

Hubertus Kohle

Fernand Légers

Les loisirs/Hommage à David:

Eine Utopie des Volkes

I

Die Behauptung, man könne die Problemgeschichte der modernen Kunst als eine Rezeptionsgeschichte von Jacques Louis Davids *Tod des Marat* (Abb. 1) schreiben, klingt nur auf den ersten Blick eigentümlich. Denn Stoff und Motiv dieses nicht nur im politisch-historischen Sinne revolutionären Bildes sind auf mehr oder weniger vermittelte Weisen in allen Spielarten moderner Kunst weltweit präsent. Eine abstrakte Begründung dafür ließe sich vielleicht schon 1846 bei Charles Baudelaire finden, der bekanntermaßen vor dem Bild feststellte: »Ceci est le pain des forts et le triomphe du spiritualisme; cruel comme la nature, ce tableau a tout le parfum de l'idéal.«¹ Die Form, in der sich Kunst mit der Wirklichkeit beschäftigt, bleibt auch nach der Abdankung eines idealistischen Kunstbegriffs zentral und findet im Austragen des Konfliktes von widerständiger Natur und der Utopie des Ideals ihren geradezu überhistorisch gültigen Niederschlag. Im Übrigen aber eignet sich kaum ein Bild der Kunstgeschichte – vielleicht mit Ausnahme von Delacroix' *Scène de barricade*, deren Einfluss paradoxerweise gerade auf dem Missverständnis beruht, es handele sich hier um eine Freiheit, die das Volk führt² – so sehr zu einer Politisierung wie der *Marat*. Das gilt noch für die hyperrealistische Reformulierung des chinesischen Künstlers He Xiangyu von 2011, der hiermit ein Mahnmal für die Drangsalierungen seines ungleich berühmteren Kollegen

1 Charles Baudelaire, *Le Musée classique du Bazar Bonne-Nouvelle* [1846], in: Michel Lévy (Hg.), *Œuvres Complètes*, Bd. II (Curiosités esthétiques), Paris 1868, S. 202.

2 Jörg Traeger, »L'épiphanie de la Liberté: la Révolution vue par Eugène Delacroix«, in: *Revue de l'art* 98, 1992, S. 9–28.



1. Jacques Louis David, *Marat assassiné*, 1793, Öl auf Leinwand, 165 x 128 cm, Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique

Ai Weiwei durch den chinesischen Staat schuf. Die Silikon-Plastik mit der Ganzfigur des bäuchlings auf dem Boden liegenden Regimekritikers deutet auch an, wie sehr sich in der Kunst des 20. und frühen 21. Jahrhunderts die Bezugnahme häufig in den Bereich einer eher ungefähren Allusion verschoben hat. Bei He Xiangyu wird sie eigentlich nur über den Davids Bild gleichenden Titel anschaulich.³

II

Ähnliches gilt auch für das Bild *Les loisirs/Hommage à David* von Fernand Léger (Abb. 2), das im Mittelpunkt dieses kurzen Beitrages stehen soll.⁴ Hier ist weder die Motivik noch der Titel so eindeutig, dass ein klarer Bezug auf *Marat* hergestellt werden kann, welcher dann erst im Verlauf einer intensiveren Lektüre evident wird. Eine besondere Prägnanz für die Rezeptionsproblematik erhält Légers spätes Hauptwerk dadurch, dass es 1948 entstand, im Jahr von Davids 200. Geburtstag (signiert ist es mit der Datumsangabe 1948/49). Es scheint sogar so zu sein, dass die Hommage an den großen Vorgänger durch das Gedächtnisjahr bedingt ist, hat Léger doch in seinen späten New Yorker Exiltagen im Jahr 1944 das Bild in einem Entwurf vorbereitet, der der Endfassung sehr ähnlich ist, die Inschrift mit der Widmung aber noch nicht enthält – was andererseits bei einem Entwurf vielleicht auch nicht zu erwarten ist. Denkbar bleibt in diesem Zusammenhang trotzdem, dass der David-Bezug eine vom Künstler später vorgenommene Zuschreibung und nicht schon in der Planung des Bildes anzunehmen ist. Denn selbst die neben der allgemeinen Körperhaltung deutlichste Allusion an eine Vorbildfunktion des Klassizisten, die der vorne sitzenden Frau, bekommt ihre Prägnanz erst durch den cartello mit der Widmung, den sie in der rechten Hand trägt: So wie der sterbende Marat in Davids *memento mori* in der Hand seinen Schreibstift hält, so die Frau das Widmungsblatt. Auch auf den von der anderen Hand gehaltenen Brief Charlotte Cordays mag man dieses Widmungsblatt beziehen und damit eine doppelte Inversion feststellen: Bei Léger ist aus dem männlichen Marat eine Frau geworden, das Blatt ist aus der linken Hand des Marat in die rechte seiner Nachfolgerin übergegangen.

