Einkommenszuwachs festgestellt werden. Dennoch war die Entwicklung der Nominallöhne im europäischen Vergleich durchaus positiv: Das real zur Verfügung stehende Einkommen verdoppelte sich zwischen 1871 und 1913. Besserung brachte auch das Sozialversicherungssystem. Dennoch konnten selbst gelernte Arbeiter nur vier Fünftel des Familienbudgets erarbeiten. Damit waren viele auf einen Nebenerwerb sowie den Verdienst der Frau angewiesen. Folge waren zum Beispiel gesundheitsgefährdende Wohnverhältnisse oder Unter- und Fehlernährung, die erst nach 1900 nur noch Randgruppen betrafen. Aufgrund der Wohnungsnot nahmen Arbeiterfamilien häufig Schlafgänger in die viel zu kleinen Wohnungen auf – 1871 wohnten durchschnittlich vier Personen in einer Einraumwohnung. Doch auch hier verbesserte sich die Lage: Die Zahl der Wohnungen mit zwei beheizbaren Zimmern stieg. Um 1900 hatten 90 Prozent aller Wohnungen in München einen Wasseranschluss, wohingegen nur 19 Prozent eine eigene Toilette besaßen.[53]

## Handwerk[54]

Handwerk war zum großen Teil gebunden an Heimarbeit, Landwirtschaft und kleine Fabriken. Obwohl es infolge der Industrialisierung stark bedroht war, konnte es sich – wenn auch erst nach tiefgreifenden Umstrukturierungsprozessen – gegen die Industrie behaupten. Insgesamt entwickelten sich die einzelnen Handwerkszweige sehr unterschiedlich. Das Einkommen von Handwerkern war im Vergleich zu dem von Fabrikarbeitern um ein Fünftel bis Viertel niedriger. Viele Familienmitglieder halfen bei der anfallenden Arbeit im Handwerk mit. Doch mehr und mehr lösten sich die familiären Strukturen auf, in die über die Arbeit zum Beispiel auch der Lehr-

**52** | Der Verdienst eines Bergarbeiters lag 1913 durchschnittlich bei 1.946 Mark, wohingegen ein Arbeiter in der Textilindustrie nur 786 Mark verdiente (vgl. Epkenhans und Seggern, S. 115).

**53** | Vgl. ebd., S. 116.

**54** | Strukturell ist das Handwerk vor allem durch die Hierarchie aus Lehrling, Geselle und Meister bestimmt, für die jeder Handwerker ein ausgeprägtes Bewusstsein hatte. Ein starker Rückgang des Handwerks (zum Beispiel der Ein-Mann-Betrieb) war nicht aufzuhalten (vgl. das Folgende nach Nipperdey 1998, S. 253-260).

ling eingebunden war.[55] »Gerade im Bau-, im Holz- und im Metallhandwerk bildete sich die Scheidung von ›Unternehmern‹ und Arbeitern aus; der ›Stand‹ spaltete sich in Klassen.«[56] Die sozialen Spannungen entluden sich in marktbedingten Arbeitskämpfen wie Gesellenstreiks.[57] Der Staat versuchte durch Innungsschiedsgerichte zu vermitteln. Durch die Krise der 1870er entstand eine Handwerkerbewegung, deren Ziel vor allem Innungen und kontrollierte Befähigungsnachweise waren, die ab 1908 eingeführt wurden. Von staatlicher Seite reagierte man darauf mit Konzessionen.[58]

## Landwirtschaft[59]

Trotz der fortschreitenden Industrialisierung war das Kaiserreich noch lange Zeit ein vorwiegend agrarisch strukturiertes Land, so arbeitete 1871 noch jeder zweite Erwerbstätige in der Landwirtschaft. Die Arbeitsprozesse in der Landwirtschaft hatten sich durch Mechanisierung, neue Formen der Viehhaltung und Pflanzenzüchtung und den Einsatz von Kunstdünger unter ökonomischen Prämissen optimiert.[60] Die Anzahl der Beschäftigten konnten durch diese Neuerungen gesenkt werden, woraus eine noch stärkere Landflucht in die industriellen Ballungsräume resultierte.[61] Die Einfuhr immer größerer Mengen amerikanischen Getreides führte seit Mitte der 1870er zur Agrarkrise. Kleinbauern konnten nur selten über die Selbstversorgung hinaus produzieren. Die alten Strukturen auf dem Land blieben trotz der großen Umwälzungen weitestgehend unverändert.[62] Die prekärste Beschäftigungsform war die der Tagelöhner. Ihr gesellschaftliches Ansehen war sehr niedrig. Arbeitsrechtlich war ihre Situation höchst problematisch, da sie jederzeit kündbar waren.

