

**Deutsche Genremalerei des 19. Jahrhunderts –
Wirklichkeit im poetischen Realismus**

Inauguraldissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie
an der Ludwig-Maximilians-Universität München

vorgelegt von
Matthias Memmel
aus Dettelbach

2013

Erstgutachter: Prof. Dr. Frank Büttner

Zweitgutachter: Prof. Dr. Hubertus Kohle

Datum der mündlichen Prüfung: 24. Juni 2013

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung und Forschungsstand	6
2. Der Begriff „Genremalerei“	13
3. Richard Muthers Genrekritik 1893: ein orientierender Blick in Richtung Krise	26
4. 1790-1830: Der schwere Stand von Motiven alltäglichen Lebens im Deutschen Idealismus	31
5. Realismus und Genremalerei ante litteram während des Deutschen Idealismus	49
6. 1830-1848: Begünstigungen der Genremalerei nach 1830	61
6.1. Gründung von Kunstvereinen.....	61
6.2. Entmythologisierung und Aufwertung der Wirklichkeit.....	65
7. „Il faut être de son temps“?: Zur deutschen Genremalerei im Vormärz	72
8. 1848-1890: Das realistische Kunstverständnis in Deutschland nach 1848	78
8.1. „Eine Umkehr gibt es nicht mehr.“ – Annäherung an das nachmärzliche Realismusverständnis in der deutschen Kunst.....	78
8.2. Realistische Kunst in Deutschland und Frankreich nach 1848: eine Abgrenzung.....	82
8.3. Der poetische Realismus.....	98
8.3.1. Theodor Fontane 1853: „Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848“	98
8.3.2. Der poetische Realismus und seine programmatische Ausformung.....	104
8.3.3. Der poetische Realismus in der Ästhetik.....	110
8.3.4. Der poetische Realismus in der Kunstkritik.....	117
8.4. Formen der Verklärung in der Genremalerei des poetischen Realismus.....	122
8.4.1. Selektion.....	123
8.4.2. Kontrastierung.....	132
8.4.3. Humor.....	137
8.4.4. Charakteristisches	144
8.5. Die formale Seite der Genremalerei des poetischen Realismus.....	155
8.5.1. Seit Rembrandt und van Dyk fast verloren: Zum Kolorismus.....	155
8.5.2. Mit der Gondel auf dem hohen Meer der vulgären Berühmtheit: Zur Balance von Form und Inhalt.....	158
8.6. „Auf Ceylon soll es ein Thal geben, über dem beständig ein Regenbogen schwebt.“ – Zur Sichtweise der Verklärung während des deutschen Genrerealismus.....	163

<u>9. Die Etablierung der Genremalerei des poetischen Realismus</u>	<u>175</u>
9.1. Genremalerei in Reproduktionsmedien.....	175
9.2. Genremalerei wird Akademiefach.....	182
9.3. Genremalerei im Deutschen Kaiserreich: Zenit und Peripetie.....	196
<u>10. Rück-Schritte zu einer anderen Kunstauffassung: Reibungen am poetischen Realismus</u>	<u>214</u>
10.1. 1878: Otto von Leixner – Wo sind die „frischen Mädchengestalten unter den alten Weibern“?.....	214
10.2. 1876: Gustav Floerke – Der Genrerealismus als Passagier auf der „Arche Noah“ .	219
10.3. 1874: Adolph Bayersdorfer – „Zudem steht eine neue Abtrünnigkeitsepidemie in Bälde bevor.“.....	224
<u>11. 1869-1890: Leibl, Liebermann und der Naturalismus in Deutschland</u>	<u>228</u>
11.1. „Das ist vielleicht nicht praktisch, aber rein künstlerisch.“ – Wilhelm Leibls Abwendung vom poetischen Bauerngenre.....	228
11.2. „Der Gute: offenbar verwechselte er mich mit Knaus oder Defregger!“ – Max Liebermanns frühe Arbeitsdarstellungen in der Malerei.....	237
11.3. „Grundverschieden“ – Der Naturalismus in Abgrenzung zum poetischen Realismus.....	247
<u>12. 1869-1890: Reaktionen des Genres auf den Naturalismus</u>	<u>258</u>
12.1. „,Nein‘, sagte der Meister, ‚man glaubt mir so etwas nicht.‘“ – Differenzierungsversuche zum Werk von Ludwig Knaus.....	259
12.2. „Le peintre de la vie moderne“ – Gegenwart und Großstadt im deutschen Genrebild.....	265
12.3. „Eine Auferstehung im Abglanz der ‚neuen Schule‘“ – Assimilationsversuche.....	274
12.4. „Marienkind“ und „Tino Moralt“ – Scheidewege der Genremalerei.....	282
<u>13. 1890-1906: Die Krise der deutschen Genremalerei des poetischen Realismus</u>	<u>288</u>
13.1. „Dem Realismus mischt sich wieder eine Dosis Idealismus bei.“ – Der Neuidealismus als weiterer Kontrapunkt zum poetischen Realismus.....	288
13.2. Die Genremalerei auf dem „Hilfsbahnhof“ um 1890.....	299
13.2.1. Der Genrezug wird verladen: Kritikpunkte am poetischen Genrerealismus.....	301
I. Das Schlagwort „Anekdotenmalerei“.....	301
a) Die Abkehr von einer narrativen Genremalerei.....	301

b) Aspekte des Wandels der Rezeptionsästhetik.....	307
c) „Man soll die Toten ruhen lassen.“ – Auch die Fotografie geht auf Distanz zum narrativen Genre.....	314
II. Kritik an den Verklärungsformen Selektion und Humor.....	318
III. „Ein Gläschen Schlummerpunsch gefällig, Frau Nachbarin?“ – Kritik an Stagnation und fehlender künstlerischer Fortentwicklung.....	329
IV. Kritik am engen Bezug zwischen Genremalerei und Publikum.....	338
13.2.2. Der Genrezug wird abgekoppelt: Kanonrevision.....	348
I. „Aber dieses Betrachten, dieses Versenken in Farbe und Form will gelernt sein.“ – Umerziehung des Publikums weg vom Genre	348
II. Abraten von Genremalerei als Wohnungsschmuck.....	357
III. „und sargt das ein, worin sie diese Verwandtschaft nicht findet.“ – Revision des Kunstkanons um 1900 und die Genremalerei.....	361
a) Künstler.....	365
b) Kunstkritik.....	368
c) Kunstgeschichte.....	375
d) Museums- und Ausstellungswesen.....	380
e) Umwertungsversuche der führenden Genremaler.....	382
13.2.3. Der Genrezug auf einem Nebengleis: Reservate des Genrebildes.....	388
I. „Schaden kann es kaum noch anstiften.“ – Genremalerei außerhalb der Hochkunst	388
II. „Kennen Sie Knaus?“ – Zum „Ende“ der Genremalerei des poetischen Realismus	396
<u>14. „Schade um den Fleiß!“ – Rettungsversuche für den Genrebegriff in den 1920er Jahren</u>	<u>400</u>
<u>15. Schluss</u>	<u>408</u>
<u>Literaturverzeichnis</u>	<u>415</u>
<u>Abbildungsverzeichnis mit Bildnachweis</u>	<u>464</u>
<u>Dank</u>	<u>475</u>
<u>Abbildungsteil</u>	<u>476</u>

1. Einleitung und Forschungsstand

„Eine sonderbare Beobachtung. Als Zucker für die Fliegen habe ich einen Knaus ausgestellt, le lendemain d'une fête von 1855. Auch in der Presse habe ich auf das Werk hingewiesen, das 100 000 fr kosten soll und den Ausgangspunkt der verflossenen Genremalerei gebildet hat. Glauben Sie, daß jemand davor stehen bleibt, so groß es ist? Mal ein alter Herr sonst Niemand. Es ‚zieht‘ nicht mehr, ganz im Wortsinn genommen.“

So Alfred Lichtwark an Max Liebermann in einem Brief 1894.¹ Gleichsam in nuce wird in diesen wenigen Sätzen diejenige Entwicklung in der deutschen Malerei beschrieben, der sich diese Arbeit widmen wird. Zugleich werden mit Lichtwark und Liebermann – so objektiv die Worte des einen vielleicht auch klingen mögen – sogleich zwei Protagonisten eingeführt, die an dieser Entwicklung weg vom Genre, jeder auf seine Weise, nicht unbeteiligt gewesen sind. Ferner steckt Lichtwarks Aussage zeitliche Eckpunkte des Phänomens ab. Die Art und Weise der Genremalerei eines Künstlers namens Knaus, die um die Mitte des 19. Jahrhunderts eingesetzt habe, begeistere nun am Ende des Jahrhunderts kaum noch jemanden. Sie sei nicht mehr anziehend für junges Publikum. „Eine sonderbare Beobachtung“, so der damalige Direktor der Hamburger Kunsthalle.

Mit der Distanz von mehr als einhundert Jahren erscheint die geschilderte Entwicklung, noch ohne das besagte Gemälde und seinen Urheber überhaupt näher bestimmt zu haben, nicht so sonderbar. Die Vorgänge, die sich um 1900 in Europas bildender Kunst zutragen, waren bekanntermaßen umwälzend. Die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert kennzeichnet eine Fülle neu entstandener Stilrichtungen, die miteinander konkurrierten oder in rascher Abfolge aufeinander aufbauten. Wie wohl kein anderer Zeitraum in der Kunstgeschichte drängte die Kunst inhaltlich wie formal in so schneller Abfolge und radikal in immer neues Gebiet, welches es dann freilich nicht nur abzustecken, sondern auch zu behaupten galt. Visionäre junge Künstler setzten gegen Ende des 19. Jahrhunderts und vor allem zu Beginn des 20. Jahrhunderts ganz bewusst andere Akzente, rebellierten gegen Altbewährtes und eroberten als „Avantgarde“ neues, fruchtbares Terrain für die bildende Kunst.

1 Brief von Alfred Lichtwark an Max Liebermann vom 8. April 1894. Pflugmacher 2003, S. 67. Die Briefstelle ist auch abgedruckt bei Braun 2011, S. 345-346. An beiden Stellen auch der korrigierende Hinweis, dass sich Lichtwark bei der Jahresangabe des Gemäldes irrte. Knaus' „Der Morgen nach dem Fest“ entstand 1853 und wurde im selben Jahr bereits in Paris ausgestellt. Zur korrekten Datierung siehe Schmidt 1979, S. 145 und Boekels 1999, S. 304-305.

Der Prozess hin zur Moderne – die heute freilich schon wieder als „klassisch“ apostrophiert wird – wurde von der Kunstgeschichtsschreibung facettenreich thematisiert. Das Augenmerk galt dabei gerne auch vermeintlichen Vorläufern und Vorbildern, gleichsam den „Vorvätern“ der Moderne, weniger jedoch denjenigen Künstlern, von denen sich die Avantgarde absetzte. Das, was die Zeitgenossen an Überkommenem aufrieb, herausforderte, störte und ihrer Meinung nach folgerichtig gänzlich überwunden werden musste, ist von der Kunstgeschichte verhältnismäßig wenig und häufig nur als gering geschätzte, unumgängliche Gegenfolie behandelt worden. Dabei lohnt sich ein genauerer Blick auf diese Reibungspunkte der Avantgardekunst um 1900 – sofern man von einer rein teleologisch verlaufenden Kunstentwicklung Abstand zu nehmen gewillt und ein Stück weit unkonventionelle Kunstgeschichte zu schreiben bereit ist.

Zwischen der zu thematisierenden Genremalerei des 19. Jahrhunderts und der Gegenwart klafft eine breite Lücke der Geringschätzung und Nichtbeachtung, welche sich die Genremalerei mit anderen Gattungen ihrer Zeit freilich teilen durfte. Werner Busch hat bezüglich der Einstellung gegenüber der Kunst des 19. Jahrhunderts von einem „Mantel der ästhetischen Scham“ gesprochen.² Häufig unter dem pejorativen Schlagwort der „Salonkunst“ subsumiert, war die an den Akademien und beim Publikum dominierende deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts lange wenig gelitten.³ Im 20. Jahrhundert geriet sie zudem rasch weitgehend in Vergessenheit, sowohl was die Kunstgeschichtsschreibung als auch das Ausstellungswesen betraf. Als 1968 die Berliner Ausstellung „Le salon imaginaire“ Bilder aus den großen Kunstaustellungen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts präsentierte, konnte man sich weder eines Erfolgs noch der Akzeptanz dieses Vorhabens sicher sein.⁴ Noch in den 1970er Jahren trugen Werner Hofmann und Laszlo Glozer in zwei großen deutschen Tageszeitungen eine Kontroverse aus, ob man solche „Salonkunst“ in Ausstellungen überhaupt zeigen dürfe.⁵ Hofmann plädierte an dieser und anderer Stelle gerade aus seiner profunden Kenntnis der Entwicklung der modernen Kunst heraus für einen „offenen Kunstbegriff“, der eine kunstgeschichtliche Beschäftigung mit jedweden Kunstwerken annahm, die zu ihrer Zeit maßgeblich und prägend gewesen sind.⁶

2 Busch 1985, S. 11.

3 Wolf 2012, S. 24.

4 Zu den ausgestellten Werken siehe Hahlbrock 1968.

5 Mayer 1975, S. 31-32.

6 Siehe auch Edler 1992, S. 8-9, die die Legitimation ihrer Arbeit auf Hofmanns „offenen Kunstbegriff“ stützte.

Seit damals ist nicht nur durch Hofmanns Wirken einiges vorangegangen, die bildende Kunst des 19. Jahrhunderts in ihrer gesamten Bandbreite und Vielfältigkeit zu würdigen und somit besser verstehen zu können. Vor diesem Hintergrund nimmt sich die vorliegende Arbeit der deutschen Genremalerei des besagten Jahrhunderts an. Den Ansatzpunkt, den eine jede Untersuchung anfangs bedarf, bildeten im vorliegenden Fall die massiven Kritiken an der Gattung der deutschen Genremalerei durch progressive Künstler, Kunstkritiker und Kunsthistoriker um 1900. Dass es um diese Zeit einen Umschwung gegeben zu haben scheint, ist bereits in Lichtwarks eingangs zitierter Aussage angeklungen. Rasch resultierte hieraus sowie aus vielen anderen, viel drastischeren Beschreibungen und Einschätzungen der seinerzeitigen Lage ein Arbeitstitel „Die Krise der deutschen Genremalerei um 1900“ und das Nachforschen zu diesem Aspekt setzte ein.

Im Laufe der Zeit zeigte sich allerdings in immer deutlicherem Maße, dass es mit einer Schilderung der kritischen Stimmen zur Genremalerei aus den Jahren um 1900 nicht getan sein konnte. Da die Genremalerei letztlich hinsichtlich der Frage, wie mit der empirischen Wirklichkeit umzugehen sei, einen der großen Spannungsbereiche der Kunst des 19. Jahrhunderts, nämlich den von Wirklichkeit und Ideal⁷, so sehr zu beachten und auszutragen hatte, kristallisierte sich immer mehr die Überzeugung heraus, dass eine möglichst adäquate Beschreibung und Bewertung der besagten Genremalerei nur erfolgen könne, wenn auch deren Prägung durch die Kunsttheorie und Ästhetik der Zeit überprüft und in Rechnung gestellt wird. Bestärkt wurde diese These zudem dadurch, dass dieser Punkt in der bisherigen Literatur über die deutsche Genremalerei des 19. Jahrhunderts nur unzureichend verfolgt wurde.

1955 konstatierte Wolfgang Hütt: „Es gibt keine umfangreiche Literatur über die Genremalerei“ und fügte an, dass insbesondere die deutsche Genremalerei des 19. Jahrhunderts eine stärkere Beachtung verdient habe.⁸ Seit Hütts bündiger Schrift über „Das Genrebild“, die deutlich die marxistisch geprägte Geschichtsauffassung des Verfassers widerspiegelt, ist indes nur wenig spezifische kunstgeschichtliche Literatur über die deutsche Genremalerei des 19. Jahrhunderts hinzugekommen. Neben einer zugegeben nicht geringen Menge von Monographien und Aufsätzen zu einzelnen Genrekünstlern und Zentren ihres Wirkens, die gegebenenfalls an passender Stelle zur Sprache oder Diskussion kommen werden, stechen drei Dissertationen hervor, welche sich speziell der deutschen Genremalerei

7 Kohle 2008a, S. 11.

8 Hütt 1955a, S. 7 (Zitat) und S. 36.

im Verlauf des 19. Jahrhunderts gewidmet haben: 1967 erschien Ute Immels „Die deutsche Genremalerei im neunzehnten Jahrhundert“, 1976 veröffentlichte Reinhard Teske „Studien zur Genremalerei im Vormärz“ und 1992 publizierte Doris Edler „Vergessene Bilder. Die deutsche Genremalerei in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts und ihre Rezeption durch Kunstkritik und Publikum“.

Ute Immel erwähnte in ihrer Dissertation, die aufgrund der differenzierenden Darlegung der Verhältnisse an den Orten München, Düsseldorf und Wien immer noch gewinnbringend zu lesen ist, die Krise der Gattung am Jahrhundertende nicht nur, sondern benannte auch das richtige Symptom dafür: „Der Zusammenstoß von idealer und naturalistischer Auffassungsweise zeigt sich im Genre besonders deutlich. Mit Hilfe der Scheinsynthese von Detailrealismus einerseits und gefühlvollem Verklären der eigenen Umwelt andererseits glaubte man, diese Gegensätze miteinander verschmelzen zu können. Hierin liegt das künstlerische Grundproblem dieser Bilder.“⁹ Immel unterließ es jedoch, nach der zeitgenössischen Motivation und vor allem einer ästhetikgeschichtlichen Fundierung für dieses – aus heutiger Perspektive zweifellos spannungsgeladene – Gegensatzpaar von idealer und naturalistischer Auffassungsweise zu fragen. Sie sah vielmehr in der Genremalerei im zunehmenden Verlauf des 19. Jahrhunderts eine „Negierung der Wirklichkeit“¹⁰ walten und bezeichnete, wie auch ihr Lehrer Klaus Lankheit, den so genannten „idealistischen Naturalismus“ der späten Genremalerei als „Widerspruch in sich“.¹¹ Unter Heranziehung einer Definition des „idealistischen Naturalismus“ von Georg Schmidt aus dem Jahr 1959¹² charakterisierte Immel die Genremalerei des späten 19. Jahrhunderts schließlich als „Kitsch“.¹³

Esther Graf erkannte hierin zu Recht eine Parteinahme für die Moderne.¹⁴ Auch Doris Edler stach die ästhetische Abwertung der deutschen Genremalerei des späten 19. Jahrhunderts durch Immel ins Auge: „Ihr theoretischer Ansatz, welcher darauf zielt, ‚das Wesen dieser Bildgattung aus ihrer – gleichsam negativ verlaufenden – Entwicklung zu ergründen‘, ist jedoch geprägt von eben der modernen Kunstnorm, die zur weitgehenden Eliminierung der

9 Immel 1967, S. 313. Die Passagen „Der Zusammenstoß von idealer und naturalistischer Auffassungsweise“ und „künstlerische Grundproblem“ dort gesperrt gedruckt.

10 Immel 1967, S. 323.

11 Immel 1967, S. 324 und Lankheit 1967, S. 29.

12 Siehe Schmidt 1959, S. 272.

13 Immel 1967, S. 324-325.

14 Graf 2004, S. 2.

Genremalerei aus der Kunstgeschichte geführt hat.“¹⁵ Edler nahm sich Immels auffällige Vernachlässigung der Jahrzehnte nach 1870 – Immel ließ ihre Untersuchungen mit dem Beginn des Deutschen Kaiserreichs, getragen von dem erwähnten schweren Verdikt über die damalige Eigenheit der Gattung, bewusst enden¹⁶ – zum Anlass, einen Überblick über die deutsche Genremalerei des späten 19. Jahrhunderts vorzulegen.

Gerade in ihrer Berücksichtigung der zeitgenössischen Rezeption der Genremalerei ging Edler über den normativen Ansatz von Immel ertragreich hinaus. Die Bedeutung der illustrierten Zeitschriften für die Forschung zur deutschen Genremalerei des 19. Jahrhunderts erkannte und nutzte sie. Doch auch Edler thematisierte den kunsttheoretischen und ästhetikgeschichtlichen Bezugsrahmen für eine zugleich idealistische wie naturalistische Genremalerei nicht explizit und behandelte die Phase des Umbruchs, sprich die Krise der Genremalerei am Jahrhundertende, nur kurz in ihrem Schlusskapitel. In der Überzeugung, in dieser Hinsicht beide Autorinnen ergänzen zu können, fußt der Beweggrund für die vorliegende Arbeit.

Die gegenüber dem genannten Arbeitstitel aus dem zuletzt Geschilderten herrührenden Folgen waren nicht eben gering. Sie spiegeln sich ebenso in der Gliederung wie im Umfang der vorliegenden Arbeit wider. Der Text ist mehr geworden als eine Schilderung der Krise und der Kritikpunkte an der deutschen Genremalerei um 1900. Um der von Ute Immel aufgezeigten Eigenart einer gleichermaßen idealistischen wie naturalistischen Genremalerei auf die Spur zu kommen, waren deren Emanzipation aus einer der Wiedergabe alltäglicher Wirklichkeit äußerst ablehnend eingestellten Kunsttheorie während des Deutschen Idealismus ebenso zu behandeln wie sodann begünstigende Faktoren für einen Aufschwung. Schließlich musste aber das Hauptaugenmerk auf den kunsttheoretischen wie ästhetikgeschichtlichen Hintergrund gelegt werden, vor dem ein künstlerischer Umgang mit der Wirklichkeit entstehen konnte, wie er am Ende des Jahrhunderts mannigfach in die Kritik geriet, zur Jahrhundertmitte aber – so wird wohlgemerkt zu zeigen sein – mit den Anforderungen und Definitionen wahrer und guter Kunst durchaus noch korrelierte.

15 Edler 1992, S. 5-6.

16 Siehe Immel 1967, S. 8.

Auf dieser in der kunstgeschichtlichen Literatur – zumindest für das Genrefach¹⁷ – noch zu wenig berücksichtigten Tatsache gründet die Entscheidung, für die Untersuchung der Krise der deutschen Genremalerei am Ende des 19. Jahrhunderts, genauer gesagt auf der Spur ihrer kunsttheoretischen und ästhetischen Legitimierung, auf das gesamte 19. Jahrhundert auszugreifen sowie die Zeit um 1850 – Lichtwarks eingangs zitierte Äußerung deutete es schon an – als besonders prägend für den weiteren Entwicklungsverlauf zu thematisieren.

Um trotz des Skizzierten etwaigen Missverständnissen vorzubeugen, ist noch einmal zu betonen, dass diese Arbeit kein nach Vollständigkeit strebendes Kompendium deutscher Genrekünstler und Genregemälde des 19. Jahrhunderts liefern möchte. Bewusst wurde auch davon Abstand genommen, einen einzelnen Genremaler oder einen speziellen Ort samt den dort ansässigen Künstlern in den Mittelpunkt zu stellen. Vielmehr werden immer wieder diejenigen Genremaler zur Sprache kommen – darunter natürlich auch der von Alfred Lichtwark genannte Ludwig Knaus –, welche seinerzeit den größten Erfolg hatten und den Zeitgenossen als Inbegriffe guter Genremalerei galten. Auch diese einstigen Meister der Gattung bergen bei der Beschäftigung mit ihnen allerdings eine Problematik, die als grundsätzliche Problematik zu bezeichnen ist. Jeder, der sich mit der deutschen Genremalerei des 19. Jahrhunderts jemals näher beschäftigt hat, weiß um die nicht zu unterschätzenden Schwierigkeiten im Umgang mit dieser Kunstgattung.

Berühmte Genregemälde des 19. Jahrhunderts gelangten zwar häufig zeitnah nach ihrer Entstehung in öffentliche Sammlungen und Museen. Dort ausgestellt sind von ihnen heute aber nur noch die wenigsten. Ihr gängiger Aufbewahrungsort ist gegenwärtig das jeweilige Sammlungsdepot.¹⁸ Noch schwieriger zugänglich sind all diejenigen Genregemälde, die sich in Privatbesitz befinden. Bereits 1880 wusste ein Rubensforscher seine Schwierigkeiten bei der Quellensuche bezeichnenderweise mit der eines Genreforschers zu vergleichen: „Die mythologischen Bilder von Rubens [...] waren für ihre Zeit das, was die Genrebilder der unsrigen sind und verschwanden in den Häusern von Privatpersonen, welche über die Bestellung und Ablieferung keine Ausschreibungen hinterließen.“¹⁹

17 In der Forschung zur Historien- beziehungsweise Geschichtsmalerei des 19. Jahrhunderts ist der poetische Realismus respektive der von der deutschen Ästhetik vertretene Idealrealismus bereits berücksichtigt worden, siehe Kohle 2001, S. 260-271 et passim.

18 Schweers 1986, S. V. Die Publikation von Schweers bietet einen erhellenden Einblick in die noch vorhandene Fülle von deutscher Genremalerei des 19. Jahrhunderts in deutschem Museumsbesitz.

19 Rooses 1880, S. 29.

Eine in ihrer Sprunghaftigkeit durchaus repräsentative Provenienzfolge für ein Genregemälde des späten 19. Jahrhunderts schilderte der Maler Toby Rosenthal in seinen Lebenserinnerungen: „Meine nächsten Arbeiten waren die zwei zusammengehörigen Bilder, betitelt: ‚Wer zuletzt lacht, lacht am besten‘. Diese hatte die Kunsthändlerfirma Hourath & von Baerle in Berlin bestellt. Die Bilder gingen gleich in den Besitz einer Farbendruckfirma über, die sie später an einen Münchner Kunsthändler verkaufte. Diese wiederum gab sie an einen reichen Herrn in New York weiter, in dessen Händen sie blieben.“²⁰ Zwar existiert gegenwärtig wieder ein reger Handel mit Genregemälden des 19. Jahrhunderts, doch erleichtert das kurzzeitige Aufscheinen auf dem Kunstmarkt die Forschung mit ihnen nur bedingt. Viele Originale müssen schlichtweg heute als verschollen tituiert werden. Oft sind schwarz-weiße Reproduktionen aus Zeitschriften oder gar Bildbeschreibungen in Textform ihre einzigen Zeugen. Tatsachen, die auch die vorliegende Arbeit, vor allem ihren Abbildungsteil, prägen.

Der skizzierte Untersuchungsrahmen auf der Fährte kunsttheoretischer und ästhetischer Vorgaben, kunstkritischer Beurteilungen und kunstgeschichtlicher Bewertungen einer gleichermaßen idealistischen wie naturalistischen Genremalerei im 19. Jahrhundert stellt indes den teils schwer zugänglichen Werken das geschriebene zeitgenössische Wort als unerlässliche und dabei ebenso hilf- wie ertragreiche Quelle zur Seite. Dem Reden und Schreiben über Kunst respektive über den Umgang mit der alltäglichen Wirklichkeit im Medium der Genremalerei – sei es durch Künstler selbst, durch Theoretiker und Ästhetiker, Kunstkritiker, Gelehrte oder Kunsthistoriker – wird deshalb ein großer Stellenwert zukommen. Ehe jedoch die Untersuchung des Weges der deutschen Genremalerei des 19. Jahrhunderts hinein in eine existenzbedrohende Krise einsetzen kann, scheint eine Darlegung der Geschichte des Begriffes „Genremalerei“ vonnöten zu sein – eine Darlegung, die ohne Umschweife gleich mitten hinein in das thematisierte Jahrhundert führen wird.

20 Rosenthal 1927, S. 74.

2. Der Begriff „Genremalerei“

Wenn auch gelegentlich von „Genreplastik“²¹ gesprochen wird, so findet der Terminus „Genre“ im Reden über Kunstwerke doch vornehmlich Verwendung im Feld der Malerei und benennt dort eine spezielle Gattung: die Genremalerei. In dieser Beziehung zählt der Genrebegriff heute zu den grundlegenden Termini der Kunstgeschichtsschreibung. Der Brockhaus in seiner 21. Auflage von 2006 definiert: „Genremalerei: Darstellungsbereich, der Handlungen und Begebenheiten des alltägl. Lebens zum Inhalt hat.“²² Derartige Darstellungen dürfen ohne Übertreibung mit dem Prädikat „seit Menschengedenken“ versehen werden. Bereits 1848 blickte Ernst Guhl entsprechend in die Vergangenheit zurück: „Bei den Alten schon werden ganze Klassen von Bildern erwähnt, die ihrem Gegenstande nach ganz in das Gebiet des heutigen Genre zu gehören scheinen. Man braucht hier keineswegs bloß an jene Periode der griechischen Kunstgeschichte zu denken, wo man mit Vorliebe Bordelle, Liebesszenen u.s.w. malte. Auch Gegenstände aus den gemüthlichen, beschränkten Kreisen des gewöhnlichen Lebens waren nicht selten und namentlich die Bildwerke griechischer Thongefässe bieten eine grosse Mannigfaltigkeit derartiger Darstellungen dar.“²³

Dies und die heutige Geläufigkeit des Terminus „Genremalerei“ dürfen freilich nicht darüber hinwegtäuschen, dass der Ausdruck noch nicht sehr alt ist, ja verglichen mit der langen Geschichte genreartiger Darstellungen geradezu als jung charakterisiert werden muss. Fakt ist beispielsweise, dass das oftmals als Blütezeit des Genres angesehene Goldene Zeitalter in den Niederlanden diese Wortbezeichnung noch nicht kannte. Die Niederländer behelfen sich entsprechenden Bildern gegenüber beschreibend. Wer sich diesem Zeitraum widmet, arbeitet nach heutiger Nomenklatur zwar zur niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts, beschäftigt sich streng genommen allerdings mit dem, was die Menschen der Zeit „geselschapje“, „buitenpartij“, „bordeeltjen“ oder „beeldeken“ nannten.²⁴

21 In ihren Titeln führen den Begriff „Genreplastik“ beispielsweise die Veröffentlichungen von Laubscher über hellenistische Plastik (Laubscher 1982) oder von Mayer über die Plastik an Peter Vischers Sebaldusgrab in Nürnberg (Mayer 1911). 1867, und damit im Rahmen des vorliegenden Untersuchungszeitraums, urteilte Anton Springer: „Stößt man sich nicht an den [sic] häßlichen Namen Genreplastik, so liefert aber auch noch die Gegenwart in der Verherrlichung naiver Empfindungen, des unmittelbaren, stillen Verkehres mit der Natur eine Fülle fruchtbarer plastischer Motive.“ (Springer 1867, S. 376). In Analogie zur Krise der Genremalerei finden sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts auch Stimmen, welche die Genreplastik kritisieren, wie zum Beispiel diejenige von August Endell. Siehe David 1995, S. 52.

22 Brockhaus-Enzyklopädie in 30 Bänden, 21., völlig neu bearbeitete Auflage, Band 10: Fries-Glar, Leipzig und Mannheim 2006, S. 474.

23 Guhl 1848, S. 15.

24 Rosenberg 1966, S. 101, angeführt nach Comer / Stechow 1975/76, S. 92. Siehe auch Immel 1967, S. 12-13.

Als Johann Christian Elster 1853 seine Lehrschrift „Die höhere Zeichenkunst theoretisch-praktisch, historisch und ästhetisch entwickelt in funfzig [sic] Briefen“ veröffentlichte, merkte er zum Genrebegriff an: „Ich habe ihn in ältern kunstgeschichtlichen Werken vergeblich gesucht und muß es Andern überlassen, den ersten Gebrauch desselben nachzuweisen.“²⁵ Trotzdem wagte der Autor eine Definition, nämlich „daß man darunter jetzt im Allgemeinen, wo ich nicht irre, gemalte Szenen aus dem täglichen Leben versteht, welche eben nur dieses charakterisiren“.²⁶ Die vorsichtige Formulierung – man beachte das zögerliche „wo ich nicht irre“ – zeigt auf, dass der Begriff „Genre“ beziehungsweise „Genremalerei“ erst zu Elsters Zeit seine heutige Konnotation erlangte und populär zu werden begann. Diese Entwicklung, die wohlgemerkt auch Zeugnis zu geben vermag von einer ansteigenden Virulenz von Genremalerei im 19. Jahrhundert, ist im Folgenden kurz zu skizzieren.

Der Terminus „genus, -eris“ hat seinen Ursprung im Lateinischen, wo er „Geburt, Abstammung, Abkunft“, aber auch im weiteren Sinne „Geschlecht“ und „Gattung“ zum Ausdruck bringt.²⁷ Im 12. und 13. Jahrhundert wanderte er als Wort „Genre“ in den französischen Wortschatz ein. Dort kam es im 17. Jahrhundert zu einer Bedeutungserweiterung. Nun konnte „Genre“ auch im Sinne von „Gattung und Klasse; Art und Weise“ zur Wortwahl kommen, womit sich neue Verwendungsfelder auftraten.²⁸ Noch vor seinem Eintreten in die Semantik der bildenden Kunst adaptierten in Frankreich die Philosophie, die Rhetorik und die Literaturkritik den Terminus für sich.²⁹ In die Nomenklatur der bildenden Kunst gelangte der Begriff „Genre“ schließlich durch die französische Kunstkritik des 18. Jahrhunderts. Als Jacob Burckhardt 1874 eine Vorlesung zur niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts las, belehrte er seine Hörerschaft, dass das Phänomen „im ganzen seit hundert Jahren zu diesem zufälligen Namen gelangt ist“.³⁰ Sich selbst fragte der Gelehrte, nachvollziehbar an einer Randbemerkung in seinem Manuskript: „Seit Diderot?“³¹

In der Tat ist Denis Diderot und seinem Umfeld ein entscheidender Einfluss bei der Einführung des Genrebegriffes in die bildende Kunst zuzuschreiben.³² Im siebten Band der

25 Elster 1853, S. 175.

26 Elster 1853, S. 175.

27 Siehe Karl Ernst Georges: Ausführliches Lateinisch-Deutsches Handwörterbuch, Band 1, 9. Auflage, Sonderausgabe Tübingen 1951, Sp. 2921-2922.

28 Boekels 1999, S. 61.

29 Immel 1967, S. 13.

30 Burckhardt 1933a, S. 110.

31 Comer / Stechow 1975/76, S. 89.

32 Im Folgenden zum Genrebegriff bei Diderot und seinem Umfeld eng nach Immel 1967, S. 13-14.

von Diderot herausgegeben „Encyclopédie“ schrieb Claude-Henri Watelet unter dem Lemma „Genre“ bezogen auf die Malerei: „Le mot *genre* adapté à l'art de la Peinture, fert proprement à distinguer de la classe des peintres d'histoire, ceux qui bornés à certains objets, se sont une étude particuliere de les peindre, & une espece de loi de ne représenter que ceux-la: ainsi l'artiste qui ne choisit pour sujet de ses tableaux que des animaux, des fruits, des fleurs ou des paysages, est nommé *peintre de genre*.“³³ Diderot selbst definierte Genre bezogen auf die Malerei im fünften Kapitel seiner „Versuche über die Malerey“ folgendermaßen: „Man nennt ohne Unterschied Gattungsmahler sowohl Diejenigen, die sich mit nichts als Bäumen, Früchten, Thieren, Wäldern, Bergen, Forsten beschäftigen, als Diejenigen, die ihre Scenen aus dem häuslichen gemeinen Leben entlehnen.“³⁴ In diesem Zusammenhang nannte auch Diderot, wie schon Watelet, explizit den Gegenpol sowie zugleich das angemahnte Leitbild aller „Gattungsmahler“ beim Namen: die „Geschichtsmahlerey“.³⁵

Es ist auffällig, dass hier noch ein sehr weit ausgreifender Genrebegriff vorliegt, der Klarheit eigentlich nur in einem Punkt aufweist: Genremalerei ist all das, was nicht zur seinerzeit höchsten und angesehensten Gattung in der Malerei zählt, zur Historienmalerei. Gleichwohl waren es gerade im 18. Jahrhundert bereits mehr und mehr Genremaler, die mit ihren Darstellungen beim Publikum nicht selten erfolgreicher waren als die Schöpfer von Historienbildern, zu denen man zu diesem Zeitraum auch religiöse und mythologische Szenen zählte. Einer der damals im Genrefach, genauer gesagt in dessen Teilbereich des menschlichen Figurenbildes reüssierenden Künstler war der Franzose Jean-Baptiste Greuze. Sein Ruf gründete auf Werken wie „Der väterliche Fluch“ von 1777. Hier wie andernorts versuchte Greuze zwar, ein Genresujet mit dem Pathos der großen Pose zu nobilitieren.³⁶ Für eine Aufnahme in die Pariser Kunstakademie, die auf Wahrung der strengen Gattungshierarchie mit der Historienmalerei an deren Spitze bedacht war, waren solche Bilder dennoch nicht förderlich. Die Aufnahme gelang Greuze schließlich über ein eingereichtes Historienbild, jedoch auch hier nur, weil die Akademie sich kulant zeigte.³⁷

Verständlicherweise sahen die Historienmaler im Aufstreben von Genrekünstlern wie Greuze einen Angriff auf sich und fühlten sich herausgefordert. Diderot weiß zu berichten, dass im

33 Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Societé de gens de lettres. Mis en ordre & publié par M. Diderot, Band 7, Paris 1757, S. 597.

34 Diderot 1797, S. 124.

35 Diderot 1797, S. 124.

36 Sauerländer 1965, S. 150.

37 Ledbury 2000, S. 183-184.

Jahr 1766 Vertreter der bislang ranghöchsten Gattung Genremaler mit folgenden Worten geschmäht hätten: „ce sont gens à petits sujets mesquins, à petites scènes domestiques prises du coin des rues.“³⁸ In einer Komödie über den Pariser Salon 1775 brachte ein Vertreter der Historienmalerei über die Themen der Genremalerei verächtlich zum Ausdruck: „Tout ce que les différentes scènes de la vie offrent de plus pittoresque à leurs yeux ou à leur imagination; des Porteurs d'eau, des luttes de Savoyards, l'intérieur d'un ménage, le déménagement d'un Peintre, un pere de famille entouré de ses enfants, une Cuisinière.“³⁹

So deutlich sich der Genrebegriff zunächst über seine Opposition zum Historienfach definierte, so unpräzise war er doch im Grunde für sich allein betrachtet. Er vereinte in sich derart unterschiedliche Gattungen wie beispielsweise die Landschaftsmalerei und das Porträt, dass es ihm an Prägnanz und Schlagkraft mangelte. Wolfgang Stechow und Christopher Comer bezeichneten in einem Aufsatz über die Geschichte des Genrebegriffs diesen weit gefassten Genrebegriff des 18. Jahrhunderts als „inclusiv definition“ und verfolgten den weiteren Weg des Begriffs hin zu einer „exclusiv definition“⁴⁰, nämlich der Eingrenzung auf Szenen aus dem alltäglichen Leben, worunter Genremalerei noch heute gemeinhin verstanden wird. Hinsichtlich der Wurzeln einer solchen engen Definition meinten sie feststellen zu können: „As far as can be determined, De Quincy first substituted the word *genre* for phrases such as ‚a scene of common or domestic life‘.“⁴¹ Die besagte Publikation von Antoine Chrysostôme Quatremère de Quincy datiert aus dem Jahr 1791. Hingegen hat Ursula Boekels darauf hingewiesen, dass bereits bei Diderot in seinen „Salons“, den Berichten über die Ausstellungen der Pariser Akademie in den Jahren 1765 bis 1767, eine solche Engführung durchscheinen könnte, denn dort heißt es: „D'abord le genre me plaît; c'est la peinture morale.“⁴² Boekels sah bezüglich „peinture morale“ Landschaftsdarstellungen, Tierstücke oder Früchtestillleben ausgeschlossen, so dass hier nur noch Szenen aus dem häuslichen gemeinen Leben übrig bleiben würden.⁴³ In jedem Fall ist aus Diderots Aussage ersichtlich, dass er der Genremalerei explizit einen moralischen Gehalt und damit implizit eine Existenzberechtigung zubilligte.

38 Zitiert nach Comer / Stechow 1975/76, S. 91, Anm. 14.

39 Zitiert nach Comer / Stechow 1975/76, S. 91, Anm. 15.

40 Comer / Stechow 1975/76, S. 91.

41 Comer / Stechow 1975/76, S. 90.

42 Zitiert nach Sez nec / Adhémar 1957-67, Band 1, S. 233.

43 Boekels 1999, S. 62.

Noch blieb der Ausdruck „Genremalerei“ um die Wende zum 19. Jahrhundert in Europa vage und nicht jedem geläufig.⁴⁴ Im deutschen Sprachraum kursierte weiterhin die weit gefasste, sehr allgemeine Definition. Angesichts dieser begrifflichen Weite fragte sich 1825 ein Berichterstatter in Schorns „Kunst-Blatt“ sichtlich unbefriedigt: „Ich suche umsonst nach einer passenden Benennung der von den Franzosen unter den ‚Tableaux de genre‘ begriffenen Gemälde. Landschaften, Viehstücke, Szenen aus dem Hause des Landmannes, des Handwerkers, wie der gebildeten und selbst höchsten Stände neben Schlachten, Pferderennen, Jagden, Darstellungen aus dem Kloster, wie aus der Schenke, der Kirche wie dem Markt, wie soll man sie statt der nichts sagenden Benennungen Genregemälde, Cabinetgemälde u.dgl. mit einem gemeinsamen Namen bezeichnen? [...] Der Landschaftner, der Thiermaler, der Schlachtenmaler, der Porträtmaler, der Blumenmaler haben in diesem weiten Gebiet ihr abgestecktes Feld.“⁴⁵

1837 beklagte im gleichen Organ ein Autor, der die Pariser Salonausstellung zu besprechen hatte: „So oft ich noch von Genrebildern gesprochen habe, ist es mir nie in den Sinne gekommen, eine Definition davon zu geben, weil dieselbe nothwendig Widerspruch finden würde. Das Wort ‚Genre‘ ist nicht sehr alt, aber sein Ursprung ist nichts desto weniger in eben so dicke Nebel gehüllt, als der Ursprung des Menschengeschlechts. Jedermann braucht das Wort ‚Genre‘ und zwar in einer gewissen Bedeutung, wie es scheint, weil man sich versteht, ohne gerade genau zu wissen, was es heißt und bezeichnet. Wenn wir daher versuchen wollten, es zu erklären, so würde seine Klarheit sofort verschwinden; man thut besser daran, es in jenem vagen Ohngefähr zu lassen, dem zufolge es etwas bedeutet. [...] Wir beschränken uns deßhalb darauf, zu bemerken, daß alle Gemälde und Künstler, welche wir unten aufführen, für uns Genrebilder und Genremaler sind.“⁴⁶

In diesem Fall entschied sich der Rezensent demnach dafür, kurzerhand nach eigenem Ermessen Bilder unter dem Verständigungsbegriff „Genre“ zusammenzustellen. Anderen bot diese als unbefriedigend geschilderte Bedeutungsvielfalt Anlass zu spöttischen Bemerkungen. So meinte Johann Hermann Detmold, genau wie an den Universitäten alles, was nicht in die medizinische, theologische oder juristische Fakultät passe, in die philosophische verfrachtet

44 1801 korrespondierte Tønnes Christian Bruun de Neergaard mit einem Freund: „Tu ne comprends pas, sans doute, ce qu'on entend par les mots *tableau de genre*; je dois te donner l'explication d'une expression qui ne m'était pas plus familière qu'à toi, lors de mon arrivée à Paris. Les autres langues peuvent offrir un terme équivalent à celui-ci, mais elles n'en ont pas un dont l'idée soit aussi étendue que dans le français.“ Zitiert nach Comer / Stechow 1975/76, S. 92, Anm. 17.