3 Abb. unter <https://www.tagesanzeiger.ch/kultur/kunst/Wenn-Ai-Weiwei-auf-der-Nase-liegt/story/28085305>. Ganz offen wird die Bezugnahme in abstrakten Marat-Evokationen wie derjenigen Jean Dewasnes von 1951. Die geometrisierende Flächenkombination verhindert hier jegliche inhaltliche Konkretion und ist vom Künstler gesetzt (Abb. unter <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cezX5jn/rkK8nEk>).

4 Georges Bauquier, *Fernand Léger. Catalogue raisonné 1944–1948*, Paris 2000, S. 234–240.

Die Bezugnahme auf David ist ansonsten eher bildstrukturell begründet, will man nicht solche sehr lockeren Bezüge wie denjenigen der Fahrradfahrerin auf den die Alpen überquerenden Napoleon von David in Anschlag bringen, oder, wie es auch geschehen ist, diese Fahrradfahrerin auf die Corday beziehen.⁵ Léger nämlich komponierte in klassizistischem, man möchte sagen primitivistischem Geist, indem er auf alle akademischen Virtuositäten einer dynamisch-tiefenraumerschließenden Gestaltungsweise verzichtete und den Bildraum – wie die Revisionisten des späten 18. Jahrhunderts – weitgehend bildflächenparallel schichtete. Keine der Einzelfiguren ist in die Tiefe gerichtet, jede einzelne verbleibt in der Fläche. Die beiden Männer erscheinen in strenger Frontalität, die Frauen nach vorne gedreht. Das wird besonders deutlich bei der Fahrradfahrerin, die ihre Schulterpartie nach links gewendet hat und damit ebenfalls die Ausrichtung der nach links gerichteten Gesamtbewegung konterkariert. Auch die Pflanzen im Vordergrund und der Holzzaun dahinter sind parallel zur Bildoberfläche organisiert und verzichten auf jede Andeutung von Tiefenraumschließung. Das gesamte Personal ist malerisch nur sehr grob moduliert. Im Übrigen wirken die Figuren fast hieratisch in den Bildraum gesetzt, aus starken Kontrasten gebildet (für Légers ästhetische Konzeption ein zentraler Begriff), in heiterer, dabei psychologisch vollkommen neutraler Gelassenheit.⁶

III

In seinem schriftlich niedergelegten David-Verständnis bestätigte Léger entsprechende Akzentuierungen. Schon 1913 sah er in ihm einen Revolutionär, der die allzu sinnlichen und manierten Maler des 18. Jahrhunderts hinweggefegt habe.⁷ An anderer Stelle (undatiert) nannte er David gar »sec et exact«.⁸ Dabei ist dieses Urteil entschieden positiv zu verstehen:

5 Sarah Wilson, »Fernand Léger – Kunst und Politik 1935–1955«, in: *Fernand Léger. Zeichnungen, Bilder, Zyklen 1930–1955*, hg. von Nicholas Serota, Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart, München 1988, S. 62.

6 Schon 1914 hatte Léger geschrieben: »La peinture, parce qu'elle est visuelle, est nécessairement le reflet des conditions extérieures et non psychologique«. Zitat wiederabgedruckt in: ders.: *Fonctions de la peinture*, Paris 1965, S. 20.