---

**55** | Dennoch rekurrierte das Handwerk zum größten Teil auf sich selbst (vgl. ebd., S. 257).

**56** | Vgl. ebd.

**57** | Als Reaktion darauf führten Meister sogenannte schwarze Listen (vgl. ebd., S. 253-260).

**58** | Freiwillige Innungen gab es ab 1881, seit 1897 Handwerkskammern (vgl. ebd.).

**59** | Vgl. das Folgende nach Epkenhans und Seggern 2007, S. 78-83.

**60** | Zum Beispiel konnte die Produktion von Getreide und Kartoffeln von 1880 bis 1914 um 50 Prozent gesteigert werden (vgl. ebd., S. 78-83).

**61** | In Krisenzeiten mussten deshalb viele Menschen ein neues Leben als Fabrikarbeiter in den Industriestädten beginnen, obwohl sie stark im ländlichen Milieu verwurzelt waren. Vor allem in dieser Gruppe sind zahlreiche Auswanderer zu finden (vgl. ebd.).

**62** | So lebten viele Landarbeiter immer noch häufig in einem postfeudalen Knechtschaftsverhältnis zum Gutsherrn, der oftmals dem Adel angehörte. Die kleine, bürgerliche Schicht im Dorf setzte sich aus Gutsverwalter, Lehrer, Pfarrer und Kaufmann zusammen. Die Vorteile der Indus-

## Bürokratie, Angestellte und Selbstständigkeit[63]

Seit Beginn des 19. Jahrhunderts erlebte die Arbeit im bürokratischen Bereich einen großen Aufschwung, weil Reformen eine zuverlässige staatliche Organisation verlangten. Mit der Hochphase der Industrialisierung ab 1870 verstärkte sich die Spezialisierung im Dienstleistungssektor einmal mehr. Das wachsende Gesundheitsbewusstsein und die Entwicklungen in der pharmazeutischen Industrie ließen die Anzahl der Ärzte und Apotheker ansteigen. Auch der Bedarf an Anwälten nahm zu. In der Büro- und Verwaltungsarbeit von Unternehmen und Staat kam es jedoch zu den größten Veränderungen und es entstand eine neue bürgerliche Schicht. Aufgrund der immer komplexer werdenden Organisationsstrukturen wurde ihre Arbeit unerlässlich, auch wenn sie im genuinen Sinn keinen Mehrwert produzierte. Die neue Warenwelt der Kaufhäuser forderte immer mehr Verkaufspersonal.

Angestellte unterlagen einer strengen Hierarchie.[64] Körperlichen Anstrengungen waren sie selten ausgesetzt, ihr Arbeitsplatz und äußeres Erscheinungsbild waren stets sauber. Obwohl es sich bei ihnen freilich nicht um eine in sich geschlossene Gruppe handelte,[65] hatten sie eine Sonderstellung inne und betonten stets die Zugehörigkeit zum Mittelstand. Eine eigene Angestelltenversicherung war Ausdruck des Staates von Loyalität und gleichzeitig ein Mittel, diese Gruppe gegen die Sozialdemokratie an sich zu binden. Die Trennung von Fabrik- und Büroarbeiter wurde damit noch verstärkt, obwohl beide materiell oftmals gleichgestellt waren. Die fortwährende Standardisierung und Mechanisierung von Arbeitsschritten eröffnete auch vielen Frauen[66] diesen Arbeitsbereich, wenn auch am unteren Ende der Hierarchie und unter ständiger männlicher Aufsicht.[67]

---

trialisierung bestanden auch für die Landbevölkerung in mehr Freizeit. Es entstand eine zuvor kaum vorhandene Vereins- und Festkultur, in der sich die hierarchischen Strukturen der Gesellschaft widerspiegelten (vgl. ebd.).

**63** | Vgl. das Folgende nach ebd., S. 102-107.

**64** | Diese war in erster Linie männlich dominiert (vgl. ebd.).

**65** | Die Spanne von der angelernten Kraft mit niedrigem Gehalt und dementsprechend sozial niedrigem Status bis zum leitenden Angestellten, der dem wohlhabenden Bürgertum angehörte, war groß (vgl. ebd.).