45 Zitiert nach Immel 1967, S. 15.

46 Zitiert nach Immel 1967, S. 12.

werde, verfare man in der Malerei mit dem Genrebegriff.⁴⁷ Auch Heinrich Püttmann unkte: „Der Begriff des Genre ist im Allgemeinen so schwankend und unsicher, daß man Alles nach Belieben hineinwerfen oder aussondern kann, was nicht seit Alters unter eignes Schloß und Riegel gebracht wurde.“⁴⁸ Püttmann versuchte diesem Missstand allerdings abzuhelpfen, indem er in seiner Schrift „Die Düsseldorf Malerschule und ihre Leistungen seit der Errichtung des Kunstvereins im Jahre 1829“ eine differenziertere Definition von Genremalerei vorschlug. Für ihn ließ sich das Genre seiner Zeit in drei Kategorien einteilen: „Erstens kann man Genre nennen alle ernsten Lebensscenen in gewisser Begrenzung, in denen nicht die Totalität einer Leidenschaft, eines Schmerzes oder eines Gefühles hervortritt, sondern nur ein bloßes Bruchstück, eine Episode dargestellt wird. [...] Zweitens rechnet man zum Genre alle komischen Scenen in jeder Beziehung. [...] Drittens bilden den Haupttheil des Genre sogenannte Alltagscenen, welche wiederum in viele Unterabtheilungen geschieden werden können.“⁴⁹ Unter letzteren hob Püttmann vor allem das von ihm so genannte läppische Genre hervor, weil er es verurteilte.⁵⁰

Es ist anhand dieser Auflistung abzulesen, dass sich Püttmann um Differenzierung bemühte. Seine 1839 vorgenommene Eingrenzung des Genrebegriffs, „wie er sich in den Erscheinungen gegenwärtig kund gibt“⁵¹, näherte sich bereits auffallend der von Comer und Stechow so benannten „exclusiv definition“ an. In Bezug auf die Etablierung eines eng geführten Genrebegriffs in Deutschland sollte Püttmanns Schrift allerdings nicht überbewertet werden. Es handelt sich um eine von zahlreichen Stimmen der Zeit, die den Genrebegriff zu klären suchten und dabei unter Beobachtung aktueller Tendenzen in der zeitgenössischen Malerei merklich enger führten. Es kann vielmehr in Übereinstimmung mit Comer/Stechow und Boekels davon ausgegangen werden, dass dem „Handbuch der Geschichte der Malerei“ von Franz Kugler eine breitere Wirkmächtigkeit bei der Etablierung des engen Genrebegriffs in Deutschland zukam.⁵²

Bereits 1837 hatte Kugler darin klar verlauten lassen: „Die Genre-Malerei (in der Bedeutung, welche man insgemein mit diesem Worte zu verbinden pflegt) umfasst die Darstellungen des gewöhnlichen Lebens in seinem wereltäglichen [sic] Verkehr, im Gegensatz gegen die

47 Detmold 1834, S. 89. Der Universitätsvergleich findet sich noch Jahrzehnte später bei van Waterloo. Siehe van Waterloo 1888, S. 22.

48 Püttmann 1839, S. 146. Auch thematisiert bei Immel 1967, S. 12.

49 Püttmann 1839, S. 147. Auch thematisiert bei Immel 1967, S. 15.

50 Püttmann 1839, S. 147.

51 Püttmann 1839, S. 147.

52 Siehe Comer / Stechow 1975/76, S. 92 und Boekels 1999, S. 65-66.

Darstellungen religiöser, heroischer oder anderweitig erhöhter Momente, welchen den Gegenstand der historischen Malerei bilden.“⁵³ In seinem „Handbuch der Kunstgeschichte“ sprach Kugler 1842 sodann von Bildmotiven der „Zustände des gewöhnlichen Verkehrs der Menschen“.⁵⁴ In seiner „Geschichte der bildenden Kunst“ von 1858 benannte Anton Springer die Genremalerei als denjenigen Zweig der Malerei, „welcher die Zustände, Sitten und Gebräuche, das einfache Seelenleben, die verschiedenen Tätigkeitskreise der Menschen zum Gegenstande der Darstellung erkoren hat [...]“.⁵⁵ Springer erschien schließlich 1867 der Begriff Genremalerei nicht mehr schwankend, sondern klar vor Augen stehend: Die Malerei habe „Einkehr in das Volksthum“ gehalten und zeige eine „unbefangene Annäherung an das wirkliche Leben“.⁵⁶

Synonym zu „Genremalerei“ sprach Springer auch von „Sittenmalerei“.⁵⁷ Friedrich Theodor Vischer ergriff in seiner „Aesthetik“ Mitte des Jahrhunderts Partei für diesen Ausdruck: „Der Name Sittenbild scheint uns wert, statt des französischen Genre und des früheren deutschen (zuerst von Hagedorn in den Betrachtungen über die Malerei⁵⁸ gebrauchten, von Schnaase aufgenommenen) Gesellschaftsbild eingeführt zu werden.“⁵⁹ Jedoch konnte sich dieser Begriff in der Folgezeit ebenso wenig durchsetzen wie der im 19. Jahrhundert ebenfalls gelegentlich

53 Kugler 1837, S. 187.

54 Zitiert nach Comer / Stechow 1975/76, S. 93, Anm. 25.

55 Springer 1858a, S. 158.

56 Springer 1867, S. 365-366.

57 Beispielhaft Springer 1858a, S. 160.

58 Christian Ludwig von Hagedorn sprach in seinen „Betrachtungen über die Malerey“ 1762 vom Genre als „Gesellschaftsgemälden“, deren Schöpfer durchaus neben einem Historienmaler bestehen könne, „wenn er gegen das Pöbelhafte unerbittlich, dem Zuge der Natur und wohlgeprüften Fähigkeiten folget“. Hagedorn 1762, S. 403. Zu Hagedorns Sichtweise auf die „Gesellschaftsmalerey“ siehe Cremer 1989, S. 278.

59 Vischer 1922-23, Band 4, S. 375-376. Zur Begründung legte Vischer weiter dar: „Der letztere [= der Name Gesellschaftsbild; Anm. d. Verf.] erinnert zu wenig an die Beziehung des Menschen zu der Natur und zu leicht an die moderne Gesellschaft, wie denn Hagedorn sogleich an einen Watteau denkt; der erstere [= der französische Begriff Genre; Anm. d. Verf.] bezeichnet ganz richtig das Gattungsmäßige, was sich aus der Substanz des Allgemeinen nicht zur Spitze der in das Licht der Geschichte hereinbrechenden Entscheidung zusammenfaßt, aber zu wenig das Gewohnheitsmäßige, das ursprünglich ein Erzeugnis der Freiheit, durch die Gesamtzuflüsse des Beitrags der unendlich vielen Einzelnen und durch Verjährung zu einer Art zweiter Naturnotwendigkeit wird. ‚Sitte‘ wird nicht nur im moralischen Sinne gebraucht, sondern bezeichnet das Gewohnheitsmäßige im weitesten Umfange, insbesondere auch die äußeren Kulturformen, und es darf wohl an die altdeutsche Bedeutung erinnert werden, wonach das Wort auch Gebaren, ‚habitus‘, Art der Bewegung des Individuums bezeichnet: Siegfried z.B. hat im Kampfe gegen die Sachsen ‚einen freislichen Sit‘.“ Vischer 1922-23, Band 4, S. 376. Wie Historiker im 20. Jahrhundert angemerkt haben, umfasst und benennt der Begriff „Sittenbild“ nur einen Teilaspekt der Genremalerei. Siehe beispielhaft Friedländer 1947, S. 191 oder Immel 1967, S. 57. Der Gebrauch des Wortes „Sittenbild“ in den Werken von Alfred Woltmann und Karl Woermann scheint gar auf dem Bestreben gefußt zu haben, Ende des 19. Jahrhunderts das französische Lehnwort aus patriotischen Gründen zu umgehen. So heißt es bei ihnen: „Den landläufigen Namen des ‚Genre‘ für die von ihnen vertretene Kunstgattung glauben wir in Zukunft vermeiden zu sollen, weil er ebenso nichtssagend wie undeutsch ist. Nicht minder nichtssagend ist der Ausdruck ‚Gattungsmalerei‘. Das Wort ‚Sittenmalerei‘ deckt den Begriff zwar auch nicht in allen, aber doch in den meisten Beziehungen.“ Woermann / Woltmann 1888, S. 498, Anm. 2.

anzutreffende Ausdruck „Gattungsmalerei“, die wörtliche Übersetzung von „Genremalerei“.⁶⁰

Freilich verschwand mit der bis spätestens zur Jahrhundertmitte eng geführten Definition von Genremalerei die alte, weite Definition nicht schlagartig aus dem Sprachgebrauch. Noch 1843 gab beispielsweise ein „Neues elegantestes Conversations-Lexicon für Gebildete aus allen Ständen“ an, Genremalerei umfasse Gegenstände aus dem häuslichen Leben, „die nicht zur Gesichts-, Thier-, Landschafts- und architectonischen Malerei gehören“, zählte neben Familienszenen dann aber doch noch Stilleben hinzu.⁶¹ Auch in Ignaz Jeitteles ästhetischem Lexikon von 1835 wurden noch Stilleben sowie Frucht- und Blumenstücke zur Genremalerei hinzugeschlagen, jedoch galt bereits die Prämisse „aber immer mit menschlichen Figuren unter Lebensgröße“.⁶² Die Zukunft gehörte der spezifischen Definition von Genremalerei als einer figürlichen Malerei, die den Menschen in alltäglichen, keineswegs historisch bedeutsamen Momenten zeigt und damit einstmals dem Begriff zugehörige Felder wie „das Porträt, die lebensgroßen Darstellungen menschlicher Gestalt; ferner die Landschaft, das Schlachtengemälde, die Thierstücke, die Blumen- und Fruchtestücke, die Stilleben, die Architekturbilder, Feuersbrünste“⁶³ nicht mehr einschloss.

Damit war ein Motivzweig der Malerei zu einem eigenständigen Namen gekommen, der in der deutschen bildenden Kunst um 1850 unübersehbar zu einer festen Größe geworden war. Mancherorts übertrafen in Ausstellungen Genrebilder sogar bereits mengenmäßig diejenigen Bilder anderer Gattungen.⁶⁴ Ernst Guhl bekannte 1848: „Man kann sagen, dass die Anerkennung des Genre allgemein geworden ist und diese Kunstweise, wenn sie sich in ihrer Tiefe und Wahrheit erfasst, eine solche Anerkennung allerdings verdient.“⁶⁵ Der damals gerade habilitierte Gelehrte bekundete ferner, dass die ganze jüngste Entwicklung von Kunst und Theorie einer neuen Verherrlichung und Würdigung des Genres in die Hände gespielt habe und stellte, wie auch Ute Immel in ihrer Arbeit anführte⁶⁶, fest: „Das Genre bedarf einer Apologie nicht mehr. Ihm ist längst seine Klassicität zugesprochen.“⁶⁷ Hermann Becker,

60 1811 griff ein von Cotta verlegtes Lexikon zu jener wortnahen Übersetzung: „peintres de genre: Mahler, die in einer besondern Gattung arbeiten ... jeden Mahler, der nicht Geschichte mahlt, nennt man Gattungsmahler.“ Zitiert nach Seybold 1967, S. 9. Der Begriff findet sich zwar bis ins 20. Jahrhundert hinein gelegentlich in kunstgeschichtlicher Literatur, jedoch zumeist als reine Verständnishilfe für eine vermeintlich des Französischen nicht mächtige Leserschaft. Siehe beispielhaft Hagen 1857b, Erster Teil, S. 288, Riegel 1895, S. 300 oder Popp 1902, S. 224.

61 Seybold 1967, S. 9.

62 Jeitteles 1835, S. 310.

63 Zitiert nach Immel 1967, S. 16. Die Auflistung entstammt Schorns Kunstblatt von 1839.

64 Immel 1967, S. 36.

65 Guhl 1848, S. 148.

66 Siehe Immel 1967, S. 18.

67 Guhl 1848, S. 147-148.

seines Zeichens Maler und Kunstjournalist, zeigte sich für die Zukunft des Faches höchst optimistisch: „Am Schlusse der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts entwickelt sich die Genremalerei sehr bedeutend und scheint das eigentliche Kunstfach der Neuzeit zu werden, wenn nicht schon zu sein. Es ist der Boden, auf welchem unsere besten Lorberer [sic] wachsen, das Fach, worin wir folgerecht fortgeschritten sind und fortschreiten.“⁶⁸

Selbstredend teilten nicht alle Zeitgenossen Beckers Begeisterung für diesen Umstand. Auf den Punkt gebracht ging es um nicht weniger als die Frage, welche Sujets der Malerei würdig sind und welche Gemälde wahre Kunst sein können.⁶⁹ Wesentlich zur Brisanz dieser Diskussion trug bei, dass die Genremalerei die damals fest etablierte und in ihrer rigiden Wirksamkeit heutzutage nur noch schwer nachvollziehbare Gattungshierarchie in der Malerei vehement ins Wanken brachte. Sie tat dies, weil sie anstatt historisch bedeutsamer Szenen, anstatt mythologischer oder religiöser Darstellungen den menschlichen Alltag, das irdische Dasein einfacher, anonymen Personen, kurzum die alltägliche Wirklichkeit zum Gegenstand der Malerei machte. Es waren keine Schlüsselstellen der Geschichte von Menschheit oder Vaterland, keine Episoden aus der Bibel, aus Heiligenviten oder Heldensagen, welche die Genremaler visualisierten. Bei ihnen rückte nun vermehrt die menschliche Wirklichkeit ins Blickfeld des Betrachters und jener einmal zugewandt, erweiterten die Genremaler die dargebotenen Themenkreise allem Anschein nach zügig. 1858 attestierte Anton Springer der gegenwärtigen Sittenmalerei einen „ungewöhnlichen Reichthum“ der Erfindung, „eine weite Ausdehnung des Darstellungskreises über alle Gebiete des Lebens und Daseins. Jeder Stand und jedes Alter, alle Beschäftigungsarten, das Leben des Individuums und die Sitten ganzer Volksstämme, finden in der modernen Genrekunst ihre Verherrlichung, die Idylle und die dramatische Novelle, die Dorf- und die Stadtgeschichte, das Komische und das Traurige seine Vertretung“.⁷⁰

Nicht alle diese Sujets waren neu in dem Sinne, dass sie vormals nie gemalt worden waren. Gerade Vergleiche zwischen der zeitgenössischen Genremalerei und der niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts geschahen im 19. Jahrhundert in Deutschland durchaus.⁷¹ Zudem konnte zuweilen die vergleichende Bezugsetzung bis in die altdeutsche Kunst zurückreichen.⁷² Neu waren die dem engen Genrebegriff zugeschriebenen Sujets aber

68 Becker 1888, S. 242.

69 Zum Diskurs über wahre Kunst im frühen 19. Jahrhundert in Deutschland siehe Forssman 2003.

70 Springer 1858a, S. 160.

71 Beispielhaft Woltmann 1878, S. 327.

72 Veit 1891, S. 28.

zweifellos in der Hinsicht, dass es sie in den vorangegangenen Jahrzehnten in Deutschland so nicht gegeben hatte. Dies und die beschriebene damalige Dominanz des geistig gehaltvollen Historienbildes gaben Grund zur Nachdenklichkeit, wie dieser Aufschwung an Genremalerei zu verorten sei. Skeptisch und nachdenklich hielt Johann Christian Elster Zwiesprache mit seinem Leser: „Du wirst ohne Zweifel der Behauptung Recht geben, daß in der jetzt herrschenden Genremalerei nicht die höchste Spitze der Kunst zu suchen ist, wohin unsere Zeit es bringen kann und soll. Es ist nur die Frage, ob diese Richtung der Kunst sie von dem höchsten Ziele entfernt, oder sie demselben näher führt.“⁷³

In jedem Fall machte die Genremalerei das Erscheinungsbild der Kunst pluraler. Einer solchen Entwicklung hatte Peter Cornelius, von 1825 bis 1841 Direktor der Münchner Kunstakademie, am Ausklang des ersten Jahrhundertviertels noch eine entschiedene Absage erteilt. In einer vielzitierten Festlegung gegenüber dem bayerischen König Ludwig I. markierte Cornelius: „Die wahre Kunst kennt kein abgesondertes Fach; sie umfaßt die ganze sichtbare Natur.“ Geringschätzig verglich er die Gattungsmalerei mit einer „Art von Moos oder Flechtengewächs am großen Stamme der Kunst“.⁷⁴ Cornelius sah in den Genremalern abschätzig „Fächler“, „denen die Kunst nicht in ihrer Allheit und Einheit erscheint; sondern die sich ein Fach auslesen und dafür allein arbeiten“. Sie seien immer ein Zeichen des Verfalls der Kunst, so Cornelius.⁷⁵

Diese Meinung, wie sie Cornelius prominent vertrat, teilten noch um die Jahrhundertmitte nicht wenige in Deutschland. Ob es sich bei Darstellungen menschlichen Alltagslebens wirklich um Gegenstände handeln konnte, die der Kunst würdig sind? Für ein besseres Verständnis dieser Problematik hilft es, sich vor Augen zu halten, welche Präsenz noch in den 1840er Jahren in der deutschen Malerei monumentale Freskenzyklen zur nationalen Geschichte inne hatten wie Alfred Rethels Szenen aus dem Leben Karls des Großen im Aachener Rathaus, Julius Schnorr von Carolsfelds Entwürfe in den Kaisersälen der Münchner Residenz oder Wilhelm von Kaulbachs Epochen der Weltgeschichte im Treppenhaus des Neuen Museums in Berlin. Allesamt Arbeiten, die weit mehr geistige denn sinnliche Betrachtung einforderten und mit der gegenwärtigen Umwelt des Betrachters nicht korrelierten. Und damalige Werke, welche dies vermeintlich doch taten, weil sie Mensch und Natur thematisierten, waren oftmals märchenhaft-romantische Auseinandersetzungen mit der

73 Elster 1853, S. 178.

74 Zitiert nach Förster 1874, Band 1, S. 368.

75 Zitiert nach Förster 1874, Band 1, S. 274.

Wirklichkeit im Medium der Malerei wie bei Moritz von Schwind oder Ludwig Richter.

Ein Spannungsverhältnis in der deutschen Kunst während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, das aus der Problematik herrührte, ob und wie die alltägliche Wirklichkeit des Menschen in der Malerei Verarbeitung finden könne, welcher Grad von inhaltlichem und formalem Realismus angebracht und erforderlich sei, bestand unübersehbar. So wird verständlicher, warum etliche Zeitgenossen darüber nachdachten, ob die Genremaler nicht auf einem bedenklichen Pfad, wenn nicht gar auf einem Irrweg wandelten.

Philipp Veit wollte deshalb 1854 seine Zuhörerschaft im Mainzer „Kunst- und Litteratur-Verein“ über einen solchen Standpunkt hinausführen, indem er selbst den neuen Gattungen unvoreingenommen gegenüber trat. Die eingetretene Pluralisierung in der Malerei – Veit sprach von einer „wohl nie in solchem Maße dagewesenen Selbständigkeit“ diverser „Kunstarten“⁷⁶ – versuchte er in einem anschaulichen Beispiel zu umschreiben: „Es ist eben hier Aehnliches eingetreten, wie bei einer durch die Umstände herbeigeführten nicht mehr zu verhindernden Parzellirung eines großen Landbesitzes. [...] so setzt sich ein Jedes ohne weitere Verhandlungen in Besitz, etablirt sich so bequem als möglich, sucht Aecker und Felder nach bestem Wissen und Kräften zu bebauen, und es erübrigt nur, ein friedliches Abkommen zu treffen, um nicht gänzlich aus dem frühern Besitzstand verdrängt zu werden und wenigstens Einiges aus der großen Theilung zu retten.“⁷⁷

Gerade im Hinblick auf die Genremalerei, die, um im Bild zu bleiben, um die Jahrhundertmitte bereits ein gehöriges Stück Flur auf dem Gutshof der bildenden Kunst in Beschlag genommen hatte, plädierte Veit für Toleranz, ja Akzeptanz: „Wenn es die höchste Aufgabe der bildenden Kunst ist, vorzugsweise jene reinere unverkümmerte Lichtseite des Menschen und der ihn umgebenden Welt hervorzuheben, ihn durch die Darstellung erhabener Vorbilder zu läutern, zu veredeln, ihn stets an das zu erinnern, was er einbüßte, und seine Ahnung einstiger Vollkommenheit durch den Anblick vollendeter Formenbildung stets rege zu halten, warum sollte es ihr nicht, eben so wohl als der Dichtkunst, gleichermaßen vergönnt sein, wie zum Gegensatz auch diese mehr der irdischen Erscheinung zugewandte Seite in den Kreis ihrer Darstellungen zu ziehen?“⁷⁸

76 Veit 1891, S. 26.

77 Veit 1891, S. 30.

78 Veit 1891, S. 39-40.

Der hier zitierte Vortragende hatte in seiner Jugendzeit dem Lukasbund, einem Zusammenschluss deutscher Künstler in Rom angehört, die in Opposition zu den an den Kunstakademien vertretenen Lehrweisen eine Erneuerung der Kunst im Geiste des Christentums angestrebt hatten. Noch bis in seine Mainzer Zeit, der sein hier angeführter Vortrag entstammt, galt Veits malerisches Schaffen einer christlichen Kunst.⁷⁹ Veit stand somit als Künstler wahrlich nicht im Lager der Genremaler. Und trotzdem erkannte er in deren Existenz eine „tiefeingreifende Kunstgewalt“ an.⁸⁰

Es stellen sich als nächster Schritt Fragen an die Prägung der damaligen Genremalerei, die weit tiefer gehen als sie anhand einer Begriffsgeschichte geklärt werden könnten. So wichtig die Darlegung die Entwicklung des Genrebegriffs hin zu einem inhaltlich eng gesteckten, populär gewordenen Verständigungsbegriff für den Einstieg in die vorliegende Thematik auch gewesen ist, so wenig darf auf einer rein inhaltlich definierenden Ebene stehen geblieben werden. Die Gefahren eines solchen Verharrens zeigen zwei Beispiele zum Abschluss dieses Kapitels auf.

In einem Lexikoneintrag von 1976 heißt es unter dem Lemma „Genremalerei“: „Abzulehnen ist die weitverbreitete Auffassung, Genremalerei sei notwendig mit einem bestimmten Stil, dem Realismus, verbunden, abzulehnen auch der von manchen geforderte Ausschluß jedes subjektiven Engagements des Künstlers. Die Genremalerei bezieht ihre Definition ausschließlich aus der Wahl des Gegenstands.“⁸¹ Es stellt sich deutlich die Frage, ob hiermit tatsächlich der kleinste gemeinsame Nenner der Genremalerei gefunden ist. Für einen Lexikoneintrag, der summarischer Kürze verpflichtet ist, womöglich. Doch der Preis einer solchen Definition ist eine potentielle Spannbreite der Genremalerei von figürlicher Höhlenmalerei bis zu Gemälden der Gegenwart. Gordon Bailey Washburn kuratierte 1954 in Pittsburgh eine Ausstellung mit dem Titel „Pictures of everyday life“. Gemäß einer allgemein gehaltenen, in der Einleitung des Katalogs propagierten Definition: „A Genre painting offers a scene of everyday life wherein human figures, being treated as types, are anonymously depicted.“⁸², zeigte Washburn folgerichtig auch Bilder von Picasso.⁸³ Doch ist es angebracht, bei diesem Künstler von Genremalerei zu reden?

79 Suhr 2012, S. 44.

80 Veit 1891, S. 40.

81 Siehe „Die große Enzyklopädie der Malerei“, herausgegeben von Hermann Bauer, Band 3: Dow-Gre, Freiburg im Breisgau 1976, S. 1015-1017, hier: S. 1015.

82 Washburn 1954. Zitat in der nicht-paginierten Einleitung.

83 Immel 1967, S. 8.

Schon Jacob Burckhardt mahnte, genreartige Darstellungen nicht allzu oberflächlich rein inhaltlich miteinander in Bezug zu setzen, weil dieses „Phänomen“ in der Geschichte der Kunst „je nach Zeiten, Völkern und Schulen ein sehr verschiedenes ist“: „Der zu Grunde liegende Wille ist ein gar zu verschiedener, und der ägyptische Wandmaler des dritten Jahrtausends v. Chr., welcher in den Grüften von Beni Hassan das Ackern und Ernten, das Bauen und Arbeiten seines Volkes dargestellt hat, wollte und mußte etwas anderes als David Teniers, wenn er seine Leute auf dem Felde arbeiten läßt. So reicht man schon mit der Abgrenzung nach Gegenständen nicht aus, wenn die Auffassung und Absicht weit auseinanderliegenden Welten angehören.“⁸⁴

Genremalerei ist nicht gleich Genremalerei. In diesem Sinne muss fortan gezielt die Frage im Fokus stehen, wie die deutsche Genremalerei des 19. Jahrhunderts mit der Wirklichkeit umgegangen ist. Von der Krise der deutschen Genremalerei um 1900 zu handeln heißt, von einem Wandel dieses Umgangs der Kunst mit der Wirklichkeit zu berichten.

84 Burckhardt 1933a, S. 110.

3. Richard Muthers Genrekritik 1893: ein orientierender Blick in Richtung Krise

In seiner „Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert“ von 1893/94 vollzog Richard Muther eine radikale Umwertung der Kunst des zu Ende gehenden Jahrhunderts. Der junge Kunsthistoriker und Privatdozent, beschäftigt am Königlichen Kupferstichkabinett in München und als streitbarer Kunstkritiker aus Zeitungen und Zeitschriften den Zeitgenossen kein Unbekannter, ergriff in seinem dreibändigen Werk vehement Partei für Künstler, die bei Publikum und Kunstkritik damals wenig gelitten oder – dies an Kühnheit noch überbietend – bis dato höchstens einem regionalen Kennerkreis geläufig waren. Was hingegen die populäre und offiziell anerkannte Malerei in Deutschland zu seiner Zeit betraf, so sollte kein Leser bei der Lektüre übersehen können, wie unzufrieden Muther damit war.⁸⁵ Auch auf die Gattung der Genremalerei richtete er die „spitzesten Pfeile“, beobachtete bereits zeitnah Alfred Gotthold Meyer.⁸⁶ Die Genremalerei sei eine „Hochburg des schlechten Geschmacks“⁸⁷, nicht mehr als ein „Kasperltheater“⁸⁸, in dem die Dargestellten „gelehrte[n] Pudel[n]“⁸⁹ gleich als „Spielzeug für artige Kinder“⁹⁰ fungieren. Die Künstler dieser Bilder, die Muther in einer späteren Veröffentlichung gar als „Witzbold[e]“⁹¹ diffamierte, seien im Grunde genommen überhaupt keine Maler. Ihre wahre Profession stelle vielmehr wegen ihrer „literarischen Seitenspr[ü]ng[e]“⁹² die „Buchbinderarbeit“⁹³ dar.

Muthers „Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert“ avancierte rasch zu einem vieldiskutierten Werk.⁹⁴ Entkleidet man die zitierten Äußerungen zur Genremalerei ihrer Polemik, so treten Vorwürfe zutage, die zur Zeit von Muthers Überblickswerk nicht nur er, sondern zahlreiche Zeitgenossen gegenüber der Genremalerei in Deutschland erhoben. Zum einen wurde moniert, dass die Genremalerei nicht die gesamte Wirklichkeit, sondern lediglich eine selektierte und dabei noch geschönte Wirklichkeit, angereichert mit Sentiment und Humor, abbilden würde (Stichwort: „Kasperltheater“). Zweitens beklagte man den stark

85 Der Untertitel von Rotraud Schleinitz' Untersuchung über Muther und sein Werk lautet bezeichnenderweise: „Kunstgeschichte oder Kampfgeschichte?“. Siehe Schleinitz 1993.

86 „Auf die Genremalerei alten Stiles, auf das berüchtigte ‚Anekdotenbild‘, auf die ‚Dorfnovelle‘ sind in Richard Muther's Geschichte der modernen Malerei die spitzesten Pfeile gerichtet, über Knaus, Vautier, Defregger ergeht die schärfste Kritik.“ Meyer 1894, S. 118.

87 Muther 1893/94, Band 2, S. 566.

88 Muther 1893/94, Band 2, S. 187.

89 Muther 1893/94, Band 2, S. 186.

90 Muther 1893/94, Band 2, S. 88.

91 Muther 1914, Band 1, S. 159.

92 Muther 1893/94, Band 2, S. 560.

93 Muther 1893/94, Band 2, S. 246.

94 Zu den zeitgenössischen Rezensionen siehe Schleinitz 1993, S. 91-143.

narrativen, anekdotischen Zug der Genremalerei, weil das dargestellte Bildgeschehen zumeist als nachvollziehbare Handlungsabfolge oder auf eine Pointe zugespitzt war (Stichwort: „literarische Seitensprünge“). Im Grunde genommen lief dieser Kritikpunkt darauf hinaus, dass sowohl dem Genremaler als auch seinem Rezipienten offensichtlich mehr an dem „Was“ als dem „Wie“, mehr am Inhalt als an der Form des Gemäldes gelegen war. Drittens galt die Kritik der Popularität der Genregattung beim Publikum und damit explizit auch diesem und seinem vermeintlich schlechten künstlerischen Geschmack (Stichwort: „artige Kinder“).

Es würde nun freilich nur die Oberfläche der Problematik streifen, letzteren Punkt aus den beiden ersten herzuleiten gemäß dem Zirkelschluss: Der Mensch betrachtet nun mal gerne schöne und unanstößige Bilder aus seiner Erfahrungswelt. Tritt in diesen eine erzählerische Anlage, ein anekdotischer Clou hinzu, steigert dies die Attraktivität, erleichtert den Einstieg und verschafft im Akt des Erfassens ein Erfolgserlebnis. So konditioniert verlangt der Betrachter schließlich nur noch nach derartigen Darstellungen – und dieses Unterhaltungsbedürfnis befriedigten eben die deutschen Genremaler zur thematisierten Zeit mittels der Fülle ihrer Werke.

Eine solche Herleitung hebt zwar die wichtige Rolle hervor, die das bürgerliche Publikum und ein sich herausbildender Kunstmarkt mitsamt seinem korrelierenden Mechanismus von Angebot und Nachfrage für die Entwicklung der Kunst im 19. Jahrhundert zweifellos besaß. Ein solches Erklärungsmodell greift allerdings deshalb nicht weit genug aus, weil es lediglich die soziologisch-ökonomischen Umbrüche im Kunstwesen fokussiert, jedoch die bestimmende Rolle, welche die Ästhetik und Kunsttheorie im 19. Jahrhundert auf das Kunstschaffen ungerührt ausübte, unberücksichtigt lässt. Demnach ist, um zum Kern der Krise der deutschen Genremalerei vorzustoßen, von zentralem Interesse, vor welchem kunsttheoretischen Hintergrund die deutsche Genremalerei im Verlauf des 19. Jahrhunderts nicht nur breit anwachsen konnte, sondern auch zugleich – und hieraus bezieht Muthers Polemik letztlich ihre Drastik – als kunstvoll und als wahre Kunst titulierte werden konnte.

Wie Muther vertrat auch Woldemar von Seidlitz Ende des 19. Jahrhunderts in der Öffentlichkeit offensiv die These, dass der Kunststatus für die etablierte deutsche Genremalerei nicht mehr länger aufrecht zu erhalten sei. Der Kunsthistoriker, Vortragender Rat in der Generaldirektion der Königlichen Sammlungen für Kunst und Wissenschaft in Dresden und damit dort de facto deren Generaldirektor, betrachtete den in der Genremalerei

gepflegten Umgang mit der Wirklichkeit beziehungsweise die hergebrachten Erscheinungsweisen einer malerischen Visualisierung des menschlichen Alltagslebens nicht nur als überholt, sondern mehr noch als inkompatibel mit einem zeitgemäßen Kunstschaffen. Konsequenter sprach er 1896 vor Zuhörern, denen er seine Sicht der Entwicklung der modernen Malerei auseinandersetzte, von der Genremalerei in der Vergangenheitsform: „Ein bisschen Pathos oder auch ein bisschen Humor, je nach dem Gegenstande, mußte das fehlende Leben und die innerliche Empfindung ersetzen; einige fleißig und effektreich gemalte Einzelszenen erweckten den Schein der Naturtreue und ein schöner goldiger oder brauner Ton, der sogenannte Atelierton, mußte dem Ganzen den Schein der Einheitlichkeit verleihen. Das war der vielgerühmte ‚Realismus‘.“⁹⁵

Die von Seidlitz der Genremalerei kritisch ausgelegten Eigenschaften sind den Aburteilungen Muthers ähnlich. An dieser Stelle interessiert vor allem der abschließende Satz von Seidlitz, wonach die kritisierte Genremalerei den Zeitgenossen als dezidiert realistisch gegolten habe. In der Tat wurde der deutschen Genremalerei seit der Jahrhundertmitte in breitem Konsens die Eigenschaft einer realistischen Kunst zugesprochen. Dies erfolgte wohlgernekt – von Seidlitz entsprechend sarkastisch betont – als belobigende und rühmende Charakterisierung. So titulierte beispielsweise Otto von Leixner 1878 Ludwig Knaus als einen Realisten „im besten Sinne“.⁹⁶ Noch 1899 schloss sich Georg Galland dieser Einschätzung an, fühlte sich allerdings bemüßigt, dieses Realismusverständnis nun spezifischer zu erklären, waren ihm doch die kritischen Ansichten von Woldemar von Seidlitz nachweislich geläufig.⁹⁷ Knaus, dessen damals bereits deutlich gesunkene Anerkennung in der Kunstszene Galland nicht verborgen geblieben war, könne als Maler letztlich nur dann richtig verstanden und beurteilt werden, „wenn man ihn als Realisten und Idealisten zugleich betrachtet“, erläuterte Galland.⁹⁸ Im Jahr 1902 bezeichnete Erich Frantz, Professor für Kunstgeschichte an der Universität Breslau, an die im Übrigen 1895 Richard Muther berufen worden war, Ludwig Knaus, Benjamin Vautier und Franz Defregger – und damit diejenigen herausragenden Meister der deutschen Genremalerei, „die man stets zusammen nennt“, so Adolf Rosenberg 1897⁹⁹ – als Vertreter eines „poetischen Realismus“.¹⁰⁰ Damit ist ein wichtiges Stichwort gefallen, auf das die vorliegende Untersuchung abzielen gedenkt.

95 Seidlitz 1897, S. 8.

96 Leixner 1878, S. 67.

97 Siehe Gallands Aufsatz „Die Entwicklung der modernen Malerei“ als Erwiderung auf Seidlitz' gleichnamige Veröffentlichung in: Galland 1910, S. 168-174.

98 Galland 1910, S. 313.

99 Rosenberg 1897a, S. 3.

100 Frantz 1902, S. 23.

Es spricht, wie diese Arbeit aufzeigen möchte, vieles dafür, den Aufschwung der deutschen Genremalerei im 19. Jahrhundert dem Aufschwung der Programmatik des poetischen Realismus, welcher in der zeitgenössischen Philosophie als Idealrealismus thematisiert wurde, zuzuschreiben. Dieser poetische Realismus, von der Forschung im Hinblick auf seine Trägerschaft auch oftmals als bürgerlicher Realismus tituliert¹⁰¹, setzte in Deutschland um die Mitte des 19. Jahrhunderts ein, als Courbet in Frankreich ein ganz anderes Realismusverständnis propagierte. Wie Boris Röhl in seiner Veröffentlichung über die Kunsttheorie des Naturalismus und Realismus scharfsichtig anmerkte, ist in der deutschen Kunstliteratur des 20. Jahrhunderts die Verwendung des Terminus „Realismus“ vielfach mit der französischen Begriffsdefinition gleichgesetzt worden: „Diese Ansicht kann jedoch als falsch bezeichnet werden.“, so Röhl.¹⁰² Genauso wenig wie die Literaturwissenschaft den literarischen Realismus von Gustave Flaubert mit demjenigen Theodor Fontanes in eins setzte, genauso wenig dürften die deutschen Maler, die ihren Zeitgenossen als Realisten galten – Röhl nannte hier namentlich Knaus, Menzel und Piloty – mit Courbet oder Millet verglichen werden.¹⁰³

Wie die weiteren Darlegungen zeigen werden, ist das deutsche Realismuskonzept sehr verschieden, verglichen mit dem französischen, und durchaus als ein Gegenmodell zu ihm zu sehen, das in der deutschen Kunstgeschichtsschreibung von letzterem jedoch absorbiert worden zu sein scheint. Während nämlich die Germanistik für die Literatur zwischen Vormärz und Naturalismus die Epoche eines spezifisch deutschen Realismus konstatiert¹⁰⁴, findet sich dieser Realismus in der deutschen Kunstgeschichtsschreibung kaum akzentuiert.¹⁰⁵ Indem

101 Siehe den Titel von Becker 2003.

102 Röhl 2003, S. 56.

103 Röhl 2003, S. 56.

104 Mögliche Einstiege in die germanistische Forschung zum deutschen Realismus im 19. Jahrhundert bieten Kompendien wie Aust 2006, Becker 2003, Cowen 1985, Stockinger 2010 oder Plumpe 1997.

105 Neben der bereits genannten Untersuchung Kohle 2001 sei an dieser Stelle als ein weiteres seltenes Beispiel verwiesen auf die Untersuchungen von Rudolf Quast. Er umriss 1936 zurückblickend auf die deutsche Malerei vor dem Impressionismus: „Die erste Stufe, die des ‚Realismus‘, ist im wesentlichen gekennzeichnet durch Künstlernamen wie Menzel, Piloty, Makart, Knaus, Vautier, Defregger, Achenbach, Leibl, wobei Menzel als ihr völlig selbständiger, alles andere überragender Bahnbrecher, Leibl als vollendeter Ausklang, als eine Art von Übergangerscheinung zum Kommenden hin, zu betrachten ist. Die beiden bevorzugten und charakteristischen Betätigungsgebiete dieser realistischen Kunst sind die Historien-Malerei und das Genre- oder Sittenbild. Ihr führender literarischer Vorkämpfer und Kritiker ist der Münchener Friedrich Pecht. Ihre Zentren: München und Düsseldorf.“ Quast 1936, S. 17. Bemerkenswerterweise gewann Quast diese Einsichten quellenbasiert im Zuge einer Studie über die deutsche Kunstkritik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Čelebonović 1974 trägt zwar den Begriff „Bürgerlicher Realismus“ im Titel, bleibt aber als summarischer Überblick an der Oberfläche das Phänomens europäischer Salonkunst im 19. Jahrhundert und bietet kaum Erkenntnisse für das Forschungsinteresse der vorliegenden Arbeit. Gelegentlich findet sich in der kunstgeschichtlichen Literatur bereits die Begrifflichkeit „poetischer Realismus“ beziehungsweise „poetischer Realist“ in Verwendung. Während sich die Konnotation bei Dittmar 1984 und Maltzahn-Redling 2005 nicht mit der in der

Werner Hofmann in seinem Buch „Das Irdische Paradies“ das Gemälde „Das Atelier des Künstlers“ von Gustave Courbet aus dem Jahre 1855 als Ausgangspunkt seiner Erörterungen setzte als „ein Schlüsselbild, in dem die Entwicklung einen Augenblick innehält und ihre Summe zieht“, vermochte Hofmann dominierende Motive und Ideen in der europäischen Kunst des 19. Jahrhunderts aufzuzeigen.¹⁰⁶ Für die Ergründung der deutschen Genremalerei im 19. Jahrhundert verspricht dagegen eine Beschäftigung mit dem deutschen Realismusverständnis als Ausgangspunkt ertragreicher zu sein – freilich ohne deshalb die vielfältigen Einflüsse aus dem Ausland im Laufe der Jahrzehnte aus dem Blick zu verlieren oder gar auszuschließen.

Der poetische Realismus ist, wie zu zeigen sein wird, über mehrere Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts hinweg in Deutschland eine nicht zu übergehende Position gewesen im Zuge der Auseinandersetzungen, wie nicht nur die Literatur, deren Geschichtswissenschaft diese Zeitströmung bereits differenziert thematisiert hat, sondern Kunst generell mit der Wirklichkeit umzugehen habe, ohne den Status als Kunstwerk und damit in letzter Konsequenz die Legitimation in Abrede gestellt zu bekommen. Dass Max Deri 1919 von dem besagten deutschen Realismus in der Malerei bezüglich Knaus, Defregger oder Vautier zwar noch sprach, jene Künstler aber als bereits „alle der Gegenwart nicht mehr lebendig“¹⁰⁷ charakterisierte, ist bezeichnend für die Krise, in welche die deutsche Genremalerei, aber letztlich deren realistische Kunstauffassung um 1900 gelangte.

Der hinter dieser Krise stehende Wandel in seinen einzelnen Facetten soll der Zielpunkt der vorliegenden Arbeit sein, weshalb Muthers obige Invektiven gleichsam die Richtung vorgegeben haben hinein in eine Zeit, als das angesprochene Konzept eines poetischen Realismus in massive Rechtfertigungsnöte geriet. Dass es, wie ein Seitenblick zeigt, analog zur Malerei auch für die literarischen Vertreter dieses spezifisch deutschen Wirklichkeitskonzeptes am Jahrhundertende zu einem Strukturwandel kam¹⁰⁸, ist schließlich nur ein letzter Anreiz, die Genremalerei im Hinblick auf diesen Kontext genauer zu erörtern. Ein schlüssiger Ansatzpunkt hierfür liegt allerdings bereits am Beginn des 19. Jahrhunderts in der Kunstauffassung des Deutschen Idealismus verborgen.

vorliegenden Arbeit verfolgten deckt, nehmen Rainer Hillenbrands Ausführungen über Franz Kugler genau hierauf Bezug. Siehe Hillenbrand 2010.

106 Hofmann 1960, S. 11.

107 Deri 1919, S. 421.

108 Siehe Wünsch 1991.

4. 1790-1830: Der schwere Stand von Motiven alltäglichen Lebens im Deutschen Idealismus

Es soll also vom Realismusverständnis in der deutschen Kunst nach 1848 die Rede sein. „Noch ein Realismus!“, mag ein Ausruf lauten und auf das bereits unerschöpflich erscheinende Reservoir an Realismuskonzepten in der Geschichte menschlichen Kunstschaffens verwiesen werden. Damian Grant attestierte dem Realismusbegriff in diesem Zusammenhang eine „chronic instability“ und listete allein für die Literatur eine schiere Menge von „Realismen“ samt ihren spezifizierenden Epitheta auf.¹⁰⁹ In der populärwissenschaftlichen Studienreihe „Funkkolleg Kunst“ sprach sich Klaus Herding nachdrücklich gegen jegliche allzu enge und simplifizierende Anwendung des Realismusbegriffs in der bildenden Kunst aus – explizit warnte Herding vor dem Vorgehen Georg Schmidts, von dem Ute Immel ihre These eines zu Widerspruch und Kitsch führenden „idealistischen Naturalismus“ bezog¹¹⁰ – und differenzierte hier und andernorts Realismus in der bildenden Kunst gewinnbringend.¹¹¹

Die Schwierigkeit des Realismusbegriffs resultiert laut Herding daraus, dass die Kunstgeschichte „Realismus“ in zweierlei Bedeutung definiert: „als Bezeichnung für künstlerische Richtungen oder ‚Schulen‘ des 19. und 20. Jahrhunderts, die sich selbst realistisch nannten, und als Benennung einer spezifischen Art künstlerischer Wirklichkeitsverarbeitung, die prinzipiell in allen Epochen möglich sein soll.“¹¹² Zwangsläufig berge jene doppelte Verwendung sowohl als historischer als auch als systematischer Begriff die Problematik der Begriffsverwirrung in sich, so „daß man von einer allgemeinen Aporie bei der Verwendung des Terminus reden kann“, so Herding.¹¹³ Der Terminus „Realismus“ ist ein alles andere als leicht und eindeutig zu definierender Begriff. „Realismus ist nichts, was sich sauberlich klassifizieren und dann ad acta legen läßt.“, urteilten Reinhold Grimm und Jost Hermand in der Einleitung ihres Sammelbandes über Realismustheorien von 1975.¹¹⁴

109 „critical realism, durational realism, dynamic realism, external realism, fantastic realism, formal realism, ideal realism, infra-realism, ironic realism, militant realism, naive realism, national realism, naturalist realism, objective realism, optimistic realism, pessimistic realism, plastic realism, poetic realism, psychological realism, quotidian realism, romantic realism, satiric realism, socialist realism, subjective realism, super-subjective realism, visionary realism.“ Grant 1970, S. 1.