7 Fernand Léger, »Les origines de la peinture et sa valeur représentative« [1913], wiederabgedruckt in: Léger 1965 (Anm. 6), S. 15.

8 Fernand Léger, »Le problème de la liberté en art« (undatiertes Manuskript), abgedruckt in: Léger 1965 (Anm. 6), S. 36.



2. Fernand Léger, *Les loisirs. Hommage à Louis David*, 1948/49, Öl auf Leinwand, 154 x 185 cm, Paris, Centre Georges Pompidou

J'ai aimé David parce qu'il est anti-impressionniste. Il a réalisé le maximum de ce qu'on pouvait tirer de l'imitation et c'est pour cela que dans ses tableaux l'atmosphère de la Renaissance manque complètement. Je sens David beaucoup plus proche de moi que Michel-Ange. J'aime la sécheresse qu'il y a dans l'œuvre de David et dans celle d'Ingres aussi. C'était ma route et cela m'a tout de suite touché.⁹

Eine tief sinnige Deutung für die einigermaßen kryptische Bemerkung zur Renaissance hat Robert Herbert geliefert, der Légers Abneigung gegen sie in dessen Behauptung identifizierte, die Renaissance sei als dekadenter Verrat an einem ersehnten Primiti-

⁹ Dora Vallier, *L'intérieur de l'art. Entretien avec Braque, Léger, Villon, Miro, Brancusi (1954–1960)*, Paris 1982, S. 73–74. Vgl. auch Christopher Green (Hg.), *Fernand Léger. Das figürliche Werk*, Ausst.-Kat. Köln, Köln 1978, S. 60. Die Nähe Légers zu David wird in der Literatur immer wieder und schon früh betont. Vgl. etwa Daniel-Henry Kahnweiler, »Fernand Léger«, in: *Burlington Magazine* 92/564, März 1950, S. 63–69.

vismus zu sehen. Letzterer zeichne sich aus durch die Tendenz zur Wandmalerei, durch Handwerklichkeit, Volksnähe, reine Farben, die vertikale, unverbundene Figur, mangelnde Virtuosität und Anti-Subjektivismus, in der die menschliche Figur zum Objekt wird.¹⁰ All dies sind Qualitäten, die unschwer auf *Les loisirs* zu beziehen sind, so dass auf sie zurückzukommen sein wird. Bei Herbert werden sie zum Ausweis einer künstlerischen Volkstümlichkeit, die die Kunst aus ihrer Bindung an die Eliten befreit und Léger in eine Reihe gesellschaftskritischer Avantgardisten stellt.¹¹ Für Légers Lehre nach dem Krieg dürfte auch die Betonung der Zeichnung auf das Vorbild Davids zurückgehen.¹²

Der Bezug zu Marat und David hat bei Léger noch eine andere Vorgeschichte. In den frühen 1930er-Jahren verfasste er den Entwurf für ein Ballett mit dem Titel *La mort de Marat, suivie de sa pompe funèbre* und kommentierte: »Klassische Konzeption im Geiste Davids, die nach Belieben entweder zum Melodrama oder zum Stil der Zeit weiterentwickelt werden kann.«¹³ Zu Beginn des Zweiten Weltkrieges dann beschrieb der Maler in einem Brief die Fluchtfunktion, welche die bildende Kunst in seinen Augen seit dem Ersten Weltkrieg gehabt habe und sah nunmehr die Notwendigkeit einer engagierten Umkehr gekommen: »Die Leute sitzen vor einem schönen Bild und wenden der Wahrheit den Rücken zu. Möglicherweise bahnt sich eine neue ›David-Situation‹ an. Welcher junge Künstler wird energisch genug sein, das Problem sowohl im plastischen wie im menschlichen Sinne zu lösen?«¹⁴ So wie David 1789 in der kämpferischen Zeitgenossenschaft eine Abkehr von den alten Themen gesucht hat, so wurde hier der *artiste engagé* im Aufstand gegen den Kriegsgegner beschworen, der nicht lange danach Frankreich besetzen sollte. Légers entschieden politisches Selbstverständnis hatte sich vor allem in der Zeit der Volksfront verstärkt und fand dann nach dem Krieg und seiner Rückkehr aus dem amerikanischen Exil einen Höhepunkt im Eintritt in die kommunistische Partei Frankreichs. Fortan stellte er stärker als zuvor seine Kunst in den Dienst des Volkes, positionierte sich in der Auseinandersetzung von Abstraktion und Realis-

10 Robert Herbert, »Léger, the renaissance, and Primitivism«, in: ders., *From Millet to Léger*, New Haven 2002, S. 143–151.