**66** | Man nahm eine höhere Fingerfertigkeit an. Schreibmaschine und Fernsprechapparat wurden zum Arbeitsgerät der modernen Frau. Höhergestellte Töchter qualifizierten sich durch ihre Ausbildung in Fremdsprachen und Rechtschreibung insbesondere für die neuen Berufe (vgl. ebd.).

**67** | Die »Bureau-Ordnungen« regelten die Arbeitsabläufe betreffenden Belange, etwa die Aufnahme von Nahrung. Sie war nur gestattet, solange die Arbeit nicht unterbrochen wurde (vgl. ebd.). In Ritter und Kocka ist eine solche Ordnung abgedruckt (vgl. Ritter und Kocka 1974, S. 164 f.).

## Bürgertum[68]

Die ökonomisch und politisch heterogene Gruppe der Bürger machte 1914 nur knapp 15 Prozent der Gesamtbevölkerung aus. Das gehobene Bürgertum setzte sich aus wohlhabenden Großbürgern, die ihren Aufstieg beispielsweise der Industrialisierung verdankten, und dem klassischen Bildungsbürgertum wie Professoren, Gymnasiallehrer, Beamte oder Pfarrer, aber auch Ärzte, Rechtsanwälte oder Architekten zusammen. Seit dem 19. Jahrhundert gehörte es sowohl wirtschaftlich als auch geistig zur führenden Schicht. Das niedere Bürgertum umfasste sowohl (fast ausschließlich männliche) Bauern, Handwerker, Kaufleute und andere Gewerbetreibende als auch Angestellte und Beamte. Sie waren nicht vermögend, verfügten aber über ausreichend finanzielle Mittel. Ziel war der soziale Aufstieg: für Jungen durch eine gute Ausbildung, für Mädchen durch Heirat.

## Adel[69]

Der Einfluss des Adels[70] auf Politik und Gesellschaft war vergleichsweise groß. Er war in allen zentralen Stellungen – König und Hof, Regierung und Diplomatie, Justiz und vor allem Militär – vertreten[71] und verfügte über Privilegien, etwa Sonderregelungen für Heirat und Vererbung. Der Adel dominierte die Erste Kammer in allen Bundesstaaten. Auch der konservative Adel suchte dem Zeitgeist entsprechend den Anschluss an politische Vereine und Parteien zur Vertretung seiner Interessen.[72] Bürgerliche Berufe – Berufe ohne Nähe zum Staatsdienst – wurden vom Adel kaum ergriffen. Die Wertschätzung von Landbesitz als Ausdruck von Status und Vermögen nahm insgesamt verstärkt zu, sodass die ertragreichen Güter innerhalb des Reiches nicht nur in den Händen des Adels verblieben, sondern auch die Stellung adeliger Grundherren teilweise beträchtlich ausgebaut wurde. Auch Gruben und Hütten waren im Besitz des Adels. Durch sie erwirtschaftete er ein großes Vermögen, das durch Schutzzölle gesichert wurde. Zunehmend verstärkte sich die Kluft zwischen armen und reichen Adeligen, was auch mit der strukturellen Krise der Landwirtschaft erklärt werden kann. Die adelige Elite bemühte sich, bewusst unter sich zu bleiben, sodass es nicht

---

**68** | Vgl. das Folgende nach Epkenhans und Seggern 2007, S. 108-111.

**69** | Vgl. das Folgende nach ebd.

**70** | 1915 machte er gerade mal 0,1 Prozent der Gesamtbevölkerung aus (vgl. ebd.).

**71** | So waren zum Beispiel 1914 in Ostpreußen noch 90 Prozent der Landräte aus dem Adel. In der liberaleren Rheinprovinz waren es nur 40 Prozent (vgl. ebd., S. 72).

**72** | Vor allem die Deutsch-Konservative Partei fand hier und im Bund der Landwirte zahlreiche Anhänger. Sprachorgane waren in erster Linie die *Neue Preußische Zeitung* und die *Kreuz-Zeitung* (vgl. ebd., S. 108-111).

zur Vermischung mit dem Bürgertum kam, obwohl viele Adelige dennoch aus finanziellen Gründen Töchter reicher Großbürger heirateten.

### 3.1.3 Politik

Sozialismus, Liberalismus und Konservatismus sind ideologische Anschauungsformen, die nicht nur, aber auch in einzelnen Parteien ihren Ausdruck fanden. Alle drei Ansätze haben Vorstellungen von der Organisation der Gesellschaft und bieten Lösungsvorschläge für gesellschaftliche Probleme wie die soziale Frage, wobei sie dieser unterschiedlich viel Bedeutung beimessen.