110 Siehe Einleitung oder direkt Immel 1967, S. 324

111 Herding 1985, S. 24, Herding 1984 et al.

112 Herding 1984, S. 83.

113 Herding 1984, S. 83.

114 Grimm / Hermand 1975, S. 12.

Die Komplexität der Bedeutungsebenen beginnt bereits im alltäglichen Sprachgebrauch aufzuscheinen. Laut Duden leitet sich das Substantiv „Realismus“ vom Adjektiv „realistisch“ ab, das wiederum eine geringfügige Ableitung des Adjektivs „real“ ist. „Realismus“ beziehungsweise „realistisch“ meint nun im Sprachgebrauch nicht eine Eigenschaft, die „in“ einer Sache steckt, sondern eine Eigenschaft respektive einen Wert, der einer Sache „zugeschrieben“ wird. Realismus ist folglich nicht ein absoluter, sondern ein relativer, relationaler Begriff.¹¹⁵ Es ist demnach bei einem solchen Verständigungsbegriff stets die geschichtliche Gebundenheit zu berücksichtigen, wer was zu welcher Zeit mit welchen Argumenten als „realistisch“ bezeichnet hat.¹¹⁶ Der russische Semiotiker Roman Jakobson verwies zudem 1921 in „Über den Realismus in der Kunst“ darauf, dass stets nicht nur die Wahrscheinlichkeitsvorstellung eines jeweiligen Autors zu untersuchen sei, sondern auch die Wahrscheinlichkeitsvorstellung des jeweiligen Interpreten.¹¹⁷ Für den vorliegenden Zusammenhang ist in Jacobsons Überlegung selbstredend Autor mit Maler zu ersetzen, ohne damit jedoch das formulierte Spannungsgefüge zu verändern.

Die Frage nach der Kongruenz zwischen dem vom Maler im Kunstwerk zum Ausdruck gebrachten Realismusverständnis und dem vom Betrachter erwarteten, ja eingeforderten Realismusverständnis scheint für die Untersuchung der deutschen Genremalerei im 19. Jahrhundert von enormer Bedeutung zu sein. Hermann Kinder gab zu bedenken, dass die Thematisierung von Realismus häufig etwas mit dem Verlangen zu tun habe, „in Werken auf eine je vertraute, Kommunikation ermöglichende, Weise eine je spezifische Wirklichkeit darstellen oder sehen zu wollen, die dem jeweiligen Erfahrungshorizont entspricht“.¹¹⁸ Basieren die besagten Erfahrungen und ihre zugrundeliegenden Wertvorstellungen auf allgemeiner Akzeptanz und Verbindlichkeit, so stehe die Forderung, diesem Erfahrungshorizont in der künstlerischen Darstellung zu entsprechen, nahezu immer in Deckung mit der Forderung nach Wahrheit, wie Kinder ausführte.¹¹⁹ Eine realistische Darstellung von derartiger Definition spiegele gleichsam das Wirklichkeits- und Wahrheitsverständnis von Schöpfer *und* Rezipient wider. Adorno sprach, wie Kinder herausstrich, in diesem Zusammenhang von einem affirmativen Realismusverständnis.¹²⁰

115 Aust 2006, S. 1.

116 Preisendanz 1969, S. 5, angeführt nach Kinder 1973, S. 8.

117 Jakobson 1969, angeführt nach Kinder 1973, S. 8-10.

118 Kinder 1973, S. 17.

119 Kinder 1973, S. 16.

120 Der von Adorno untersuchte moderne realistische Roman weist das besagte affirmative Realismusverständnis nicht mehr auf. Wahrscheinlichkeit und Wahrheit sind dort keine Komplementärbegriff mehr, so Kinder 1973, S. 17.

Vorerst nur hypothetisch zu vermuten bleibt, dass der Aufschwung der deutschen Genremalerei vor einem solchen Hintergrund zu verstehen ist. Die deutsche Genremalerei nach 1848 hätte demnach einerseits die Erwartungen der Ästhetik und Kunsttheorie und andererseits die Erwartungen des mit Kunst mehr als je zuvor in Berührung gekommenen Publikums getroffen und erfüllt. Vor der Überprüfung einer solchen These ist jedoch zunächst ein Blick auf die vorangegangene Entwicklung in Kunsttheorie und künstlerischer Praxis zu werfen. Dass nachfolgend weder eine erschöpfende Darstellung der deutschen Kunsttheorie zwischen 1790 und 1830 noch eine lückenlose Entwicklungsgeschichte der sich langsam emanzipierenden deutschen Genremalerei im selben Zeitraum geboten werden kann, bedarf im Hinblick auf das weiterreichende Erkenntnisinteresse dieser Arbeit keiner tieferen Erörterung. Jedoch ist gerade wegen dieses Erkenntnisinteresses nicht zu übergehen, wie sich die Einstellung der Kunsttheorie bezüglich eines für die Genremalerei konstitutiven Realismus erst zu wandeln hatte und wie entsprechend erst allmählich die Genremalerei, in zaghafter Emanzipation von bereits etablierten Kunstauffassungen, in der Praxis anwachsen konnte.

Mit klaren Worten stellte Hermann Becker 1888 fest, in „der Zeit, welche wir die Zopfzeit nennen, war das Genre unterdrückt und verachtet“.¹²¹ Die Einschätzung Beckers über die Situation am Ende des 18. Jahrhunderts verwundert nicht, denn Standpunkte innerhalb der deutschen Kunsttheorie, die der menschlichen Wirklichkeit der eigenen Zeit als Sujets für Gemälde unvoreingenommen gegenüber gestanden hätten und somit der Genremalerei zuträglich gewesen wären, gab es an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert kaum, obwohl dies interessanterweise just derjenige Zeitraum war, der für den Begriff des Realismus aus philosophischer Perspektive eine entscheidende Aufwertung mit sich brachte.

Realismus verstanden in dem Sinne, dass die empirische Wirklichkeit und insbesondere das für die Genremalerei konstitutive alltägliche Handeln des Menschen in der künstlerischen Darstellung Akzeptanz wie Vorkommen zu finden vermag, setzt als antizipierenden Schritt voraus, dass man eine objektiv existierende Wirklichkeit überhaupt anerkennt. Eine solche Bejahung der Wirklichkeit, die aus heutiger Weltsicht aufgrund naturwissenschaftlicher Erkenntnisse selbstverständlich erscheinen mag, gab es nicht zu allen Zeiten. Es ist diesbezüglich nicht in weitem Bogen bis zur Ideenlehre Platons zurückzudenken. Noch in der Scholastik des Mittelalters definierte man den Begriff „Realismus“ in entgegengesetztem Sinn

121 Becker 1888, S. 245.

zu heute.¹²² Die Scholastik bewegte die Frage nach dem Seinsverhältnis zwischen den Dingen (Erfahrungen der Empirie) und den Allgemeinbegriffen (Ideen), damals als Universalien titulierte. Die Frühscholastik formulierte diesbezüglich: *Universalium sunt realia. – Universalium sunt ante res.* (Die Allgemeinbegriffe sind Realitäten. – Die Allgemeinbegriffe existieren vor den Dingen.). Dieses Denken sprach nicht der Wirklichkeit, sondern den – aus Platons Lehren geläufigen – Ideen eine objektive Realität zu. In Fortentwicklung vertraten Albertus Magnus und Thomas von Aquin in der Hochscholastik folgende, gemäßigte Modifikation: *Universalium sunt realia. – Universalium sunt in rebus.* (Die Allgemeinbegriffe sind Realitäten. – Die Allgemeinbegriffe existieren in den Dingen.) Der daraus entsprungene Nominalismusstreit braucht an dieser Stelle nicht weiter verfolgt zu werden. Von zentraler Bedeutung ist jedoch, wann sich der philosophische Realismusbegriff in letzter Konsequenz von der Welt der Ideen abzulösen vermochte. Die in dieser Beziehung finale Abtrennung erfolgte erst in der erkenntnistheoretischen Literatur der Aufklärung im späten 18. Jahrhundert, wie aus den Schriften Immanuel Kants hervorgeht.

Immanuel Kant stellte in seiner „Kritik der Urteilskraft“ von 1790 den Realismus in Opposition zum Idealismus und brachte damit die Akzeptanz der Existenz einer bewusstseinsunabhängigen Außenwelt zum Ausdruck.¹²³ Im Zuge dessen wurde eine rein idealistische Philosophie in die Schranken gewiesen. Damit verknüpft war aber keineswegs die Aufforderung an den bildenden Künstler, sich dieser Welt außerhalb seines Bewusstseins, seiner Umwelt gleichsam, allzu verhaftet zu zeigen. Kant verneinte den Denkansatz, dass „wir [...] von der Natur lernen müßten, was wir schön zu finden hätten“.¹²⁴ Deutlich ist Skepsis herauszuhören, ob die empirische Wirklichkeit per se Grundlage für die Kunst sein könne, weil Kant die bildende Kunst mit schöner Kunst gleichsetzte. In diesem Punkt bestand für ihn nicht nur Übereinstimmung mit Zeitgenossen wie Alexander Ludwig Baumgarten, dem Begründer der Ästhetik als eigenständiger philosophischer Disziplin, oder Menges und Winckelmann als Verfechtern eines rasch akademisch nobilitierten Klassizismus. Die Überzeugung, dass Kunst der Schönheit verpflichtet sei, findet sich beispielsweise bereits im 15. Jahrhundert in Leon Battista Albertis Traktat „De pictura“, einer Inkunabel der abendländischen Kunsttheorie.¹²⁵

122 Folgende Darlegung des scholastischen Realismusbegriffs eng nach Röhl 2003, S. 24-25.

123 Röhl 2003, S. 25.

124 Kant 1913, S. 350.

125 Majetschak 2007, S. 11.

Ebenfalls in „Kritik der Urtheilskraft“ gab Kant genauere Erklärungen, wie der Weg zu einer schönen Kunst verlaufen könne. Er gab zu verstehen, in der „schönen Kunst“, deren Zweck „durch ästhetische Ideen“ des Genies definiert werde, walte „das Princip des Idealisms [sic] der Zweckmäßigkeit“ und kein „ästhetischer Realism derselben“.¹²⁶ Aus Kants Aussage, die noch den damaligen Neologismus „Realism“ im Einsatz zeigt, spricht die der Zeit übliche Konnotation von Realismus. „Realismus“ bezeichnete am Ausgang des 18. Jahrhunderts auf ästhetischer Ebene die schlichte mimetische Wiedergabe der Natur. Brandmarkend sprach man in diesem Zusammenhang synonym auch von Naturalismus. So setzte Schiller den Neologismus „Naturalism“ in seinen Schriften ein, um eine Naturnachahmung im Medium der Kunst zu kritisieren, welcher es an künstlerischer Poesie mangle. In seiner Schrift „Ueber den Gebrauch des Chors in der Tragödie“ beispielsweise wollte er „dem Naturalism in der Kunst offen und ehrlich den Krieg [...] erklären“.¹²⁷

Anders als Realismus war Naturalismus in dieser Bedeutung kein neu verwendeter Begriff. Mit diesem Wort, genauer gesagt der italienischen Entsprechung „naturalisti“, waren schon im 17. Jahrhundert Caravaggio und seine Nachfolger wegen ihres ungeschönten Malstils geschmäht worden.¹²⁸ Caravaggio verstieß gegen die zu seiner Zeit vorherrschende Kunstauffassung und wurde – trotz auch belobigender Worte ob seiner technischen Meisterschaft und der frappierenden Imitation – aus kunsttheoretischer Sicht letztlich nicht anerkannt. Ebenso gering war die Wertschätzung für eine naturalistische Darstellungsweise im 18. Jahrhundert im deutschsprachigen Kunstdiskurs. Johann Joachim Winckelmann war überzeugt: „Die Kenner und Nachahmer der griechischen Werke finden in ihren Meisterstücken nicht allein die schönste Natur, sondern noch mehr als Natur, das ist, gewisse idealische Schönheiten derselben [...]“.¹²⁹ Im Streben nach Schönheit sollten die Künstler der Neuzeit eklektizistisch diesen idealen Formen von „edler Einfalt“ und „stiller Größe“ nacheifern.¹³⁰ Nicht Nachahmung der gegenwärtigen Natur und Wirklichkeit, sondern verstandesmäßige Nachfolge, sozusagen geistiges Malen, lautete die Devise: „Der Pinsel, den der Künstler führet, soll im [sic] Verstand getunkt seyn.“, so Winckelmann.¹³¹ Maler, die in ihren Werken nichts weiter täten als die Menschen vorzustellen, „wie sie sind“, also quasi Genremaler ante litteram, schmähte er „Affen der gemeinen Natur“, wobei er als Beispiele in

126 Kant 1913, S. 350.

127 Schiller 1830, S. 500.

128 Röhl 2003, S. 16.

129 Winckelmann 1756, S. 4.

130 Winckelmann 1756, S. 21.

131 Winckelmann 1756, S. 44.

diesem Zusammenhang Rembrandt oder Watteau anführte.¹³²

Weitet man den Blick auf die Frage der Naturnachahmung in der Kunst nach diesen Aspekten noch einmal über das 17. und 18. Jahrhundert hinaus aus, so sticht die mehr als zwei Jahrtausende umfassende Stimulanz der Thematik durch die Poetik des Aristoteles ins Auge. Der von Aristoteles im 4. Jahrhundert vor Christus geprägte Mimesisbegriff beschäftigte die abendländischen Künste bis in die Neuzeit hinein und forderte zur kritischen Auseinandersetzung heraus.¹³³ Ein Einfluss auf die Geschichte der Genremalerei ist unbestritten.¹³⁴ Im Laufe des 18. Jahrhunderts jedoch geriet der aristotelische Mimesisbegriff in eine Krise. Er verlor zunächst sukzessive an Gewicht und zeigte schließlich deutliche Merkmale der Auflösung.¹³⁵ Dies ist das diskursive Fahrwasser, in welchem zu Kants Zeiten „Naturalism“ beziehungsweise „Realism“, verstanden als rein kopierende Darstellung der Natur und Wirklichkeit, kaum anders als negativ eingeschätzt werden konnten.

Immanuel Kant propagierte die notwendige Rolle des genialen Künstlers für jedwedes Gelingen eines Kunstwerks. Realismus, wie ihn Kant und seine Zeitgenossen als Kopieren der Wirklichkeit verstanden, beinhaltete jedoch eben keine geniehafte Originalität und erreichte somit auch nicht das Ziel der Kunst an sich. Kant glaubte im Gegenteil, „daß Genie dem Nachahmungsgeiste gänzlich entgegen zu setzen sei“.¹³⁶ Zwar sollte der Künstler die empirische Wirklichkeit nicht negieren. Das Kunstschöne sah Kant allerdings erst als genuine Leistung desjenigen Künstlers eingelöst, der dank seiner genialischen Veranlagung und infolge der künstlerischen Verarbeitung die Natur schließlich übertreffe: „Die Einbildungskraft (als productives Erkenntnißvermögen) ist nämlich sehr mächtig in Schaffung gleichsam einer andern Natur aus dem Stoffe, den ihr die wirkliche giebt.“¹³⁷

Dieser subjektive Gehalt des als Genie bezeichneten Künstlers, der für Kant ein Werk überhaupt erst zu einem Kunstwerk werden ließ, war bei einer realistischen Nachahmung der empirischen Wirklichkeit nicht gewährleistet. Kant trat für eine selbstständige Kunst ein, welche nicht die *natura naturata* einfach wiedergab, sondern als Hervorbringung des Genies das Prinzip der *natura naturans* verkörperte.¹³⁸ Mit seinem vom Geniegedanken geprägten

132 Winckelmann 1756, S. 72.

133 Zum aristotelischen Konzept der Mimesis im Wandel der Zeit siehe Kablitz 2010.

134 Gaehtgens 2002, S. 19.

135 Petersen 2000, S. 187.

136 Kant 1913, S. 308.

137 Kant 1913, S. 314.

138 Recki 2005, S. 138-139.

Kunstbegriff vollzog Kant, ungeachtet zahlreicher Reibungen und Modifikationen durch nachfolgende Vertreter der deutschen Ästhetik, einen weitreichenden Schritt, der auf Distanz ging zum aristotelischen Mimesisbegriff und dafür den Autonomiestatus der Kunst stärkte.

Es ist an dieser Stelle trotz der Gefahr einer Vereinfachung nicht der Raum gegeben, Kants Kunstauffassung breiter auszulegen oder auf sein Verständnis von Kunst als Ausdruck des subjektiven Wohlgefallens genauer einzugehen. Nicht außer Acht gelassen werden aber darf die daraus resultierende Ablehnung eines funktionalistischen Kunstbegriffs, wie ihn zum Beispiel Kants Zeitgenosse Johann Georg Sulzer propagierte.¹³⁹ Nach dessen Denken besaß Genremalerei im Sinne der Darstellung allgemein-menschlichen Handelns durchaus eine objektiv zu bestimmende, nämlich didaktische Berechtigung. Sulzer glaubte, „das eigentliche Geschäft der schönen Künste ist, Empfindungen zu erwecken“.¹⁴⁰ Diese These verpflichtete den Künstler aus Sulzers Sicht zur wohlüberlegten Auswahl des Bildinhalts: „Der Künstler wähle Gegenstände, die auf Vorstellungs- und Begehrungskräfte einen vortheilhaften Einfluß haben; denn nur diese verdienen uns stark zu rühren und unvergeßlich gefaßt zu werden.“¹⁴¹

Die intendierte Erziehungsaufgabe der Kunst prägte entsprechend nicht nur Sulzers Ansprüche an die Landschafts- und Geschichtsmalerei, sondern auch die Ansprüche an Darstellungen aus dem Alltagsleben der Menschen. Diesen sprach Sulzer eine Berechtigung zu, solange sie übereinstimmten mit den Forderungen, die Sulzer unter dem Begriff „Moralisches Gemähd“ subsumierte: „Unter diesem Namen verstehen wir ein Gemähd von der historischen Gattung, das nämlich handelnde Personen vorstellt, wobey der Mahler die Absicht hat, durch das Besondere, was er vorstellt, dem Verstand etwas Allgemeines zu sagen.“¹⁴² Sulzer inkludierte schließlich explizit auch „das tägliche Leben“, sofern es „zu allgemeinen Lehren“ dienen konnte.¹⁴³ Es liegt nahe, an diesem Punkt auf Denis Diderot und seine schon erwähnte Wertschätzung der „peinture morale“ zu verweisen, die Diderot exemplarisch in der Malerei von Jean-Baptist Greuze eingelöst sah. Sulzer hingegen erwähnte in diesem Kontext namentlich Daniel Chodowiecki.¹⁴⁴ Dessen „Der Abschied des Calas von seiner Familie“ (Abb. 1) dürfte Sulzers Vorstellungen eines moralischen Gemäldes entsprochen haben.¹⁴⁵

139 Im Folgenden zu Sulzer eng nach Büttner 1990, S. 263-266.

140 Sulzer 1798, Band 2, S. 57.

141 Sulzer 1798, Band 3, S. 100.

142 Sulzer 1798, Band 3, S. 450.

143 Sulzer 1798, Band 3, S. 451.

144 Sulzer 1798, Band 3, S. 451.

145 Büttner 1990, S. 265-266.

Letztendlich blieb die von Sulzer propagierte funktionalistische Kunstauffassung, wonach die bildende Kunst mit ihrem affektiven Potential als „Lokspeise [sic] des Guten“¹⁴⁶ zu fungieren habe, nur solange vital, wie das Gedankengut der an die Veredelung des Menschen mittels Kunst glaubenden Aufklärung Akzeptanz fand. Dass vorbildliche Darstellungen aus dem Alltagsleben des Menschen im Sinne von delectare et prodesse lediglich Ausnahmen blieben, bemerkte bereits Sulzer selbst. Insofern ist es nicht übertrieben, an dieser Stelle noch einmal die Worte Hermann Beckers anzuführen, wonach in „der Zeit, welche wir die Zopfzeit nennen, [...] das Genre unterdrückt und verachtet“ gewesen sei.¹⁴⁷

Neben Kant prägte vor allem das Kunstverständnis der Weimarer Klassik das Kunstschaffen im Deutschen Idealismus. Die treibende Persönlichkeit war zweifellos Johann Wolfgang von Goethe. Angesichts seiner zahlreicher Aktivitäten und Interessen in den Feldern Kunst, Natur, Politik und Wissenschaft erschien es Hans Mayer in einem Aufsatz über Goethes Begriff der Realität angebracht, dem Thematisierten eine „Phantasie für die Wahrheit des Realen“ zu attestieren.¹⁴⁸ Bezogen auf Goethes dichterisches Werk lautete Wilhelm Girnus' Urteil gar: „der größte Realist der deutschen Sprache“.¹⁴⁹ Solche posthumen Einschätzungen relativieren sich rasch, sofern man den zu Goethes Zeit gängigen Realismusbegriff als Messlatte ansetzt. Gegen das Realismusverständnis seiner Zeit, gegen die darunter verstandene simple Nachahmung der empirischen Wirklichkeit in der Kunst, gegen die mimetische Abschilderung des realen menschlichen Alltags ohne ideale Bearbeitung verwahrte sich Goethe deutlich. Gegenüber Eckermann bekundete er: „Was soll das Reale an sich? Wir haben Freude daran, wenn es mit Wahrheit dargestellt ist [...]; aber der eigentliche Gewinn für unsere höhere Natur liegt doch allein im Idealen, das aus dem Herzen des Dichters hervorging.“¹⁵⁰ Und Goethe andernorts: „Die echte Kunst hat einen idealen Ursprung und eine ideale Richtung, sie hat ein reales Fundament, aber sie ist nicht realistisch.“¹⁵¹

Das voranstehende Zitat führt in medias res. Interessant ist die vollzogene Differenzierung zwischen realem Fundament und realistischer Ausführung. Während letztere als antagonistisches Prinzip zur idealen Richtung in der Kunst angesehen und von Goethe entsprechend geringgeschätzt wurde, bekannte sich der Weimarer Dichter klar zur

146 Sulzer 1798, Band 3, S. 81.

147 Becker 1888, S. 245.

148 Mayer 1956, S. 43, angeführt nach Berghahn 1975, S. 26.

149 Untertitel von Girnus 1953, angeführt nach Berghahn 1975, S. 26.

150 Eckermann 1837, S. 302.

151 Goethe 1913, S. 202.

Wirklichkeit als Ausgangspunkt für das künstlerische Schaffen. Kunst durfte in seinen Augen keinesfalls ihre Rückbezüglichkeit auf die Welt der Erscheinungen verlieren: „[...] übrigens begreifen wir nichts, als was mit der Natur des Menschen und der Dinge übereinstimmt. [...] Man giebt zu, das Genie erfinde, und doch nur, indem es entdeckt, vereinigt darstellt, das was ist, verdient es den Ehrennamen eines Schöpfers.“¹⁵² Goethe verpflichtete hier den von Kant postulierten Geniebegriff auf die stoffliche Welt. Entscheidend war demnach für Goethe die Frage, wie sehr ein Künstler es verstand, den realen Stoff zu „entdecken“, ihm einen wesentlichen Zugewinn infolge künstlerischer Modifizierung zu verleihen. Die Schmalheit des Grates, den es zu diesem Zweck vom besagten realen Fundament aus hin zu idealen Höhen zu verfolgen galt, ohne ins verpönte Reich des Realistischen abzustürzen, also zu sehr im Sinnlich-Profanen verhaftet zu bleiben, erlebte Goethe selbst in seinem eigenen Schaffen. Gegenüber Schiller musste er eingestehen, dass aus seinem Buch „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ wohl doch ein „realistischer Tic“ [sic] seinerseits hindurch scheinen würde.¹⁵³

Nicht nur aus dem regen Briefwechsel über „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ wusste Goethe von Schillers überaus kritischer Haltung gegenüber allzu deutlichem Realismus in der Kunst. Schiller bekannte: „Ich finde, jemeht ich über mein eigenes Geschäft und über die Behandlungsart der Tragödie bei den Griechen nachdenke, daß der ganze Cardo rei in der Kunst liegt, eine poetische Fabel zu erfinden. Der Neuere schlägt sich mühselig und ängstlich mit Zufälligkeiten und Nebendingen herum, und über dem Bestreben der Wirklichkeit recht nahe zu kommen, beladet er sich mit dem Leeren und Unbedeutenden, und darüber läuft er Gefahr, die tiefliegende Wahrheit zu verlieren, worin eigentlich alles Poetische liegt. Er möchte gern einen wirklichen Fall vollkommen nachahmen und bedenkt nicht daß eine poetische Darstellung mit der Wirklichkeit eben darum, weil sie absolut wahr ist, niemals coincidiren kann.“¹⁵⁴ Mimesis im Sinne eines reinen Abkonterfeiens kam für Schiller als Endziel des künstlerischen Schaffens nicht in Betracht, weil die Wirklichkeit eben „absolut wahr“ (s.o.) sei und demnach bar der Poesie.

Wie sehr die „Übermacht der Prosa des bürgerlichen Lebens“¹⁵⁵ von Schiller als Bedrohung und Hindernis künstlerischen Schaffens angesehen wurde, bekundet ein Brief an Herder. Schiller wusste darin keinen anderen Rat für den Dichter, „als daß er sich aus dem Gebiet der wirklichen Welt zurückzieht [...], daß er seine eigene Welt formieret, [...] da ihn die

152 Boas 1841, S. 195.

153 Sasse 2005, S. 85.

154 Brief von Schiller an Goethe aus Jena vom 4. April 1797. Schiller / Goethe 1828/29, Band 3, S. 50-51.

155 Zitiert nach Berghahn 1975, S. 27.

Wirklichkeit nur beschmutzen würde“.¹⁵⁶ Schiller warnte gegenüber Goethe eindringlich: „Bleibt [der Künstler; Anm. d. Verf.] bei der Wirklichkeit stehen [...]“, so werde er „realistisch und, wenn es ihm ganz an Phantasie fehlt, knechtisch und gemein“.¹⁵⁷ Nach diesen Ausführungen von Schiller allerdings nun zurück zu Goethe, der sich über das diffizile Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit nicht nur in der Essenz seiner schriftstellerischen Werke, sondern auch mehrfach in theoretischer Form geäußert hat.

In seiner bündigen Schrift „Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil“ von 1789 ist bereits am Titel ablesbar, was Goethe vom künstlerischen Umgang mit der Wirklichkeit erwartete, nämlich das Fortschreiten von bloßer Naturnachahmung über die Überwindung der subjektiven Manier hinauf zum höchsten Grad, dem Stil. Der Anfang der Auslegungen ist der einfachen Nachahmung der Natur und demnach dem mimetischen Realismus in der Kunst gewidmet. Goethe verlautbarte: „Wenn ein Künstler, bei dem man das natürliche Talent voraussetzen muß, in der frühesten Zeit, nachdem er nur einigermaßen Auge und Hand an Mustern geübt, sich an die Gegenstände der Natur wendete, mit Treue und Fleiß ihre Gestalten, ihre Farben auf das genaueste nachahmte, sich gewissenhaft niemals von ihr entfernte, jedes Gemälde, das er zu fertigen hätte, wieder in ihrer Gegenwart anfinde und vollendete, ein solcher würde immer ein schätzenswerter Künstler sein [...]“.¹⁵⁸ Dieses milde Urteil gegenüber dem mimetischen Realismus war nur möglich, weil Goethe diese Art von Kunst als peripher zum wahren Wesenskern einschätzte. Empfohlen wurde sie von ihm „bei sogenannten toten oder stillliegenden Gegenständen“.¹⁵⁹ Sogleich stellte Goethe aber unmissverständlich klar: „Allein gewöhnlich wird dem Menschen eine solche Art zu verfahren, zu ängstlich oder nicht hinreichend. [...] es verdrießt ihn, der Natur ihre Buchstaben im Zeichnen nur gleichsam nachzubuchstabieren [...]“.¹⁶⁰

Es ist wichtig, festzuhalten, dass Goethe diese Art der Malerei nicht etwa verdammt, sondern lediglich auf der untersten Rangstufe einordnete. Ihre Existenz war Goethe beispielsweise durch den bürgerlichen Kunstmarkt seiner Heimatstadt Frankfurt am Main oder durch Besuche der Dresdner Museen in Studententagen ein Begriff.¹⁶¹ Die hohe Wertschätzung deren handwerklicher Solidität schilderte er in seiner Autobiographie „Dichtung und

156 Zitiert nach Berghahn 1975, S. 27.

157 Brief von Schiller an Goethe aus Jena vom 14. September 1797. Schiller / Goethe 1828/29, Band 3, S. 260-264, hier: S. 263.

158 Goethe 2005, S. 30.

159 Goethe 2005, S. 31.

160 Goethe 2005, S. 31.

161 Forssman 2005, S. 33.

Wahrheit“.¹⁶² Von der wahren Bestimmung der Kunst konnte bei solchen Werken jedoch keine Rede sein. Goethe forderte vom Künstler ein, zum Wohle des Kunstwerkes über die bloße Nachahmung der Natur zur Manier fortzuschreiten.¹⁶³ Dies bedeutete für ihn letztlich aber nur einen notwendigen Zwischenschritt hin zum „höchsten Grad“, dem Stil: „Wie die einfache Nachahmung auf dem ruhigen Dasein und einer liebevollen Gegenwart beruht, die Manier eine Erscheinung mit einem leichten fähigen Gemüt ergreift, so ruht der Stil auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis, auf dem Wesen der Dinge [...]“.¹⁶⁴

Goethes dreistufige Folge bringt – fast ist man verleitet zu sagen, in „realistischer“ Einschätzung – zum Ausdruck, dass nicht alle geschaffene Kunst bis zum „Wesen der Dinge“ (s.o.) vorzudringen vermag: „Es ist uns bloß angelegen, das Wort Stil in den höchsten Ehren zu halten, damit uns ein Ausdruck übrigbleibe, um den höchsten Grad zu bezeichnen, welchen die Kunst je erreicht hat und je erreichen kann. Diesen Grad auch nur erkennen ist schon eine große Glückseligkeit und davon sich mit Verständigen unterhalten ein edles Vergnügen, das wir uns in der Folge zu verschaffen manche Gelegenheit finden werden.“¹⁶⁵ Kaum verborgen bleibt bei diesen Ausführungen, dass diese Vorstellung eine Hierarchisierung von Kunst implizierte. Stil war für Goethe keine Eigenschaft, die jedes Kunstwerk aufwies, ja nicht einmal jedes Kunstwerk aufweisen konnte. Die reine Naturnachahmung beispielsweise musste eben seiner Meinung nach immer stillos bleiben. Der wahre Künstler sollte dagegen nach dem „höchsten Grad“ (s.o.), nach stilvoller Kunst streben.¹⁶⁶

Ein gutes Jahrzehnt später erschien aus Goethes Feder die Schrift „Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke“. Auch hieraus erhellt sich seine Stellung zum Realismus in der Kunst. In der fiktiven Erzählung missfällt einem Zuschauer eine Theaterdekoration, illusionistisch bemalt mit Logen und darin sitzenden Zuschauern, weil sie ihm unwahrscheinlich erscheint. Aus seinem Unmut heraus beginnt der Zuschauer ein Streitgespräch mit einem Anwalt des für die Theaterdekoration verantwortlich zeichnenden Künstlers. Zum Konsens, dem schließlich beide Seiten zustimmen können, wird, „daß das Kunstwahre und das Naturwahre völlig verschieden“ voneinander sei.¹⁶⁷

162 Büttner 1990, S. 262.

163 Goethe 2005, S. 31.

164 Goethe 2005, S. 32.

165 Goethe 2005, S. 34.

166 Norbert Christian Wolf hat darauf hingewiesen, dass Goethes Stilbegriff anhand des kurzen Textes „Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil“ allein kaum genauer zu definieren sei. Lediglich das zentrale theoretische Fundament, der reflexive Objektivismus, trete hieraus hervor. Wolf 2001, S. 380.

167 Goethe 2005, S. 70.

Diese Prämisse entbindet jeden Künstler von dem Druck einer möglichst mimetischen Nachahmung des Naturwahren. Denn das Kunstwerk kann nie wahr im Sinne von wirklich sein. Erst dieser „Fort-Schritt“ erhebt die Kunst von bloßer Nachahmung, die der Wirklichkeit stets unterlegen bleiben wird, in eine Sphäre künstlerischer Bearbeitung. In der Einleitung zu den „Propyläen“ konstatierte Goethe: „Indem der Künstler irgendeinen Gegenstand der Natur ergreift, so gehört dieser schon nicht mehr der Natur an, ja man kann sagen, daß der Künstler ihn in diesem Augenblicke erschaffe, indem er ihm das Bedeutende, Charakteristische, Interessante abgewinnt [...]“. ¹⁶⁸

Goethes Heraushebung des Charakteristischen ist im Kontext der zeitgenössischen Debatte um das im Zuge der Zeit als widersprüchlich empfundene Schönheitspostulat des akademischen Klassizismus zu sehen. ¹⁶⁹ Dieser ab Mitte des 18. Jahrhunderts einflussreich von Anton Raphael Mengs und Johann Joachim Winckelmann propagierte Stil sah als Kern von Kunst das Aufzeigen von Schönem an. Denn der „höchste Entzweck“ [sic] und der „Mittelpunkt der Kunst“ sei die Schönheit, so Winckelmann. ¹⁷⁰ Diese Schönheit sprach der Gelehrte der griechischen Kunst der Antike in nicht mehr zu übertreffen geglaubter Vollendung zu – wohlgerne auf Grundlage ihrer im 18. Jahrhundert bekannten Relikte. 1755 erschien in erster Auflage Winckelmanns Werk „Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst“, der sogleich im Jahr darauf eine zweite vermehrte Auflage folgte.

Im Bannkreis dieser Kunstauffassung blieb für die Darstellung der realen Gegenwart und Natur wenig Spielraum. ¹⁷¹ Weitreichende Durchsetzungskraft erhielt der Klassizismus nicht zuletzt dadurch, dass er zügig akademisch anerkannt und an den Kunstakademien offiziell vertreten und gelehrt wurde. Diese epochemachende Wirkung der klassizistischen Kunstauffassung darf allerdings nicht darüber hinwegtäuschen, dass Winckelmanns Thesen in der Folge immer wieder kritische Auseinandersetzungen widerfuhren, so beispielsweise in Lessings „Laokoon“ von 1766. ¹⁷² Spannungsreich wirkte, dass Winckelmann Schönheit in der Kunst einforderte, es aber nicht vermocht hatte, in seinen Schriften den Widerspruch zwischen Normativität und Historizität von Kunst aufzulösen. ¹⁷³

168 Goethe 2005, S. 46.

169 Büttner 2009, S. 85-87. Ausführlicher zum Diskurs über das Charakteristische in der Malerei zeitlich zwischen Winckelmann und Hegel siehe Stemmrich 1994.

170 Winckelmann 1764, S. 142.

171 Hildebrandt 1924, S. 21.

172 Siehe Rudowski 1986.

173 Büttner 2009, S. 82.

In „Der Sammler und die Seinigen“, einem weiteren Aufsatz aus Goethes nachitalienischer Zeit, definiert ein fiktiver Erzähler Schönheit als eine Art Synthese von Naturnachahmung und charakteristischer Behandlung. Wenn auch im besagten Text diese Synthese anhand einer Adlerdarstellung verdeutlicht wird, so scheint doch auch eine Übertragung auf menschliche Darstellungen nicht zu weit her gegriffen zu sein.¹⁷⁴ Der Erzähler gesteht ein, dass jegliche idealisierte Darstellung aus Sicht eines Bildbetrachters gleichsam über das rechte Maß hinauschieße: „[...] allein er mag in diesem Zustand nicht lange verharren, der Gattungsbegriff ließ ihn kalt, das Ideale erhob ihn über sich selbst [...]“.¹⁷⁵ Deshalb möchte der Rezipient „jene frühere Neigung, die er zum Individuo gehegt, wieder genießen“, jedoch „ohne in jene Beschränktheit zurückzukehren“.¹⁷⁶ Um dies im Medium der Kunst zu erreichen, müsse das menschliche Individuum in der bildlichen Darstellung aus seiner kontingenten irdischen Existenz heraus transformiert werden zu einer Schönheit, welche vermittelt zwischen einer treffenden Nachahmung, die zugegeben „gewisses Ergötzen“¹⁷⁷ schaffe, und einer von der Partikularität reinigenden charakteristischen Darstellung. Folglich war das Charakteristische für Goethe eine Art notwendige Durchgangsstufe auf dem Weg zum Ideal.¹⁷⁸ Er selbst umschrieb die Folge daraus so: „Ein schönes Kunstwerk hat den ganzen Kreis umlaufen, es ist nun wieder eine Art Individuum, das wir mit Neigung umfassen, das wir uns zueignen können.“¹⁷⁹

Was Goethes Kunstauffassung, die hier nur verkürzt und vor allem nicht diachron aufgezeigt werden kann, deutlich spüren lässt, ist das Ringen um adäquate künstlerische Bearbeitung des Naturwahren respektive des realen Fundaments, wie Goethe sich ausdrückte. Das Ziel ist die Stufe des Stils. Dieser Forderung liegt der Wille zugrunde, die Kunst in eine höhere, ideale Sphäre zu verlegen. Ein bedeutender Anteil an der Herausbildung dieser Kunstauffassung der Weimarer Klassik geht zurück auf Karl Philipp Moritz.¹⁸⁰ Für Moritz war der edle Stil der höchste Stil in der Kunst, weil in ihm innere und äußere Schönheit übereinstimmen. Vermag der Künstler die äußere Schönheit, also aufgrund ihrer Schönheit selektierte Sujets aus der Wirklichkeit, vielleicht noch allein mittels Fleiß und Akribie nachzuahmen, so ist für die innere Schönheit seine eigene Leistung vonnöten. Der wahre Künstler versteht es, etwas sichtbar zu machen, was jenseits aller rationalen Erkenntnis liegt. Unabhängig von der

174 Goethe 2005, S. 83.

175 Goethe 2005, S. 84.

176 Goethe 2005, S. 84.

177 Goethe 2005, S. 89.

178 Büttner 1980, S. 18.

179 Goethe 2005, S. 84.

180 Im Folgenden zur Weimarer Kunstauffassung eng nach Büttner 1990, S. 269-270.

Rezeption durch einen Betrachter besteht das Kunstwerk sodann in völliger Autonomie.¹⁸¹

Mittels dieser Autonomiedeklaration erhielt das Kunstwerk im thematisierten Zeitraum einen exzeptionellen Stellenwert zugesprochen. Zwangsläufig wurde zentral, was überhaupt als Kunstwerk gelten könne: „Zu den Kosten dieser funktionalen Spezialisierung der Kunst gehört der Niedergang ehemaliger ‚Künste‘ wie Gartenkunst, Feuerwerks- und Wasserkunst, Kochkunst etc., die ihren Platz, den sie im Repräsentationssystem des Feudalismus innehatten, verlieren, banalisiert werden und lediglich noch in den ‚unteren Etagen‘ der hierarchisierten Kultur vorkommen dürfen.“¹⁸² Im Bereich der Malerei wurde neben der reinen Naturnachahmung auch das Dekorative von einer autonom verstandenen Kunst geschieden.¹⁸³ Dies dichotomisierte die Kunst in eine hohe und in eine niedere Sphäre.¹⁸⁴

In der Praxis war diese Trennung in hohe Kunst und niedere Kunst nahezu gleichbedeutend mit der Separation von wahrer Kunst versus unterhaltamer Kunst. Goethes Schwager Christian August Vulpius errang mit seinem Roman „Rinaldo Rinaldini, der Räuberhauptmann“ nach 1799 einen beachtlich großen Erfolg beim lesenden Publikum, der sich in zahlreichen Neuauflagen und nachahmenden Werken anderer manifestierte. Kunst schuf Vulpius damit gemäß den Maximen seines Schwagers Goethe und seiner Verehrer keine.¹⁸⁵ Zeitlich parallel entwickelte sich auch in der Musik eine Dichotomisierung in wahre und unterhaltsame Kunst. Während Ludwig van Beethoven künstlerische Anerkennung fand, blieb diese beispielsweise Gioachino Rossini mit seinen Opern „Il barbiere di Siviglia“ oder „La Cenerentola“ trotz aller Publikumsgunst weitgehend verwehrt.¹⁸⁶

In der Malerei traf den Ausschluss aus dem Definitionsbereich wahrer Kunst eben dezidiert auch die Genremalerei respektive in den Worten der Goethezeit „[d]ie neuern Maler der sogenannten Gesellschaftstücke, Greuze an ihrer Spitze, und alle seine Nachahmer oder Zunftgenossen“.¹⁸⁷ Sie nämlich zögen, so geschrieben in einer einflussreichen Schrift über Gegenstände der Kunst von Johann Heinrich Meyer gemeinsam mit Goethe, „unzählige Male den Tadel auf sich“.¹⁸⁸ Dass Goethes Weimarer Preisaufgaben, mit denen er zwischen 1799

181 Büttner 1990, S. 270.

182 Plumpe 1990, S. 19.

183 Büttner 2007, S. 15.

184 Für die Dichotomisierung im Bereich der Literatur siehe Bürger / Bürger / Schulte-Sasse 1982, für den Bereich der Musik siehe Sponheuer 1987, angeführt nach Büttner 1990, S. 269.

185 Simanowski 1998, S. 11-12.

186 Siehe Sponheuer 1987, S. 9-35.

187 Zitiert nach Busch / Beyrodt 1982, S. 81.

188 Zitiert nach Busch / Beyrodt 1982, S. 81.

und 1805 das Niveau der deutschen Kunst zu heben wünschte, auf Homers Ilias oder die Odyssee und nicht auf das Alltagsleben seiner Zeit rekurrierten, ist bekannt – und verwundert nach den geschilderten Maximen nicht.¹⁸⁹

Bis in die ästhetische Theorie des Spätidealismus hinein findet sich beinahe keine Aufforderung, dass die Malerei auf die reale Wirklichkeit der gegenwärtigen Zeit, auf das menschliche Alltagsleben des 19. Jahrhunderts beherzt zurückgreifen solle. Eine Ausnahme markiert wohl nur Arthur Schopenhauer, der propagierte: „Außerdem sind die Szenen und Vorgänge, welche das Leben so vieler Millionen von Menschen ausmachen, ihr Thun und Treiben, ihre Noth und ihre Freude, schon deshalb wichtig genug, um Gegenstand der Kunst zu seyn, und müssen, durch ihre reiche Mannigfaltigkeit, Stoff genug geben zur Entfaltung der vielseitigen Idee der Menschheit. Sogar erregt die Flüchtigkeit des Augenblicks, welchen die Kunst in einem solchen Bilde (heut zu Tage genre-Bild genannt) fixirt hat, eine leise, eigenthümliche Rührung: denn die flüchtige Welt, welche sich unaufhörlich umgestaltet, in einzelnen Vorgängen, die doch das Ganze vertreten, festzuhalten im dauernden Bilde, ist eine Leistung der Malerkunst, durch welche sie die Zeit selbst zum Stillstand zu bringen scheint, indem sie das Einzelne zur Idee seiner Gattung erhebt.“¹⁹⁰

Wenn auch der zweite der hier zitierten Sätze Schopenhauers so noch nicht in der Erstausgabe von „Die Welt als Wille und Vorstellung“ von 1819 geschrieben stand¹⁹¹ – „heut zu Tage genre-Bild genannt“ bezieht sich daher auf die 1840er Jahre der zweiten Auflage –, so ist die positive Einstellung Schopenhauers gegenüber Motiven alltäglichen Lebens in der Malerei für jene Zeit dennoch bemerkenswert. Untrennbar mit einer Thematisierung Schopenhauers verbunden sollte aber stets der Hinweis erfolgen, dass dessen Werk zu seinen Lebzeiten kaum rezipiert wurde.¹⁹² Die Erstauflage von „Die Welt als Wille und Vorstellung“, verlegt bei Brockhaus, wurde gar noch makuliert.¹⁹³ Erst das letzte Jahrhundertdrittel entdeckte, so könnte man sagen, Schopenhauer für sich, dann aber weniger seines tatkräftigen Zuspruchs für die Genremalerei halber als vielmehr wegen seiner pessimistischen Weltsicht. Erst an entsprechender Stelle wird daher in dieser Arbeit von Schopenhauer etwas mehr zu handeln sein.