11 »On a beaucoup critiqué l'art pour l'Art (c'est à dire sans sujet), et l'art abstrait (c'est à dire sans objet) mais il semble bien que leur temps va finir. Nous assistons à un retour au grand sujet qui soit compréhensible au peuple« [1950], abgedruckt in: Léger 1965 (Anm. 6), S. 31.

12 Gladys C. Fabre, »L'atelier Fernand Léger, période 1937–1955«, in: *Paris 1937–1957*, hg. von Germain Viatte, Ausst.-Kat. Paris, Centre Georges Pompidou, Paris 1981, S. 193.

13 Vgl. Wilson 1988 (Anm. 5), S. 59.

14 Zit. nach Wilson 1988 (Anm. 5), S. 59.

mus eher auf die Seite des Letzteren,¹⁵ ohne etwa dem sozialistischen Realismus seines Kollegen André Fougeron zu folgen, und pflegte eine im Kern optimistische Kunstsprache, die Wege in eine freiheitliche, friedliche und selbstbewusste Zukunft nach den bitteren Jahren der Niederlage weisen sollte. In diesem Zusammenhang sind auch die Friedenstauben von Interesse, die Léger eventuell später in das Bild eingefügt hat und die auf jeden Fall im Entwurf noch nicht vorhanden waren. Wie allgemein bekannt, hat Picasso sie 1949 aus Anlass des kommunistisch inspirierten Weltfriedenskongresses in Paris neu erfunden.

IV

Neben die individuelle David-Wahrnehmung Légers tritt aber gleichzeitig noch diejenige des Bicentenaire von dessen Geburt, die einhergeht mit einer dichten David-Hermeneutik der 1930er- und 1940er-Jahre und die dabei helfen kann, Légers Verständnis noch aussagekräftiger zu kontextualisieren. In einer Phase der französischen Nachkriegskunstgeschichte, die – in ausgesprochenem Gegensatz zur deutschen – intensiv über gesellschaftliches Engagement der Kunst reflektierte und dieses vielfach einforderte,¹⁶ konnte David hier als großes Vorbild gelten und wurde als solches auch in der Presse gefeiert. Das geschah vor allem als Reaktion auf die 1948 aus Anlass des Bicentenaire ausgerichtete Ausstellung in der Pariser Orangerie. Jean Cassou, linker Widerstandskämpfer und 1945 wieder in seine Funktion als Direktor des Musée National d'Art Moderne eingesetzt, schrieb im Anschluss an die Ausstellung und auch noch später immer wieder über David. Agnès Humbert, Cassous ebenfalls im Widerstand tätige Mitstreiterin, setzte ihre entschieden marxistisch inspirierte David-Interpretation nach dem Krieg fort und wandte sich mit einer kurzen, für damalige Verhältnisse umfangreich bebilderten Publikation zu dem Künstler auch an ein Laienpublikum. »Les discours qu'il prononce en 1792/93 sont encore valables aujourd'hui« heißt es bei

15 »A l'heure actuelle, vu le désir de se rapprocher des ouvriers, des peintres, aussi dans mon école, reviennent au tableau à sujet.« Fernand Léger, »Peinture murale et peinture de chevalet« [1950], abgedruckt in: Léger 1965 (Anm. 6), S. 33. Vgl. auch Fabre 1981 (Anm. 12), S. 192.