»Der Sozialismus ist die Antwort auf die soziale Frage par excellence«[73], so Gerhard Göhler. Der Liberalismus nimmt ihr gegenüber eine ambivalente Haltung ein, was in der absoluten Befürwortung der Freiheit des Individuums gründet.[74] Ob staatliche oder gesellschaftliche Intervention – sie widerspricht diesem Prinzip und hemmt den Fortschritt. Unter einigen Liberalen vertrat man aber die Meinung, dass Chancengleichheit für alle Bürger nicht nur aus dem Abbau von klassischen Herrschaftsformen resultieren konnte. Daraus ergab sich historisch die Spaltung in Wirtschaftsliberale und Sozialliberale. Letztere forderten das Eingreifen des Staates bei ungleichen Marktchancen, die soziale Marktwirtschaft. Man propagierte die Hilfe zur Selbsthilfe, etwa über die Genossenschaften und den Ausbau von Bildung auch für die ärmeren Schichten. Der Konservatismus wollte die gesellschaftlichen Entwicklungen, etwa die vom Liberalismus präferierte mobile bürgerliche Leistungs- und Klassengesellschaft, wieder rückgängig machen und übte scharfe Kritik am Kapitalismus, indem er Religion und sittliche Werte proklamierte.[75] Der soziale Konservatismus wollte beispielsweise die Führung der Arbeiterschaft durch Priester und befürwortete soziale Maßnahmen durch den Staat. Sicherung des adeligen und kirchlichen Grundeigentums, Rückkehr zur organisch gegliederten, hierarchischen Ständegesellschaft und Verhinderung von Modernisierungen waren die Grundanliegen. Aufgrund des gefürchteten Revolutionspotenzials des Proletariats vertraten Theoretiker wie Lorenz von Stein[76] die Idee, der arbeitenden Klasse zu Besitz und Bildung zu verhelfen, wie es ein aufgeklärtes Königtum umsetzen würde.

---

**73** | Göhler 2000, S. 15. Göhler vermerkt es als Neuartigkeit, dass sich das 19. Jahrhundert erstmals nicht nur mit dem Politischen, sondern auch mit dem Sozialen auseinandersetzt (vgl. ebd., S. 11).

**74** | Vgl. ebd., S. 18 f.

**75** | Vgl. ebd., S. 19 ff.

**76** | Seine Ideen werden auf politischer Ebene durch Hermann Wagener, dem sozialpolitischen Berater Otto von Bismarcks, vermittelt (vgl. ebd., S. 21).

Auch die Kirchen setzten sich mit der sozialen Frage auseinander. Im nicht-staatlichen Bereich wuchs die soziale Fürsorge, etwa vonseiten der Caritas. Es entstand der Beruf des Sozialarbeiters, der vor allem von Frauen aus dem Bürgertum als Alternative zum ›Tochter-Sein‹ ausgeübt wurde.[77] Zwischen Konservatismus und Sozialismus bezog die Kirche eine christlich-soziale Position. So sah etwa der Protestant Johann Hinrich Wichern in der Förderung christlich-sozialer Zwecke einen Gegenentwurf zum Kommunismus und wurde darin auch von Katholiken unterstützt. Die Lösung der sozialen Frage wird von der katholischen Kirche in der Enzyklika *Rerum novarum* aus dem Jahr 1890 als notwendige Voraussetzung für die menschliche Würde, dem Ebenbild Christi auf Erden, gesehen.[78]

## Parteien

Die offiziellen Parteien vertraten die Interessen ihrer Wähler. Die SPD setzte sich für politische Gleichberechtigung und die Verbesserung der sozialen Lage benachteiligter Bevölkerungsgruppen ein, etwa der Arbeiter. Man stellte sich damit in die Tradition sozialistischer Ideen, wie sie von Karl Marx und Friedrich Engels formuliert worden waren. Die Zahl ihrer Wähler stieg kontinuierlich an. Und schon 1877 konnte die SPD die vierthöchsten Wählerzahlen aufweisen. 1912 war sie die stärkste Fraktion im Reichstag. August Bebel und später Friedrich Ebert waren die führenden Köpfe in dieser Zeit.[79]

Das protestantische Besitz- und Bildungsbürgertum wählte die Nationalliberalen und bildete zeitweise die stärkste Fraktion. Es stand Reformen nicht aufgeschlossen gegenüber. Die linksliberale Partei war geprägt von Vielfalt und vertrat die Interessen der protestantischen Mittelschicht. Die Zentrumspartei hingegen machte sich für die Belange der katholischen Bevölkerung stark, trat für den katholischen Glauben in einer Zeit des kirchenfeindlichen Liberalismus ein und setzte sich mit sozialpolitischen Konzepten[80] auseinander. Als einzige Partei vereinigte sie alle Schichten und konnte somit immer auf eine hohe Anzahl von Wählern bauen.