189 Einen differenzierten Blick auf Goethes Weimarer Preisaufgaben bietet Osterkamp 1994.

190 Schopenhauer 1919a, S. 314.

191 Vgl. Schopenhauer 1819, S. 334.

192 Sowohl Ute Immel als auch Doris Edler zitieren Schopenhauers Passage über die Genremalerei ohne einen Hinweis hierauf. Siehe Immel 1967, S. 22-23 und Edler 1992, S. 37-38.

193 Estermann 2005, S. 64-66.

Was allerdings das erste Jahrhundertdrittel angeht, so ragt Schopenhauers Plädoyer pro Genremalerei, eingedenk der geringen Verbreitung des Verfassers, exponiert heraus und steht geradezu singulär da. Leicht zu Zweifeln führen könnten diesbezüglich indes Heinrich Gustav Hothos Äußerungen zur Genremalerei wie die nachfolgende, wonach „Brouwer und Jan Steen auf dem gleichen Boden mit Raphael und Michel Angelo“ stünden.¹⁹⁴ Der entscheidende Schlüssel zum Verständnis dieses Satzes ist, dass Hotho hierbei wohlgemerkt, wie anhand der Namen ersichtlich wird, nicht an seine eigene Zeit dachte, sondern an das 17. Jahrhundert in den Niederlanden. Hotho erklärte sich die damalige Blütezeit der Kunst mit dem Erstarren des Stadtbürgertums und seinem erfolgreich ausgefochtenen Freiheitskampf. Verglichen mit diesem einstigen Höhepunkt erschien Hotho die Kunst seiner eigenen Zeit dagegen unbefriedigend, weil sie eines ähnlich stimulierenden Kontextes entbehren musste. Resigniert fragte sich Hotho, den norddeutschen Maler seiner Zeit vor Augen: „Was helfen ihm Regeln, Gipsabgüsse, Statuen und Bildergalerien, wenn ihn die eigene Gegenwart im Stiche läßt, aus deren einzig erquickendem Lebensquell er den tiefen Durst nach Gestalten und Farbe, Charakter und Ausdruck löschen müßte.“¹⁹⁵

In der Person Georg Wilhelm Friedrich Hegels kulminierte die philosophische Strömung des Deutschen Idealismus. Entsprechend deutlich wurde von ihm noch einmal ausgesprochen, dass Realismus respektive Naturalismus in der Kunst – und damit das uneingeschränkte der empirischen Wirklichkeit Gegenübertreten – keine Kunst sein könne: „Die Wahrheit der Kunst darf also keine bloße Richtigkeit seyn, worauf sich die sogenannte Nachahmung der Natur beschränkt, sondern das Aeußere muß mit einem Innren [sic] zusammenstimmen, das in sich selbst zusammenstimmt und eben dadurch sich als sich selbst im Aeußeren offenbaren kann.“¹⁹⁶ Vielmehr zeige wahre Kunst den „wahrhaften Gehalt der Erscheinungen“ und somit „eine höhere geistgeborene Wirklichkeit“.¹⁹⁷ Hegel war Lehrer Hothos und ein Blick in Hegels „Aesthetik“, ein Konvolut von philosophischen Vorlesungen, die Hotho posthum nach Hegels Tod publizierte, legt bloß, wo die geistigen Fundamente von Hothos oben zitierten Thesen zur Genremalerei in Wahrheit liegen.

194 Hotho 1842, S. 138.

195 Hotho 1842, S. 232.

196 Hegel 1835, S. 199-200.

197 Hegel 1835, S. 13.

Auch Hegel hatte nämlich verlautbart, dass die Holländer die „sogenannte Genremalerei“¹⁹⁸ auf die Spitze der Vollendung geführt hätten und ihnen dafür Lob gezollt.¹⁹⁹ Denn „geistige Heiterkeit eines berechtigten Genusses“²⁰⁰ spreche aus diesen Genregemälden, die Hegel deshalb ebenso gelten ließ wie die zeitlich parallelen Bettelungen Murillos.²⁰¹ Damit die gemeine Natur in die Kunst eintreten dürfe, so Hegel wörtlich, müsse sie in dieser Weise aufgefasst werden.²⁰² Die zu seiner Zeit aktuelle Genremalerei in Deutschland – Hegel bezog sich an dieser Stelle auf in Berlin gezeigte Stücke wie „z.B. eine Frau, welche ins Wirthshaus geht, um ihren Mann auszuzanken“, verfolgte zudem aber nachweislich auch zeitgenössische Werke der Düsseldorfer Malerschule²⁰³ – würde an solche vergangene Kunst indes nicht heranreichen.²⁰⁴

Die Ablehnung von Genremalerei in und aus seine eigener Gegenwart heraus war grundsätzlicher Natur. Hegel definierte bekanntlich: „Das Schöne bestimmt sich [...] als das sinnliche Scheinen der Idee.“²⁰⁵ Doch wo, so die entscheidende Schwierigkeit aus seiner Sicht, gab es im 19. Jahrhundert noch „[d]ie Lebendigkeit des Ideals [...], so daß nichts Leeres und Unbedeutendes übrig bleibe, sondern Alles sich als von jener Bedeutung durchdrungen erwiese“?²⁰⁶ Für Hegel untergliederte sich die Geschichte der Kunst der Menschheit in drei Epochen oder besser gesagt Kunstformen: die symbolische, die klassische und die romantische Kunstform. Alle drei rangen nach Ansicht Hegels um das Ziel, das absolute Ideal darzustellen: „Sie bestehen im Erstreben, Erreichen und Ueberschreiten des Ideals, als der wahren Idee der Schönheit.“²⁰⁷ Seine eigene Zeit, bis hinein in die Romantik engeren Sinnes, hatte demnach nach Hegels Einschätzung dieses Ideal bereits wieder überschritten und entfernte sich mehr und mehr davon.

Schuld daran, nicht mehr wahre Kunst schaffen zu können, trugen für Hegel die seinerzeitigen prosaischen Zustände: „Sehen wir nun in allen diesen bisher angedeuteten Beziehungen auf die Gegenwart unseres heutigen Weltzustandes und seiner ausgebildeten, rechtlichen, moralischen und politischen Verhältnisse, so ist in der jetzigen Wirklichkeit der Kreis für

198 Hegel 1835, S. 216.

199 Hegel 1835, S. 217.

200 Hegel 1835, S. 218.

201 Hegel 1835, S. 218.

202 Hegel 1835, S. 219.

203 Zur Kritik Hegels an der Düsseldorfer Malerschule siehe Gethmann-Siefert 1984.

204 Hegel 1835, S. 218.

205 Hegel 1835, S. 144.

206 Hegel 1835, S. 222.

207 Hegel 1835, S. 106.

ideale Gestaltungen nur sehr begrenzter Art.“²⁰⁸ In letzter Konsequenz formulierte Hegel sogar, dass „die Kunst nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes“ sei.²⁰⁹ Gerne ist dieses Positionieren als Credo vom „Ende der Kunst“ umschrieben und interpretiert worden.²¹⁰ Doch dies schießt über die hinterlegte Aussage hinaus. Zu einem Ende kam die Kunst lediglich im Sinne von Hegels Auffassung, das Absolute adäquat ausdrücken zu können.²¹¹ Dies sah Hegel für sein Zeitalter durchaus „realistisch“, um es anspielungsreich zu sagen. Unter anderen Prämissen indes fing das Kunstschaffen nun erst richtig an.

Hegel selbst sinnierte in einem Kapitel über die Auflösung der romantischen Kunstform: „Der Kreis der Gegenstände, welche diese Sphäre umfassen kann, erweitert sich in's Unbegrenzte, da sich die Kunst nicht das in sich selbst Nothwendige, dessen Bezirk in sich abgeschlossen ist, sondern die zufällige Wirklichkeit in deren schrankenlosen Modifikation von Gestalten und Verhältnissen, die Natur und deren buntes Spiel vereinzelter Gebilde, das tägliche Thun und Treiben des Menschen in seiner Naturbedürftigkeit und behaglichen Befriedigung, in seinen zufälligen Gewohnheiten, Lagen, Thätigkeiten des Familienlebens, der bürgerlichen Geschäfte, überhaupt aber das unberechenbar Wechselnde in der äußeren Gegenständlichkeit zum Inhalt nimmt.“²¹² Hegel mochte all das Aufgezählte nicht mehr als Kunst anerkennen. Doch zugleich ist dies eine frappierende Aufzählung von möglichen Motivfeldern für Genremalerei – nun nach dem „Ende der Kunst“.

208 Hegel 1835, S. 248.

209 Hegel 1835, S. 16.

210 Siehe die differenzierende Darlegung des Sachverhalts bei Geulen 2002, S. 22-31.

211 Majetschak 2007, S. 75.

212 Hegel 1837, S. 219-220.

5. Realismus und Genremalerei ante litteram während des Deutschen Idealismus

Angesichts der idealistischen Kunsttheorie in Deutschland zu Beginn des 19. Jahrhunderts musste jegliche realistische Tendenz in der praktischen Umsetzung auf rasche Widerrede gefasst sein. Ein bekanntes Beispiel hierfür sind die realistischen Tendenzen, die in Berlin zur Zeit Johann Gottfried Schadows um 1800 zur Umsetzung kamen.²¹³ Sie veranlassten Goethe zu kritischen Äußerungen in seinem Beitrag „Flüchtige Übersicht über die Kunst in Deutschland“: „In Berlin scheint außer dem individuellen Verdienst bekannter Meister der Naturalismus mit der Wirklichkeits- und Nützlichkeitsforderung zu Hause zu seyn und der prosaische Zeitgeist sich am meisten zu offenbaren.“²¹⁴ Eine derart profane Kunst, die sich eben nicht vom so titulierten prosaischen Zeitgeist durch Poesie abzuheben verstand, wollte Goethe in die Schranken gewiesen wissen, weil sie nicht mit seiner Stilforderung koinzidierte.

Schadow allerdings verteidigte das Aufgezeigte selbstbewusst. Zur Rechtfertigung trug auch die Anführung eines Zitats von Lavater bei: „So giebts keine schöne ideale Menschheit, sondern nur vorzüglich schöne Menschen [...]. Wer einen Menschen malt oder bildet, der mache einen Mann oder Weib – und zwar von bestimmtem Charakter, so schön er wolle, nur dass man genau seine Individualität kenne und seine Meinung und Bestimmung wisse.“²¹⁵ Damit war zwar einer Darstellung der Wirklichkeit um jeden Preis, auch um den der fehlenden Schönheit, keineswegs das Wort geredet; einer klassizistischen Schönheitsvorstellung via Idealisierung und *imitatio auctorum* aber eben auch nicht mehr.²¹⁶ Und genau dies erspürte Goethe treffsicher an den schöpferischen Werken in Berlin im Umfeld Schadows.

Nicht von ungefähr zog Schadow für seine Darlegung Worte von Johann Caspar Lavater zur Unterstützung bei. Der Schweizer Pfarrer und Philosoph, der im Jahr von Schadows Verteidigungsrede verstarb, hatte in seinen Schriften Kernaspekte einer rationalistischen

213 Johann Gottfried Schadow ist nicht zu verwechseln mit seinem ebenfalls für die frühe Genremalerei im 19. Jahrhundert bedeutenden Sohn Friedrich Wilhelm Schadow. Geschehen bei Edler 1992, S. 34-35.

214 Zitiert nach Busch / Beyrodt 1982, S. 91-92.

215 Schadow 1890, S. 52. Schadows Gegenrede ist in Auszügen auch bei Busch / Beyrodt 1982, S. 92-100 und bei Kaiser 1967, S. 446 abgedruckt.

216 Schadow kommentierte in seiner Erwiderung auf Goethe bezüglich der Nachahmung Alter Meister ironisch: „Die Geschicklichkeit, nicht die Natur sondern die Art und Weise fremder Meister zu imitieren, besitzen wir vielleicht am besten, auch haben wir hierin einen *Dietrich* aufzuweisen, wahrscheinlich den grössten aller Affen, und was er machte ist gut, aber – doch nicht *recht* gut.“ Schadow 1890, S. 52. Schadows Anspielung galt dem Künstler Christian Wilhelm Ernst Dietrich. Zu ihm siehe Michel 1984.

Philosophie der Aufklärung niedergelegt. Diese zielte auf eine objektive Aufnahme der Wirklichkeit ab. Lavaters besonderes Augenmerk galt der menschlichen Physiognomie.²¹⁷ Konsequenterweise forderte er von der Kunst eine möglichst mimetische Nachahmung der Natur: „Kunst ist Nachahmung; Künstler, Nachahmer der Natur; Je mehr der Künstler die Natur bis zur Täuschung nachahmen kann, desto größer; je edlere Natur er nachahmet, desto edler und geistiger seine Kunst.“²¹⁸ Dieser Position Lavaters, veröffentlicht im Jahre 1777, waren um 1800, als sich Schadow mit Goethe stritt, bereits klare und wirkmächtige Gegenpositionen gegenübergestellt, nicht zuletzt von Goethe. Dass sich die Konsequenzen dieses Gegenarbeitens bereits in der Praxis zeigten, belegen Worte Schadows. Er beklagte im Disput mit Goethe, dass die Kunstauffassung des „Homeriden“²¹⁹ – also die Kunstauffassung seines streitbaren Kontrahenten aus Weimar – alle jungen Künstler, die als Künstler anerkannt werden möchten, zu dem abwegigen Wunsch verleite, „Maler der grossen Historie zu werden, nicht weniger als Götter, Heroen und Geschichten der alten Griechen und Römer darzustellen“.²²⁰ Und trotzdem wirkten die Ansichten einer rationalistischen Aufklärungsphilosophie, neben Lavater sei an dieser Stelle auch noch einmal auf Sulzer verwiesen, fernab der offiziellen Kunst der Akademien subtil doch fort. Hierfür ist ein Blick auf die Sphäre der bürgerlichen Malerei im Spätbarock zu werfen.²²¹

Als eine Folge der beginnenden Verbürgerlichung des Gesellschaftslebens im 18. Jahrhundert ist der bürgerliche Kunstmarkt anzusehen, wie er sich, anders als im darauffolgenden Jahrhundert, zunächst nur in bedeutenden Handelszentren wie Frankfurt am Main, Hamburg oder Leipzig um die Mitte des Jahrhunderts etablieren konnte. Die dortige vermögende Käuferschaft bevorzugte nicht ohne Grund niederländische und flämische Malerei des 17. Jahrhunderts oder goutierte Künstler, die dieser Art von Malerei nacheiferten. Man glaubte darin eine frühe Form von bürgerlichem Geschmack und Ethos zum Ausdruck gebracht und positionierte sich im selben Zug merklich gegen das gleichzeitige, gezielte höfische Rokoko. Künstler, die diese Nachfrage aufgriffen und bedienten, waren beispielsweise Johann Christian Fiedler, Januarius Zick oder Johann Conrad Seekatz.

217 Althaus 2001, S. 128-129.

218 Zitiert nach Kaiser 1967, S. 445.

219 Schadow schloss seine Verteidigungsschrift gegen Goethes Kritik am Berliner Naturalismus mit dem Ausruf „Homeride sein zu wollen wenn man Goethe ist! hätte [sic] ich doch die Macht, diese unverzeihliche Bescheidenheit zu verbieten!“ Schadow 1890, S. 55.

220 Schadow 1890, S. 54.

221 Im Folgenden zur Genremalerei im Spätbarock bis Chodowiecki eng nach Immel 1967, S. 64-67.

Johann Christian Fiedler malte Sujets wie „Der Kesselschmied“, „Die Spinnerin“ oder „Beim Victualienhändler“.²²² Johann Conrad Seekatz entstammte einer Malerfamilie, die im Rhein-Main-Gebiet tätig war. Frankfurt am Main besaß bereits im 18. Jahrhundert einen bürgerlichen Kunstmarkt. Im dortigen Klima konnte zu einem gewissen Grad Genremalerei, wohlgerichtet ante litteram, wie sie Künstler gleich Seekatz vertraten, Anerkennung und Bestätigung finden.²²³ Im Zusammenhang mit deutscher Genremalerei ante litteram im späten 18. Jahrhundert ist schließlich aber auch auf den in Berlin tätigen Daniel Chodowiecki einzugehen.

Als personifizierten Endpunkt eines Jahrhunderte anhaltenden Interregnums – im Sinne eines trostlosen Dahindümpelns deutscher Genremalerei – interpretierte ihn 1887 der Kunst- und Kulturhistoriker Alwin Schultz.²²⁴ In seiner Autobiographie bekannte der angesprochene Künstler seine unbedingte Affinität zur Natur und zu der ihn umgebenden Wirklichkeit.²²⁵ Auch auf seine Vorliebe für menschliche Szenen und Schilderungen ungestellter Wirklichkeit kam Chodowiecki zu sprechen.²²⁶ Chodowieckis ausführliche Darlegungen zu diesen Punkten, die hier nicht wiederholt werden sollen, scheinen auf den ersten Blick ein bemerkenswertes Plädoyer für eine ungestellte, nicht idealisierte und vor allem nicht selektive Genremalerei an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert zu sein. Allerdings ist diesbezüglich ein wichtiger, diese Vermutungen einschränkender Aspekt hervorzuheben.

Chodowiecki war vornehmlich als Zeichner tätig. Nicht erst mit Max Klingers Ausführungen zu den Unterschieden zwischen Malerei und „Griffelkunst“ aus dem Jahre 1891 ist eine Warnung gesetzt worden, eine Gleichsetzung dieser beiden künstlerischen Ausdrucksweisen nur mit Vorsicht vorzunehmen, wenn nicht sogar von widersprüchlichen Maximen auszugehen.²²⁷ Das Medium der Grafik wurde allezeit nicht mit den gleichen, eben strengeren Maßstäben, die für die Malerei galten, gemessen. In vielen Epochen der Kunstgeschichte bestach die Grafik daher als innovatives Medium, weil hier andere Beurteilungskriterien als für die Malerei galten.²²⁸ So gab Max J. Friedländer zu bedenken: „Ein Daumier hätte sich des

222 Hardenberg 1919, S. 29.

223 Büttner 1990, S. 262.

224 Schultz 1887, S. 398. Zur Widerlegung von Schultz' Topos eines „Interregnums“ siehe die umfassende Zusammenstellung von deutscher Genremalerei des 17. Jahrhunderts durch Christiane Morsbach (Morsbach 2008).

225 Violet 2010, S. 68. Passagen aus Chodowieckis Autobiographie auch abgedruckt bei Kaiser 1967, S. 445.

226 Violet 2010, S. 72.

227 Klinger 1891, S. 3.

228 Büttner 2007, S. 15.

Reichtums seiner Phantasie im Malwerke nicht entlasten können.“²²⁹

Für Chodowiecki bedeuteten seine Zeichnungen und Druckgrafiken größere Spielräume, als er sie in der Malerei gehabt hätte. Er nutzte diese aus für moralisierende Darstellungen, die manch Heikles nicht aussparten, stets aber den versöhnlichen Ausgang andeuteten. Entsprechend meint die Figur Armidoro in Goethes Erzählung „Die guten Weiber“: „Diese Darstellungen des Verabscheuungswerthen sind nicht die ersten, die wir in zierlichen Almanachen finden; unser wackerer Chodowiecki [sic] hat schon manche Szenen der Unnatur, der Verderbniß, der Barbarey und des Abgeschmacks in so kleinen Monatskupfern trefflich dargestellt; allein was that er: er stellte dem Hassenswerthen sogleich das Liebenswürdige entgegen [...].“²³⁰ Fakt ist: Sujets von Chodowiecki waren für die Genremotivik des 19. Jahrhunderts nachweislich stimulierend.²³¹

Bis zu einer Vitalisierung von Kunstwerken, „in welchen man uns selbst sähe“²³², so Gottfried Schadow, dauerte es nach Chodowieckis Tod 1801 allerdings weitere rund zwei Jahrzehnte. Blickt man auf München, so waren dort frühe Maler menschlichen Alltagslebens Peter Hess, Lorenzo Quaglio oder Heinrich Bürkel. Diese Künstler schilderten ab den 1820er Jahren in ihren Bildern das heimische Volksleben.²³³ Heinrich Bürkel machte sich allerdings hinsichtlich der Wertschätzung seines Tuns nichts vor: „Den Gedanken der großen Historienmaler gegenüber, diesen Gegenständen gegenüber ist mein Fach unbedeutend, beiläufig – man muß froh sein, wenn sie einen so mitlaufen lassen – wenn es von ihnen abhinge, thäten sie alle Genremaler zur Stadt hinausjagen.“²³⁴

An der 1808 konstituierten Münchner Kunstakademie rangierte gemäß der damaligen Gattungshierarchie die Pflege der Historienmalerei an oberster Stelle. Eine Professur für Bildmotive der Genremalerei existierte in der Anfangszeit nicht, jedoch immerhin eine Klasse der Landschafts- und Tiermalerei. Deren beiden ersten Vorsteher, Johann Georg von Dillis und Wilhelm von Kobell, setzten mit ihrer auf eigenem Naturstudium basierenden Malerei wichtige Impulse für die Arbeiten von frühen Münchner Genremalern. Angesichts des Direktorats von Peter Cornelius ab 1825 konnte eine solche Malerei verständlicherweise aber

229 Friedländer 1947, S. 210.

230 Goethe 1828, S. 278-279.

231 Zu einer konkreten Übernahme eines Chodowiecki-Motivs durch Ludwig Knaus siehe Immel 1967, S. 70.

232 Schadow 1890, S. 46.

233 Edler 1992, S. 20. Ausführlicher zur Münchener Genremalerei des 19. Jahrhunderts siehe Immel 1967, S. 95-169 sowie Ebertshäuser 1979, S. 121-132.

234 Zitiert nach Buerkel 1940, S. 19. Das Zitat ist auch abgedruckt bei Kaiser 1967, S. 449.

nur außerhalb der Münchner Kunstakademie gepflegt werden. Cornelius' vielzitierte Missbilligungen bezüglich Genremalerei wurden bereits innerhalb des Kapitels über die Begriffsgeschichte der Genremalerei angeführt. Sein an der Ästhetik des Deutschen Idealismus geschärfter Kunstbegriff grenzte alles aus, was der höchsten Idee der Kunst nicht förderlich erschien.²³⁵

So waren es im Rückblick weit mehr Akademie-externe Faktoren, welche die frühe Münchner Genremalerei beeinflussten. Zum einen besaß die Münchner Gemäldegalerie zahlreiche niederländische Genregemälde des 17. Jahrhunderts, die als Vorbilder studiert wurden.²³⁶ Solchen Bildern galt auch die persönliche Vorliebe von König Max I. Joseph.²³⁷ Zum anderen gelangte durch eben diesen Regenten in den 1820er Jahren ein Genregemälde des Briten David Wilkie nach München, das wegen seines narrativen Inhalts und der treffenden Charakterisierung der Dargestellten rasch von sich Reden machte. Wilkies „Die Testamentseröffnung“ (Abb. 2) steht als prominentes Beispiel für die frühe Phase einer im Laufe des Jahrhunderts immer populärer werdenden anekdotischen Genremalerei.²³⁸

Auch an der Kunstakademie in Düsseldorf gab es in der ersten Jahrhunderthälfte keine Genrekasse. Verglichen mit seinem Amtsvorgänger Cornelius kam das Kunstverständnis des ab 1826 in Düsseldorf wirkenden Direktors Friedrich Wilhelm Schadow dem Genre allerdings ein Stück weit entgegen. Anders als Cornelius legte Schadow dezidiert Augenmerk auf das Naturstudium.²³⁹ Dies allerdings nur, weil nach seiner Ansicht die höhere poetische Idee nur durch die Wirklichkeit erfahrbar war.²⁴⁰ Der behandelte Gegenstand sollte eben ungeachtet der naturnahen und realistischen Ausführung ideal und bedeutend sein. Vor diesem Hintergrund wurde das Genre zumindest als „Vorschule“ innerhalb des akademischen Curriculums anerkannt. Um Schadows Postulat einer Kunst des Erhabenen und poetisch Schönen in den motivischen Grenzen des Genrefaches einlösen zu können, griff man bei der Motivwahl anfänglich auffallend auf Stoffe aus Dichtung und Literatur zurück.²⁴¹ 1829 unternahm Theodor Hildebrandt gemeinsam mit Akademiedirektor Schadow eine Reise in die Niederlande und nach Belgien. Unter dem Eindruck Rembrandts und der niederländischen

235 Büttner 2008, S. 36.

236 Immel 1967, S. 95.

237 Dekiert 2011, S. 11.

238 Edler 1992, S. 21.

239 Tucholski 1984, S. 67-68.

240 Mai 2010, S. 136.

241 Zum engen Verhältnis von Poesie und Malerei in der Düsseldorfer Malerschule zur Zeit Schadows siehe Ewenz 2011.

Genremalerei entstand wieder daheim in Düsseldorf 1832 eines der, wenn nicht sogar das erste historische Genrebild der Düsseldorfer Malerschule, „Der Krieger und sein Kind“ (Abb. 3).²⁴²

Neben der von Schadow eingeforderten höheren poetischen Idee bestach vor allem der Detailrealismus des Gemäldes, der auf genaue Studien zurückging. Laut Richard Hamann soll Hildebrandt für die Hauptfigur der Ulanenrittmeister von Sydow Modell gesessen haben, „und damit der Kettenpanzer möglichst naturgetreu ausfiele, benutzte der Maler eine Kettenbörse aus Stahl, wie sie in jener Zeit Mode war, als Vorbild“.²⁴³ Noch mehr als dreißig Jahre nach seinem Entstehen titulierte Adolph Görling das Gemälde als ein „Lieblingsstück des deutschen Volkes“²⁴⁴, ehe es in den nachfolgenden Jahrzehnten analog anderer Genrebilder in Misskredit geriet.²⁴⁵ Schon in diesem Bild prägten sich Grundcharakteristika der frühen Düsseldorfer Genremalerei im 19. Jahrhundert aus: eine detailreiche, naturalistische Darstellung unter Wahrung einer sentimental, poetischen, die menschliche Alltagswirklichkeit keinesfalls nüchtern abkonterfeienden Inhaltlichkeit, welcher klar vor allem Formalen das Hauptaugenmerk galt.²⁴⁶

Noch deutlicher als bei Hildebrandt trat der sentimentale Zug des frühen Düsseldorfer Genres in Eduard Bendemanns 1832 gemaltem Werk „Gefangene Juden in Babylon“ zu Tage (Abb. 4). Es trägt in den Zwickeln des Zierrahmens die Beischrift: „An den Wassern / zu Babylon / sassen / wir, // und weineten, wenn / wir an Zion / gedach= / ten.“²⁴⁷ Einen Befreiungsschlag gegen eine solche rührende Kunst wagte erstmalig Adolph Schroedter. In Anlehnung an die trauernden Juden in Bendemanns Bild schuf er ebenfalls 1832 „Die trauernden Lohgerber“ (Abb. 5), denen ihre Felle davon schwimmen. Schroedters im Wissen um Bendemanns Vorbild extrem spöttischer Untertitel lautete: „Da sassen sie und weinten und weinten immer mehr, und als sie nicht mehr weinten, da weinten sie nicht mehr.“²⁴⁸

242 Baumgärtel 2011, Band 2, S. 175.

243 Hamann 1914, S. 132.

244 Görling 1867, S. 249.

245 Friedrich Haack fragte sich 1905: „Ja, ist es denn aber auch wirklich ein rauher Krieger? – Nach der Ansicht des Berliner Kunstausstellungspublikums der dreißiger und vierziger Jahre gewiß. Nach unsern heutigen Begriffen sicherlich nicht. Dieser lockige lächelnde Mann hat seinen Harnisch doch nur auf der Bühne, aber niemals in der Feldschlacht getragen!“ Haack 1905, S. 129.

246 Zur Sentimentalität der Düsseldorfer Malerschule in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts siehe Körner 2011.

247 Siehe Baumgärtel 2011, Band 2, S. 162.

248 Zitiert nach Schaarschmidt 1902, S. 80.

Fortan nahmen nun neben den poetischen und literarischen Genremotiven, die Schadow zu akzeptieren bereit war, auch Darstellungen aus dem Volksleben zu. Schroedter und Johann Peter Hasenclever malten rheinische Weinstuben, Jakob Becker schilderte Szenen aus dem Bauernleben und Rudolf Jordan etablierte mit Motiven von norddeutschen Fischern und Seeleuten ein ethnographisches Genre.²⁴⁹ Viele der seinerzeit zahlreichen ausländischen Studenten an der Düsseldorfer Akademie brachten ihr heimisches Volksleben mit ein in die Düsseldorfer Genrekunst²⁵⁰, welche ab den 1830er Jahren sichtlich aufzublühen begann. Die Maximen des Deutschen Idealismus schienen auf dem Rückzug befindlich, so schon ein Erklärungsversuch Franz von Rebers im Jahr 1876.

Als sich nämlich Franz von Reber 1876 in seiner „Geschichte der neueren deutschen Kunst“ vor die Aufgabe gestellt sah, von der Genremalerei des Jahrhunderts zu handeln, hielt er dem Leser zur Einführung deren „prinzipiellen Gegensatz gegen die ideale Kunstrichtung“ vor Augen, weil „nicht bloß das Reale, sondern sogar das Alltägliche als der hauptsächlichste Tummelplatz dieser Kunstgattung bezeichnet werden muss“.²⁵¹ Entsprechend düster beurteilte Reber die Wertigkeit, welche die Genremalerei in der vergangenen ersten Jahrhunderthälfte besessen hätte: „Classicität und Romantik mit ihren beiden Hauptfaktoren, Religion und vorreformatorischer Geschichte konnte daher derselben wenig Boden gewähren und namentlich von einem Sittenbilde classischen Gegenstandes sind in dieser Periode in Deutschland noch kaum Versuche zu constatiren.“²⁵² Rebers Behauptung vom schwierigen Stand der Genremalerei im frühen 19. Jahrhundert deckt sich mit dem bis dato Behandelten. Erwähnenswert ist Rebers Argumentation nicht, weil sie die Genremalerei als schwer vereinbar mit der idealen Kunstrichtung ansah, sondern deshalb, weil sie unter dieser Begrifflichkeit Klassizismus und Romantik gemeinschaftlich subsumierte. Reber tat hiermit etwas, was mit Bedacht auch in der vorliegenden Arbeit verfolgt werden soll.

Die Begrifflichkeit einer „idealen Kunstrichtung“ während der philosophischen Strömung des Deutschen Idealismus zwischen Kant und Hegel scheint noch heute eine probate Umschreibung zu sein, die deutsche bildende Kunst in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts auf einen charakteristischen Nenner bringen zu können. Die These ist vollmundig, vereint sie doch sehr Verschiedenes. Zweifellos divergierten die Ansichten der Klassizisten und Romantiker in vielerlei Punkten. Selbstredend waren Streitpunkte, ob Kunst

249 Zum frühen Düsseldorfer Genre siehe Immel 1967, S. 241-309.

250 Baumgärtel 2011, Band 2, S. 404.

251 Reber 1876, S. 476.

252 Reber 1876, S. 476.

autonom oder doch eher dienend sei, ob Schönheit oder Wahrheit, ob Nachahmung oder Nachfolge ihr Ziel sei. Auch dürfen Rumohrs Polemiken gegen den klassizistischen Idealismus – Panofsky sprach diesbezüglich von der „zermalmenden Kritik Rumohrs“²⁵³ – nicht verschwiegen werden.²⁵⁴ Und doch bestand in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts in der deutschen Kunsttheorie weitgehend Einmütigkeit darüber, dass eine Darstellung aus dem menschlichen Alltagsleben, ein möglichst realistisch wirkendes Abkonterfeien der empirischen Wirklichkeit nicht als eigenständige künstlerische Leistung anzusehen, geschweige denn anzustreben sei.

Jegliche Darstellung aus der Sphäre der menschlichen Wirklichkeit sollte nicht auf der – als wahrer Kunst unwürdig angesehenen – Stufe naturalistischer Schilderung verweilen, sondern aus Anspruch auf Idealität und Totalität weiter, man könnte auch sagen tiefer, verweisen. An eine solche Möglichkeit glaubte die idealistische Ästhetik nicht nur; sie sah in ihr sogar eine gegebene Notwendigkeit. Das Streben der idealistischen Kunstauffassung galt der Hinterlegung des bildlich Dargestellten mit wesentlicher Sinnhaftigkeit unter Ausschluss jeglicher Kontingenz und Zweideutigkeit.

Mit diesem Hintergrundwissen vom Anspruch auf Idealität und Totalität – mit Goethe könnte auch vom Anspruch auf das „Wesen der Dinge“ gesprochen werden²⁵⁵ – ist davon abzuraten, die Staffagefiguren auf einem Landschaftsgemälde Joseph Anton Kochs oder die Figuren auf Gemälden von Caspar David Friedrich als Genrefiguren zu bezeichnen. Sie sind nicht um ihrer selbst willen anwesend, um ein Stück diesseitiger Wirklichkeit zu repräsentieren, sondern stehen in Stellvertreterschaft für eine höhere Idee. Nimmt man beispielsweise „Die Lebensstufen“ von Friedrich (Abb. 6), so drücken die Figuren im Zusammenspiel mit der Landschaft und den Schiffen auf dem Meer eine romantisch-idealistische Stimmung aus.²⁵⁶ Es ist in Caspar David Friedrichs Bild explizit nicht die Begebenheit des Ausflugs einer fünfköpfigen Familie ans Meer geschildert. Die Intention des Gemäldes erschöpft sich nicht in der realen Begebenheit, die das Bild vordergründig zeigt. Für eine Kontextualisierung dieses Phänomens verwies Nils Ohlsen auf die Forschungen Rudolf Zeitlers.²⁵⁷

253 Panofsky 1960, S. 62.

254 Zu Rumohrs Auseinandersetzung mit der klassizistischen Ästhetik siehe Rumohr 1812.

255 Siehe Goethe 2005, S. 32.

256 Ohlsen 2010, S. 24.

257 Ohlsen 2010, S. 24.

Infolge lebenslanger Auseinandersetzung mit der Kunst des 19. Jahrhunderts sah Rudolf Zeitler in derartigen Bildern eine spezifische Eigenheit der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts walten, „einen wiederholt vorkommenden Charakterzug der Kunst jener Zeit“.²⁵⁸ Auch wenn Zeitlers Erklärungsmodell innerhalb der Kunstgeschichtsschreibung eine Randthese geblieben ist, so soll es trotzdem im Folgenden kurz genauer dargelegt werden. Zeitler verwendete für das Verweisende in den Bildern jener frühen Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts nicht den Terminus Idealismus, sondern sprach von Dualismus: „Dualistische Bildstrukturen mögen auch in anderen Kunstepochen vorkommen, sie scheinen aber im frühen 19. Jahrhundert besonders häufig zu sein. Wichtig dabei ist, daß die reale Welt nicht in zwei gegensätzliche oder sich nur ergänzende Teile zerfällt, etwa nach einem männlichen oder einem weiblichen Prinzip, sondern daß hinter oder über der realen Welt etwas anderes, nicht Faßbares aufleuchtet. Dieses Jenseitige erscheint in der Kunst des 19. Jahrhunderts nicht in dem überwältigenden Glanz, den die byzantinischen Heiligenfiguren in ihren Goldgründen ausstrahlen; es wird nur geahnt oder angedeutet; es gibt sich durch kleine Verschiebungen und Veränderungen der allen vertrauten Wirklichkeit zu erkennen [...]“.²⁵⁹

Zeitler verwies auf Bilder wie „Die Ansicht von Prag“ von Rudolf von Alt, „Dom am Strom“ von Schinkel oder „Atelier im Mondschein“ von Carus, um seine Beobachtung zu erklären.²⁶⁰ Als charakteristisch für diese dualistische Kunstauffassung, die Zeitler in Klassizismus und Romantik gleichermaßen wirksam sah und im übrigen auch in Bauten und Skulpturen, kann die Verzauberung der Ferne gelten, weil das Sinnen des Betrachters bei der dargestellten Realität keineswegs zum Stillstand kommen soll.²⁶¹ Zeitler legte Wert auf die Feststellung, dass sich die sichtbare und die jenseitige Welt im Bild keineswegs immer unveränderlich oder bewegungslos gegenüber stehen müssen, damit von einer dualistischen, also einer über die Realität hinaus verweisenden Bildstruktur gesprochen werden kann. In Ergänzung zur statisch-dualistischen Struktur beispielsweise eines Caspar David Friedrich beschrieb Zeitler auch eine dynamisch-dualistische Gruppe, in die er Gros, Géricault und Delacroix oder, für die Kunst auf deutschem Boden, Rethel einordnete.²⁶² Wiederum aber nimmt dort die reale Wirklichkeit im Bild nach Zeitlers Erklärungsmodell nur Verweischarakter an.

258 Zeitler 1966, S. 39.

259 Zeitler 1966, S. 37.

260 Zeitler 1966, S. 35-36.

261 Zeitler 1966, S. 36.

262 Zeitler 1966, S. 40.

Eine Genremalerei ohne diesen Verweischarakter, wie sie Franz von Reber 1876 schon umgab – und auf die es in dieser Untersuchung hinzuarbeiten gilt – konnte im frühen 19. Jahrhundert zunächst kaum gedeihen. Veränderungen traten jedoch seit den 1830er Jahren auf, auch wenn sie anscheinend anfänglich der Erläuterung bedurften. 1857 fühlte sich August Hagen, Professor an der Universität Königsberg, bemüht, in der gedruckten Version seiner Vorlesungen über „Die Deutsche Kunst in unserem Jahrhundert“ im Anhang eine tabellarische „Uebersicht des Verschiedenartigen“ der neueren Kunstwerke anzufügen, mit deren Hilfe es jedem möglich sein sollte, die aktuelle Kunstproduktion „in Massen von einander [zu] sondern“.²⁶³ Hagen gruppierte hierfür drei „Abtheilungen“, von denen wohlgerneht eine die Genremalerei bildete. Die Rubriken lauteten: Antikes, Romantisches, Genremäßiges.²⁶⁴ Während der Zweck des Antiken von Hagen als „ein überhöhtes Dasein“ bezeichnet wurde und der Zweck des Romantischen als „eine verklärte Sinnenwelt“, ginge es dem Genremäßigen um „die Hervorhebung des Zufälligen“, erläuterte Hagen.²⁶⁵ In idealistische Höhen folgte demnach die Genremalerei den anderen beiden Kunstauffassungen nicht, die sich hierin, so eigenständig sie sonst auch sein mochten, eine gemeinsame Grenzlinie zum Genre teilten.

Zwischen den Kunstauffassungen von Klassizismus und Romantik – ob man sie nun unter dem begrifflichen Nenner Dualismus, wie Zeitler, oder Idealismus, wie Reber, zusammenfassen mag – und der Kunstauffassung der Genremalerei zur Zeit Hagens liegt offenkundig eine Entwicklungsphase vor, ein Wandel zu einer „neuen Struktur der Kunst“ im Zuge der Überzeugung, „daß es nur diese Welt und dieses Leben, aber keine ideale Welt und kein jenseitiges Leben gibt“²⁶⁶ – inklusive, dass Kunst genau dies auch thematisieren soll. Zeitler nannte diese neue Kunstauffassung Monismus und „ein Monist par excellence“²⁶⁷ war für ihn Gustave Courbet. Dessen um 1850 Furore machender Realismus, der bewusst ohne den Verweis auf eine höhere Ordnung auskommen wollte, setzte sich mittels dieser Radikalität von allen früheren Künstlern ab, die zu ihrer jeweiligen Zeit als „Realisten“ gegolten hatten.²⁶⁸

263 Hagen 1857b, Erster Teil, S. 324.

264 Hagen 1857b, Erster Teil, S. 324.

265 Hagen 1857b, Erster Teil, S. 324.

266 Zeitler 1966, S. 42.

267 Zeitler 1966, S. 41.

268 Nochlin 1971, S. 45.

Zeitlich schätzte Zeitler den besagten Prozess dergestalt ein, dass ab 1830 immer mehr monistische Strukturen in der Kunst auftauchten, so dass nach 1850 kaum noch Nachzügler des Dualismus zu finden waren.²⁶⁹ Dieser abgesteckte Zeitraum des zweiten Jahrhundertviertels ist, wie in Kapitel 2 aufgezeigt wurde, derjenige, in dem der Begriff „Genremalerei“ im Deutschen seine heutige Konnotation erhielt. Es ist ferner aber auch derjenige Zeitraum, in dem die Zeitgenossen des 19. Jahrhunderts ganz konkret das (Wieder-)Erstehen der deutschen Genremalerei verortet und beobachtet haben. Johann Wilhelm Schirmer erinnerte sich noch im fortgeschrittenen Alter gut an den Eindruck, den ein Genrebild „Kosaken im Schneegestöber“ von Carl Friedrich Schulz in einer Düsseldorfer Ausstellung 1829 hervorgerufen hatte: „So etwas gemalt zu sehen war uns wunderbar merkwürdig, denn das so Naheliegende, was jedem täglich selbst begegnet und jeder selbst erfahren konnte als Motiv zu einem Bild zu wählen, das lag uns noch zu fern.“²⁷⁰ August Hagen benannte in – dem heute weitgehend vergessenen – Johann Friedrich Carl Constantin Schroeter den Wiedererwecker der Genremalerei, der diese Gattung zwischen 1824 und 1835 in Schwung gebracht habe.²⁷¹

Für Adolf Rosenberg begründete Friedrich Eduard Meyerheim die Berliner Genremalerei des 19. Jahrhunderts.²⁷² Wilhelm Kaulen schließlich, ein letzter Zeuge des 19. Jahrhunderts an dieser Stelle, verteilte die pionierhaften Impulse für die Genremalerei des Jahrhunderts auf die Schultern dreier Künstler. Kaulen, als Verfasser einer „Geschichte des Alltagslebens“²⁷³ dem Genre eigentümlich verbunden, hob als ersten im Bunde Jakob Becker hervor, der Mitte der dreißiger Jahre als selbstständiger Künstler aufgetreten sei und fuhr dann fort: „Lust und Leid im Volksleben darzustellen, hatte damals eigentlich nur ein Düsseldorfer Künstler neben ihm begonnen, Rudolph Jordan, der Maler des ‚Heirathsantrag auf Helgoland‘. Von Frankfurt aus kam der Dritte im Bunde, Jakob Dielman, hinzu. Während Jordan seine Kernnaturen unter den Strandbewohnern der Nordsee fand, hatte Dielman die Dörfer des Rheinlandes mit Griffel und Skizzenbuch durchwandert, Becker war, schon ehe er selbstständig componirte,

269 Zeitler 1966, S. 41.

270 Zitiert nach Markowitz 1967, S. 90. Zu Carl Friedrich Schulz siehe G.K. Nagler (Bearb.): Neues allgemeines Künstler-Lexicon, Band 16: Schoute-Sole, München 1846, S. 58-59.

271 Hagen 1857b, Erster Teil, S. 290. Schröters seinerzeitiger Erfolg lässt sich noch am Eintrag des Künstlers in Naglers Künstler-Lexikon von 1846 ablesen. Dort heißt es, Schröter (im besagten Lexikon „Schroeter“ geschrieben) habe nach 1819 in Leipzig mit einem Genrebild „viel Sensation“ erregt, ein anderes Genregemälde von ihm sei 1824 in Dresden „förmlich belagert“ gewesen und auch 1828 in Berlin seien ausgestellte Werke „allgemein bewundert“ worden. Siehe G.K. Nagler (Bearb.): Neues allgemeines Künstler-Lexicon, Band 16: Schoute-Sole, München 1846, S. 30-32.