16 Martin Schieder und Isabelle Ewig (Hg.), *In die Freiheit geworfen. Positionen zur deutsch-französischen Kunstgeschichte nach 1945*, Berlin 2006, S. 19. Vgl. zur künstlerischen Situation auch Natalie Adamson, »The serpent eats its tail: Avant-garde et arrière-garde in Paris 1943–1953«, in: dies. und Toby Norris (Hg.), *Academics, Pompiers, Official Artists and the Arrière-garde: Defining Modern and Traditional in France, 1900–1960*, Newcastle upon Tyne 2009, S. 211–237.

ihr,¹⁷ und sie rief damit zu unmittelbarer politischer Aktivität auf, die insbesondere im offiziellen Kunstbegriff der kommunistischen Partei aufgegriffen wurde. Für Humbert war Picasso der Fackelträger dieses modernen Kunstbegriffs in der Folge Davids, seine Mitgliedschaft in der Kommunistischen Partei legitimiert das Urteil, welches heute in seiner Eindeutigkeit so wohl nicht mehr unterschrieben würde. Der Kunstbibliothekar Pierre Lelièvre sah in David ebenfalls eine Vorbildfigur für ein Künstlertum, das in seiner jeweiligen Zeit zu wirken habe: »Voici donc répudié le principe de l'autonomie de l'art, et affirmée l'ambition de l'artiste d'être, pour son temps, non pas un chroniqueur, mais un directeur spirituel et un éducateur.«¹⁸ Der Revolutionsmaler als Zünglein an der Waage, die sich durch sein Gewicht auf die Seite des Realismus neigt! Humbert gab aber auch den Ton vor, der bei der linken Kritik die Abwertung Davids nach sich zog, welche typischerweise eine sehr weitgehend politische war, dort nämlich, wo seine Hörigkeit gegenüber dem Tyrannen Napoleon angegriffen wurde. Immer wieder argumentierte etwa Francis Jourdain, der linke Mitherausgeber der Zeitschrift *La pensée. Revue du rationalisme moderne* in einer ganzen Reihe von Artikeln in diesem Sinne.¹⁹ Es dürfte zu weit gehen, in der historischen Napoleon-Kritik eine zeitgenössische am soeben besiegten Tyrannen *d'outre-Rhin* zu erblicken. Aber in der Abrechnung mit denjenigen französischen Künstlern, die den Nationalsozialisten während der Besatzung allzu widerstandslos entgegengetreten waren, taten sich die gleichen Linken hervor, die auch die Nähe Davids zu Napoleon kritisierten.²⁰

Die Reaktion der Presse auf die Ausstellung in der Orangerie schloss hier an. *Le Monde* – um hier nur dieses eine Beispiel zu bringen – berichtete mehrfach im Anschluss an die Eröffnung der Retrospektive im Spätjuni 1948. Wenn sie von einem »artiste justement célèbre, opportunément remis à la mode« sprach, dann dürfte letztere Bemerkung sehr bewusst auf die Situation nach dem Krieg bezogen sein.²¹ Der folgende Hinweis, David habe in Rom sehr bald die frivole Manier Bouchers überwunden, entspricht einerseits einem Klischee der Deutungstradition, er lässt sich aber auch auf

17 Agnes Humbert, *Louis David*, Paris s. d. [1947], ohne Paginierung.

18 Pierre Lelièvre, »Jacques Louis David«, in: *Revue des deux mondes*, September 1948, S. 337.

19 *La Pensée*, 15/1947, S. 96; 16/1948, S. 67–68; 20/1948, S. 100; 27/1949, S. 111; 34/1951, S. 107–114. Hélène Parmelin veröffentlicht in der gleichen Zeitschrift ihre eigene Abrechnung mit dem Napoleon-Adepten, der die Revolution verrät: dies., »David et les Romains«, 21/1948, hier S. 83–84.

20 Julian Jackson, »Intellectuals, Artists, and Entertainers«, in: ders., *France. The Dark Years*, Oxford University Press 2001, S. 300–326.

21 R. J., »Une exposition au musée de l'Orangerie célèbre le génie de Louis David«, in: *Le Monde*, 24. 6. 1948, ohne Paginierung.