Die Interessen des ostelbischen Adels und Teile des Wirtschaftsbürgertums wurden von den Konservativen vertreten. Reformen lehnten sie aus Angst vor Machtverlust ab.[81]

---

**77** | Vgl. Ritter 1998, S. 62.

**78** | Vgl. Göhler 2000, S. 21 f.

**79** | Vgl. Wehler 1983, S. 46.

**80** | Vgl. hierzu beispielsweise Ayaß 2006, S. 37-56.

**81** | Vgl. Epkenhans und Seggern 2007, S. 9.

## Weitere Organisationsformen[82]

Neben den parteilich organisierten Interessenvertretungen gab es weitere Organisationsformen, die sich für die Belange der jeweiligen Bevölkerungsgruppen einsetzten. Das politische Bewusstsein und die Teilnahme am politischen Leben nahm auf Seiten der Bevölkerung nach 1871 stetig zu. Man organisierte sich sowohl auf konservativer wie auch auf progressiver Seite in Vereinen und Verbänden. Den Gewerkschaften kam dabei eine zentrale Rolle zu. Schon vor ihrem Verbot, aber erst recht danach, stiegen die Mitgliederzahlen, vor allem in der gelernten Arbeiterschaft. So zählten etwa die sozialdemokratischen[83] Freien Gewerkschaften 1913 zwei Millionen Mitglieder. Alle Gewerkschaften standen für die Verbesserung der materiellen Lage der Arbeiterschaft ein und man wollte mal mehr, mal weniger mit der Arbeitgeberschaft kooperieren. Streik wurde oft zur Durchsetzung von Forderungen eingesetzt.

Die Mittelklasse schloss sich in Berufsverbänden zusammen, das Handwerk blieb in Innungen organisiert und freie Berufe gründeten Vereinigungen.[84] Der Verein Deutscher Eisen- und Stahlindustrieller von 1873 oder der Verein zur Wahrung der gemeinsamen wirtschaftlichen Interessen in Rheinland und Westfalen sind Beispiele für die vielfältigen Vereinigungen dieser Zeit in allen Schichten. Allen waren die Aufwertung des sozialen Ansehens und die Anerkennungen ihrer Leistungen für die Gesellschaft wichtig. Dies war Ausdruck einer Aufsteigermentalität, die auch zum Lobbyismus führte.

Die vorangegangenen Ausführungen haben gezeigt, wie stark die industrielle Revolution zur Modifikation der gesellschaftlichen Strukturen beigetragen hat. Status und Rolle der jeweiligen Schicht lassen sich wesentlich über ihr Verhältnis zum Bereich der Arbeit beschreiben. Hieraus leitet sich nicht nur die Bezeichnung der einzelnen Schicht ab, sondern es verweist auch auf ihr finanzielles Kapital – damals wie heute ist es das nahezu wirkmächtigste. Aus dem Selbstverständnis der jeweiligen Schicht erfolgt eine je eigene Perspektive auf Arbeit, sodass der Begriff der Arbeit als semantisches Feld mit einer historischen Vorgeschichte und einer zeitgenössischen Diskursivierung zu verstehen ist, in diesem Fall die Zeit des Deutschen Kaiserreichs. Diese Diskursivierung soll mit dem Konzept der ›arbeitenden Bilder‹ erfasst werden, das nicht nur eine kunsthistorische Entwicklung der Darstellung von Arbeit, sondern auch die Wirkmacht von Kunst in den Blick nimmt.

---

**82** | Vgl. das Folgende nach Berghahn 2003, S. 332 ff. und S. 336-339.

**83** | Die Gewerkschaften waren nicht alle sozialistisch. Es gab auch katholische Gewerkschaften (vgl. Hertz-Eichenrode 1992, S. 186). Mit Ende des Kulturkampfes entwickelte sich eine katholische Arbeiterbewegung, die den katholischen Arbeitern beistehen und religiös erzieherisch – wie auch die Kolpingschen Gesellenvereine – einwirken sollte (vgl. Nipperdey 1998, S. 462).

**84** | Vgl. Berghahn 2003, S. 333 f.