272 Rosenberg 1879, S. 300.

273 Siehe Kaulen 1880.

sein Gefährte gewesen und schloß sich nun auch seiner Kunstrichtung und seinen Stoffen an.²⁷⁴

Alle drei – Becker, Jordan und Dielmann – profilierten sich in den 1830er und 1840er Jahren. Schon Philipp Veit erkannte 1854, dass hinter dem jüngsten Erstarren der Genremalerei eine größere Strömung stecke, „daß diese Erscheinung keineswegs eine isolirte ist, daß sie in innigem Zusammenhange steht mit ähnlichen in ganz andern Gebieten des menschlichen Denkens und Forschens, daß, während sich hier eine mehr rationalistische Auffassung höherer Wahrheiten Bahn brach, auf dem Gebiete der Kunst ebenfalls ein Streben nach materieller Naturwahrheit und Sinnentäuschung über eine ideale Richtung die Oberhand gewann und sich in Folge davon die Künste trennten“.²⁷⁵ „Es möge tiefern Forschungen überlassen bleiben, diese innere Nothwendigkeit nachzuweisen und die Gründe zu entwickeln“, vertröstete Veit 1854 seine Mainzer Zuhörerschaft.²⁷⁶ Im vorliegenden Zusammenhang dürfen die angedeuteten Gründe indes nicht unthematziert bleiben.

274 Kaulen 1878, S. 15-16.

275 Veit 1891, S. 28.

276 Veit 1891, S. 28.

6. 1830-1848: Begünstigungen der Genremalerei nach 1830

6.1. Gründung von Kunstvereinen

Der Aufschwung der Genremalerei in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vollzog sich parallel zum Erstarren des bürgerlichen Einflusses auf kulturellem Gebiet und findet in dieser Entwicklung eine partielle, sozio-ökonomische Erklärung. Mit dem politischen Ende Napoleons setzte für die Bevölkerung des Deutschen Bundes zwischen dem Wiener Kongress 1815 bis zur Märzrevolution 1848 eine Phase des äußeren Friedens ein. Innenpolitisch allerdings barg die vermeintlich ruhige Epoche, die auch als „Biedermeierzeit“ bezeichnet wird, eine explosive Spannung. Hierauf verweisen die für sie von der Geschichtswissenschaft geprägten Begriffe „Vormärz“ und „Restauration“. Sie bringen zum Ausdruck, dass die bürgerlichen Bestrebungen nach politischer Mitwirkung und nach einer durch eine Verfassung legitimierten Staatsform, eskalierend in der Märzrevolution 1848, von den Herrschenden in restaurativer Absicht restriktiv unterbunden wurden. Liberales Denken und politische Agitation wurden durch Zensur unterdrückt und mit harten Strafen geahndet. Daher beschränkten sich viele Menschen zwangsläufig auf ihre unmittelbare Umgebung und die häusliche Sphäre. Diese Rückzugstendenz speiste sich zusätzlich aus dem latenten Wunsch nach Ruhe und Ordnung im Nachklang der napoleonischen Kriegsjahre. Das in seiner Handlungsfähigkeit eingeschränkte Bürgertum fand schließlich im kulturellen Leben ein Betätigungsfeld, auf dem es das ganze Jahrhundert über ein überaus fruchtbares Engagement entfalten sollte. Das Feld der Kultur war aber vor allem auch die „entscheidende Klammer, welche die verschiedenen Gruppen des Bürgertums verband und zusammenführte“ und somit Identität zu stiften vermochte.²⁷⁷

Im Bereich der bildenden Kunst formierte das Bürgertum seine Interessen in so genannten Kunstvereinen. Zusammenschlüsse von Kunstfreunden zum Gedankenaustausch waren nichts Neues. Frühe, vom erzieherischen Geist der Aufklärung beeinflusste Beispiele sind die Sozietät von Gelehrten, schönen Geistern, Künstlern und Kunstgelehrten von 1763 in Leipzig²⁷⁸ oder die Nürnberger Künstlergesellschaft, die Gesellschaft der Künstler und Kunstfreunde in Zürich und die Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde in Prag.²⁷⁹ Eine Welle von Kunstvereinsgründungen in größeren Städten des Deutschen Bundes setzte schließlich in den 1820er und 1830er Jahren ein. 1850 zählte August Kahlert bereits Kunstvereine „in

²⁷⁷ Hahn / Berding 2010, S. 299.

²⁷⁸ Edler 1992, S. 41.

²⁷⁹ Langenstein 1983, S. 15-33.

Augsburg, Berlin, Breslau, Bremen, Braunschweig, Carlsruhe, Cassel, Cöln, Danzig, Darmstadt, Dresden, Düsseldorf, Erfurt, Frankfurt a. M., Greifswald, Halberstadt, Halle, Hamburg, Hannover, Königsberg i. Pr., Leipzig, Lübeck, Magdeburg, Mannheim, München, Nürnberg, Potsdam, Posen, Prag, Rostock, Salzburg, Stettin, Stuttgart, Triest, Wien“.²⁸⁰

Anhand der Auflistung wird deutlich, wie rasch sich diese Idee verbreitete. Das Bürgertum partizipierte nun mit aktivem Einfluss am Kunstgeschehen, was vorher vornehmlich die Angelegenheit des Adels und der Kirche gewesen war. Befürworter dieser Entwicklung wie Georg Gottfried Gervinus frohlockten: „Unsere Dichtkunst und Musik sollte nicht unter dem Schirme augusteischer und mediceischer Höfe aufblühen, sondern unter dem freien Himmel des Volksinteresses; und so verschmäht auch die Malerei allmähig [sic] die ausschließliche Protection der Fürsten und wirft sich der Nation in die Arme. [...] wir schlossen uns in Corporationen zusammen, um die neue Kunst zu pflegen.“²⁸¹

An das Bildungsideal der Aufklärung anknüpfend wollten die Kunstvereine in der Bevölkerung die Affinität zur Kunst wecken und zu einem Aufblühen der bildenden Kunst beitragen.²⁸² In Verkaufsausstellungen präsentierte man aktuelle Entwicklungen einer breiten Öffentlichkeit.²⁸³ Zudem besaß nahezu jeder Verein einen eigenen Sammlungsbestand. Die Ankäufe finanzierten sich durch die Mitgliedsbeiträge. Anreiz für eine Mitgliedschaft boten regelmäßige Verlosungen. Durch diese konnte potentiell jedes Mitglied Besitzer eines Originalgemäldes werden, das es sich sonst schwerlich hätte leisten können. Darüber hinaus wurden unter den Mitgliedern so genannte „Nieten-“ oder „Prämienblätter“ verteilt. Dies waren Reproduktionsgrafiken von Gemälden, worunter sich mit der Zeit auch immer mehr Genregemälde befanden.²⁸⁴

Was die Ankäufe für die eigenen Vereinsbestände betraf, folgte man anfänglich noch dem etablierten klassizistischen Kunstideal. In den Ausstellungen der Kunstvereine dominierten aber schon bald die aus akademischer Sicht niederen Gattungen wie Landschafts-, Porträt- oder Genremalerei.²⁸⁵ Diese Gemälde zeigten Motive, die der Lebenswelt des Betrachters weitaus näher standen als geschichtliche, mythologische oder allegorische Sujets und sich in

280 Kahlert 1850, S. 362.

281 Gervinus 1839, S. 875.

282 Edler 1992, S. 41.

283 Zum Aufgabenspektrum der Kunstvereine siehe Langenstein 1983, S. 35-42.

284 Börsch-Supan 1988, S. 286. Für das Einzelbeispiel des Münchner Kunstvereins siehe Reitmaier 1988, S. 129-132.

285 Edler 1992, S. 44.

ihrer zumeist kleinformatischen Ausführung am besten für eine häusliche Aufhängung eigneten, denn: „Die Gegenstände für Künstler trugen mithin vorzugsweise einen Privatcharakter, und paßten in die behaglichen Wohnzimmer des Wohlhabenden [...].“²⁸⁶ Es ist allerdings wichtig zu betonen, dass die Kunstvereine, denen nicht selten auch Adelige angehörten, trotz allem nicht radikal mit den klassischen Kunstlehren ihrer Zeit brachen.

Die deutschen Kunstvereine gingen aber insofern einen progressiven Schritt vorwärts, indem sie Künstler unterstützten, welche die Wirklichkeit betonten und von staatlich-akademischer Seite zur damaligen Zeit diese Förderung nicht bekommen hätten. Theodor Seemann kommentierte diesbezüglich in der Rückschau am Jahrhundertende mit blumigen Worten: „Manche Thräne wurde getrocknet, durch den Ankauf von Bildern zum Zwecke der Verloosung, von manches Künstlers Thür Noth und Sorge verscheucht; hunderte junger Talente haben es dem Wirken der Kunstvereine zu danken, daß sie auf dem betretenen Lebenswege weiter wandeln konnten und nicht den Muth verloren, den Kampf um die künstlerische Existenz weiter zu kämpfen.“²⁸⁷ Mit ihrer Offenheit, was die niederen Gattungen wie das Genre betraf, verhalfen die Kunstvereine der Genremalerei nach 1830 entscheidend mit zu einem Aufschwung.

Die Kunstvereine schufen noch vor dem Entstehen privater Galerien Plattformen, wo sich Angebot und Nachfrage treffen und ein jeweiliger Marktwert ausprägen konnte. Zugleich zeitigte diese Alternative zum konservativen akademischen Kunstwesen aber eine neue Abhängigkeit der Künstler, die durchaus ambivalent war. Max J. Friedländer kommentierte prägnant: „Im 19. Jahrhundert sieht sich der Künstler dem ‚Publikum‘ gegenüber, als einem Gönner und einem Gegner.“²⁸⁸ Viele Maler, unter ihnen viele Maler von Genremotiven, profitierten zunächst einmal von den deutschen Kunstvereinen. Gerade für die in dieser Arbeit thematisierten Genregemälde des poetischen Realismus nach 1848 war von Vorteil, dass nach einer ersten Gründungswelle auch nach der Jahrhundertmitte zahlreiche weitere Kunstvereine etabliert wurden und sich dieses Distributionsnetz weiter verdichtete.²⁸⁹

286 Kahlert 1850, S. 361.

287 Seemann 1896, S. 38.

288 Friedländer 1947, S. 275.

289 Theodor Seemann listete als Beispiele für diesen Zeitraum u.a. auf: Nordhausen (1851); Dessau, Frankfurt a. M., Görlitz (1855); Elbing (1857); Chemnitz (1860); Baden-Baden (1863); Fürth, Zwickau (1864); Barmen (1866); Altenburg, Speyer (1867); Bayreuth, Heidelberg (1869). Seemann 1896, S. 37.

Allerdings gewann so der örtliche Kunstverein auch eine gewisse Machtposition über die Kunstproduktion, die der Genremaler Adolph Schroedter bereits 1845 als hemmend empfand: „mehr oder minder müssen sich alle bequemen, dessen Anforderungen zu entsprechen [...] u[nd] da der Kunst Verein vorzugsweise viel Bilder zur Verlosung braucht, also Wohlfeilheit u[nd] klein Format viel größere Rücksicht zu nehmen hat [...] so sind viele gezwungen, gegen ihre Neigung u[nd] ihren Beruf kleine Kabinetstücke zu machen, deren Inhalt sie selbst nicht tief berührt hat.“²⁹⁰ Ebenfalls kritisch merkte August Kahlert wenige Jahre später an: „denn in der Aufgabe der Zeit, die das Privatinteresse in allen Dingen an die Stelle des öffentlichen treten ließ, lag freilich auch schon eine innere Nöthigung für die Kunst, ihrer Laune zu folgen.“²⁹¹

Von der Begünstigung der deutschen Genremalerei durch die Etablierung von Kunstvereinen zu sprechen, heißt demnach auch, auf die damit zusammenhängende Problematik einer sehr engen Bindung zwischen dieser Gattung und dem Publikum im 19. Jahrhundert hinzuweisen. Die Genremalerei wuchs nicht an durch offizielle staatliche Förderung. Auch handelte es sich zumeist um keine konkreten Auftragswerke für Privatleute. Vielmehr sahen sich die Genremaler mit ihren Werken einer dadurch erst zu gewinnenden, amorphen Käuferschaft gegenüber, wobei es dem Genre mit seinen Motiven aus dem alltäglichen Erfahrungsschatz der Menschen relativ gut gelang, „sich [...] schnell in die Gunst des von schwerer Gedankenarbeit ermüdeten und nach einem frischen Trunke aus dem Borne der Natur lechzenden Publikums“ einzuschmeicheln, so Worte Adolf Rosenbergs am Jahrhundertende.²⁹²

Erfolgreicher zumindest, so kann klar gesagt werden, als einer Kunst Anselm Feuerbachs zum Beispiel. „Wir haben & bekommen nie eine Kunst mitsammt unsern 42 Millionen nichtdenkender Leute.“, klagte der sich latent unverstanden fühlende Künstler einmal²⁹³ und konnte sich nur neidisch davon distanzieren, wie sein Kollege Ludwig Knaus ab den 1850er Jahren besagtes Publikum in Entzücken zu versetzen verstand.²⁹⁴ Erst viel später aber wuchs die Kritik an dieser engen Abhängigkeit zwischen Genremalerei und dem

290 Zitiert nach Landes 2008, S. 101.

291 Kahlert 1850, S. 361.

292 Rosenberg 1897, S. 10.

293 Kupper 1992, S. 81.

294 Am 4. April 1853 schrieb Feuerbach an seine Stiefmutter: „Sieh, wenn ich unsern Freund Knaus, der bei uns angestaunt, reich gemacht, verehrt und bewundert, ansehe und das, was er leistet, dann danke ich Gott auf den Knien, daß ich nicht er bin, dann möchte ich arm bleiben mein Leben lang, und wenn ich so malen wollte und die Leute mich lobten, lieber nicht geboren werden. Das klingt wie Schwärmerei, ist aber Wahrheit, ich versichere Dich [sic], liebe Mutter, daß der Begriff Schönheit auch zu den sieben Weltwundern und Rätseln gehört.“ Uhde-Bernays 1911, Band 1, S. 318.

(Kunstvereins-)Publikum zu einer Vehemenz heran, dass diese Nähe der Gattung und ihrem Ruf wirklich schadete. Nun urteilte Gustav Pauli über Ludwig Knaus: „In ihm begrüßen wir den Typus der Kunstvereinsgröße in der Vollendung.“²⁹⁵ – und meinte diese Einschätzung eben abschätzig.

Auch dies ist bereits ein orientierender Blick in Richtung Krise. Einstweilen aber ist ganz klar die Entstehung von Kunstvereinen durch bürgerliches Engagement als begünstigender Faktor für die Genremalerei nach dem Ausklingen des Deutschen Idealismus festzuhalten. Zweifellos war das sich in Kunstvereinen organisierende bürgerliche Kunstpublikum der hauptsächliche Käufer- und Rezipientenkreis der Genremalerei. Als alleinige Erklärung für den Aufschwung der Genremalerei im zweiten Jahrhundertviertel reicht das einsetzende bürgerliche Kunstengagement, das einen Kunstmarkt schaffen half, allerdings nicht aus. Förderlich und flankierend hinzu trat die damalige Tendenz zur Entmythologisierung des Weltbildes und reziprok eine Aufwertung der Wirklichkeit und des Diesseits, in dem die Menschen ihren Alltag bestritten. Eben auch hiervon profitierte die deutsche Genremalerei nach 1830.

6.2. Entmythologisierung und Aufwertung der Wirklichkeit

Das Jahr 1830 war mit den Geschehnissen und Auswirkungen der Julirevolution in Paris politisch und gesellschaftlich ein Einschnitt für ganz Europa wie für Deutschland im Speziellen.²⁹⁶ Auch geistesgeschichtlich kann die Zeit um 1830 als eine Umbruchszeit für die Bevölkerung des Deutschen Bundes betrachtet werden. So brachte der Tod in rascher Folge Persönlichkeiten, die bis dato die geistige, musische und künstlerische Landschaft geprägt hatten, zum Verstummen. In nur einem Jahrzehnt zwischen 1825 und 1835 verstarben Jean Paul und Friedrich Schlegel, Beethoven und Schubert, Pestalozzi und Achim von Arnim, Schleiermacher und Wilhelm von Humboldt.²⁹⁷ 1831 ging Hegel und ein Jahr später Goethe. Heinrich Heine sinnierte, es sei als ob „unsere Erde ihre größten Renommeen verloren hat. Es ist als sei der Tod [...] plötzlich aristokratisch geworden, als habe er die Notabilitäten dieser Erde besonders auszeichnen wollen, indem er sie gleichzeitig ins Grab schickte“.²⁹⁸ Die Zeitgenossen fragten sich um Orientierung bemüht, wie es wohl weitergehen werde. Unsicherheit und Furcht vor einem Vakuum sprechen aus einer Rede, die August Böckh 1835

295 Pauli 1934, S. 239.

296 Hahn / Berding 2010, S. 417-460.

297 Kurscheidt 1980, S. 386, Anm. IV.1.

298 Zitiert nach Kurscheidt 1980, S. 75.

zum Gedenken auf Wilhelm von Humboldt in der Preußischen Akademie der Wissenschaften hielt. Böckh trieb die Sorge um, „daß, während das jüngere Geschlecht noch nicht zu ähnlicher Gewaltigkeit oder mindestens zur Hoffnung derselben erstarkt sei, eine Kluft zwischen der Vergangenheit und Zukunft bleibe“.²⁹⁹

Anzeichen für eine immer stärkere Hinwendung zur empirischen Wirklichkeit waren um 1830 herum unübersehbar. Das Diesseitige gewann an Vielfältigkeit, Tiefe und Verbindlichkeit. Der Konfrontation mit dem Materiellen konnte kaum entkommen werden. Der Alltag der Menschen, das genuine Sujetfeld der Genremalerei, wurde realiter von zahlreichen Entwicklungen und Erfindungen tangiert, verändert, ja geradezu transformiert. Die Dunkelheit der Nacht durchbrachen Gaslampen, wie sie ab 1826 in Berlin und Hannover auf den Straßen standen. 1861 waren bereits 286 Städte damit ausgerüstet.³⁰⁰ 1833 entwickelten Gauß und Weber den magnetischen Nadeltelegraphen, 1835 fuhr zwischen Fürth und Nürnberg die erste Eisenbahn auf deutschem Boden. 1834 erleichterte die Gründung des Deutschen Zollvereins den Warenverkehr. Die theoretische Fundierung für eine moderne Volkswirtschaftslehre lieferte Friedrich List 1841 mit seinem Werk „Das nationale System der Politischen Ökonomie“.³⁰¹

Auch in der damaligen Wissenschaft lässt sich eine deutliche Tendenz hin zum Realismus nachweisen. Die Wirklichkeit wurde mittels gründlicher, empirischer Erforschung erklärbarer und verständlicher. Wissenschaftstheoretisch liegt dieser Tendenz das Gedankengebäude des Positivismus zugrunde. Dieser geht zurück auf den französischen Philosophen und Soziologen Auguste Comte. Sein Hauptwerk „Cours de philosophie positive“ erschien zwischen 1830 und 1842 in sechs Bänden.³⁰² Der Literaturwissenschaftler Hermann Kunisch kommentierte angesichts dieser Entwicklungen: „Die neuen geistigen, wissenschaftlichen und politischen Bewegungen, die nicht nur Erschütterung und Unsicherheit mit sich bringen, sondern auch die alten idealistischen und metaphysischen Werte beseitigen, treffen in ihrer Wirkung darin zusammen, daß sie den Menschen in geistiger, sittlicher und künstlerischer Hinsicht stärker an das Diesseits, an eine sich übermächtig geltend machende Wirklichkeit binden. *Wirklichkeit* ist das eigentliche Kennzeichen dieser Zeit; sie gewinnt nach der Überwindung metaphysischer und religiöser Gegenwärtigkeit eine Art pseudoreligiöser Macht.“³⁰³

299 Zitiert nach Kurscheidt 1980, S. 75-76.

300 Stockinger 2010, S. 29.

301 Die Aufzählung der Geschehnisse nach Kunisch 1979, S. 31-32.

302 Aust 2006, S. 34-35.

303 Kunisch 1979, S. 31.

Folglich ergaben sich unumgänglich Konflikte mit der Theologie und deren Lehren, wie 1835, als Karl Gutzkows Roman „Wally, die Zweiflerin“ samt einem religionskritischen Anhang erschien. Auf Entscheidung des Bundestages hin wurden alle Schriften Gutzkows verboten und der Verfasser wurde drei Monate in Haft festgesetzt.³⁰⁴ Gutzkow hatte Jesus Christus ganz profan als „unehelichen Ursprungs, Stiefsohn eines braven Zimmermanns namens *Joseph*“ bezeichnet, dem „eine Mission an sein Herz pochte“, wobei ihm gewesen wäre, „als müßte er einen Auftrag erfüllen, über den er zeit seines Lebens nicht im klaren war“.³⁰⁵ Diese nüchterne Charakterisierung Jesu übernahm Gutzkow aus dem Werk „Das Leben Jesu, kritisch bearbeitet“ von David Friedrich Strauß von 1835/36. Dieser sah das Neue Testament nicht als Offenbarung Gottes, sondern als ein Kompendium mythischer Erzählungen.³⁰⁶ Strauß beabsichtigte mit seinen Studien, aus diesen Mythen den vernunftgemäßen Kern der Religion herauszulösen.

Über Strauß' Ansichten deutlich hinaus schritt der Philosoph Ludwig Feuerbach. Er betrieb anthropologische Religionskritik und negierte Gott als Kernbestandteil der Theologie. Feuerbachs Weg begann als Student bei Hegel in Berlin. Als er bei diesem 1828 seine Dissertation einreichte, konnte sich Feuerbach bereits damals gegenüber seinem Lehrmeister folgenden kritischen Kommentar nicht verkneifen: „[Ich bekenne,] daß die durch Sie in mir geweckten Ideen nicht oben im Allgemeinen über dem Sinnlichen sich halten, sondern aus dem Himmel ihrer farblosen Reinheit, ihrer unbefleckten Helle, Seligkeit und Einheit-mit-sich-Selber zu einer das Besondere durchdringenden Anschauung sich heruntersinken, [was] man die Verwirklichung und Verweltlichung der Idee nennen könnte. [...] So gilt es jetzt, ein Reich zu stiften, das Reich des sich in allem Dasein schauenden Gedankens, auf daß das alte Reich des Dualismus überwunden werde. Es wird und muß endlich zu dieser Alleinherrschaft der Vernunft kommen.“³⁰⁷

1841 erschien Feuerbachs Hauptwerk „Das Wesen des Christenthums“. Darin propagierte er eine religiöse Kehrtwende, weg vom religiös besetzten Jenseits, hin zur menschlich erfahrbaren Welt. Die zentrale These Feuerbachs lautete, dass der christliche Gott letztlich nur eine Projektionsfläche für all das ist, was der Mensch entbehrt und zugleich ersehnt. Im Gottesbild spiegelten sich demnach nur die Wunschprojektionen der Menschen wider: „Das Bewußtsein Gottes ist das Selbstbewußtsein des Menschen, die Erkenntniß Gottes die

304 Rasch 1994, S. 14.

305 Gutzkow 1835, S. 272.

306 Harris 1973, S. 259-273.

307 Zitiert nach Zeitler 1966, S. 44.

Selbsterkenntniß des Menschen“, formulierte Feuerbach.³⁰⁸ Somit waren für Feuerbach die biblischen und dogmatischen Glaubensinhalte Sinnbilder, aus denen es menschliche Grundwerte herauszudestillieren galt, was nichts Unerhörteres implizierte als „die Verwandlung und Auflösung der Theologie in die Anthropologie“.³⁰⁹ Der Mensch sollte endlich ablassen von seiner Verblendung und sich der bis dato auf Gott geschobenen Werte wieder selbst bewusst werden. Dieses Konzept der wiedergewonnenen Göttlichkeit wertete den Menschen und sein diesseitiges Dasein gegenüber früheren philosophischen Systemen enorm auf. Damit legte Feuerbach eine wichtige Grundlage für den nachfolgenden deutschen Realismus.³¹⁰

Repräsentativer als an Feuerbachs Zertrümmerung des Transzendentalen kann der Niedergang des Idealismus im zweiten Jahrhundertviertel wohl nicht aufgezeigt werden. 1841 prophezeite Feuerbach in seiner Schrift „Ueber den ‚Anfang der Philosophie“: „Der Geist der Zeit oder Zukunft ist der Geist des Realismus“³¹¹ und forderte daraus resultierend auch für die Kunst Konsequenzen ein. Weil die zeitlich vorangehende „speculative Philosophie“ die Kunst „nicht im wahren Lichte, im Lichte der Wirklichkeit, sondern nur im Zwielficht der Reflexion erfaßt und dargestellt“ habe, sollte fortan mehr Augenmerk auf das „Wesen der Sinnlichkeit“ gelegt werden, wobei aber Feuerbach damit keineswegs einer künstlerischen Darstellung der empirischen Wirklichkeit in ihrer Totalität das Wort redete.³¹²

Der Zeitgeist des Realismus forderte die Künstler zum Nach- und Umdenken heraus und zeigte nach 1830 nicht zuletzt Auswirkungen auf die Frage, wie Naturmotive und geschichtliche Begebenheiten malerisch zu visualisieren seien. Sowohl in der Landschaftsmalerei als auch in der Historienmalerei geriet die Konzeption eines idealisierenden Vorgehens ins Wanken. So stritten sich beispielsweise König Ludwig I. von Bayern und der Maler Julius Schnorr von Carolsfeld über die adäquate bildliche Umsetzung einer Schlacht Karls des Großen gegen die Sachsen bei Fritzlar, die Schnorr in den Kaisersälen der Münchner Residenz auszuführen hatte.³¹³ Der Legende zufolge nämlich hatten

308 Feuerbach 1841, S. 18. Dort gesperrt gedruckt.

309 Feuerbach 1843, S. 1.

310 Aust 2006, S. 28.

311 Feuerbach 1904, S. 221.

312 Feuerbach 1843, S. 66. Ein wenig weiter erläuterte Feuerbach genauer, was er unter Sinnlichkeit verstanden wissen wollte, nämlich nicht die gesamte Wirklichkeit: „Das Sinnliche ist nicht das Unmittelbare in dem Sinne, daß es das Profane, das auf platter Hand Liegende, das Gedankenlose, das sich von selbst Verstehende sei. Die unmittelbare, sinnliche Anschauung ist vielmehr später als die Vorstellung und Phantasie.“ Ebd., S. 68-69.

313 Fastert 2000, S. 217-218.

im Verlauf des Kampfgeschehens Engel eine Kirche davor bewahrt, trotz Flammen ringsherum in Brand zu geraten. Und Schnorr wollte dies so malen: „Daß es Engel gibt, wissen wir doch gewiss, und warum sollten sie hier die Kirche nicht beschützt haben?“³¹⁴ Der König gab schließlich trotz erster Einwände sein Placet; die Engel kamen mit ins Bild.

Nicht nur diese übersinnlichen Bestandteile unterschieden eine Historienmalerei wie die Schnorrs, der es um ästhetische, nicht quellengesicherte Wahrheit ging und die sich in der Retrospektive somit als spätromantische Position entpuppt, von einem Historiengemälde wie der „Hussitenpredigt“ von Carl Friedrich Lessing aus dem Jahr 1836 (Abb. 7). In diesem Werk mit seinem Detailrealismus ging es mehr um die historische und naturbezogene Wahrheit, weshalb, so der Sprachduktus des 19. Jahrhunderts, „so viel Rücksicht auf Realität genommen ward, als sich mit der im Grunde doch idealistischen Tendenz der [Düsseldorfer; Anm. d. Verf.] Schule nur immer vertragen konnte“.³¹⁵

Schon vor der Rundreise der viel bestaunten Gemälde von Gallait und de Bièfve 1842 durch Deutschland scheint demnach die Historiengattung in den Sog des Realismus geraten zu sein.³¹⁶ Der Grund, weshalb dies an dieser Stelle Erwähnung findet, ist die Tatsache, dass die Zeitgenossen, verunsichert von einer solchen neuen Historienmalerei und besorgt um die Gattung, den Terminus „Historienmalerei“ gleichsam rein zu halten versuchten und angesichts der neuen Tendenzen lieber von Genremalerei sprachen – selbst wenn bedeutsame, namentlich identifizierbare Persönlichkeiten, wie in Lessings Gemälde eben Jan Huss, Protagonisten der Bilder waren.

Einen in der kunstgeschichtlichen Literatur über die Genremalerei des 19. Jahrhunderts bislang vernachlässigten Aspekt stellt dar, dass die Titulierung eines Gemäldes als Genremalerei zumindest noch bis zur Jahrhundertmitte wohlgemerkt nicht nur eine Frage des Bildinhalts, sondern auch eine Frage seines Stils gewesen ist. So meinte Philipp Veit 1854: „Selbst der ernsteste Gegenstand, selbst ein der Religion entnommener, kann durch Auffassung und Behandlung zu einem Genrebild werden; und es dürfte nicht schwer fallen, Belege dafür in manchen Galerien [sic] zu finden, wie man auch anderseits Bilder anführen

314 Zitiert nach Fastert 2000, S. 217.

315 Reber 1876, S. 610-611. Zum Vergleich Schnorr und Lessing siehe auch Büttner 2007, S. 19. Adolph Görling erklärte sich Lessings Fortschrittlichkeit durch dessen Herkommen aus der Landschaftsmalerei. Görling meinte, das Studium der Natur sei das Vorstudium einer Geschichtsmalerei mit geschichtlicher Wahrheit gewesen. Görling 1867, S. 288.

316 Kuhn 1909, S. 1310.

könnte, die selbst einen sonst trivialen Gegenstand durch charakteristische Behandlung und edele Auffassung zu einem historischen Werke stempeln.“³¹⁷ Auch Ernst Guhl vertrat die Meinung, dass der Inhalt allein noch keine Rückschlüsse über die Zuordnung zu Genre oder Historie möglich mache. Erst die auch von Veit angesprochene Auffassung kläre die Grenzziehung: „Historie und Genre sind Stylunterschiede, und als solche streng auseinander zu halten.“³¹⁸ In den vorliegenden Kontext fällt ferner eine Passage in Heinrich Gustav Hothos „Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei“ von 1842, welche ebenfalls eine Differenzierung zwischen Historie und Genre vor allem anhand der Stilauffassung postulierte.³¹⁹

Das Brockhaus-Lexikon in seiner 8. Auflage von 1834 definierte diesen Stilunterschied genauer: „Der Unterschied, den man zwischen Genre und Historie macht, scheint auf Folgendem zu beruhen. Die Malerei kann bei Abbildung eines menschlichen Zustandes einen doppelten Zweck haben, entweder zeigt sie denselben als sinnliche Erscheinung, wo jedes Individuum gilt, was es in Wirklichkeit ist, oder als Äußerung der menschlichen Seele in Bezug auf ein übersinnliches Verhältniß. Im erstern Falle entsteht die Genre-, im zweiten die historische Malerei.“³²⁰ Ein allzu sinnliches Schildern, wie etwas in Wirklichkeit ist, dieser Zeitgeist des Realismus wurde demnach als Genremalerei bezeichnet, selbst wenn keine anonymen, sondern geschichtliche Personen im Bild dargestellt waren.

Der im zweiten Jahrhundertviertel einsetzende Zuwachs an Realismus und Welthaltigkeit gefährdete die Historienmalerei späromantischer Prägung, die zugunsten der zugrundeliegenden ästhetischen Idee sämtliche Aspekte einer inhaltlichen wie formalen Realistik, also historische Exaktheit ebenso wie illusionistische Naturtreue, unterzuordnen bereit gewesen war. Noch 1878 bekundete Alfred Woltmann: „Größerer Stil bei Behandlung geschichtlicher Stoffe ist nur erreichbar, wenn von der modernen realistisch-historischen Auffassung abgesehen wird.“³²¹ Und konkret an einer der Inkunabeln einer fortan

317 Veit 1891, S. 40.

318 Guhl 1848, S. 135. Auch Hermann Becker sprach – zeitlich ein wenig später – die von Veit, Guhl und Hotho geforderte Berücksichtigung der Auffassung an: „Geschichtsmalerei in dem Sinne, wie die moderne Kunst diese auffasst und behandelt, ist von der Genremalerei kaum zu unterscheiden. Schilderungen historischer Zustände können oft sehr wohl zu den Geschichtsbildern gezählt werden, auch wenn sie nicht gerade bestimmte Personen und Momente darstellen, und manche Darstellung historischer Personen und Momente übersteigt doch nicht die Stufe des gewöhnlichen Genre; die Auffassung und die grössere oder geringere Bedeutsamkeit, welche die Darstellung dadurch gewinnt, möchte darüber wohl allein entscheiden.“ Becker 1888, S. 295-296.

319 Hotho 1842, S. 131-132.

320 Lemma „Genremalerei oder Volksmalerei“, in: Brockhaus, Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände, Band 4, Leipzig 1834, S. 601-603, hier S. 601.

321 Woltmann 1878, S. 323.

realistischeren deutschen Historienmalerei, „Die Ermordung der Söhne Eduards IV.“ von Theodor Hildebrandt von 1835 (Abb. 8), kritisierte Johann Christian Elster das Zuviel an malerischer Technik und die inszenatorische Effekthascherei. Elster charakterisierte dies bezeichnenderweise als „genreartig“.³²²

Die Problematik, ob ein Gemälde dem Historien- oder Genrefach zuzuordnen sei – Heinrich Heine klagte 1830, diese weitverbreitete Unbedingtheit unter seinen deutschen Landsleuten, exakt kategorisieren und scheiden zu wollen, sei „so sinnverwirrend, daß man glauben sollte, sie sei eine Erfindung der Künstler, die am babylonischen Turme gearbeitet haben“³²³ – wurde mit der Zeit noch schwieriger.³²⁴ Schuld daran trug die Mischform des historischen Genres, die im Laufe des 19. Jahrhunderts immer erfolgreicher wurde, hier aber nicht weiter verfolgt werden kann.³²⁵ Denn im Fokus der vorliegenden Arbeit steht derjenige Bereich, in dem schon der Brockhaus 1834 den realistischen Geist der Zeit weit mehr als bei besagter Infiltrierung der Historiengattung am intensivsten walten sah: in der Volksmalerei der Gegenwart.³²⁶

„Genremalerei“ aber, so eine Essenz der kurzen Ausführungen dieses Kapitels, war in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eben nicht nur ein – relativ neu in Gebrauch stehender – Begriff für Sujets aus dem alltäglichen Leben der Gegenwart, sondern auch ein Begriff für geschichtliche Gemälde, die nicht mehr so waren wie früher, weil sich in ihnen der „Geist des Realismus“, um Feuerbachs Worte zu verwenden, sprich die zeittypische Aufwertung von Naturwahrheit und empirischer Wirklichkeit, wirksam zeigte. Und dieser Zeitgeist war vor allem der genuinen Genremalerei förderlich. Exemplarisch hierzu ein abschließendes Zitat aus dem Brockhaus von 1834. Dieser konstatierte, gerade die Volksmalerei nehme in der neuesten Zeit unter den Deutschen „durch gründlichere Beobachtung und geistreichere Auffassung der Natur einen erneuten Aufschwung“.³²⁷ Die Entmythologisierung und Aufwertung der diesseitigen Wirklichkeit nach dem Ausklingen des Deutschen Idealismus förderte speziell die Malerei der alltäglichen Wirklichkeit. Doch, so wird die entscheidende weitere Frage sein, von welchem Grad der Emanzipation kann hier gesprochen werden?

322 Elster 1853, S. 188.

323 Heine 1910-15, Band 6, S. 30.

324 Zu den fließenden Gattungsgrenzen in der deutschen Kunstkritik und Malerei des 19. Jahrhunderts siehe Gurock 1990.

325 Für die hier nicht berücksichtigbare Theorie des historischen Genres im 19. Jahrhundert siehe Muhr 2006.

326 Lemma „Genremalerei oder Volksmalerei“, in: Brockhaus, Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände, Band 4, Leipzig 1834, S. 601-603, hier S. 602.

327 Lemma „Genremalerei oder Volksmalerei“, in: Brockhaus, Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände, Band 4, Leipzig 1834, S. 601-603, hier S. 603.

7. „Il faut être de son temps“?: Zur deutschen Genremalerei im Vormärz

1828 forderte der Dichter und Dramatiker Émile Deschamps seine französischen Künstlerkollegen auf, in ihrem Schaffen zeitgemäß zu sein: „il faut être de son temps“ lautete die propagierte Devise.³²⁸ Voraussetzung für eine solche Auffassung war, wie George Boas betonte, „that history was divided into epochs which differed from one another not in superficial traits, such as costume – although even this was not apparently always known – and language, but in such fundamental matters as ways of thinking and evaluating“, sowie außerdem, dass die eigene, miterlebte Zeit der musischen Protektion und künstlerischen Darstellung in vorgezogenem Maße Wert erschien.³²⁹ Kollidierte diese Ansicht mit der Maxime des Klassizismus von einer nicht mehr zu überbietenden Schönheit und Perfektion in der Antike, mit der Weltflucht der Romantik oder noch mit Hegels These einer bereits nicht mehr möglichen, weil nicht mehr stimmigen Gegenwartskunst, stellen dagegen die geschilderten Umbrüche um 1830 die Vermutung in den Raum, dass nunmehr auch in Deutschland zügig eine zeitgemäße, die Gegenwart gleichermaßen bejahende wie visuell verarbeitende Malerei gedeihen konnte.

Nicht nur in Frankreich à la Émile Deschamps, sondern ebenfalls in Deutschland lassen sich in den 1830er und vor allem in den 1840er Jahren Forderungen ausmachen, dass eine gegenwartsbezogene und zeitgemäßere Kunst als bis dahin Not täte. Allerdings sind diese Forderungen wie beispielsweise diejenigen Anton Springers³³⁰ oder Friedrich Theodor Vischers³³¹ keine direkten Plädoyers für das Schaffen von Genremalerei, eben keine direkten Einforderungen der alltäglichen Wirklichkeit im Bild, sondern vielmehr Auseinandersetzungen mit der religiösen oder der als unzureichend eingestuften und sich im Umbruch befindenden historischen Kunst dieser Zeit, sprich Auseinandersetzungen mit der altehrwürdigen Gattung der Historienmalerei. Von einer expliziten kunsttheoretischen Fundierung von Genremalerei vor 1848 kann in Deutschland indes nicht gesprochen werden.³³²

328 Röhrl 2003, S. 29.

329 Boas 1941, S. 52-53.

330 Siehe Mylarch 1994, S. 57.

331 Siehe Pochat 1983, S. 101.

332 Anschaulich in dieser Hinsicht ist das Fehlen entsprechender Quellentexte bei Gaegtens 2002.

Eine zeitgemäße Genremalerei in dem Sinne, dass bei Gemäldesujets vermehrt auf die empirische Wirklichkeit sowie insbesondere auf das gegenwärtige Alltagsleben zurückgegriffen wurde, entstand jedoch einstweilen in diesen Jahrzehnten auch ohne kunsttheoretische Unterstützung. Es handelt sich hierbei um den besagten Aufschwung der deutschen Genremalerei im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts, der im Zusammenhang mit den Erörterungen zum Aufkommen des Terminus „Genremalerei“ im deutschen Sprachgebrauch sowie durch die Schilderungen der vorangegangenen Kapitel bereits angerissen wurde, weder an jenen Stellen noch hier nun allerdings in seinem annähernd ganzen Spektrum nachvollzogen werden kann. Es sei verweisen auf einschlägige Literatur³³³ und vielmehr vom zentralen Erkenntnisinteresse dieser Arbeit geleitet der Fokus geschärft auf eine mögliche Wurzel der späteren Krise schon zur Zeit vor 1848.

Adolph Görling umschrieb den besagten Aufschwung der Genremalerei zeitnah dergestalt, dass sich „der Zug nach naturgerechter Wiedergabe des Thatsächlichen [...] in zunehmender Stärke geltend“ gemacht habe und folgerte daraus: „So war dem Realismus und gleichzeitig der Genremalerei die Bahn gebrochen, die Einkehr in das Volksthum war gefunden und der malenden Darstellung ein unbegrenztes Stoffgebiet zur Verfügung gestellt.“³³⁴ Welche Konnotation „Realismus“ zur Zeit dieses Zitats, 1867, besaß und somit was für ein Realismusverständnis der deutschen Genremalerei hier zugesprochen wurde, wird noch ausführlich zu erläutern sein. Einstweilen interessiert weit mehr Görlings Formulierung vom „unbegrenzte[n] Stoffgebiet“. Sie könnte durchaus dazu verleiten, anzunehmen, dass nach 1830 und dem Ende des Deutschen Idealismus – einem Ende, was zumindest dessen vitale Propagierung betraf – alsbald die gesamte gesellschaftliche Wirklichkeit, ungeachtet ihrer Kompatibilität mit Stil, Idee oder Schönheit, in Gemälden dargestellt worden sein könnte.

Lautete aber nicht ein Hauptvorwurf Richard Muthers gegen die deutsche Genremalerei des 19. Jahrhunderts, sie hätte sich noch am Jahrhundertende hochgradig selektiv und verklärend im Umgang mit der Wirklichkeit präsentiert? Aufschlüsse in dieser Problematik verspricht am ehesten diejenige Genremalerei im Vormärz zu bieten, welche die von Muther beschriebenen Eigenschaften vermeintlich am wenigsten besaß, weil sie scheinbar schonungslos und

333 Für die deutsche Genremalerei vor 1848 ist immer noch Immel 1967 mit ihrer separaten Schilderung der Verhältnisse in München, Wien und Düsseldorf eine gewinnbringende Lektüre, die jedoch keinen Abbildungsteil enthält. Ferner ist für die Zeit vor 1848 auf Teske 1976 zu verweisen. Den Forschungsstand zur Düsseldorfer Genremalerei vor 1848 reflektiert die zweibändige Begleitpublikation einer Düsseldorfer Ausstellung über die dortige Malerschule im 19. Jahrhundert aus dem Jahr 2011. Siehe Baumgärtel 2011.

334 Görling 1867, S. 317.

ungeachtet des Erbes einer idealistischen Kunsttheorie auch die Konflikte im Alltagsleben der Zeit nicht aussparte, sondern Zeitgeschichte visualisierte.

Ein solches sozialthematisches Genrebild gab es in Deutschland fast nur in Düsseldorf, als dessen seinerzeit wie rezeptionsgeschichtlich prominentester Vertreter Carl Wilhelm Hübner anzusehen ist. 1860 attestierte ihm Ernst Förster, „die Schäden und Gebrechen des socialen Lebens [...] mit ungewöhnlicher Kraft und einem ganz außerordentlichen Erfolg“ geschildert zu haben.³³⁵ In Bildern wie „Die schlesischen Weber“ (Abb. 9), „Das Jagdrecht“ oder „Die Auswanderer“ thematisierte Hübner brisantes Zeitgeschehen, wie es für die 1840er Jahre in Deutschland nur als „skandalöser Ausbruch aus einem zwar bereits existierenden, von der Aktualität seiner Entstehungszeit aber vollständig isolierten volksnahen Genre“ empfunden werden konnte.³³⁶ Diese Stoßkraft beziehungsweise dieses für die damalige deutsche Genremalerei so weitreichende Umsetzen der Devise „il faut être de son temps“ gereichte Hübner unter den Kritikern der deutschen Genremalerei am Jahrhundertende allerdings bereits nicht mehr zu großer Wertschätzung. Richard Muther kanzelte die „soziale[n] Tendenzbilder“ Hübners als „weinerlich oder pathetisch“ ab.³³⁷ Herman Helderich alias Emil Heilbut bezeichnete Hübner zwar exponierend als „[T]endenziöseste[n]“ unter den „Tendenziösen“ jener Jahre, warf den Maler allerdings trotzdem mit den „Gemüthlichen“ à la Hasenclever gemeinsam in den Topf der von ihm ungeliebten „Genremaler Alt-Düsseldorfs“.³³⁸

Dies nährt den Verdacht, dass ungeachtet einer zeitlichen Distanz von rund einem halben Jahrhundert und dem freilich generell geringen Ansehen der Genremalerei bei den beiden Zitierten die Werke Carl Wilhelm Hübners vielleicht gar nicht so radikal, tendenziös und anklagend waren, wie sie den Zeitgenossen aufgrund fehlender Vergleichsmöglichkeiten anfänglich erscheinen mussten, beziehungsweise, dass bezogen auf die Felder der Kunsttheorie Hübners Werke womöglich keineswegs so stark mit der akademischen Kunstlehre sowie den Erwartungen an gute und wahre Kunst brachen, wie es von der Kunstgeschichtsschreibung lange Zeit immer wieder behauptet und repetitiv wiederholt wurde. Es ist das Verdienst von Lilian Landes, Hübners Œuvre diesbezüglich analysiert und seinen vermeintlichen Bruch mit der Tradition und den Konventionen gewinnbringend

335 Förster 1860, S. 400-401.

336 Landes 2008, S. 16.

337 Muther o.J. [1899], S. Kunst 2 [sic].

338 Helderich 1887b, S. 57.

differenziert zu haben.³³⁹ Kein Umweg scheint es aber zu sein, vor einem Eingehen darauf hier noch einen Seitenblick auf eine bestimmte Strömung in der deutschen Literatur des Vormärz zu werfen.