Légers zitierte Bemerkung beziehen, wonach in Zeiten des Krieges eine neue Ernsthaftigkeit in der Kunst vonnöten sei. Der Gegenwartsbezug wurde dann am Schluss der Besprechung noch einmal ganz explizit gemacht: »Répétons-le, David sous tous ses aspects est présent. Il faut souhaiter que les jeunes peintres aillent écouter sa leçon, même pour la contester.« Denn auch bestritten werden konnte sein Führungsanspruch. Dafür mag hier Jacques Chambaudet stehen, der aus einer bezeichnenderweise unpolitischen Perspektive heraus die leblose Starrheit von Davids Kunst kritisierte, die so gar nicht im Einklang mit der warmherzigen Vitalität französischer Kunst im Allgemeinen stehe.²²

V

Die erhabene und gleichzeitig fröhliche Ausstrahlung von Légers *Les loisirs* findet ihre Parallele auch in der Thematik des Bildes. Eine präzise Benennung des dargestellten Vorganges ist allerdings kaum möglich. In Verbindung mit dem von Léger auf der Bildrückseite dokumentierten Titel könnte man bei der sitzenden Frau an ein Picknick denken, zu dem die andere auf dem Fahrrad hinzugekommen ist und an dem auch die Männer hinten teilnehmen. Bedeutsam als Signal der Völkerverständigung dürfte auch die Tatsache sein, dass die Fahrradfahrerin dunkelhäutig dargestellt ist. Zwei Kinder weisen auf so etwas wie einen Familienausflug hin. Beide Frauen, vor allem aber die Fahrradfahrerin, erscheinen in für die Zeit ausgesprochen knapper Bekleidung und reagieren damit offenbar auf amerikanische Prüderie, die sich zeitgenössisch gerade im Hinblick auf die Damenmode sehr durchgreifend niederschlug.²³ Das Fahrradfahren selbst kann mit Fug und Recht als eine französische Nationalsportart bezeichnet werden, die in der seit dem frühen 20. Jahrhundert ausgetragenen Tour de France ihre symbolische Verdichtung erfuhr.²⁴ Auch wenn das Bild schon im amerikanischen Exil

22 Jacques Chambaudet, »A propos de l'exposition David«, in: *Revue des Deux Mondes*, September/Oktober 1948, S. 181–183.

23 Vgl. Lawrence Saphire, »Paysages américains, filles américaines«. Adieu New York et la Grande Julie«, in: *Fernand Léger*, Ausst.-Kat. Paris, Centre Georges Pompidou, Paris 1997, S. 217. Zu Léger in Amerika vgl. auch Mathew Affron, »Fernand Léger in New York 1940–45«, in: *Exiles and Emigrés. The flight of European Artists from Hitler*, hg. von Stephanie Barron, Ausst.-Kat. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 1997, S. 184–189.

24 Vgl. Joachim Krausse, »Volk und Fahrrad bei Fernand Léger«, in: *Fernand Léger 1881–1955*, hg. von Dieter Ruckhaberle, Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Berlin, Berlin 1980/81, S. 506–519.

konzipiert und begonnen wurde, dürfte es doch – auch in der Typik der Figuren – eher eine französische Erinnerung enthalten. Légers mangelnde Integration in das Leben in den USA und seine Sehnsucht nach der Heimat sind bekannt. Was es mit dem an dem hinteren linken Baum hängenden, einigermaßen derangiert aussehenden Fahrrad auf sich hat, lässt sich nicht sagen. Immerhin erscheint ein ähnliches in der *Grande Julie* aus derselben Zeit. In einem übergreifenden Sinn bedeutsam aber dürfte die allgemeine Thematik der Darstellung sein, die mit dem Begriff der Freizeit benannt ist.