Ein solcher Seitenblick vermittelt nämlich aufschlussreich, welche Konsequenzen zeitgemäßes Kunstschaffen im Sinne eines gesellschaftspolitischen Engagements – und ein solches ist Hübner gerade von der marxistisch geprägten Kunstgeschichte Russlands und der DDR vielfach attestiert worden³⁴⁰ – damals in praxi erforderte sowie hervorrief. So bekannte der Schriftsteller Ludolf Wienbarg 1834, dass er sich dem „Geist der Zeit“ verpflichtet wisse, denn dieser „ergreift des Schriftstellers Hand und schreibt im Buch des Lebens mit dem ehernen Griffel der Geschichte, die Dichter und ästhetischen Prosaisten stehen nicht mehr, wie vormals, allein im Dienst der Musen, sondern auch im Dienst des Vaterlandes und allen mächtigen Zeitbestrebungen sind sie Verbündete“.³⁴¹ Wienbarg zählte zu einer Reihe von Autoren, darunter auch Heinrich Heine, Karl Gutzkow oder Theodor Mundt, die eben nicht mehr Dichter im Dienst der Musen, sondern zeitgemäße, engagierte Literaten sein wollten. Dafür waren sie bereit, den Autonomiestatus ihrer Kunst aufzuopfern. Ihr Wirken stellten sie vielmehr aus Überzeugung in den Dienst gesellschaftspolitischer Einflussnahme. So erhoffte sich Heine ähnlich sich selbst viele Schriftsteller, „die [...] keinen Unterschied machen wollen zwischen Leben und Schreiben, die nimmermehr die Politik trennen von Wissenschaft, Kunst und Religion, und die zu gleicher Zeit Künstler, Tribune und Apostel sind“.³⁴² Die Folge war eine scharfe Scheidung in eine Sphäre von Schriftstellern, die sich als Künstler sahen und weiterhin eine autonome Kunst verfochten, und in eine Sphäre der Literaten, die ihr Kunstschaffen als Instrumentarium verstanden und Ausdruck des Zeitgeistes sein wollten.³⁴³

Ein solches Agieren stand nicht nur im Gegensatz zur Kunstauffassung des Deutschen Idealismus, wonach eine Instrumentalisierung von Kunst ausgeschlossen war, sondern naheliegenderweise auch rasch im Verdacht umstürzlerischer Agitation. 1835 wurde die als „Junges Deutschland“ bezeichnete Bewegung von staatlicher Seite verboten.³⁴⁴ Das „Junge Deutschland“ ist ein Exempel für den Preis, der von den Verfechtern einer wirklich zeitgemäßen, das heißt auch auf Gesellschaft und Politik der Gegenwart einwirkenden Kunst,

339 Siehe Landes 2008.

340 Landes 2008, S. 38-56.

341 Wienbarg 1834, S. 298.

342 Heine 1910-15, Band 7, S. 140.

343 Kunisch 1979, S. 39.

344 Koopmann 1993, S. 98.

gezahlt werden musste. Zum einen eben die Auseinandersetzung mit der Obrigkeit, deren Legitimation von der Kunst in Frage gestellt wurde. Zum anderen aber auch das Indienststellen von Kunst für eine Sache, so dass aufgrund dieser Zweckgebundenheit deren Autonomiestatus verlustig ging.

Wenn nach diesen Ausführungen auf die Genremalerei zurückgeschwenkt wird, so fällt auf, dass der überwiegende Anteil der zu jener Zeit als Genremalerei titulierten Gemälde offenkundig nicht diesen Impetus des „Jungen Deutschlands“ besaß, zum Umwenden der Verhältnisse beitragen zu wollen. So urteilte August Hagen 1857 bezüglich der Düsseldorfer Malerei, das dortige Genre werde „gewöhnlich durch die romantische Färbung gehoben und veredelt und schon dadurch der gemeinen Wirklichkeit entrückt, daß die Maler gern ihre Gestalten mittelalterlich halten – man denke an die Kirchengängerinnen, Edelfräuleine und Edelknaben u.s.w.“.³⁴⁵ Werke Carl Wilhelm Hübners aus den 1840er und damit vorrevolutionären Jahren scheinen indes eine andere Sprache zu sprechen. Lilian Landes jedoch vermochte herauszuarbeiten, dass Hübners Gemälde am besten als sozialthematische, nicht als sozialkritische Werke tituliert werden sollten. Hübner konnte sich, ungeachtet jeglicher späterer Vereinnahmung, zur Entstehungszeit seiner Bilder auf die Strömung eines „wahren Sozialismus“ stützen.³⁴⁶ „Die wahrsozialistische Bewegung verstand sich als eine neohumanistische, den Menschen ins Zentrum rückende Geisteshaltung, die – darauf bestand man – weit oberhalb der politischen, auf einer abstrakteren Ebene rangierte.“³⁴⁷ Nicht nur entbehrten demnach Hübners Bilder, die auf dieser Strömung fußten, umstürzlerischer Tendenzen. Auch ihre werkimmanente Gestalt erweist sich retrospektiv als erstaunlich traditionell.

Wie Landes nachweisen konnte, rekurrten Hübners Bildmotive auf literarische Textvorlagen und entfernten sich auch in der Bildkomposition nur bedingt von den seinerzeit in Düsseldorf üblichen Verfahrensweisen.³⁴⁸ Derjenige Künstler, der in den 1840er Jahren inhaltlich so weit über andere hinaus schritt wie kein anderer, verhielt sich auf formaler, bildkompositorischer und technischer Ebene frappierend traditionell.³⁴⁹ Landes führte Hübners „Schwellenposition zwischen Abhängigkeit von inhaltlichen und formalen

345 Hagen 1857b, Erster Teil, S. 298.

346 Landes 2008, S. 88-95.

347 Landes 2011, S. 165.

348 Landes 2008, S. 173-237.

349 Landes 2008, S. 436.

Vorbildern bei gleichzeitiger Revolutionierung der transportierten Botschaft³⁵⁰ auf ein Eingehen auf die Betrachteransprüche jener Jahre zurück.³⁵¹ Diese waren, ebenso wie die sie prägende Kunsttheorie, noch so idealistisch, was die Erwartungen an Kunst und ihren Umgang mit der alltäglichen Wirklichkeit betraf, dass sich das vermeintlich sozialkritische Genre eines Carl Wilhelm Hübners lediglich als Modifikation, nicht aber als Befreiungsschlag von den bestehenden Konventionen charakterisieren lässt.

Die Devise „il faut être de son temps“ setzten die deutschen Genremaler nicht in derselben radikalen Weise in die Tat um, wie es zur selben Zeit Schriftsteller des „Jungen Deutschlands“ erprobten. Genremalerei in Deutschland nach 1830 stand im Spannungsfeld zwischen dem Erbe idealistischer Kunstauffassung auf der einen Seite und den Begünstigungen durch einen entstehenden bürgerlichen Kunstmarkt sowie eine allortens spürbare Aufwertung der diesseitigen, alltäglichen Wirklichkeit auf der anderen Seite. Carl Wilhelm Hübner kann als ein typischer Repräsentant dieses Spannungsfeldes angesehen und gerade in dieser Eigenschaft sehr wohl als zeitgemäßer Künstler charakterisiert werden. Sein Wirken vermag überdies beispielhaft zu verdeutlichen, dass der Bruch mit den Konventionen der Kunsttheorie und den akademischen Praktiken vor 1848 selbst in einer für lange Zeit scheinbar so sozialkritischen und tendenziösen Genremalerei keineswegs vollständig ausgeführt wurde. Dies stellt einen wichtigen Erkenntnisschritt dar auf dem Weg hin zu einer am Ende des Jahrhunderts – gemäß nicht nur Richard Muthers Kritiken – sich immer noch nicht nüchtern oder engagiert gegenüber der Gegenwart verhaltenden, sondern vielmehr die Wirklichkeit verklärenden Genremalerei in Deutschland.

350 Landes 2008, S. 437.

351 Zur Werkrezeption Hübners durch Zeitgenossen siehe Landes 2008, S. 345-386.

8. 1848-1890: Das realistische Kunstverständnis in Deutschland nach 1848

8.1. „Eine Umkehr gibt es nicht mehr.“ – Annäherung an das nachmärzliche Realismusverständnis in der deutschen Kunst

Im Jahr 1858 gedachte München seiner Stadtgründung vor 700 Jahren. Für kunstinteressierte Besucher bot die Isarmetropole in diesem Jubiläumsjahr eine „deutsche allgemeine und historische Kunstausstellung“. Diese vereinte Werke der ersten Jahrhunderthälfte mit künstlerischen Positionen der damaligen Gegenwart aus mehreren deutschen Städten einschließlich Wien.³⁵² Eine solche Gesamtschau bezogen auf das Territorium des Deutschen Bundes war eine seltene Gelegenheit. Anders als im zentralistischen Frankreich, wo sich alles bedeutende Kunstschaffen in der Hauptstadt Paris zutrug und zentral mitverfolgen ließ, war dem deutschen Publikum ein vergleichbarer gebündelter Überblick über die jüngsten Positionen der eigenen Kunst, wie ihn die Münchner Ausstellung von 1858 gewährte, sonst nicht möglich.

Der Journalist Julius Grosse begleitete die Münchner Schau in mehrteiligen Zeitungsrezensionen – wie neben ihm auch noch andere Kritiker und Sachverständige, unter ihnen beispielsweise Anton Springer in Julian Schmidts und Gustav Freytags „Die Grenzboten“.³⁵³ Um die Texte über die Tagesaktualität hinaus der Nachwelt zu tradieren, bündelte Grosse seine Texte ein Jahr später in einer Sammelpublikation. Interessant an Grosses Berichterstattung sind sowohl seine Auslassungen zur Genremalerei im Speziellen als auch zum Realismus in der deutschen Malerei nach 1848 im Allgemeinen. In dem Kapitel „Land und Leute“, das die Ausführungen zur ausgestellten Genremalerei vereint, sprach sich der Autor äußerst anerkennend über den jüngsten Stand der Gattung aus: „Wenn ein persischer Tourist oder ein weiser Mirza Schaffy nach Deutschland käme und sich in kurzer Zeit eine Kenntniß des Landes und seiner Leute verschaffen wollte, ein Wunsch, der im Gasthausleben oder durch Reisebekanntschaften nicht so schnell erfüllt werden könnte, er würde über deutsches Familienleben in allen Ständen, deutsche Feste und Kinderspiele, deutsche Bauten, Stammestrachten und selbst Viehracen sehr bald eine runde Vorstellung aus den Genrebildern der Ausstellung gewinnen.“³⁵⁴

352 Zum Katalog siehe Anonymus 1858.

353 Siehe Springer 1858b.

354 Grosse 1859, S. 168.

Im weiteren Verlauf der Darstellung wird augenfällig, dass Grosse einen Unterschied zwischen der deutschen Genremalerei der ersten Jahrhunderthälfte und der Genremalerei der unmittelbaren Gegenwart hervorzuheben wusste. Vertreter der früheren Form waren nach seiner Einschätzung Künstler wie Weller, Bürkel, Petzl, P. Heß, Pistorius, Kirner, Moosbrugger, Kaltenmoser, Hasenclever oder Hosemann. Verglichen mit deren Kunstwerken, die bereits „wie aus alter guter Zeit“³⁵⁵ wirken würden, so Grosse, habe inzwischen eine neue Form der Genremalerei eingesetzt. Diese zeichne sich insbesondere durch ihre maltechnische Ausführung aus. Innerhalb dieser Schar von „Coloristen“ glaubte Grosse einen „unübertroffene[n] Meister der heutigen Genremalerei“ ausmachen zu können, dem er großes Potential für die Zukunft prophezeite.³⁵⁶ Die Rede ist von Ludwig Knaus. Von ihm war in der Münchner Ausstellung das Bild „Die Dorfschmiede“ zu begutachten. Weitaus interessanter als Grosses Besprechung dieses einzelnen Werkes, welche hier nicht wiedergegeben wird³⁵⁷, ist die Gesamteinschätzung des Kritikers zur zeitgenössischen Genremalerei, wie sie Knaus als Newcomer prominent vertrat. Denn Grosse versuchte bewusst die ausgestellten Werke im größeren Zusammenhang zu sehen und seinen Lesern spezifische Strömungen zu beschreiben, womit er einen für die 1850er Jahre sehr bemerkenswerten kulturgeschichtlichen Ansatz verfolgte.³⁵⁸

Grosse konstatierte anhand der präsentierten Exponate einen klaren Gegensatz zwischen der ersten Hälfte des Jahrhunderts und den Bestrebungen der neuen Jahrhunderthälfte: „Wer einst oder schon heute eine Culturgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts schreiben wollte, würde von der jähren und rapiden Verwandlung, welche seit zehn bis zwanzig Jahren mit den Deutschen vorgegangen ist, wohl manches sagen müssen – eine Verwandlung, so folgenreich und einschneidend, daß bereits jetzt die großen und reichen Resultate des vorigen Jahrhunderts über Bord geworfen und in Rauch aufgegangen scheinen.“³⁵⁹ Grosse meinte zu erkennen, dass er und seine Zeitgenossen an einem kulturellen Wandel partizipierten, der nicht mehr aufzuhalten sei: „Wir sind andere Leute geworden und haben wie Cortez unsere Schiffe verbrannt, die uns an die Küsten der Gegenwart getragen. Eine Umkehr gibt es nicht mehr.“³⁶⁰

355 Grosse 1859, S. 175.

356 Grosse 1859, S. 189.

357 Nachzulesen bei Grosse 1859, S. 189-190.

358 Grosse 1859, S. 90.

359 Grosse 1859, S. 166.

360 Grosse 1859, S. 166.

Das entscheidende Kennzeichen dieser Andersartigkeit gegenüber früher war aus Sicht Grosses, „dass wir uns um die wirklichen Dinge, ihren Werth, Verlauf und Zusammenhang mehr bekümmern“.³⁶¹ Er gab zu bedenken: „Auch wer nur äußerlich die Stimmung der Zeit von 1815-48 in ihrem geheimen Wollen und Gähren betrachtet, kann sich aus tausend kleinen aufflackernden Signalen den Schluß ziehen, daß in diesem Menschenalter der Idealismus sich gleichsam nach innen gekehrt hatte und dort im Stillen zu einem neuen Phantasiegebilde von Freiheit, Nationalgröße und Vaterlandsglück heranwuchs, welches mehr und mehr die Gemüther aller deutschen Volksstämme erhitzte und erst im Jahre 48 sich in Nebel auflöste.“³⁶² Grosses Folgerung lautete: „Seit diesem letzteren Sturz aus den Wolken haben die wirklichen Dinge ihren vergessenen Werth wieder erhalten; seit zehn Jahren ist das Leben, die Literatur und die Kunst realistisch geworden.“³⁶³

Ungeachtet der Tatsache, dass der Autor persönlich in diesem Realismus nur ein Übergangsstadium der Kunst zu sehen hoffte, erklärte er doch unumwunden die Romantik und den Klassizismus für beendet. Das „ironisch-idealistische Zeitalter“ dieser beiden Stile hätte nämlich, trotzdem „so Großes es vollbracht hat, Poesie und Prosa, Kunst und Wirklichkeit in zwei feindliche Hälften geschieden“.³⁶⁴ Als ein Beispiel, wie sich dergestalt Kunst und Wirklichkeit im schöpferischen Werk antagonistisch gegenüberstehen konnten, nannte Grosse die Novellen Ludwig Tiecks.³⁶⁵ Nun jedoch, erschüttert von den Revolutionsjahren 1830 und 1848, seien die Deutschen unbarmherzig aus ihrem Traum wachgerüttelt worden und eine neue Auffassung breche sich Bahn: „Dieses Streben gibt der heutigen Zeit und auch der heutigen Kunst ihr Gepräge.“³⁶⁶ Der neuartige Realismus versuche, die Kunst in der Wirklichkeit zu finden und Kunst und Wirklichkeit harmonisch zu verbinden.

Wer Grosses Publikation im Gesamten aufmerksam liest, dem bleibt nicht verborgen, dass der Autor selbst noch sehr stark einer spätromantisch-idealisierenden Kunstauffassung verpflichtet war. Grosse redete der realistischen Entwicklung in der Kunst, die er so klar erkannte und benannte, nicht kritiklos das Wort. Das Glanzstück der Münchner Ausstellung war für ihn denn auch nicht in dieser Sparte zu suchen, sondern in Moritz von Schwind's

361 Grosse 1859, S. 166.

362 Grosse 1859, S. 81.

363 Grosse 1859, S. 81-82.

364 Grosse 1859, S. 168.

365 Grosse 1859, S. 167.

366 Grosse 1859, S. 167.

illustrativem Werk „Die Sieben Raben“.³⁶⁷ Die „realistische, absichtlich phantasielose Anschauung der Zeit und des Lebens“³⁶⁸, welche die bisherige Manier immer mehr zu verdrängen schien, sollte aus Grosses Sicht lediglich ein Übergang sein, eine Unterabteilung der Kunst. Als Ausdruck des Zeitgeistes war sie aber ernst zu nehmen, forderte sie doch die Kunst, die dem Idealen zuneigte, heraus, sich zu behaupten und zu modifizieren. Indem er ihr dergestalt sozusagen als Stimulanz eine Existenzberechtigung zugestand, vermochte Grosse diejenige Kunst, die entgegen früherer Praxis Prosa und Poesie viel stärker zu kombinieren suchte, als „bedeutenden Fortschritt“ zu sehen.³⁶⁹ Bezogen auf die Genremalerei urteilte er: „In der bildenden Kunst hat nun analog jenen Literaturerscheinungen die Genremalerei gleichfalls das Amt übernommen, Bilder unseres Seins, unserer Sitten, unserer nationalen Art zu geben und trotz ihrer großen Jugend hat diese Kunstgattung schon Bedeutendes geleistet.“³⁷⁰ In den Augen Grosses kam der Genremalerei eine Schlüsselrolle bei der Vermittlung von Kunst und Wirklichkeit zu.

Grosses Beobachtungen bekunden für die Beurteilung der deutschen Genremalerei um die Mitte des 19. Jahrhunderts *pars pro toto* sehr viel. Zum einen fügen sie sich ein in die bisherigen Ausführungen zur Entwicklung der deutschen Genremalerei im 19. Jahrhundert. So umschrieb auch Grosse die erste Jahrhunderthälfte als dominiert von Klassizismus und Romantik, in deren beider Schatten das Aufkommen einer Genremalerei nur klein und zaghaft hatte vonstatten gehen können. Dies sei nun, 1858, jedoch vorüber. Der aufkommende Realismus positionierte sich nach Grosses Beobachtung den beiden alten Kunststilen gegenüber gänzlich neu.³⁷¹

Zum anderen, und dies ist ein besonders wichtiger Aspekt, betonte Julius Grosse die Wichtigkeit des Revolutionsjahres 1848 als Zäsur, in dessen Folge sich jeglicher Idealismus in Nebel aufgelöst habe. Als Resultat habe man sich, so Grosses Argumentation, um die wirklichen Dinge mehr gekümmert, so dass Leben, Literatur und Kunst der Zeit realistisch geworden seien. Gemäß dieser Einschätzung von Grosse kam nach 1848 der von Feuerbach betitelte „Geist des Realismus“ innerhalb der deutschen Malerei in noch stärkerer Form zum Tragen, was die für den vorliegenden Kontext weiter zu verfolgende Fährte klar und deutlich aufzeigt.

367 Grosse 1859, S. 116.

368 Grosse 1859, S. 168.

369 Grosse 1859, S. 168.

370 Grosse 1859, S. 168.

371 Grosse 1859, S. 114-115.

Einer der Protagonisten dieses neuartigen Realismus in der Genremalerei war für Julius Grosse wie zitiert der Maler Ludwig Knaus, also derselbe Künstler, den auch Alfred Lichtwark in der eingangs dieser Arbeit zitierten Passage als „Ausgangspunkt“ der erfolgreichen deutschen Genremalerei des 19. Jahrhunderts benannt hat. Jene Genremalerei, die 1858 in München reüssierte, erschien Lichtwark 1894 schließlich bereits „verflossen“.³⁷² Für Grosse jedoch stand sie stellvertretend für die Überwindung von Klassizismus und Romantik und sinnbildlich für den Durchbruch des realistischen Zeitgeistes in der Malerei. Beide Positionen, die von Julius Grosse und die von Alfred Lichtwark, verleiten zu einer Gegenüberstellung. Die Genremalerei à la Ludwig Knaus, welche Ende des 19. Jahrhunderts in eine tiefe Existenzkrise geriet, besaß zur Jahrhundertmitte demnach den Charme des Neuen sowie den Anschein einer notwendigen Konsequenz. Wie geschildert propagierte Grosse, obwohl selbst davon nicht zufriedengestellt, dass eine Umkehr nicht mehr möglich sei. Schließlich habe man die Schiffe, mit denen man angelangt sei, verbrannt.

Grosses markige Worte belegen, wie zutreffend es ist, die Entwicklung der deutschen Genremalerei im 19. Jahrhundert in zunehmender Emanzipation von der Dominanz des Idealistischen in der Kunst zu begreifen. Grosses markige Worte deuten ferner an, dass sich – ungeachtet der in den vorangegangenen Kapiteln beschriebenen Wirksamkeit des realistischen Zeitgeistes bereits bald nach dem Ausklingen des Deutschen Idealismus um 1830 herum – ein vehementes Durchsetzen der realistischen Strömung in der (Genre-)Malerei anscheinend erst nach 1848 vollzog. Doch Grosses markige Worte ermahnen letztlich vor allem anderen dazu, sich den vermeintlichen Bruch der deutschen (Genre-)Malerei um 1850 mit dem idealistischen Erbe ganz genau anzuschauen. Gemeint ist die Frage, welche Kunstauffassung, welcher spezifische Umgang mit der Wirklichkeit mit dem Terminus „Realismus“ respektive der Umschreibung „realistisch“ fortan für die deutsche Genremalerei reklamiert worden ist.

8.2. Realistische Kunst in Deutschland und Frankreich nach 1848: eine Abgrenzung

„Den künftigen Geschichtsschreiber unseres Jahrhunderts wird wahrscheinlich nichts so sehr in Erstaunen setzen als der schroffe Gegensatz, welcher zwischen der ersten und der zweiten Hälfte desselben waltet.“, prognostizierte Anton Springer 1884 und thematisierte damit einen für die Kunstgeschichtsschreibung überaus wichtigen Aspekt bei der Beschäftigung mit der

³⁷² Siehe Einleitung oder direkt Pflugmacher 2003, S. 67.

deutschen Genremalerei im 19. Jahrhundert.³⁷³ Für die Ausprägung eines neuen Realismusverständnisses in der deutschen Kunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts fungierten die revolutionären Geschehnisse von 1848/49 als wichtige Wegscheide. Die in der Achtundvierziger-Revolution verfolgten Ziele waren mannigfaltig. Das liberale Bürgertum hoffte brennend auf die Einführung einer demokratischen Verfassung und die Schaffung eines Nationalstaats.³⁷⁴ Prägnant zusammenfassen lassen sich die Hoffnungen der Zeit durch die Eingangszeile aus Hoffmann von Fallerslebens „Lied der Deutschen“: „Einigkeit und Recht und Freiheit“. Das Lied von 1841, die Textvorlage der heutigen deutschen Nationalhymne, ist ein Spiegel damaligen Hoffens, inklusive der heute infolge nationalsozialistischer Pervertierung nicht mehr gesungenen ersten Strophe.³⁷⁵

Mit der erzwungenen Resignation des für ein striktes System von staatlicher Kontrolle stehenden Staatskanzlers Metternich und der Installation einer deutschen Nationalversammlung in der Frankfurter Paulskirche liefen die revolutionären Geschehnisse, die sich von Frankreich aus ab Februar 1848 über mehrere europäische Länder ausbreiteten, für deutsche Belange zunächst gut an. Anstatt zu kooperieren, beäugte das liberale Bürgertum allerdings die mit ihm revoltierende Arbeiterschaft und ging aus Misstrauen auf Distanz.³⁷⁶ Begünstigt durch solche Umstände, doch nicht zuletzt in Anbetracht der militärischen Überlegenheit der sich verteidigenden feudalen Herrschaftssysteme, gewannen rasch restaurative Kräfte wieder die Oberhand. Die ihm vom Paulskirchenparlament angebotene Kaiserkrone nannte Preußens König Friedrich Wilhelm IV. verächtlich „Schweinskrone“ – und schlug sie aus: „gegen Demokraten helfen nur Soldaten“ formulierte er zudem und scheute sich nicht, die Sentenz in die Tat umzusetzen.³⁷⁷ Adolph Menzels unvollendetes Bild „Die Aufbahrung der Märzgefallenen“ ist ein künstlerisches Manifest dieser politischen und gesellschaftlichen Umbruchszeit.³⁷⁸

Nach seinem Scheitern stürzte das nationalliberale Bürgertum in eine tiefe politische Identitätskrise.³⁷⁹ Es würde allerdings zu kurz greifen, von einer gänzlichen Niederlage des Bürgertums zu sprechen. „Die Reaktion war, paradox gesagt, moderner, als die Restauration

373 Springer 1884, S. 127.

374 Nipperdey 1984, S. 600. Zu Verlauf, Trägern und Zielen der deutschen Märzrevolution siehe ferner Hahn / Berding 2010, S. 540-554.

375 Siehe Grewe 1982.

376 Zur Diskussion der Gründe des Scheiterns der Revolution siehe Nipperdey 1984, S. 663-670.

377 Die beiden Zitate nach Vossler 1967, S. 137. Dort bedauerlicherweise keine weitere Quellenangabe.

378 Siehe weiterführend Forster-Hahn 1988.

379 Stemmler 1996, S. 84.

nach 1815“, so der Historiker Thomas Nipperdey.³⁸⁰ Ungeachtet seines politischen Desasters profitierte das Bürgertum von technisch-ökonomischen und mentalitätsgeschichtlichen Wandlungen um 1850. Walther Rathenau charakterisierte 1912 aus der Distanz rund eines halben Jahrhunderts: „Durch die Mitte des vergangenen Jahrhunderts geht ein Schnitt. Jenseits liegt die alte Zeit, altmodische Kultur, geschichtliche Vergangenheit, diesseits sind unsere Väter und wir, Neuzeit, Gegenwart.“³⁸¹

Tatsächlich ist beispielsweise gleich das erste Jahrzehnt nach der gescheiterten politischen Revolution für das deutsche Bürgertum ökonomisch gesehen eine gute Zeit gewesen. Sozial- und Wirtschaftshistoriker sprechen von den 1850er Jahren – zumindest bis zur Krimkrise 1857 – von der Phase eines „wirtschaftlichen Boom[s]“.³⁸² Diese Entwicklung verzeichnete entsprechend auch soziologische Folgen. Eine Distanz zwischen Bürgertum und Proletariat bahnte sich an.³⁸³ Dank eines um die Jahrhundertmitte zügig wachsenden Schienennetzes erlebten die Menschen einen ungekannten Fortschritt von Geschwindigkeit, Integration der Märkte und erleichterter Kommunikation. Hatte das Gleisnetz 1840 in Deutschland noch 500 Kilometer betragen, steigerte es sich bis 1855 um das 18fache auf 9000 Kilometer und bis 1877 auf 30000 Kilometer.³⁸⁴

Diese die Gesellschaft auf neue Weise prägenden Veränderungen können mit Thomas Nipperdeys Worten, der darin explizit auch die Veränderungen „des geistig-psychischen Klimas, der Lebens- und Weltinterpretation und des Lebensgefühls“ inkludiert wissen wollte, als „Wendung zur ‚Wirklichkeit‘“ bezeichnet werden.³⁸⁵ Dass mit dieser „realistischen Wende“³⁸⁶ wegen der gescheiterten Revolution nicht eine fortschreitende Demokratisierung parallel einherging, ist ein Kerncharakteristikum jüngerer deutscher Geschichte, das als deutscher Sonderweg ins 20. Jahrhundert ausgelegt wurde.³⁸⁷ Jedenfalls ist festzuhalten: Weil dem liberalen Bürgertum nach 1848 politische Teilnahme und Gestaltungskraft nicht in dem Maße zugänglich war, wie es sich dies als Resultat der Achtundvierziger-Revolution erträumt und erhofft hatte, kam es in politischer Hinsicht rasch mehrheitlich zu einer ebenso

380 Nipperdey 1984, S. 674.

381 Zitiert nach Plumpe 1996, S. 18.

382 Böhme 1968, S. 45.

383 Martini 1981, S. 12-13.

384 Putzger. Atlas und Chronik zur Weltgeschichte, Große Ausgabe, Berlin 2002, S. 191. Die Zahlen beziehen sich auf Deutschland in den Grenzen von 1871.

385 Nipperdey 1984, S. 717.

386 Eine synonyme Bezeichnung für die „Wendung zur ‚Wirklichkeit‘“ durch Nipperdey. Siehe Nipperdey 1984, S. 718.

387 Sowohl Plumpe 1996, S. 27 als auch Becker 2003, S. 29 verweisen diesbezüglich auf Plessner 1959.

resignierenden wie radikalen Einstellung. Ludwig August von Rochau prägte hierfür den Terminus „Realpolitik“.

In seiner Schrift „Grundsätze der Realpolitik. Angewendet auf die staatlichen Zustände Deutschlands“, deren erster Band 1853 und deren zweiter Band 1869 publizierte wurde, offerierte Rochau dem verunsicherten Liberalismus Orientierung und Ausweg. Es sei lediglich notwendig, erklärte er, den im Vorfeld der Revolution gehegten politischen Idealismus hinter sich zu lassen und endlich den nüchtern-pragmatischen Weg zu gehen.³⁸⁸ Die in der Revolution zu Schaden gekommenen politischen Ideale sollten also nicht mühevoll regeneriert werden. Rochau wies sie im Gegenteil falsch hinfort. Damit trug er eine Einstellung nach außen, die er als gescheiterter Verfechter der liberalen Idee selbst verinnerlicht hatte.³⁸⁹

Rochau gelangte zu der kühlen Position, dass es „das dynamische Grundgesetz des Staatswesens“³⁹⁰ sei, „daß die Macht allein es ist welche herrschen kann“.³⁹¹ Folgerichtig wurde wichtig, wessen Macht die des anderen übersteigt, denn: „Die Macht gehorcht nur der größern Macht, und der Starke kann sich nicht von dem Schwachen beherrschen lassen, selbst wenn er es wollte, oder vielmehr wollen könnte.“³⁹² Auf dieses moralfreie Axiom beziehend, lobte Karl Twisten 1859, dass „von den metaphysischen Dogmen der allgemeinen Menschenrechte, der natürlichen Gleichheit oder der absoluten Gedankenfreiheit“ im Politischen bereits kaum mehr die Rede sei.³⁹³

Aus heutiger Sicht mag eine solche moralfreie und utilitaristische Politikprogrammatisik extrem erscheinen. Rochaus Einstellungen müssen aber aus ihrer Zeit heraus interpretiert werden.³⁹⁴ Die Theorie der Realpolitik nach 1848 lässt erkennen, wie rigoros in diesem Bereich jeglicher Idealismus zurückgedrängt und letztlich – zumindest in der Theorie sogleich konsequent – eliminiert wurde. Die „realistische Wende“ in der politischen Auffassung Deutschlands nach 1848 war gleichermaßen eine Abkehr vom bisherigen wie in sich selbst radikal. Dies ist im Hinterkopf zu behalten, wenn es nun um die Frage nach dem vom Bürgertum getragenen realistischen Kunstverständnis nach 1848 gehen wird.

388 Einen Einstieg in Rochaus Diskurs der Realpolitik bieten Stemmler 1996 oder Hamerow 1975.

389 Hamerow 1975, S. 32.

390 Rochau 1859, S. 1, Kapitelüberschrift.

391 Rochau 1859, S. 2.

392 Rochau 1859, S. 3.

393 Zitiert nach Plumpe 1997, S. 49

394 Hamerow 1975, S. 37.

Die mentalitätsgeschichtlichen und technisch-ökonomischen Veränderungen um 1850 bewirkten im Zusammenspiel mit dem in politischer Hinsicht unübersehbaren Scheitern des Idealismus im Zuge der gescheiterten Revolution eine bei vielen Zeitgenossen bewusst vollzogene Abkehr von allem Idealistischen zugunsten einer realistischen Weltansicht. Die Schilderungen über Feuerbachs Philosophie vermochten bereits aufzuzeigen, dass diese Entwicklung vor 1848 eingeleitet und vorbereitet worden ist. Doch erst nach 1848 bewahrheitete sich Feuerbachs Prophezeiung eines realistischen Zeitalters in breitem Maße. Die Entwicklung ging, auch hier in der Erblinie Feuerbachs stehend, vor allem zulasten der idealistischen Philosophie, wie sie zuletzt Hegel prominent vertreten und ausformuliert hatte.

Als Anton Springer 1848 seine Promotion über Hegels Geschichtsanschauung publizierte, lautete darin der erste Satz: „Jede Schrift, welche einen philosophischen Gegenstand zum Inhalt hat, muss heutzutage ihr Erscheinen rechtfertigen.“³⁹⁵ Das deutsche Volk habe „auf seinen spekulativen Rausch einen tüchtigen Katzenjammer bekommen“, der wohl eine Zeit lang währen dürfte „bis sich der Eckel [sic] legt und die Lust zum Philosophieren uns wieder anwandelt“.³⁹⁶ Ganz vollzogen nämlich wollte Springer den Bruch mit dem philosophischen Erbe nicht wissen. Einstweilen möge „das Denken ruhen und das Wollen seine Stelle vertreten“, so Springer.³⁹⁷ Letztlich würden beide, so der Verfasser, „schon wieder zusammenstossen und ihre Verwandtschaft erkennen“.³⁹⁸

Die Position des bereits damals wie auch späterhin kunstaffinen Gelehrten legt nahe, die Auswirkungen der „realistischen Wende“ auf das Kunstverständnis sehr behutsam zu begutachten. Nichts wäre fataler, als in Kenntnis der Maximen der deutschen Realpolitik automatisch auch im künstlerischen Feld eine sich so radikal gerierende Abkehr von bisherigen idealistischen Positionen anzunehmen. Diese Ermahnung zur genauen Prüfung muss noch verstärkt werden, da sich mit der Position Gustave Courbets zur selben Zeit in Frankreich eine solche Entwicklung anzubahnen begann. Bis heute steht in der deutschsprachigen Kunstgeschichtsschreibung die deutsche realistische Kunstauffassung der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Schatten dieser französischen Entwicklung, obwohl jene seinerzeit selbst vor Ort in Frankreich nur schleppend anerkannt wurde und lange Zeit nur von einer Minderheit repräsentiert und getragen wurde. Die realistische Kunstauffassung in Frankreich war zweifellos für die europäische Kunstgeschichte von hoher Bedeutsamkeit

395 Springer 1848, S. V.

396 Springer 1848, S. V.

397 Springer 1848, S. V.

398 Springer 1848, S. V.

und bewirkte Impulse für die Kunst der Moderne.³⁹⁹ Mit dem parallel sich ausprägenden deutschen Realismusverständnis – und damit auch mit dem der deutschen Genremalerei der Zeit – hatte sie jedoch nur wenig gemein.

Der Pariser Salon 1848 wurde infolge der Revolution juryfrei bestückt.⁴⁰⁰ So konnten auch Maler, die von der Akademie oder der konservativen Kunstkritik abgelehnt wurden, ihre Werke der breiten Öffentlichkeit präsentieren – und sie taten dies auch. So erregte beispielsweise Jean-François Millet 1848 mit seinem Gemälde „Der Kornschüttler“ großes Aufsehen.⁴⁰¹ In den Jahren darauf zeigte Courbet mit „Die Steinklopfer“ und „Das Begräbnis in Ornans“ zwei konservative Kreise vollkommen irritierende Bilder im Salon. Mit diesen monumentalen Werken, die nicht nur Alltägliches zum Sujet nahmen, sondern zudem bewusst jeglicher Idealisierung dieser Lebens- und Alltagswelt entsagten, verstörte Courbet das etablierte französische Kunstwesen.

In einem Brief schilderte Courbet das Zustandekommen von „Die Steinklopfer“ (Abb. 10): „Ich hatte unseren Wagen genommen und fuhr zum Schloß von Saint-Denis, um eine Landschaft zu malen. Nahe bei Maisières halte ich an, um zwei Männer zu beobachten, die auf der Straße Steine klopfen. Selten trifft man auf einen solchen Ausdruck vollkommensten Elends. Im gleichen Augenblick hatte ich ein Bild vor Augen. Ich bestellte sie für den nächsten Tag in mein Atelier, und seitdem habe ich an meinem Bild gemalt.“⁴⁰² Courbet war demnach bereit und willens gewesen, die ebenso elende wie einfache Tätigkeit der ihm ansichtig gewordenen Steinklopfer kurzerhand zum Thema eines großformatigen Gemäldes zu machen. Courbet war davon überzeugt, dass die Zeit hierfür reif sei. Imaginär an den konservativen Kunstkritiker Jean Louis Hippolyte Peisse gerichtet verkündete er: „Ja, Monsieur Peisse, es wird Zeit, daß man die Kunst in die Gosse zieht. Allzu lange haben Sie sich für eine wohlstandige, pomadige Kunst stark gemacht. Allzu lange haben meine Zeitgenossen, die Maler, ihre Kunst an Ideen und Kartons ausgerichtet.“⁴⁰³

Angesichts der Radikalität des Vorgehens, einfache Straßenarbeiter bei ihrer stupiden Tätigkeit abzubilden, erstaunt nicht, dass „Die Steinklopfer“ unmittelbar nach ihrem

399 Für den hier nicht eigens thematisierten französischen Realismuskurs vor 1848 beziehungsweise vor Courbet siehe Röhl 2003, S. 26-30 und Nerdinger 1975.

400 Sfeir-Semler 1992, S. 129-130.

401 Herbert 1975, S. 73-74.

402 Zitiert nach Gaetgens 2002, S. 400-401.

403 Zitiert nach Gaetgens 2002, S. 401.

Erscheinen ins Kreuzfeuer der Kritik gerieten. Ihr Schöpfer war jedoch stolz darauf, nichts erfunden zu haben und war, was sein Bild betraf, überzeugt, „daß keines wahrer sein könnte, auch wenn ich hundert malte“.⁴⁰⁴ Courbet kollidierte auf diese Weise unvermeidlich mit der noch vorherrschenden Auffassung seiner Zeit, die vom Kunstwerk Idealität und Reinigung von der Kontingenz der Wirklichkeit einforderte. Allerdings gerieten diese Prämissen im Zuge der gesellschaftlichen und politischen Umbrüche nach 1848 immer mehr in Erklärungsnot. Linda Nochlin erklärte sich Courbets Wirken damit, dass es sich in einer Zeit vollzog, die ihre Vergangenheit verloren, eine neue Gegenwart aber noch nicht gefunden hatte.⁴⁰⁵

Für einen Vertreter der alten Zeit wie Delacroix ging Courbet mit seinem gewagten Adaptionsversuch freilich viel zu weit. Vor Courbets „Die Badenden“ fragte sich Delacroix: „Was sollen diese beiden Figuren? Eine dicke Bürgersfrau von hinten gesehen und ganz nackt [...]. Sie macht eine Bewegung, die nichts ausdrückt [...]. Es existiert zwischen diesen beiden Figuren keine Beziehung, die man verstehen kann.“⁴⁰⁶ Die erwähnte Stelle aus dem Tagebuch von Delacroix belegt exemplarisch, wie rätselhaft den Zeitgenossen die Bilder Courbets erschienen, weil sie eben nicht mehr les- und ausdeutbar waren. Die Natur selbst bot in derartigen Szenen keine ideale Deutung an und Courbet hütete sich bewusst, von sich aus eine solche zu implizieren. Dies war aber genau das, was nicht nur Delacroix vom Künstler bei einer Darstellung der empirischen Wirklichkeit weiterhin erwartete. Courbet dagegen war fest davon überzeugt, dass die Malerei „ihrem Wesen nach [...] einzig in der Darstellung der *wirklichen* und *vorhandenen* Dinge“ bestehen könne.⁴⁰⁷

Als sich Courbet 1855 mit der verantwortlichen Jury nicht über eine Teilnahme an der Pariser Weltausstellung einigen konnte, zeigte er kurzerhand seine Bilder in einer eigenen Unterbringung, die er „Pavillon du Réalisme“ titulierte. Begleitend veröffentlichte er eine Broschüre, die eine Art Manifest seines Realismusverständnisses enthielt. Darin verteidigte er sein Tun: „Ich habe außerhalb jedes Systems und unvoreingenommen die Kunst der Alten und der Moderne studiert. Ich wollte weder die einen nachahmen noch die anderen kopieren; mein Denken war auch nicht auf das müßige Ziel einer Kunst um der Kunst willen ausgerichtet. Nein! Ich wollte ganz einfach aus der umfassenden Kenntnis der Tradition das begründete Gefühl der Unabhängigkeit meiner eigenen Individualität schöpfen.“⁴⁰⁸ Dergestalt schuf

404 Zitiert nach Hofmann 1978, S. 561.

405 Nochlin 1971, S. 53.

406 Delacroix 1913, S. 111-112.

407 Zitiert nach Herding 1978, S. 31.

408 Zitiert nach Herding 1978, S. 27.

Courbet nach eigenem freudigen Bekunden „lebendige Kunst“.⁴⁰⁹ In den Folgejahren erreichte die Diskussion um den Realismus in Frankreich, in der die Zeitschriften „L'Artiste“ und „Réalisme“ an vorderster Front fochten, enorme Schärfe. Die historische Forschung spricht von diesen Jahren als dem Höhepunkt einer „bataille réaliste“.⁴¹⁰

Zum Aufwallen des Disputs trug bei, dass der Realismus Courbets auch von Kunsttheoretikern des französischen Sozialismus wie Max Buchon oder Pierre-Joseph Proudhon goutiert und für ihre Zwecke herangezogen wurde. Proudhon beispielsweise ging in seiner Publikation „Du principe de l'art et de sa destination sociale“ ausführlich auf „Die Steinklopfer“ ein.⁴¹¹ Proudhon sah in einer ethischen und soziologischen Zweckbestimmtheit – ganz anders als beispielsweise sein Zeitgenosse Zola – die zentrale Funktion der Kunst.⁴¹² Mit diesem Ziel vor Augen konnte Proudhon behaupten: „Die Gattung, zu der die ‚Steinklopfer‘ gehören, ist heute die höchste, die einzig zulässige Gattung.“⁴¹³ Es erscheint fraglich, ob Courbet diese frühsozialistische und letztlich ideologische Interpretation seiner Werke teilte.⁴¹⁴ Zwar war er zweifellos ein politisch engagierter Mensch. Sein Aktivismus in der Pariser Kommune und die aus der Revolte nach deren Niederschlagung 1871 resultierende Gefängnisstrafe sind hinreichend bekannt. Doch in den 1850er Jahren wollte Courbet keineswegs auf eine Ausdeutung wie diejenige Proudhons eingeschränkt werden. Er schrieb einem Verleger: „Ich bin nicht nur Sozialist, sondern auch Demokrat und Republikaner, kurz, ich unterstütze die ganze Revolution, und vor allem bin ich ganz Realist. [...] denn Realist sein bedeutet, ein aufrichtiger Freund der wirklichen Wahrheit zu sein.“⁴¹⁵

Mit dieser „wirklichen Wahrheit“ verstieß Courbet gegen die bisherige Kunstauffassung in Frankreich und blieb noch lange Zeit eine kontroverse Figur, an der sich die Gemüter schieden. Aus heutiger Sicht ist es ebenso richtig wie leicht, ihn einen frühen Wegbereiter der modernen Kunst zu nennen. Für die stimulierende Kraft seines unmittelbaren Wirkens in den 1850er und 1860er Jahren spricht, dass er die generellen Tendenzen, die sich in der

409 Zitiert nach Herding 1978, S. 27.

410 Röhl 2003, S. 30.

411 Gaetgens 2002, S. 404-405.

412 Röhl 2003, S. 46.

413 Zitiert nach Gaetgens 2002, S. 405.

414 James Henry Rubin merkte diesbezüglich an: „While it is true that Proudhon's notion of the ideal was influenced by positivism, the nature and function of idealism were central to the definition of art in *Du principe de l'art*. By contrast, Courbet had altogether banished the notion of ideal from his vocabulary.“ Rubin 1980, S. 83-84.