Im Weiteren wird man den Gegenstand in das thematische Gebiet der Alltagsdarstellung einordnen können, die nach dem Krieg mentalitätsgeschichtlich wie künstlerisch eine große Bedeutung erhielt und beispielsweise in Brassais Fotokunst ihren Niederschlag erfuhr.²⁵ Einflussreich war in diesem Zusammenhang der Soziologe und Philosoph Henri Lefebvre, der in seiner 1946 erschienenen *Critique de la vie quotidienne* in ironischer Anlehnung an André Breton formulierte: »Der Mensch wird alltäglich sein oder er wird nicht sein.«²⁶ In großen Teilen stellt sich der Text als eine Abrechnung mit den Romantizismen und Surrealisten seit Baudelaire dar, die die Verwirklichung des Menschen in seiner Abkehr vom Alltag und dem Aufgehen im »Anderen« des Exzesses und des Mysteriums erblicken:

Wenn der neue Mensch mit den Magien abgerechnet hat – wenn er auf dem Weg zu einer Einheit und zu einem Bewusstsein von innerem Zusammenhang ist und anfängt, sein Leben zu erobern, und *im Alltagsleben wieder Größe findet* und schafft, wenn er dies weiß und ausspricht: dann sind wir in eine neue Epoche eingetreten.²⁷

Die Größe des Alltagslebens spiegelt sich bei Léger in der Monumentalität seiner Figuren, das Pathos der herausragenden Heldenfigur des klassischen Historienbildes hat sich in *Les loisirs* auf die Erscheinungsweise des einfachen Alltagsmenschen übertragen.

Freizeit ist ein Wert, der im traditionellen Arbeitsleben alles andere als selbstverständlich war. Lefebvre selber analysierte, dass Arbeit und Freizeit in der vormodernen

25 Ulrike Blumenthal, »Moi, je ne suis pas reporter«. Brassais fotografisches Selbstverständnis im Kontext der Nachkriegszeit«, in: Laurence Bertrand Dorléac (et al.) (Hg.), *Les arts à Paris après la Libération. Temps et temporalités*, Paris/Heidelberg 2018, S. 211–228.

26 Hier zitiert nach der deutschen Ausgabe: Henri Lefebvre, *Kritik des Alltagslebens*, München 1974, S. 135.

27 Ebd., S. 136 (kursive Hervorhebung im Original).

Gesellschaft einer ununterscheidbaren Sphäre angehörten, sich dann aber in der Moderne in einen dialektisch vermittelten Gegensatz ausdifferenziert hätten.²⁸ Den Sport beschrieb er als einen wichtigen Bestandteil der Freizeitgestaltung. »Le problème du loisir est à l'ordre du jour. Il intéresse non seulement les hommes d'action mais aussi les penseurs, à cause de la place qu'occupe le temps libre par opposition au travail obligatoire dans la vie de l'homme moderne« hieß das zeitgleich bei einer Kollegin Lefebvres, die aber außerdem auf die Notwendigkeit hinwies, Möglichkeiten zur Freizeitgestaltung anzubieten, die die Arbeiter davon abhielten, auf die schiefe Bahn zu geraten, wozu für sie auch die revolutionäre Agitation gehörte.²⁹ Erlangt aber wurde die Trennung von Arbeit und Freizeit nicht etwa von selber, sondern musste erkämpft werden. Zunächst seit dem späten 19. Jahrhundert auf Kranken-, Arbeitslosen-, Unfall- und Rentenversicherung konzentriert, wandte sich die Sozialgesetzgebung nicht nur in Europa unter gewerkschaftlichem Druck auch der Regelung von Urlaubsansprüchen und der Begrenzung der Tages- und Wochenarbeitszeit zu. Größere Erfolge wurden hier in Frankreich zu Zeiten der Volksfront der 1930er-Jahre erzielt, an die dann – durch den Weltkrieg unterbrochen – seit der Mitte der 1940er-Jahre wieder angeschlossen werden konnte. Renault zum Beispiel, der nach dem Krieg verstaatlichte Autohersteller, antwortete auf Forderungen der vor allem kommunistisch inspirierten Arbeiter mit einer Erhöhung der Urlaubszeit von zwei auf drei Wochen.³⁰