415 Zitiert nach Hofmann 1978, S. 13.

realistischen Kunst Frankreichs aufzutaten, allesamt zu bedienen wusste.⁴¹⁶

Nach Boris Röhl lassen sich in der französischen Realismustheorie dieser Zeit drei Hauptlinien unterscheiden. Dies ist zum einen der Realismus als Widerspiegelung der zeitgenössischen Gesellschaft (Genre-Realismus), zum zweiten der Realismus als Nachahmung der äußeren Wirklichkeit (mimetischer Realismus) sowie schließlich das von der zeitgenössischen sozialistischen Kunsttheorie reklamierte Realismusverständnis.⁴¹⁷ Im Hinblick auf andere Länder urteilte Röhl: „Die Übernahme des Realismus als Stil erfolgte in verschiedenen europäischen Ländern in mehreren Wellen. Diese Strömung wurde anhand nationaler Traditionen umgeformt. Ähnliches kann auch im Bereich der Theorie festgestellt werden, da diese ebenfalls eine nationale Prägung aufwies.“⁴¹⁸ Bezüglich Deutschland bedeute dies: „Die Verwendung des Wortes ‚Realismus‘ in einem französischen und einem deutschen Text des 19. Jahrhunderts beruht meist auf einer unterschiedlichen theoretischen Fundierung. Möglicherweise stellt der deutsche Ideal-Realismus (bürgerlicher Realismus) die prägnanteste nationale Sonderform der Realismustheorie des 19. Jahrhunderts dar, da dieser als Gegenkonzept zur französischen Realismustheorie geplant war.“⁴¹⁹ Diesem „Ideal-Realismus“, der nach Einschätzung Röhl in deutschen Kunstkritiken des 19. Jahrhunderts im Regelfall bloß als „Realismus“ bezeichnet wurde⁴²⁰, gilt es demnach auf den Grund zu gehen, um der deutschen Genremalerei der (Folge-)Zeit näher kommen zu können. Eine Besprechung Courbets aus dem „Deutschen Kunstblatt“, dem „Organ der Kunstvereine von Deutschland“, mag hierfür den Einstieg bilden.

In einem mehrere Folgen umspannenden Bericht im „Deutschen Kunstblatt“ über den Pariser Salon 1857 thematisierte ein anonymes Autor unter anderem Gustave Courbet. Er bescheinigte dem Maler durchaus Talent, kritisierte ihn aber zugleich als „das Haupt der ultranaturalistischen Schule“ heftig.⁴²¹ Courbet wurde dem deutschen Leser charakterisiert als ein Künstler, der den unbedingten Entschluss gefasst habe, „der süßlichen Geziertheit und schwächlichen Unnatur der Idealisten, die der hiesige Sprachgebrauch ‚Fantasisten‘ nennt, eine entschiedene Derbheit und Natürlichkeit entgegenzustellen“.⁴²² In dieser Hinsicht schieße

416 Nach Uwe Dethloff waren diese von Courbet allesamt bedienten Stoßrichtungen des französischen Realismus die Authentizität der Abbildung, die Opposition gegen die akademische Malerei sowie mögliche Implikationen zu gesellschaftlichen Umbrüchen. Siehe Dethloff 2001, S. 219.

417 Röhl 2003, S. 30-54.

418 Röhl 2003, S. 54.

419 Röhl 2003, S. 54-55.

420 Röhl 2003, S. 54-55, Anm. 107.

421 Anonymus 1857, S. 428.

422 Anonymus 1857, S. 427.

Courbet, so der Artikel, deutlich über das noch akzeptable Maß hinaus, obwohl der Künstler mit „kräftigem Farbensinn“ und „gesundem Naturgefühl“ begabt sei.⁴²³ Letztlich aber verfallt er in das den Idealisten entgegengesetzte Extrem, „nämlich ins Gemeine“.⁴²⁴

Davon hielt das „Deutsche Kunstblatt“ gelinde gesagt gar nichts, wobei die Rezension auch Hinweise darauf gibt, was man in Deutschland konkret an Courbets Genredarstellungen bemängelte. Die Kritik zielte auf Courbets Unterlassung von künstlerischer Selektion, Bearbeitung und Verschönerung bei der Darstellung von alltäglichen Szenen. Sensibel erkannte man, dass diese Unterlassungen auch Auswirkungen auf den Charakter der dargestellten Figuren hatten. Unterlassungen, die man ganz und gar nicht begrüßte. Denn wer male wie Courbet, der könne keine hohe Meinung vom Menschen haben, so der Rezensent, im Gegenteil: „Mit einer Art von Menschenhaß sieht er an den Menschen nicht das moralisch Schöne, sondern das physisch Häßliche, und übertreibt dieses noch in seinen Bildern.“⁴²⁵ Entsprechend gering wurde der Mehrwert von Courbets Kunst gegenüber dem direkten Blick auf die Wirklichkeit eingeschätzt: „Er ist der Zyniker der Malerei, steckt aber keine Laterne an, um bei hellem Mittag einen Menschen zu suchen, der diesen Namen verdient; die erste beste Gassendirne, die ihm in den Weg kommt, ist ein glücklicher Fund, je gemeiner, desto besser.“⁴²⁶

Die Formulierung von der Laterne am hellichten Tage fungiert im wahrsten Sinne des Wortes als ein erhellendes Sinnbild für die um 1850 in Deutschland an ein Genregemälde herangetragene Erwartungshaltung. Zwar war es um die Jahrhundertmitte nicht mehr verpönt, sich „bei hellem Mittag einen Menschen zu suchen“ (s.o.), also auch die menschliche Alltäglichkeit ins Bild zu holen. Eine Fokussierung und Akzentuierung, die im ersten Schritt künstlerischen Schaffens alles Gemeine und Widerborstige außen vor ließ und sodann beispielsweise ein Idealbild einer Mutter, einer Familie, einer sozialen Gemeinschaft etc. zeigte, eben der leitende Lichtstrahl der Laterne, blieb aber weiterhin für die Zuerkennung des Kunststatus konstitutiv. Sensibel erkannte der Rezensent, dass eben diese Leistung von Courbet nicht mehr erbracht wurde. Die Folgen daraus wurden mit schwerwiegenden Worten umschrieben: „Der Mensch ist für Courbet ein materieller Gegenstand wie ein anderer, der nur einen Sachwerth hat, eine Art Baum, der anstatt der Rinde mit einer Jacke bekleidet ist.“⁴²⁷

423 Anonymus 1857, S. 427.

424 Anonymus 1857, S. 427.

425 Anonymus 1857, S. 427.

426 Anonymus 1857, S. 427.

427 Anonymus 1857, S. 428.

Eine derartige Nivellierung des Menschen im Genrebild hielt das Organ der deutschen Kunstvereine 1857 für untragbar.

Im selben Jahrgang des „Deutschen Kunstblattes“ veröffentlichte Ernst August Hagen, der an der Königsberger Universität über Kunst- und Literaturgeschichte las, einen Aufsatz über deutsche Genre- und Landschaftsmalerei der Gegenwart. Darin findet sich folgende Charakterisierung damaliger deutscher Genremalerei: „Die neuern deutschen Genremaler (von den belgischen können wir gleiches nicht melden) halten sich in ihren Erfindungen fern von dem Gemeinen, Widerwärtigen und Aegerlichen. Die Maler suchten sich in das Volksthümliche einzuleben, ohne sich unter den Pöbel zu mischen, sie geben meist Humoresken, die durch das Lebenswahre fesseln und durch den Reiz idyllischer Gemüthlichkeit auch erheben können.“⁴²⁸ Hagen titulierte diese Art von Genremalerei als rühmlich, gerade auch verglichen mit dem Genre früherer Zeiten. Die von ihm an der deutschen Genremalerei gelobten Eigenschaften lesen sich wie Kontrapunkte zu dem, was gleichzeitig in Frankreich erprobt wurde. Sie lassen aber wohlgerne einen Aspekt unerwähnt, der Courbets Malerei des menschlichen Alltagslebens nicht nur von der traditionellen Genremalerei in Frankreich, sondern eben auch von der in Deutschland akzeptierten Genremalerei des weiteren separierte.

Das im Zweiten Weltkrieg in Dresden verbrannte Gemälde „Die Steinklopfer“ von Courbet wies monumentale Ausmaße auf. Es war 159 cm hoch und 259 cm breit.⁴²⁹ Eine solche Leinwand wurde sonst nur bei Historienbildern verwendet, nicht aber bei der Darstellung von zwei rückwärtig gegebenen Personen während einer banalen Tätigkeit. Die für Genregemälde ungehörige Größe, in der Courbet seine ungeschönte Alltagsdarstellung ausführte, teilte die Meinungen in Frankreich in zwei Lager. Während Proudhon stolz berichtete, dass „Die Steinklopfer“ von Bauern am liebsten als Hochaltarbild gesehen worden wären⁴³⁰, tadelte Théophile Gautier den monumentalen Anspruch, der nach damaligem Diskurs einzig der bedeutsamen Historienmalerei vorbehalten war. Höchstens eine Darstellung aus dem modernen Leben, welche sich im allgemeinen bewege, also beispielsweise eine arme Frau, die über ihr totes Kind trauert, wollte Gautier in diesen Dimensionen gelten lassen.⁴³¹

428 Hagen 1857a, S. 190.

429 Vgl. Katalog der Staatlichen Gemäldegalerie zu Dresden. Kleine Ausgabe, elfte Auflage, Dresden und Berlin 1927, S. 288.

430 Gaehetgens 2002, S. 405.

431 Herding 1978, S. 79-80.

Auch in Deutschland spielte der Aspekt des adäquaten Maßes einer Genredarstellung um 1850 eine Rolle. Carl Lemke hierzu in seiner „Populären Ästhetik“: „Im Allgemeinen verlangt die Darstellung des Genre, wie schon das Thierstück, kleine Verhältnisse des Bildes. Je unwichtiger der Gegenstand, könnte man sagen, desto kleiner soll derselbe uns gezeigt werden; er darf sich dann auch äusserlich nicht breit machen.“⁴³² Das Genre sollte demnach zurücktreten, um die Gattungshierarchie nicht zu erschüttern. Dass diese Bescheidenheit in der Fläche zugleich auch einen funktionalen Nutzen bedeutete, betonte 1853 Johann Christian Elster. Verglichen mit den Historiengemälden seien die Genrestücke „größtentheils in kleinerm Maaßstabe ausgeführt“, wie es ihren Bestimmungsorten entgegenkäme, denn: „Es sind kleinere Cabinetsstücke, und sie machen die kostbare Zimmer-Decoration in den Wohnungen wohlhabender Privatleute aus, wodurch auch die nicht gerade kunstverständigen Hausgenossen und Freunde der gemüthlichen Besitzer angesprochen und unterhalten werden.“⁴³³

Für die kunsttheoretische Diskussion waren solche praktischen Überlegungen jedoch nebensächlich. Hier zählte vor allem die von der Ästhetik propagierte Devise, dass das große Format dem bedeutsamen Historiengemälde, das kleine Format dagegen dem Genre angemessen sei, wie Karl Eckardt 1864 in seiner „Vorschule der Aesthetik“ erklärte: „Das Gattungsbild zieht mit Recht einen verkleinerten Massstab der zu anspruchsvollen, zu sehr aus der Gattung tretenden ganzen oder auch nur halben Lebensgrösse vor [...].“⁴³⁴ Noch 1887 schrieb Alwin Schultz aus Überzeugung über das Genre und seine passende Bildgröße: „Dem an und für sich geringfügigen Sujet entsprach und entspricht jedenfalls die kleine Dimension der Bildfläche viel eher.“⁴³⁵

Courbets Vorgehen mit all seiner oppositionellen Tendenz war sicherlich ein – auch für Frankreich zu jener Zeit – extremes Beispiel. Wie weit man in Deutschland um die Mitte des 19. Jahrhunderts schon beziehungsweise noch gewillt war, Genremalerei zu akzeptieren, solange sie eben keine Nivellierung der Gattungsgrenzen bedeutete, soll ein dritter Artikel aus dem Jahrgang 1857 des „Deutschen Kunstblattes“ verdeutlichen. Der Maler und Karlsruher Akademieprofessor Johann Carl Heinrich Koopmann veröffentlichte darin eine Stellungnahme zur Situation an den deutschen Kunstakademien. An besagten Lehranstalten wollte er die Genremalerei zwar nicht vertreten sehen, „weil nach meiner Ueberzeugung

432 Lemke 1865, S. 465.

433 Elster 1853, S. 175.

434 Eckardt 1864, S. 383.

435 Schultz 1887, S. 389.

sämtliche Genrefächer auf Akademien durchaus nicht am rechten Platz sind“, so Koopmann.⁴³⁶ Aus seiner Favorisierung einer idealistischen Kunst machte er folglich keinen Hehl. Gleichwohl fiel es Koopmann 1857 nicht mehr ein, gegen die Existenz von Genremalerei zu argumentieren.

Die Berechtigung von Genremalerei außerhalb des akademischen Kunstschaffens stand für Koopmann außer Frage, denn für ihn waren Historienmalerei und Genremalerei zwei klar voneinander geschiedene Kunstauffassungen. Ihre Eigenschaften vermengen zu wollen, so hielt Koopmann vor Augen, „wäre ähnlich, als wollte man den Text: ‚O! du lieber Augustin‘, oder ‚Blühe liebes Veilchen‘ durch Mozarts Posaunenakkorde beim Erscheinen des steinernen Gastes wiedergeben [...]“.⁴³⁷ Mit den Feldern der „Behaglichkeit, Alltäglichkeit u.s.w.“ besitze die Genremalerei doch ihren ganz eigenen Themenbereich, „denn ihre Aufgabe ist die Schilderung des kleinen Familienlebens mit seinen gemüthlichen Verhältnissen, die stille Häuslichkeit mit ihrer behaglichen Umgebung, das Naive, Lustige und Traurige des Volkes bei seinen Freuden und Leiden, kurz die treue oder humoristische und satyrische Darstellung des Alltagslebens“.⁴³⁸ Familien- oder Volksleben in behaglicher und humoristischer Darstellung: Klarer könnte die Diskrepanz zu Courbet kaum benannt werden. Klar scheint damit aber auch schon auf, welcher Gestalt deutsche Genremalerei in der Folgezeit sein sollte.

Wie die drei Belegstellen aus dem „Deutschen Kunstblatt“ von 1857 nahe gelegt haben, stieß Courbets ungeschönte, monumental umgesetzte und literarische wie ideale Inhalte entbehrende Genremalerei – denn unter Genremalerei rechnete das „Deutsche Kunstblatt“ die Werke Courbets wohlgermerkt explizit⁴³⁹ – nicht auf Zustimmung der Zeitschrift, die wiederum die Kunstauffassung der deutschen Kunstvereine und damit indirekt auch die Kunstauffassung des darin formierten Bürgertums vertrat. Diesen Dissens teilte sich das „Deutsche Kunstblatt“ damals noch mit vielen Zeitgenossen in Frankreich, die ebenfalls Courbet nicht schätzten oder gar bekämpften und denen nur wenige Apologeten Courbets gegenüberstanden.⁴⁴⁰ Es sei nur an die so genannte „bataille réaliste“ erinnert. Allerdings konnte aus den thematisierten Stellen auch deutlich werden, dass es gerade in Abgrenzung zu Courbet so etwas wie einen Erwartungshorizont für gute deutsche Genremalerei gegeben hat.

436 Koopmann 1857, S. 188.

437 Koopmann 1857, S. 188.

438 Koopmann 1857, S. 188.

439 Anonymus 1851, S. 99.

440 Zur Verteidigung des Hässlichen im Werk Courbets durch zeitgenössische Fürsprecher siehe Engelmann 2003, S. 84-91.

Diese sollte dezidiert anders an die Wirklichkeit herantreten, als Courbet dies revolutionär tat. Zum Abschluss dieses Kapitels sei dies noch einmal an zwei einander gegenübergestellten Gemälden aus dem Jahr 1850 erörtert.

Im Pariser Salon 1850 stellte Gustave Courbet „Das Begräbnis in Ornans“ (Abb. 11) aus. Mit seinen Maßen von 315 cm Höhe und 668 cm Breite sprengte es die einem Genregemälde zugestandene Größe bei weitem. Nach dem bereits Geschilderten erstaunt nicht, dass dieses Faktum auch der Korrespondent des „Deutschen Kunstblattes“ einer missbilligenden Erwähnung wert fand.⁴⁴¹ Dergestalt, inmitten des großen Hauptsaaes der Ausstellung, kam der Rezensent nicht umhin, dieses Genregemälde scharf zu tadeln, und zwar aufgrund seiner Schilderung einer banalen ländlichen Beerdigung „mit deutlich ausgesprochener Hinneigung zum Niedrigen und Gemeinen in Form, Charakter und Ausdruck, ja sogar mit offener, absichtlicher Heraushebung und Uebertreibung des Unedlen, des Hässlichen und Lächerlichen in Zügen und Haltung der Anwesenden [...]“.⁴⁴² Dass der Artikel im gleichen Atemzug maltechnische Aspekte, ja die formale Seite generell durchaus zu loben wusste⁴⁴³, scheint auf den ersten Blick paradox zu sein. Spätere Ausführungen zur Balance von Form und Inhalt in der deutschen Genremalerei unter dem Primat des Inhaltlichen werden jedoch aufzeigen, dass bei Vernachlässigung des letzteren – und nichts anderes wagte Courbet in den Augen des Rezensenten mit seiner gemeinen und niedrigen Begräbnisszene – der formale Aspekt allein ein Genrebild keineswegs zu legitimieren verstand.

Wie ein gutes Genregemälde nach den Kriterien des „Deutschen Kunstblattes“ aussehen sollte, hatte die Zeitschrift im Jahrgang 1850 ihren Lesern dargelegt. Die damalige Aufmerksamkeit galt dem „Dorftanz unter der Linde“ (Abb. 12) von Ludwig Knaus. Dieses Gemälde zeigte eine Dorfgemeinschaft, die außerhalb des Ortes beim Tanz zusammengekommen ist. Hermann Weiss kommentierte: „Als eine ausserordentliche und ungewöhnliche Erscheinung wird mit Recht das mit grosser Virtuosität gemalte figurenreiche Bild eines hiesigen jüngeren Künstlers, L. Kraus [sic], betrachtet. Es stellt einen Bauerntanz dar.“⁴⁴⁴ Sodann folgte eine Bildbeschreibung im Stile der Zeit für das in der Zeitschrift nicht mit abgebildete Gemälde.⁴⁴⁵ Besonders frappierte den Rezensenten auch die technische

441 Anonymus 1851, S. 99.

442 Anonymus 1851, S. 99.

443 Siehe Anonymus 1851, S. 99.

444 Weiss 1850, S. 326.

445 „Um die grosse und mächtige (fast den ganzen obern Raum des Bildes einnehmende) Linde des Dorfes haben sich die Bewohner desselben zu einem fröhlichen Feste vereinigt. Von dem durch die Tänzer und Tänzerinnen aufgewirbelten, gelblichen Staub setzen sich die Figuren des Vordergrundes in bestimmten

Brillanz des Bildes.⁴⁴⁶ Doch der Unterschied zur Beurteilung Courbets war der, dass die technische Brillanz eben nicht das einzige war, was dem Rezensenten an dem Gemälde von Knaus lobenswert erschien. Erst im Zusammenspiel mit der adäquaten Behandlung und Betonung des Inhaltlichen wie bei Knaus konnte ein Lob des Formalen überhaupt Geltung gewinnen, weil in diesem Fall der inhaltliche Aspekt in mindestens gleichberechtigter Art und Weise berücksichtigt schien.

Knaus' Bild „Dorftanz unter der Linde“, das den Kunstkriterien des „Deutschen Kunstblattes“ standzuhalten vermochte und „Das Begräbnis in Ornans“ von Courbet, das die Zeitschrift missbilligte, zeigen exemplarisch unterschiedliche Herangehensweisen der bildenden Kunst an die Wirklichkeit um 1850 auf. Der eine Künstler schilderte das gemütliche Beisammensein bäuerlicher Kreise im Sonntagsstaat, der andere eine dicht gedrängte, eher an ein Fries erinnernde Menge von Menschen in unlesbarer Zusammengehörigkeit. Der eine ist heute fast vergessen, der andere „öffnet[e] die moderne Malerei – und damit einen großen Sturm“, so schon Heinrich Wölfflin.⁴⁴⁷ Jedoch sollte an dieser Stelle kein allzu plakatives Schwarz-Weiß-Denken vom biedereren Knaus und dem kühnen Courbet, vom typisch deutschen und vom typisch französischen Weg des 19. Jahrhunderts konstruiert werden, sondern vielmehr am tatsächlichen Verlauf geblieben werden. Bemerkenswert ist beispielsweise, dass Knaus bald nach „Dorftanz unter der Linde“ nach Paris zog, wo er fast ein ganzes Jahrzehnt lang lebte und arbeitete. Er blieb dort dem bereits in Deutschland eingeschlagenen Weg treu – und hatte damit auch in Frankreich Erfolg.⁴⁴⁸ Noch 1867 konnte Knaus mit dem Einfigurenbild eines genügsamen Invaliden beim Weißbier (Abb. 13) bei der Pariser Weltausstellung einen Ehrenpreis erringen und erhielt zudem das Offizierskreuz der Ehrenlegion.⁴⁴⁹ Es war wohlgernekt dasselbe Jahr, in dem Manet seinen „Absinthtrinker“ (Abb. 14) erstmals öffentlich ausstellte.⁴⁵⁰

Egal ob die erwähnten Courbet und Manet oder andere progressive Künstler: Die Wegbereiter der modernen Kunst hatten einen steinigen Weg zu gehen, der ihnen breite Anerkennung erst

Gruppen ab. Diese sind zu beiden Seiten des Bildes mit grossem Geschicke vertheilt. Theils sitzen sie und trinken oder machen ein Spiel, theils stehen sie umher, sprechen mit einander oder schauen dem im Mittelgrunde herrschenden Treiben zu. Im Hintergrunde links, über reife Kornfelder hinweg, erblickt man die Hütten der hier jubilirenden Dorfbewohner.“ Weiss 1850, S. 326.

446 Weiss 1850, S. 326-327.

447 Wölfflin 1994, S. 83.

448 Pietsch 1896, S. 5-18. Zum Erfolg in Frankreich siehe die – freilich aus wohlwollender Perspektive der Tochter – erstellte Kompilation von Kritiken bei Müller-Knaus 1979, S. 93.

449 Pietsch 1896, S. 18.

450 Fonsmark 1987, S. 78.

mit zeitlicher Verzögerung eintrug, während eine Genremalerei von Ludwig Knaus in den 1850er Jahren sogleich auf große Zustimmung stieß, eben eine gewisse Zeit lang auch noch in Frankreich.⁴⁵¹ Knaus' Hauptabsatzmarkt blieb jedoch sein Heimatland. Dieser Erfolg gründete maßgeblich darauf, dass Knaus eine Genrekunst schuf, welche zwar anders war als ihre Vorgänger⁴⁵², in dieser Andersartigkeit aber mit der deutschen Kunsttheorie und Ästhetik Schritt hielt und kongruierte. Knaus, der von Schadow nach nur zwei Jahren 1848 wegen vermeintlicher Unbegabtheit noch von der Düsseldorfer Akademie verwiesen worden war⁴⁵³, wurde in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einer der populärsten, erfolgreichsten, aber eben auch von theoretischer Seite anerkanntesten deutschen Maler, lehrender Kunstprofessor und Sachverständiger. Denn Knaus erfüllte nach 1848 das Konzept eines in der Kunsttheorie wie in der Ästhetik gleichermaßen propagierten poetischen Realismus, das den realistischen Zeitgeist mit dem Herkommen der Kunst aus dem Idealismus synthetisierte, mit Leben.

Eine Einstiegsmöglichkeit in dieses poetische Realismusverständnis bietet eine Schrift aus dem Jahre 1853, welche ihrem Titel nach von Literatur zu handeln scheint, jedoch in ihrem Textkorpus auch auf die bildende Kunst und deren Realismusverständnis zu sprechen kommt. Denn der Verfasser war überzeugt: „Die moderne Kunst ist auf allen Gebieten dieselbe, und ihre Unterschiede sind nur quantitativer Natur, wie sie durch ein verschiedenes Maß von Kraft und Talent bedingt werden.“⁴⁵⁴ Die Rede ist von Theodor Fontane und seiner Schrift „Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848“.

451 Albert Boime, Professor für Kunstgeschichte an der University of California in Los Angeles, hat in einer Studie das offiziell anerkannte Realismusverständnis in Frankreich im Second Empire, angesichts dessen auch Ludwig Knaus Erfolge feiern konnte, als „myopic realism“ charakterisiert, „verisimilar in its painstaking detail but ringing false in the whole“. Courbets Werke wies Boime dagegen einem „hypermetropic realism“ zu, „less veridical than Gérôme's when viewed closely but more convincing as a whole in its capacity to obtrude itself on immediate reality“. Siehe Boime 1982, S. 85.

452 Der Aspekt, dass Knaus verglichen mit der Genremalerei vor 1848 eine neue Generation zu vertreten schien, ist in der zeitgenössischen Literatur vielfach aufzufinden. So schrieb Adolph Göring: „Unter den Künstlern der zweiten Generation, welche den durch geistlose Massenproduction allgemach in Misscredit gerathenen Ruf Düsseldorf's wieder aufrichteten, ist an erster Stelle *Ludwig Knaus* aus Wiesbaden (geb. 1829) zu nennen.“ Göring 1867, S. 320. Siehe auch Förster 1860, S. 405.

453 Russ 1979, S. 16.

454 Fontane 1853, S. 354.

8.3. Der poetische Realismus

8.3.1. Theodor Fontane 1853: „Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848“

Der Apotheker Theodor Fontane ist als Verfasser von Werken wie „Wanderungen durch die Mark Brandenburg“, „Irrungen, Wirrungen“, „Frau Jenny Treibel“ oder „Effi Briest“ in die deutsche Literaturgeschichte eingegangen. Mit seinem Œuvre steht er auf literarischer Seite als einer der Hauptvertreter für dasjenige Realismusverständnis in der Kunst Pate, welches hier im Interesse der Genremalerei anhand Fontanes Schrift „Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848“ entfaltet werden soll.

Im Eingangsabsatz der besagten Publikation, die im Jahr 1853 erschien, ließ Fontane sogleich keinen Zweifel daran aufkommen, dass er nicht zu jenen „neunmalweise[n] Leute[n] in Deutschland“ gehöre, „die mit dem letzten Goethe'schen Papierschnitzel unsere Literatur für geschlossen erklären“.⁴⁵⁵ Fontane bekannte vielmehr seine „feste Ueberzeugung“, „daß wir nicht rückwärts, sondern vorwärts schreiten“.⁴⁵⁶ Der Grund hierfür sei ein ganz neuer Zeitgeist: „Was unsere Zeit nach allen Seiten hin charakterisiert, das ist ihr R e a l i s m u s . Die Aerzte verwerfen alle Schlüsse und Combinationen, sie wollen Erfahrungen; die Politiker (aller Parteien) richten ihr Auge auf das wirkliche Bedürfniß und verschließen ihre Vortrefflichkeitsschablonen ins Pult; Militärs zucken die Achsel über unsere preußische Wehrverfassung und fodern [sic] ‚alte Grenadiere‘ statt ‚junger Rekruten‘; vor allem aber sind es die materiellen Fragen, nebst jenen tausend Versuchen zur Lösung des socialen Räthsels, welche so entschieden in den Vordergrund treten, daß kein Zweifel bleibt: die Welt ist des Speculierens müde und verlangt nach jener ‚frischen grünen Weide‘, die so nah lag und doch so fern.“⁴⁵⁷ Offenkundig schilderte Fontane hier an mehreren Beispielen die für die Zeit nach 1848 von der Geschichtswissenschaft rückblickend so titulierte „realistische Wende“, wie in Kapitel 8.2. erörtert wurde.

Der eigentliche Zugewinn aus Fontanes Schrift und damit auch die Begründung für die hier erfolgte Einbindung ist ihr Eingehen auf die aus der realistischen Wende resultierenden Folgen für das Kunstschaffen. Denn Fontane betonte: „Dieser Realismus unserer Zeit findet in der Kunst nicht nur sein entschiedenstes Echo, sondern äußert sich vielleicht auf keinem

455 Fontane 1853, S. 353.

456 Fontane 1853, S. 353.

457 Fontane 1853, S. 353.

Gebiete unsers [sic] Lebens so augenscheinlich wie gerade in ihr.“⁴⁵⁸ Die bildende Kunst sei hier „mit gutem Beispiel“ vorangegangen, wobei Fontane zur Erklärung einen Bogen schlug zurück zu den Arbeiten Gottfried Schadows.⁴⁵⁹ Dieser habe seinen Figuren wie der des „Alte[n] Dessauer[s]“ nicht mehr das antike Kostüm, sondern eine der jeweiligen Lebenszeit gemäße Kleidung übergezogen. Damit habe Schadow „das Frische, Lebensfähige“ im Bereich der Skulptur zur Erscheinung gebracht und neue Wege für sie aufgezeigt.⁴⁶⁰

Entsprechend begrüßte Fontane: „Seit funfzig [sic] Jahren sind wir auf dem betretenen Wege fortgeschritten in Malerei, Sculptur und Dichtkunst, und es war ein Triumphtag für jene neue Richtung, von der wir uns eine höchste Blüte moderner Kunst versprechen, als die Hülle vom Standbild Friedrich's des Großen fiel und der ‚König mit dem Krückstocke‘ auf ein jubelndes Volk herniederblickte.“⁴⁶¹ Hiermit gemeint war das Standbild Friedrichs des Großen von Christian Daniel Rauch in Berlin, an dem der schon im 18. Jahrhundert schwelende Kostümstreit erneut entbrannt war.⁴⁶² Rauch hatte schließlich Friedrich den Großen nicht als antiken Herrscher, sondern im Kleide seines Jahrhunderts modelliert. Bedeutsam ist nun, dass Fontane der Grad an Realismus in Rauchs Friedrich-Denkmal zu weit ging. Deshalb sei es „nicht das Höchste der neuen Kunst“.⁴⁶³ Fontane sprach einschränkend von einem durch den realistischen Zeitgeist hervorgerufenen „Entwicklungsstadium“, „durch das wir nothwendig hindurch müssen“.⁴⁶⁴ Christian Daniel Rauch oder auch Adolph Menzel und Karl Leutze, die Fontane ebenso in diesem Zusammenhang erwähnte, stünden mit ihren Werken in der bildenden Kunst für einen „nackte[n], prosaische[n] Realismus“, dem ein entscheidendes Charakteristikum fehle: „die poetische Verklärung“.⁴⁶⁵

Hiervon, von poetischer Verklärung, wird ausführlich gehandelt werden müssen. Anhand dieser Formulierung wird aber hier schon deutlich: Realismus war für Fontane nicht gleichzusetzen mit der ungezügelter Wiedergabe der empirischen Wirklichkeit im Medium der Kunst, sondern es musste noch eine Modifizierung, eine künstlerische Zutat hinzutreten. Im weiteren Verlauf des Textes ging Fontane darauf ein, was ein solcher tragfähiger Boden in der Kunst gerade nicht sein könne: „Vor allen Dingen verstehen wir nicht darunter das

458 Fontane 1853, S. 354.

459 Fontane 1853, S. 354.

460 Fontane 1853, S. 354.

461 Fontane 1853, S. 354.

462 Zu den Hintergründen des Kostümstreits um Schadows Friedrich-Denkmal siehe Simson 1989.

463 Fontane 1853, S. 354.

464 Fontane 1853, S. 354.

465 Fontane 1853, S. 354.

nackte Wiedergeben alltäglichen Lebens, am wenigsten seines Elends und seiner Schattenseiten.“⁴⁶⁶ Es sei traurig genug, merkte Fontane an, dass „derlei sich von selbst verstehende Dinge“ überhaupt noch gesagt werden müssten.⁴⁶⁷ „Aber es ist noch nicht allzu lange her, daß man (namentlich in der Malerei) *Misere* mit Realismus verwechselte und bei Darstellung eines sterbenden Proletariers, den hungernde Kinder umstehen, oder gar bei Productionen jener sogenannten Tendenzbilder (schlesische Weber, das Jagdrecht u. dgl. m.) sich einbildete, der Kunst eine glänzende Richtung vorgezeichnet zu haben.“⁴⁶⁸ Fontane, der hier implizit sozialthematische Gemälde der Vormärzzeit und explizit Werke des Malers Carl Wilhelm Hübner kritisierte, erklärte sodann, warum dies in seinen Augen keine Kunst sein könne: „Diese Richtung verhält sich zum echten Realismus wie das rohe Erz zum Metall: die Läuterung fehlt.“⁴⁶⁹ Dass Fontane hierunter eine vom Künstler aktiv einzubringende Leistung verstand, macht der Fortgang seiner Darlegungen deutlich: „Wol [sic] ist das Motto des Realismus der Goethe'sche Zuruf: Greif nur hinein ins volle Menschenleben, / Wo du es packst, da ist's interessant; / aber freilich, die Hand, die diesen Griff thut, muß eine künstlerische sein.“⁴⁷⁰

Es lohnt, die voranstehenden Aussagen Fontanes noch einmal auf den Punkt gebracht zu wiederholen. In keinem anderen Bereich als der bildenden Kunst biete sich, so Fontanes Einschätzung, dem Realismus der Zeit ein so probates Ausdrucksfeld. Jedoch dürfe das Pendel des Realismus nicht zu weit ausschlagen, wie eben in den Augen Fontanes bei Schadow oder Menzel. In diesem Fall werde der Realismus „nackt“ und „prosaisch“. Ferner sei die Aufgabe der Kunst nicht die Schilderung von „Misere“, womit einer Kunst, die sich sozialkritisch mit gesellschaftlichen Missständen auseinandersetzt, die Tür gewiesen wird. Selbst wenn aber diese Prämisse Beachtung finde, also kein Alltagsleben elender Couleur geschildert werde, dürfe Kunst das restliche Leben keineswegs einfach so wiedergeben. Fontane verbittet sich, so seine zitierten Worte, „das nackte Wiedergeben alltäglichen Lebens“.

Die Auswirkungen dieser Auffassung auf die zeitgenössische Genremalerei liegen offen zutage. Das alltägliche Leben sei nur infolge einer „Läuterung“ darstellenswert, welche den Realismusgehalt eines Kunstwerkes vom rohen Erz zum Metall veredle. Das Gleichnis

466 Fontane 1853, S. 357.

467 Fontane 1853, S. 357-358.

468 Fontane 1853, S. 358.

469 Fontane 1853, S. 358.

470 Fontane 1853, S. 358.

wechselnd, führte Fontane zum Aspekt der Läuterung ferner aus: „Das Leben ist doch immer nur der Marmorsteinbruch, der den Stoff zu unendlichen Bildwerken in sich trägt; sie schlummern darin, aber nur dem Auge des Geweihten sichtbar und nur durch seine Hand zu erwecken.“⁴⁷¹ Der bloße Block, „nur herausgerissen aus seinem größern Ganzen“, sei beileibe noch kein Kunstwerk, so Fontane.⁴⁷² Münzt man diese Aussage auf die Genremalerei um, so ist eine willkürliche Szene aus dem Alltagsleben, so ist die vom Zufall noch nicht bereinigte Begebenheit menschlichen Tuns oder zwischenmenschlicher Interaktion nach Fontanes Definition ebenfalls noch kein Kunstwerk.

So eingeschränkt Fontanes Einstellung in dieser Frage aus heutiger Sicht auch erscheinen mag, so fortschrittlich ist doch die parallel einhergehende Akzeptanz der Wirklichkeit als Grundlage für jedes künstlerische Schaffen. Fontane verkündete nämlich klar und deutlich: „Der Realismus in der Kunst ist so alt als die Kunst selbst, ja, noch mehr: er ist die Kunst.“⁴⁷³ Der gegenwärtige Realismus sei „Rückkehr auf den einzig richtigen Weg“, den beispielsweise Lessing und Herder im 18. Jahrhundert auch schon verfolgt hätten.⁴⁷⁴ Der damalige Realismus sei allerdings „ein bloßer Versuch [...], ein Zufall, im günstigsten Falle ein unbestimmter Drang“ gewesen, während den Realismus zu Fontanes Zeiten „ein fester Glaube an seine ausschließliche Berechtigung“ stütze.⁴⁷⁵ „Man weiß mehr von den Sachen, und mit dem Wissen ist größere Klarheit und Erkenntniß gekommen“, heißt es weiter.⁴⁷⁶

Die nunmehr anno 1853 irreversibel erscheinende Tatsache, dass für ein Kunstwerk einzig aus dem „Marmorsteinbruch“ (s.o.) der Wirklichkeit zu schöpfen sei, nannte Fontane einen „Wendepunkt“ in der Kunst: „Der Block an sich [...] ist noch kein Kunstwerk, und dennoch haben wir die Erkenntniß als einen unbedingten Fortschritt zu begrüßen, daß es zunächst des Stoffes, oder sagen wir lieber des Wirklichen, zu allem künstlerischen Schaffen bedarf.“⁴⁷⁷ Wie eine Gegenüberstellung dieser Haltung mit den Darlegungen zum Deutschen Idealismus in Kapitel 4 belegt, war diese Wende zur Wirklichkeit in der Tat auch eine Wendung in der Kunstauffassung. Verglichen mit den vorangegangenen Jahrzehnten war die Kunst nun auf die Wirklichkeit verwiesen. Sie bedurfte nun aber auch umso mehr einer Führung und Weisung im Umgang damit.

471 Fontane 1853, S. 358.

472 Fontane 1853, S. 358.

473 Fontane 1853, S. 355.

474 Fontane 1853, S. 355.

475 Fontane 1853, S. 356.

476 Fontane 1853, S. 356.

477 Fontane 1853, S. 358.

Wenn wir innehalten und auf die bisherigen Aussagen Fontanes zurückblicken, fällt eines auf. Bezeichnenderweise formulierte Fontane seine Darlegungen über den Realismus in der Kunst zunächst ausschließlich ex negativo, also mittels Feststellungen, was wahrer künstlerischer Realismus in seinen Augen eben nicht sei. Ins Positive gewendet glaubte der Verfasser sich erst gegen Mitte der Schrift zum poetischen Realismusbegriff „mit kurzen Worten“ ausdrücken zu müssen: „Er ist die Widerspiegelung [sic] alles wirklichen Lebens, aller wahren Kräfte und Interessen im Elemente der Kunst; er ist, wenn man uns diese scherzhafte Wendung verzeiht, eine ‚Interessenvertretung‘ auf seine Art.“⁴⁷⁸ Fontanes „scherzhafte Wendung“ ist aus heutiger Sicht vor allem eines: vielsagend. Das Skizzieren dieses Kunstverständnisses, nämlich der „Widerspiegelung alles wirklichen Lebens“ im „Elemente der Kunst“, scheint bereits dem Verfasser nicht möglich gewesen zu sein ohne das Eingeständnis eines hierbei mitschwingenden Eigeninteresses der Kunst.

Zwar verspottete Fontane die vorangegangenen Stilrichtungen vor 1848 heillos: „Diese ganze Richtung, ein Wechselbalg aus bewußter Lüge, eitler Beschränktheit und blümerantem Pathos, ist verkommen ‚in ihres Nichts durchbohrendem Gefühle‘, und der Realismus ist eingezogen wie der Frühling, frisch, lachend und voller Kraft, ein Sieger ohne Kampf.“⁴⁷⁹ Jedoch vermochte sich auch der von Fontane propagierte Realismus, der den Zeitgeist auf seiner Seite wusste und sich deshalb schnell etablieren konnte, genau wie seine Vorgänger nicht von der existenziellen Frage zu lösen, was ihn denn letztlich zur Kunst werden lasse. Diese Auseinandersetzung war im 19. Jahrhundert bereits öfters geführt worden. Wegen seiner Verpflichtung auf den noch kaum erschlossenen „Marmorsteinbruch“ der Wirklichkeit musste sich der Realismus aber ganz besonders die Frage gefallen lassen, was ihn als „Widerspiegelung alles wirklichen Lebens“ eigentlich zur Kunst adele. Zusätzliche Dringlichkeit erhielt diese „Widerspiegelung“ durch das Medium der Fotografie, das langsam aber sicher eine rein mimetische Wirklichkeitswiedergabe immer besser umzusetzen wusste.

Fontanes Mittel der Wahl, die Wirklichkeit „im Elemente der Kunst“ kunstvoll zu erfassen, war wie bereits zitiert die „poetische Verklärung“. Das vom altgriechischen Wort „ποιεῖν“⁴⁸⁰ rührende Attribut beschreibt den zu leistenden Vorgang dabei recht zutreffend. Die Wirklichkeit sollte im Akt der künstlerischen Bearbeitung nicht dokumentiert, sondern

478 Fontane 1853, S. 359.

479 Fontane 1853, S. 358.

480 Akzentsetzung: Zirkumflex über dem zweiten Iota.

gleichsam neu-„gemacht“ werden. Obwohl sich die Vertreter des deutschen Realismus dezidiert von der vorangegangenen Romantik zu unterscheiden suchten, blieb es für sie um des Status der Kunst willen geboten, auf das Grundparadigma der Romantik, auf die Poesie zurückzugreifen. So hatte beispielsweise Friedrich Wilhelm Joseph Schelling in seinem „System des transcendentalen Idealismus“ die „Poesie der Kunst“ herausgestrichen und damit das an der Kunst bezeichnet wissen wollen, „was an ihr nicht gelernt, nicht durch Uebung, noch auf eine andere Art erlangt werden, sondern allein durch freie Gunst der Natur angeboren seyn kann [...]“. Poetische Kunst lag demnach begründet „in dem Bewußtlosen, was in die Kunst mit eingeht [...]“.⁴⁸¹ Und dies wurde von Schelling als zentral und leitend für jedwede künstlerische Tätigkeit angesehen.⁴⁸² Der ästhetikgeschichtliche Ausgangspunkt des Realismus zur Zeit Fontanes war zwar wohlgerichtet bereits ein anderer, die Forderung nach Poetizität des Dargestellten aber blieb konstitutiv.