Man wird nicht fehlgehen, in Légers *Les loisirs* eine Apotheose der Freizeitgestaltung zu sehen, deren Bedeutung im Sinne einer humanen Lebensform vor allem auf der Linken betont wurde.³¹ Auch Lefebvres Abneigung gegen selbstverliebte Träumerei in der neueren Kunst würde sich Léger wohl anschließen, über dessen Zuneigung zu den einfachen Leuten und ihre Diesseits-Zugewandtheit häufig berichtet wurde,³² und die man zeitgenössisch vielleicht am besten mit derjenigen Eric Arthur Blairs, besser

28 Ebd., S. 37–51.

29 Louise Dumais, »Loisirs et relations de travail«, in: *Bulletin des Relations Industrielles* 4/3, November 1948, S. 27–29. Einen aus der gleichen Zeit stammenden Überblick über die zeitgenössische Sozialgesetzgebung in Sachen Freizeit- und Urlaubsgestaltung liefert Jacques Hébert, »Le problème des loisirs ouvriers«, in: *Actualité Économique* 22(3), 1. Oktober 1946, S. 476–508.

30 René Rémond: *Geschichte Frankreichs. Band 6: Frankreich im 20. Jahrhundert. Erster Teil. 1918–1958*, Stuttgart 1994, S. 418.

31 Léger selber plädierte explizit für eine Ausweitung der Freizeit, die er vor allem der Verbesserung der künstlerisch-kulturellen Erziehung widmen wollte. Vgl. Fabre 1981 (Anm. 12), S. 191. Bezüge zur Sozialgesetzgebung, vor allem diejenige der Vorkriegs-Volksfrontregierung sind verschiedentlich hergestellt worden. Vgl. Wilson 1988 (Anm. 5), S. 57.

32 Vgl. Fabre 1981 (Anm. 12), S. 192.

bekannt unter dem Namen George Orwell, vergleichen kann. Aufschlussreich ist in dieser Hinsicht nicht nur die Thematik der *Loisirs*, die durch die von Léger auf der Rückseite eigenhändig vorgenommene Betitelung mit aller wünschenswerten Deutlichkeit unterstrichen wurde, sondern auch die Form der Durchführung, die weiter oben auf Robert Herberths Deutung von Légers Anti-Renaissancismus bezogen werden konnte. Mit der großflächigen, wenig dem Detail verpflichteten Malweise orientiert sich der Maler hier, wie in vielen anderen seiner Werke, an einer Auffassungsweise, die eigentlich der Wandmalerei nahesteht. Gerade nach dem Krieg hat er sich theoretisch wie praktisch der Idee der Wandmalerei verpflichtet gezeigt und darin eine volkstümliche Kunst erblickt, insofern sie eine war, die von der Gemeinschaft, und nicht nur von denjenigen wahrgenommen werden konnte, die sich den Ankauf eines Kunstwerkes leisten konnten.³³ In die Prinzipien der Wandmalerei fügen sich sämtliche ästhetischen Eigenschaften des Bildes, die unverbundenen Figuren, die reinen, großflächig-monochrom aufgetragenen Farben, vor allem aber auch der zurückgenommene Subjektivismus, der die einzelnen Figuren weniger als Individuen und eher als Kollektiv erscheinen lässt. »L'ascension du peuple aux belles œuvres d'art, à la Beauté, ce sera le signe des temps nouveaux.«³⁴ Wenn Léger 1945, also unmittelbar nach dem Krieg, die Funktion von Kunst mit diesen enthusiastischen Worten beschreibt, so stellt er sich ein Volk vor, das im Angesicht des eigenen Ideals seine Rolle erkennt und diese in einer erneuerten Gesellschaft realisiert. Vorbild hierfür konnte ihm Jacques Louis David sein, der zu seiner Zeit ebenfalls intensiv über die Rolle der Kunst in einer radikal veränderten historischen Situation nachdachte.

33 Vgl. etwa Thomas Gluckin, »André Bruyère et la synthèse des arts: projet de *Village polychrome* avec Fernand Léger (1953)«, in: *In situ* 32/2017, <http://insitu.revues.org/14622>; DOI: 10.4000/insitu.14622.

34 Fernand Léger, »A propos du corps humain considéré comme un objet« [1945], wiederabgedruckt in: Léger 1965 (Anm. 6), S. 73.