Eine Kunst, die sich funktionalistisch in den Dienst der Zeitkritik stellt, lehnte Fontane als Vorgehen der Kunst ebenso ab wie eine mimetische, wahllose Wiedergabe der Wirklichkeit, die den Mehr-Wert der Kunstschöpfung in Frage gestellt hätte. Stattdessen schwor Fontane die Kunst auf ein anderes Ziel ein: „Der Realismus will nicht die bloße Sinnenwelt und nichts als diese; er will am allerwenigsten das bloß Handgreifliche, aber er will das Wahre.“⁴⁸³ Der Begriff der Wahrheit war im Kunstdiskurs wahrlich nicht neu; neu aber war verglichen mit weiten Strecken der ersten Jahrhunderthälfte das Fundament, auf dem diese Kunstwahrheit nunmehr gründen sollte. Aus heutiger Sicht mag die von Fontane aufgezeigte Kunstauffassung eher selektiv und verschönernd denn „wahr“ erscheinen. Gerhard Plumpe charakterisierte treffend, dass der Realismus à la Fontane „jene ‚Wirklichkeit‘ [erst] erfinden mußte, als deren ‚Verklärung‘ er sich dann verstanden hat“.⁴⁸⁴ Um 1850 scheint dies jedoch noch kein Widerspruch in sich gewesen zu sein, sondern eine praktikable Kunstauffassung. Fontane selbst hielt am Postulat der Verklärung viele Jahrzehnte lang fest. Noch 1881 rügte er an einem Werk des russischen Schriftstellers Turgenjew, dieser gebe „so grenzenlos prosaisch, so ganz unverklärt die Dinge wieder“. Fontane aber war sich sicher: „Ohne diese Verklärung gibt es aber keine eigentliche Kunst [...]. Wer so veranlagt ist, muß Essays über Russland schreiben, aber nicht Novellen.“⁴⁸⁵

481 Siehe Schelling 1858, S. 618.

482 Behler 1976, S. 182. Die Hinweise auf Schellings Verständnis der „Poesie der Kunst“ sowie auf Ernst Behlers Aufsatz verdanke ich meinem Doktorvater, der mir Einsicht in sein Druckmanuskript „Peter Cornelius und die Kunstphilosophie Schellings“ gewährte.

483 Fontane 1853, S. 359.

484 Plumpe 1996, S. 83.

485 Zitiert nach Becker 2003, S. 121.

Fontanes Schrift „Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848“ aus dem Jahre 1853 zählt zu den klassischen Programmschriften des deutschen Realismus.⁴⁸⁶ Sie vermag aufzuzeigen, wie sehr auf der einen Seite die „realistische Wende“ auch die bildende Kunst tangierte. Ferner, bis zu welchem Grad man bereit war, diesen Realismus in der Kunst zuzulassen und einzufordern. Noch ehe tiefer in die Thematik eingestiegen ist, zeigt schon Fontanes einzelne Schrift deutlich eine grundlegende Tendenz des deutschen Realismuskonzepts in der Kunst auf: Weder besaß das deutsche Realismusverständnis die Radikalität der deutschen Realpolitik jener Zeit noch besaß es die Radikalität des Courbet'schen Realismusbegriffes. Verglichen mit diesen beiden Strömungen warf der Realismus in der deutschen Kunst sein idealistisches Erbe, darunter das Schönheitspostulat, das Stilpostulat oder den Glauben an den autonomen Stellenwert von Kunst, nicht dermaßen brüsk über Bord. Vielmehr kam es offensichtlich beim künstlerischen Umgang mit der empirischen Wirklichkeit zu einer eigenständigen Synthese von Idealismus und Realismus. Dies sei an ausgewählten Stimmen des programmatischen Diskurses sowie an einem Blick auf die das malerische Genrefach besonders prägende Kunstästhetik der Zeit im Folgenden erläutert, ehe es zu einer Erörterung kommen soll, wie sich dieser deutsche Realismus auf die deutsche Genremalerei auswirkte.

8.3.2. Der poetische Realismus und seine programmatische Ausformung

Lange Zeit hielt die literaturgeschichtliche Forschung zum 19. Jahrhundert das von Fontane in seinem Essay 1853 so vehement vertretene Realismuskonzept für ein Paradigma, das in der weiteren Folge zwar unübersehbar in der literarischen Produktion wirksam gewesen ist, allerdings keine genauere programmatische Ausdeutung mehr erfahren habe. René Wellek, ausgewiesener Kenner der europäischen Kunstkritik des 19. Jahrhunderts, postulierte noch 1961: „In Germany there was, I believe, no self-conscious realist movement, though the term was used occasionally.“⁴⁸⁷

Seit Welleks Feststellung hat die deutsche Realismusforschung große Fortschritte in der Aufdeckung eines programmatischen Realismus der 1850er Jahre gemacht⁴⁸⁸ – und dies weitgehend unbeachtet von der Kunstgeschichtsschreibung. Dabei ist es ein Trugschluss, dass diese zugegeben vornehmlich von Literaturkritikern und Schriftstellern diskutierte und

486 Stockinger 2010, S. 10.

487 Wellek 1961, S. 5.

488 Grundlegend hierzu Widhammer 1972. Einen Überblick über den Forschungsstand bietet Widhammer 1977, S. 23-41.

demnach auch zunächst von der Literaturwissenschaft aufgedeckte Programmatik die Kunstgeschichte nicht vorwärts bringen könne.⁴⁸⁹ Das Konzept des besagten Realismus ist auch für die deutsche bildende Kunst der 1850er und 1860er Jahre und darüber hinaus ein wichtiger Schlüssel zum besseren Verständnis, thematisierte und diskutierte man doch generell, wie die Kunst mit der Wirklichkeit umgehen sollte.

Fontanes Äußerungen haben Neugierde geweckt. Dieses Realismuskonzept nämlich, soviel ist bei Fontane schon deutlich geworden, war explizit ausgerichtet auf eine – im Folgenden freilich noch feiner als bei Fontane zu definierende – Synthese von idealistischer Kunstauffassung und realistischer Motivlichkeit. Angesichts dessen sollte es nicht länger anstehen, zu prüfen, ob nicht hierin der von Lankheit und Immel als paradox kritisierte „idealistische Naturalismus“⁴⁹⁰ der deutschen Genremalerei begründet liegen könnte. Dies soll in drei Schritten vonstatten gehen. Zuerst anhand des programmatischen Realismus, wie ihn Literaten und Kritiker propagierten, dann anhand des Niederschlags dieser Kunstauffassung in der für die bildende Kunst so konstitutiven Ästhetik und schließlich in möglichen konkreten Anwendungen dieser Kunstauffassung auf Werke der bildenden Kunst durch Zeitgenossen in der Kunstkritik.

Verschiedene deutsche Literaturkritiker und Schriftsteller vertraten nach 1848 ein Konzept, das als programmatischer Realismus bezeichnet wird. Zu ihnen zählten neben dem bereits erwähnten Theodor Fontane Persönlichkeiten wie Julian Schmidt, Gustav Freytag, Robert Prutz, Arnold Ruge, Otto Ludwig, Hermann Hettner und andere.⁴⁹¹ Eine geschlossene Gruppe bildeten sie nicht; Differenzen und Animositäten untereinander existierten durchaus.⁴⁹² Auch kam es zu keinem Manifest, was vielleicht erklären mag, weshalb der programmatische Realismus bis weit ins 20. Jahrhundert ununtersucht blieb. Allerdings bestand Einigkeit in dem Streben, Realismus und Idealismus in der Kunst vereint programmatisch zu legitimieren. Die theoretischen, essayistischen und rezensierenden Schriften der Genannten erschienen in Zeitschriften wie „Blätter für literarische Unterhaltung“, „Deutsches Museum“ oder „Die Grenzboten“.⁴⁹³ Gerade letztere Zeitschrift darf unter ihren beiden Herausgebern Julian Schmidt und Gustav Freytag als eines der einflussreichsten Organe des programmatischen

489 Zur engen Verzahnung von bildender Kunst und Literatur im deutschen Realismuskonzept um 1850 siehe Jäger 1976.

490 Immel 1967, S. 324 und Lankheit 1967, S. 29.

491 Aust 2006, S. 64.

492 Zum Verhältnis der poetischen Realisten untereinander siehe Cowen 1985, S. 136-144.

493 Aust 2006, S. 64.

Realismus angesehen werden.⁴⁹⁴

Julian Schmidt äußerte sich in vielfacher Form zum Realismus in der Kunst und war einer der führenden Realismustheoretiker der Zeit.⁴⁹⁵ 1852 skizzierte er den Lesern seiner Zeitschrift „Die Grenzboten“ die Krux der Kunst der eigenen Gegenwart, hervorgerufen durch den Zeitgeist des Realismus: „Im Gegensatz zu dem Idealismus, der sowohl in der französischen Klassizität, als in der Goetheschen Kunstperiode herrschend war, neigt man sich jetzt zu der Ansicht, das Prinzip der Kunst sei der Realismus, die Nachahmung der Natur.“⁴⁹⁶ Der Autor gestand ein: „Es liegt in dieser Reaktion einige Berechtigung, und das gilt auch für die Gebiete der Malerei und der bildenden Kunst überhaupt.“⁴⁹⁷ Eine Reaktion gegen das konventionelle Wesen des Idealismus, das im besagten Aufsatz am Beispiel des Weimarer Theaterwesens Erläuterung erfuhr, sei „durchaus notwendig“ gewesen, urteilte Schmidt.⁴⁹⁸

Dieser wäre aber kein rechter Vertreter des programmatischen Realismus gewesen, hätte er nach dieser Kritik am Idealismus nicht ein „ja, aber“ angeführt. Dies klang im vorliegenden Falle folgendermaßen: „Etwas Konventionelles muß in jeder Kunst liegen. Es ist ganz ähnlich in der Malerei. In den Zeiten des Klassizismus suchte man eigentlich nur die konventionellen Schönheitslinien darzustellen und zu diesem Zweck beliebige Gestalten und Situationen zu gruppieren. Das war gewiß falsch; aber ebenso falsch ist es, wenn man die Rücksicht auf die Schönheitslinien, auf den eigentlichen Stil der Kunst ganz aus den Augen setzt, wie es in der neuern französischen Malerei geschieht.“⁴⁹⁹

Schmidt blieb seinen Lesern eine Antwort, wie sowohl das eine als auch das andere Extrem zu vermeiden sei, nicht schuldig. Indem er vom Dichter schrieb, aber explizit auch die „Anschauung der Malerei wie der darstellenden Kunst“ inkludierte, meinte Schmidt: „der Dichter soll die Menschen darstellen, nicht wie sie sind, sondern wie sie sein sollen. Das heißt nicht etwa, er soll sie zu Engeln machen [...]“⁵⁰⁰ Die Zeit, in der Gemälde „Götter, Engel und Dämonen“ durchziehen, sei vorbei, ermahnte Schmidt, weil sowohl „die darstellende Kunst wie die Malerei nichts geben [solle], als die Wahrheit, und zwar die irdische Wahrheit [...]“⁵⁰¹

494 Widhammer 1977, S. 8-9.

495 Röhl 2003, S. 58.

496 Zitiert nach Plumpe 1997, S. 110.

497 Zitiert nach Plumpe 1997, S. 110-111.

498 Zitiert nach Plumpe 1997, S. 111.

499 Zitiert nach Plumpe 1997, S. 111.

500 Zitiert nach Plumpe 1997, S. 112.

501 Zitiert nach Plumpe 1997, S. 112.

Eine jegliche figurative Kunst müsse aber sodann „der Natur ablauschen, was sie aus ihnen [=den dargestellten Individuen; Anm. d. Verf.] machen wollte, was aber vollständig zu erreichen, ihr durch zufällige, nicht zur Sache gehörende Umstände, versagt blieb“.⁵⁰²

Das Denken, dass die Natur und die menschliche Gesellschaft ungenügend ausgebildet sei und daher das Unvollkommene in der Kunst erst ergänzt werden müsse, während manches aus der Wirklichkeit gar nicht gezeigt werden dürfe, ist ein Kernaxiom des deutschen Realismusverständnisses.⁵⁰³ Der entscheidende Schritt weiter gegenüber Hegel ist unschwer auszumachen. Hegels Erfahrung der Unvollkommenheit und Kontingenz der Wirklichkeit teilten auch die programmatischen Realisten wie Schmidt. Allerdings bedeutete diese Erfahrung nun nicht mehr ein „Ende“ der Kunst, wie Hegel noch überzeugt gewesen war, sondern man glaubte jetzt, dass die Kunst diesen Defiziten entgegenwirken und sie – zumindest visuell im Bilde – korrigieren könne. Schmidt propagierte: *„Der Glaube der vergangenen Zeit war: das Ideal sei der Wirklichkeit Feind und hebe sie auf; unser Glaube dagegen ist, daß die Idee sich in der Wirklichkeit realisiert, und diesen Glauben halten wir für das Prinzip der Zukunft.“*⁵⁰⁴ Idealismus und Realismus standen sich nicht mehr feindlich gegenüber, sondern bedingten sich auf eigentümliche Art und Weise gegenseitig.

Angesichts einer solchen Synthese war sich Julian Schmidt möglicher Ansatzpunkte für Kritik an diesem Kunstverständnis durchaus bewusst. Allen, die solchen Umgang mit der Wirklichkeit als selektiv, willkürlich oder unwahr kritisieren mochten, stieß er ermahmend entgegen: „Der Einwand, daß Gott doch wohl gewußt haben müsse, was er schuf, reicht nicht aus, denn für Gott ist die Welt Totalität, in der ein Unvollkommenes das Andere ergänzt. Der Dichter aber, der nur ein Fragment der Welt darstellt, kann sich mit dem Empirischen, dem Unvollkommenen nicht begnügen.“⁵⁰⁵ Schmidt gab zu bedenken: „Wenn die Dichtung ein Duplicat des Wirklichen gäbe, so wüßte man nicht, wozu sie da wäre.“⁵⁰⁶ Deutlich sticht hier die altbekannte Furcht hervor vor einem bloßen Abkonterfeien des Wirklichen – nicht nur mit Meyers Konversationslexikon von 1878 kann bei solchem Realismus synonym auch von „Naturalismus“ gesprochen werden.⁵⁰⁷ Abgesehen davon, dass Schmidt es für unmöglich hielt, einen solchen Abklatsch im Medium der Kunst zu vollführen, lehnte er ihn generell rigoros

502 Zitiert nach Plumpe 1997, S. 112.

503 Röhl 2003, S. 58.

504 Zitiert nach Plumpe 1997, S. 124.

505 Schmidt 1851, S. 123.

506 Schmidt 1851, S. 123.

507 Siehe Plumpe 1997, S. 44.

ab. Die Kunst habe ganz andere Ziele und Aufgaben: „Sie soll erheben, erschüttern, ergötzen“ und dies könne sie nur „durch Ideale“.⁵⁰⁸ Gewinnen konnte der Künstler diese Ideale nach Julian Schmidt, indem er seinen Figuren „das Gepräge des Typischen“ gab, um sie so „in den Kreis der bleibenden Ideale“ einzuführen.⁵⁰⁹ Damit nämlich stelle der Künstler sicher, dass seine Figuren nicht bloß eine naturalistische Schilderung sind, so dass der Status einer künstlerischen Leistung gewahrt bleibe.

Aus Schmidts nachfolgender Position wird ersichtlich, dass Realismus in Deutschland um 1850 nicht gleich Realismus war. Der Begriff wurde ambivalent verwendet. Folglich spaltete Schmidt, was die Kunst betraf, den Realismus seiner Zeit auf in einen wahren Realismus und in einen falschen Realismus. Schon beim Beobachten, also noch vor der eigentlichen schöpferischen Tat, sollte der Künstler bedenken: „Der wahre Realismus der Beobachtung liegt darin, daß man bei jeder Individualität in der Natur, der Geschichte und im wirklichen Leben schnell die charakteristischen Züge herausfindet, mit andern Worten, daß man Sinn für Realität hat, für den wahren Inhalt der Dinge.“⁵¹⁰ Das Gegenteil hiervon war ein Realismus, der eine solche typische Charakterisierung nicht vollzog: „Der falsche Realismus der Beobachtung liegt darin, daß man bei dem schärfsten Auge für die einzelnen Züge des Lebens nicht zu unterscheiden vermag, welche charakteristisch sind und welche nicht“, gab Julian Schmidt zu bedenken.⁵¹¹

Falscher Realismus, das war für die Programmatiker des deutschen Realismus nach 1848, um es mit bereits gefallenen Worten Fontanes zu beschreiben, ein „nackte[r], prosaische[r] Realismus“, dem ein entscheidendes Charakteristikum fehlt: „die poetische Verklärung“.⁵¹² Schließlich war es Otto Ludwig, der in seinen Schriften für dieses Realismusverständnis nach 1848 den Begriff des „poetischen Realismus“ prägte.⁵¹³ In der englischen Sprache hat sich „poetic realism“ sogar als Epochenbegriff für die deutsche Literatur zwischen 1850 und 1890 etabliert.⁵¹⁴ In der vorliegenden Arbeit wird poetischer Realismus als Terminus für das herauszuarbeitende und vorzustellende Realismusverständnis hinter der deutschen

508 Schmidt 1851, S. 123.

509 Schmidt 1870-75, Band 1, S. 207.

510 Zitiert nach Plumpe 1997, S. 120.

511 Zitiert nach Plumpe 1997, S. 120.

512 Siehe Fontane 1853, S. 354.

513 Zu der Frage, inwiefern Schelling in seinen „Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums“, in denen auch der Begriff „poetischer Realismus“ fällt, das spätere Verständnis der Jahrhundertmitte damit schon gemeint haben könnte, siehe Kurscheidt 1980, S. 290-292. Kurscheidt bietet ferner einen eingehenden Überblick über Otto Ludwigs Verständnis und Definition des „poetischen Realismus“, siehe ebd., S. 288-323.

514 Röhl 2003, S. 55.

Genremalerei nach 1848 deshalb übernommen, weil er auf sinnfällige Weise Fortschritt wie Herkunft dieser Malerei auszudrücken versteht: den idealistischen Wurzeln und dem zu Beginn des 19. Jahrhunderts in der bildenden Kunst wirkenden Leitparadigma der Poesie noch nicht entsagend, jedoch versuchend, dem realistischen Zeitgeist Rechnung zu tragen.

Im Gegensatz zu Julian Schmidt war Otto Ludwig selbst poetisch tätig. Zu seinem literarischen Werdegang schrieb er: „Als Idealist habe ich angefangen, dann schlug ich aus Ungenügen in den Realismus um und trieb diesen, soweit es möglich ist.“⁵¹⁵ Ludwig meinte hiermit wohlgernekt den falschen, sprich prosaischen Realismus. Von beiden Richtungen unbefriedigt, gab es für ihn nur eine Konsequenz: „Nun muß ich beide Einseitigkeiten zusammenzufassen suchen [...]“.⁵¹⁶ In der Theorie bedeutete dies laut Ludwig: „Alles völlig abgelöst von der gemeinen Wirklichkeit, aber wiederum in eine Wirklichkeit verwandelt. Das Ganze stilisiert, ohne von der Nachahmung der Wirklichkeit in der That abzugehen. Schöne, geistgeschwängerte Wirklichkeit.“⁵¹⁷

Die gemeine Wirklichkeit war demnach als Ausgangspunkt für das künstlerische Motiv konstitutiv. Sie war allerdings zu verklären. Ludwig sprach – wie eben zitiert und Goethes Maximen kommen einem dabei in den Sinn – vom Stilisieren. Dieses Stilisieren respektive Verklären der Wirklichkeit war die Voraussetzung, damit das Kunstwerk mehr gab als die bloße Alltagswelt und Kunst genannt werden konnte. Die schaffende Phantasie, so Ludwigs Überzeugung, „schafft die Welt noch einmal, keine sogenannte phantastische Welt, d.h. keine zusammenhanglose, im Gegenteil, eine, in der der Zusammenhang sichtbarer ist als in der wirklichen, nicht ein Stück Welt, sondern eine ganze, geschloßne, die alle ihre Bedingungen, alle ihre Folgen in sich selbst hat“.⁵¹⁸ Der poetische Realismus legitimierte die empirische Alltagswelt als Motivgrundlage im Kunstwerk, erwartete jedoch ein künstlerisches Eingreifen zwecks Widerspiegelung der Totalität und Harmonie eines geschlossenen Lebenszusammenhangs.⁵¹⁹ Das Mittel dazu war eine Stilisierung respektive Verklärung. Speziell hierauf wird bei den späteren Untersuchungen der Genremalerei auf dieses Realismuskonzept hin zu achten sein.

515 Ludwig 1891, Band 5, S. 84.

516 Ludwig 1891, Band 5, S. 84.

517 Ludwig 1891, Band 6, S. 34.

518 Ludwig 1891, Band 5, S. 458.

519 Kurscheidt 1980, S. 297.

Einstweilen sollte festgehalten werden: Eine Kunstauffassung wie die beschriebene, welche eine anschauliche Charakterisierung von dargestellten Figuren forderte, welche eine typenhafte Behandlung als wahre und gute Kunst titulierte, tangierte das Feld der Genremalerei merklich. Eine Kunstauffassung, die besagte, dass guter Umgang mit der Wirklichkeit, eben „wahrer Realismus“ bedeutete, charakteristische Züge zu destillieren, weil diese nun mal der wahre Inhalt der Dinge und damit Streben der Kunst seien, konnte kaum folgenlos für die deutsche Genremalerei der Zeit bleiben. Dennoch ist es wichtig, vor der Untersuchung möglicher Belegstellen in der deutschen Kunstkritik zunächst auch auf mögliche Spuren dieses Denkens in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts zu achten.

8.3.3. Der poetische Realismus in der Ästhetik

Hermann Kunisch hat darauf hingewiesen, dass sich die kunsttheoretische Forderung nach einer Synthese von Idealismus und Realismus bereits in Jean Pauls „Vorschule der Ästhetik“ finden lasse.⁵²⁰ In der Tat markiert Jean Paul inmitten des Deutschen Idealismus eine frühe Position dahingehend, dass eine Synthese von Idealismus und Realismus im zeitgenössischen Kunstwerk möglich sein könnte. Friedrich Schiller hatte dies wenige Jahre zuvor anders, und zwar noch sehr eingeschränkt vertreten. Nach Schillers Dafürhalten, abzuleiten aus seinem Aufsatz „Über naive und sentimentalische Kunst“, waren mögliche Mittel, dies zu erlangen, die satirische sowie die elegische Dichtkunst⁵²¹ – und damit beides Richtungen, die für die poetischen Realisten ein halbes Jahrhundert später nicht mehr in Frage kamen. Schillers poetologisches Konzept geriet allerdings alsbald in den Sog einer Popularisierung der Ästhetik, die es dem bürgerlichen Publikum ermöglichte, diese Kunstauffassung modifiziert als die ihrige zu adaptieren. Fortan wurde nicht mehr auf die Wiederherstellung der zerstörten Totalität gesetzt, sondern auf Versöhnung von Ideal und Wirklichkeit.⁵²²

Von dieser Position aus, sobald nicht mehr nach dem Äußersten der Totalität gestrebt wurde, begann es in der deutschen Ästhetik praktikabel zu werden, nach einer versöhnenden Mitte zu fragen, die auch der empirischen Wirklichkeit in der Kunst mehr Recht einräumte. Eine solche Forderung nach Ausgleich zwischen Idealismus und Realismus findet sich beispielsweise bei dem Kantianer Wilhelm Traugott Krug formuliert. 1832 sprach er diesbezüglich von

520 Kunisch 1979, S. 59.

521 Busch 1978, S. 319-320.

522 Büttner 1990, S. 280.

„ästhet[ischem] Synthetismus“. Krug umschrieb zunächst die bipolare Ausgangslage zu seiner Zeit. Sowohl dem ästhetischen Idealismus, der ohne Rücksicht auf die Natur nur nach der Idealität strebe, als auch dem ästhetischen Realismus, der ohne jede Spur von Idealität die Natur nachahme, bescheinigte er, auf Abwegen zu wandeln.⁵²³ Abhilfe vermochte da, „[w]ie nun in der Philosophie selbst der Idealismus und der Realismus überhaupt nur durch den Synthetismus ausgeglichen werden können“, nur ein Mittelweg zu schaffen, so Krug.⁵²⁴ Er formulierte: „Der *ästhet. Synthetismus* ist nämlich diejenige Kunsttheorie, welche von dem Künstler fodert [sic], daß er zwar auf der einen Seite nach dem Idealischen strebe, folglich ein höheres Ziel vor Augen habe als der bloße Naturkopist, daß er aber auf der andern Seite auch die Gesetzmäßigkeit der Natur überhaupt, insonderheit der menschlichen, in seinen Erzeugnissen beobachte, damit seine Kunst nicht zur Unnatur werde.“⁵²⁵

Erst in der Person Friedrich Theodor Vischers darf aber wohl derjenige Vertreter benannt werden, der eine Versöhnung von Idealismus und Realismus in der deutschen Ästhetik im Zuge des Abklingens des Deutschen Idealismus fest begründete.⁵²⁶ Pathetisch, aber deshalb nicht falsch schrieb ein späterer Biograph: „Hier treffen wir den poetischen Realismus, dem das 19. Jahrhundert gehören sollte, in seinen Anfangsstadien [...]“.⁵²⁷ Dabei versuchte sich auch Vischer noch wie Hegel an der monumentalen Aufgabe einer allumfassenden, systematischen Ästhetik. Doch Vischer steht mit seiner Philosophie zwischen dem systematischen, an einer Totalität des Seins festhaltenden Idealismus und hier insbesondere Hegel einerseits und den zahlreichen Einzelabhandlungen und populärwissenschaftlichen Ästhetiken des späteren Jahrhunderts andererseits.

Vischer erlebte den entmythologisierenden Geist des Realismus auf seinem eigenen Lebensweg. Zunächst 1832 in Theologie promoviert, wandte er sich schon bald darauf davon ab und der Ästhetik zu. Der von der Transzendenz der Theologie unbefriedigte Vischer, der eng befreundet war mit David Friedrich Strauß, gruppierte sich zu den so genannten Linkshegelianern und war auch ein erwartungsvoller Sympathisant der Ziele der – schließlich scheiternden – bürgerlichen Revolution von 1848.⁵²⁸ Exemplarisch wird in Vischer und seiner

523 Siehe Plumpe 1997, S. 69.

524 Zitiert nach Plumpe 1997, S. 70.

525 Zitiert nach Plumpe 1997, S. 70.

526 Die folgenden Ausführungen zur Synthese von Idealismus und Realismus in Vischers Ästhetik orientieren sich bezüglich der Punkte Akzeptanz des Zufalls, Vorstellung der subjektiv-objektiven Kunstanschauung sowie Darlegung der doppelten Anschauung im Prozess der Kunstgenese an den Darlegungen und Zitaten bei Mersmann 1999 und Aust 2006, S. 59-61.

527 Schlawe 1959, S. 122.

528 Schneider 1996, S. 18.

Ästhetik die Zerrissenheit aus Nicht-Mehr und Noch-Nicht sichtbar, welcher sich jedes Reden und Handeln von Kunst um die Jahrhundertmitte in einer politisch bis zur Entäußerung aller Ideale ernüchterten Gesellschaft zu stellen hatte.

Ein zentraler, dem Realismus zuträglicher Fortschritt gegenüber Hegel steckt in Vischers Akzeptanz des Zufalls. Vischer war sich sicher, hiermit einen entscheidenden Schritt vorwärts machen zu können.⁵²⁹ Es galt, die Ausschnitthaftigkeit und Unvollkommenheit der Wirklichkeit endlich nicht mehr zu negieren, sondern als nun mal real zu akzeptieren. Zugleich musste aber die Frage gestellt werden, wie die Kunst mit dieser kontingenten Wirklichkeit umgehen könne. Vischer plädierte für eine subjektiv-objektive Kunstanschauung, für eine „subjektiv-objektive Wirklichkeit des Schönen“, in welcher die Mängel der „bloß objektiven und bloß subjektiven Existenz aufgehoben und die Vorzüge beider Existenzformen vereinigt sind“.⁵³⁰

Vischer fragte sich nach dem Verwirklichtsein des Schönen. Für ihn trat das Schöne in zwei aufeinander folgenden, jeweils für sich allein gleichermaßen einseitigen Formen auf. Einmal in der unmittelbaren Form des Naturschönen und einmal in der vermittelten Form der Phantasie. Ersteres ist eine objektive Form des Schönen. Die Phantasie dagegen formt eine subjektive Form des Schönen. Für Vischer stellte sich zwangsläufig die Aufgabe einer Synthese dieser beiden Formen des verwirklichten Schönen, die in seinen Augen die Kunst zu leisten hatte. So rückte der Begriff der Anschauung für Vischer in den Fokus. In der Begriffsbestimmung über das Schöne kam er zu dem Schluss: „Die Etymologie des Wortes Schön ist übrigens zweifelhaft; es kann zu Scheinen aber auch zu Schauen [...] gehören; beide Ableitungen entsprechen jedoch gleich gut dem Begriffe.“⁵³¹

Schönheit konnte demnach über Anschauung der empirischen Wirklichkeit erfahren werden. Vischer erklärte: „Der ganze Umfang und Verlauf des Lebens stellt aber, wiewohl wir in unendlichem Progresse und daher nicht in begrenztem Punkte für die Sinne faßbar, allerdings die absolute Idee vollkommen dar. Also ein Schein und hinter diesem Schein eine Wahrheit.“⁵³² Der für die Genese von Kunst zu vollziehende Prozess, um dieser Wahrheit hinter dem Schein nahezukommen, war für Vischer ein zweigeteilter und in sich sukzessiver. Die Phantasie blickt zunächst auf das Naturschöne und gewinnt daraus ein inneres Bild,

529 Oelmüller 1959, S. 138.

530 Vischer 1922-23, Band 3, S. 7.

531 Vischer 1922-23, Band 1, S. 52.

532 Vischer 1922-23, Band 1, S. 52.

welches sich allerdings durch „Unreife“ auszeichne: „es ergibt sich, daß die erste Anschauung nicht genügt, daß der Künstler auf jenes mit neuer Intention zurückblicken muß [...]“.⁵³³ Durch eine erneute Anschauung präzisiert die Phantasie dieses Bild. Hierbei eben wird die Phantasie selbst produktiv. Freilich kann dadurch schließlich nicht mehr von einer naturalistischen Kopie der Wirklichkeit gesprochen werden. Vielmehr war Vischer davon überzeugt, dass Nachahmung der empirischen Wirklichkeit in der Kunst heißen müsse, „daß diese eben die Erscheinung, welche die Natur geschaffen, aber im Gedränge des störenden Zufalls [...] Trübungen jeder Art [...] ausgesetzt hat, auf ihre Reinheit zurückführt und so gereinigt in einem idealen vom Geistesleben erfüllten Scheinbilde wiederholt, in der Ausführung des inneren Bildes aber das Vorbild mit der Bestimmtheit seiner Formen und der Wärme seiner Lebendigkeit nacheifernd fest im Auge behalten muß“.⁵³⁴

Genau diesen Vorgang nannte Vischer eine „wahre Nachbildung“⁵³⁵, die wohlgerne nicht einer empirisch richtigen Kopie der Wirklichkeit entspricht, denn: „nur der Schein dieser Lebendigkeit ist es natürlich, nach welchem die Kunst streben kann; die empirisch wirkliche Lebendigkeit des Naturschönen ist ja zugleich sein Mangel und Tod [...]“.⁵³⁶ Künstlerische Versuche, die empirische Wirklichkeit unverklärt darzustellen, sozusagen den Rohzustand der künstlerischen Anschauung, nannte Vischer geringschätzig eine „gemeine“ Nachahmung⁵³⁷ – und meinte damit kaum anderes als Julian Schmidt mit seinem „falschen Realismus“, nämlich puren Naturalismus. In Vischers Augen war dies aber Streben nach dem Unmöglichen.⁵³⁸ Und selbst wenn es theoretisch möglich wäre: Warum, so fragte sich Vischer, sollte es für die Kunst erstrebenswert sein, eine Dublette der Natur sein zu wollen?⁵³⁹

Vischer zählte demnach Idealisierung, also das Zurückführen auf die Reinheit, wie er sich ausdrückte, weiterhin auch nach der „realistischen Wende“ zur Kernaufgabe der Kunst. Doch sollte der Künstler das Schöne keineswegs mehr rein im Gedanklichen suchen, sondern von nun an aus der Wirklichkeit gleichsam herausdestillieren. Dafür musste der Künstler aber nahe an der realen Wirklichkeit bleiben, also das Wirkliche möglichst getreu nacharbeiten. Diesen Prozess, der deutlich über die etablierte Doktrin des Deutschen Idealismus hinausging, weil er den aufkeimenden Realismus der Zeit in die Kunstästhetik zu integrieren versuchte,

533 Vischer 1922-23, Band 3, S. 87 („Unreife“) und S. 88.

534 Vischer 1922-23, Band 3, S. 97.

535 Vischer 1922-23, Band 3, S. 98.

536 Vischer 1922-23, Band 3, S. 100.

537 Zitiert nach Plumpe 1997, S. 70.

538 Siehe Plumpe 1997, S. 71.

539 Siehe Plumpe 1997, S. 72.

bezeichnete Vischer als „das Prinzip der indirekten Idealisierung“⁵⁴⁰ oder auch als den „echten idealen Realismus“.⁵⁴¹ Den zu seiner Zeit virulenten „Geist der Wirklichkeit“ sah Vischer dadurch adäquat in Kunst gegossen.⁵⁴² Kunst und Wirklichkeit sollten eben auch nach Vischers Verständnis keineswegs eins werden in Form einer mimetischen Kopie der empirischen Erscheinung.

Vischers Realismusbegriff zielte auf das Wesentliche der Wirklichkeit. Das heißt, die Kontingenz der Wirklichkeit, deren Zufälligkeit, Immoralität und Hässlichkeit wurden letztlich als überwindbar angesehen. Die Kunst sollte die poetische Seite der Wirklichkeit extrahieren und aufzeigen. Ein solches Scheinbild wurde nicht als Täuschung oder Unwahrheit, sondern vielmehr als die entscheidende künstlerische Leistung und Hervorbringung der Wahrheit angesehen. Hier lag nicht zuletzt der Mehrwert des Kunstwerkes und dessen Status als wahre Kunst begründet. So konnte, ja musste sich die Kunst der Wirklichkeit zuwenden – und eben nicht mittels blankem Naturalismus.

Vischers Autorität in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war immens.⁵⁴³ Seine Ästhetik ermunterte Künstler zur Beschäftigung mit der empirischen Wirklichkeit und begünstigte vor allem Gattungen der Malerei, in denen die empirische Wirklichkeit Darstellung fand. Ein prüfender Blick in Vischers „Aesthetik“ bestätigt dies schlagend. Vischer rückte dort das realen Begebenheiten entsagende „Mythenbild“ kurzerhand in eine Sonderstellung⁵⁴⁴, gliederte sodann aber das Gebiet der Malerei auf in drei Zweige, die allesamt dem Umgang mit der empirischen Wirklichkeit des Menschen nicht entsagen konnten: die Landschaft, das Sittenbild und das geschichtliche Bild.⁵⁴⁵ Damit verschaffte Vischer dem Genrebild, welches er eben Sittenbild nannte, einen gleichberechtigten – wenn auch nicht gleich hohen – Stand neben der Historienmalerei. Vischers Definition des Sittenbildes⁵⁴⁶ bringt zudem deutlich zum

540 Vischer 1922-23, Band 6, S. 39.

541 Vischer 1922a, S. 146.

542 Vischer 1922a, S. 146.

543 Widhammer 1977, S. 15.

544 Vgl. Vischer 1922-23, Band 4, S. 347.

545 Vgl. Vischer 1922-23, Band 4, S. 356.

546 „Im Sittenbilde ergreift die auf das allgemein Menschliche gerichtete Art der Phantasie das weite Gebiet des menschlichen Lebens, sofern die gattungsmäßigen Kräfte desselben nicht zu den großen Entscheidungen sich zusammenfassen, welche sich mit Namen und Zahl in die Geschichte einzeichnen. So bedeutend der Inhalt und so stark die innere Bewegung sein mag, erscheint daher der Mensch doch als Naturwesen im engeren und weiteren Sinne des Wortes, gehalten am Bande des Allgemeinen in der Bedeutung des Bedürfnisses, der Arbeit, des natürlichen und geselligen Zustands, der Kulturformen, kurz der Gewohnheit, der Sitte überhaupt. Die Belauschung und vorherrschende Betonung des Einzelnen, Augenblicklichen, Kleinen fließt eben aus diesem Begriffe des Allgemeinen. Der bestimmende Standpunkt ist der e p i s c h e.“ Vischer 1922-23, Band 4, S. 375.

Ausdruck: Nach Vischers Realismusauffassung ging der Weg zum Einzelnen, Augenblicklichen und Kleinen in der (Genre-)Kunst nur über den Begriff des Allgemeinen.

Vischers Bereitschaft, die kontingente Wirklichkeit als gegeben zu akzeptieren und in sein ästhetisches System stärker als seine Vorgänger zu integrieren, war wegweisend, stand allerdings nicht singulär. 1859 verlautbarte beispielsweise Friedrich Ueberweg in der „Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik“: „Das Ziel der philosophischen Forschung liegt in dem Idealrealismus, der das Ideale im Realen, das *εν κατα τα πολλα*⁵⁴⁷ erkennt, in der realen Leiblichkeit die ideale Beseelung.“⁵⁴⁸ Ein solcher Idealrealismus, so merkte Ueberweg erläuternd an, „erkennt [...] das Eine in dem Vielen, die Immanenz des Wesens in den Erscheinungen“.⁵⁴⁹ Durch solche Stellungnahmen und befördert von Vischers Autorität kam der Idealrealismus in der Ästhetik zu rascher Verbreitung. So schrieb Julius Hermann von Kirchmann 1868 eine „Aesthetik auf realistischer Grundlage“, in der er genau diesen Idealrealismus vertrat.⁵⁵⁰ Auch könnten die Schriften von Adolf Horwicz angeführt werden.⁵⁵¹ Von besonderem Interesse im Kontext der bildenden Kunst sind jedoch die Ästhetiker Moriz Carriere und Max Schasler.

Carriere wurde 1852 von König Maximilian II. an die Münchner Universität berufen. Dort lehrte er für Jahrzehnte Philosophie, ab 1855 an der Münchner Kunstakademie zudem Kunstgeschichte.⁵⁵² In zahlreichen Publikationen äußerte sich der Philosoph zu Ästhetik und Kunsttheorie. Die religiöse Fundierung seines Denkens kann hier nicht nachgezeichnet werden.⁵⁵³ Die Konzentration muss auf Carriers idealrealistischem Kunstverständnis liegen, wie er es beispielsweise 1859 in seiner „Aesthetik“ ausformulierte. Carriere gab darin zu bedenken: „Die Kunst ist die unmittelbare und erscheinende Verwirklichung des Ideals.“⁵⁵⁴ Wahre Kunst ergreife, so Carriere, die dargestellten Formen „in dem Augenblicke wo sie am charaktervollsten und herrlichsten sich zeigen, oder erfaßt einen einzelnen besonders sprechenden Zug und nimmt ihn zum Ausgangspunkt für eine ihm gemäße Gestaltung des Ganzen, während sie das Ungenügende, Unwesentliche, Zufällige ausscheidet, so daß die Form als das selbstgesetzte Maß innerer Bildungskraft erscheint, und der innige

547 Akzentsetzung: *εν*, Spiritus asper und Gravis über dem Epsilon; *κατα*, Gravis über dem zweiten Alpha; *τα*, Gravis über dem Alpha; *πολλα*, Akut über dem Alpha.

548 Ueberweg 1858/59, S. 77.

549 Ueberweg 1858/59, S. 78.

550 Siehe Kirchmann 1868.

551 Siehe Plumpe 1997, S. 79-83.

552 Menke-Schwinghammer 2003, S. 57.

553 Siehe Bucher 1976, S. 38-41.

554 Zitiert nach Plumpe 1997, S. 86.

Zusammenhang alles Unterschiedenen zur geschlossenen Einheit wird“.⁵⁵⁵

Die Kunst greift demnach nach Carriere in die Wirklichkeit hinein, gestaltet und reinigt sie allerdings sodann, damit die Idee aufscheint. Entscheidend sei, so betonte der Philosoph, dass die Idee „nicht ein Jenseits für die Wirklichkeit, sondern ihr Kern und ihre Seele“ ist: „Wenn ihr Strahl in der Vielheit der Dinge sich trübt und bricht, so stellt die Kunst sie in einem Einzelbilde rein und ganz dar, und konzentriert den Reichtum der Welt in einem einzelnen Werk, dessen Umfang wir zu fassen vermögen, dessen Inhalt aber unerschöpflich ist, wie der Äther klar und unergründlich tief.“⁵⁵⁶ Erneut wird ersichtlich, wie die Ästhetik nach 1848 die Wirklichkeit als – um mit Fontane zu sprechen – Motivsteinbruch anerkannte, entdeckte und einforderte, was alles die Genremalerei zentral begünstigte, zugleich aber einem mimetischen Realismus, sprich im Duktus der Zeit einem Naturalismus, eine klare Absage erteilte.

Der menschliche Alltag war nicht abzuschildern, wie er war, sondern wie er gemäß jeweils wesentlicher Ideen sein sollte. Carriere erwartete sich von der Kunst eine „Offenbarung des Seinsollenden“.⁵⁵⁷ Zwangsläufig hatte der Künstler die empirische Wirklichkeit zu läutern und zu verklären. Noch einmal Carriere: „Die vollendete Kunst ist die Versöhnung der idealen Wahrheit und Lebenswirklichkeit. Wer die einzelnen Merkmale der Naturerscheinung noch so treu aneinanderreicht erlangt damit doch noch nicht die Lebenswirklichkeit, da der Sinn der einzelnen Theile erst in ihrer Beziehung auf das Ganze ergründet wird, aus dessen Einheit sie hervorgegangen sind, von der sie beseelt bleiben.“⁵⁵⁸

Der Ästhetiker Max Schasler, der einer der einflussreichen deutschen Kunstjournalisten der 1860er und 1870er Jahre gewesen ist – weshalb er auch in erweiterter Form im nächsten Kapitel erwähnt werden wird –, vertrat ebenfalls eine idealrealistische Kunstauffassung. In Abgrenzung zu Herbart und Schopenhauer äußerte Schasler 1872: „Bis hieher [sic] ist nun die Ästhetik gediehen, und die weitere Aufgabe derselben würde nunmehr darin bestehen, den Gegensatz des abstrakten Idealismus und des abstrakten Realismus, die beide gegeneinander Recht haben, in der Art zu einer Ausgleichung zu bringen, daß das, worin sie Recht haben, unter Eliminierung ihrer Einseitigkeit, in einer höheren konkreten Einheit vermittelt werde.“⁵⁵⁹ Daraus ergebe sich, so Schasler, konsequenterweise das Postulat, „den Standpunkt

555 Zitiert nach Plumpe 1997, S. 86-87.

556 Zitiert nach Plumpe 1997, S. 87.

557 Carriere 1877b, S. 340.

558 Carriere 1873, Band 2, S. 213.

559 Zitiert nach Plumpe 1997, S. 89.

des *Ideal-Realismus* in formeller wie in substanzieller Beziehung als denjenigen relativ höchsten näher zu bestimmen, auf dem das System der Ästhetik zu begründen sei“.⁵⁶⁰

Als ein letztes Beispiel an dieser Stelle für die positive Einschätzung des Idealrealismus für die bildende Kunst sei noch auf den Ästhetiker Ludwig Eckardt hingewiesen. In Eckardts „Vorschule der Aesthetik“ von 1864 steht zu lesen: „Wir stellen uns auch hier in die Mitte, auf die Gefahr hin, auch hier von zwei Extremen bekämpft zu werden, und bekennen uns zu einem *Ideal-Realismus*, der keine matte Vermittlung ist, sondern die Wahrheit beider Richtungen aus innerem Drange in sich aufgenommen, das Falsche Beider mit Bewusstsein abgestreift hat.“⁵⁶¹ Eckardt sah im Konzept des Idealrealismus eine innere Notwendigkeit, denn dieser war in seinen Augen „das Ziel der Kunst wie der Menschheit“.⁵⁶² Dass ein den Idealrealismus verfolgender Künstler nicht fehlen könne, davon war Eckardt fest überzeugt: „Wir für uns sehen die idealistischen Aufflüge [sic] und die realistische Reaktion mit beruhigtem Glauben an die innere Entwicklung der Kunst und Kunstgeschichte, die ihre Vorsehung besitzt wie die Welt und die Weltgeschichte. Zwischen Extremen hin und hergeworfen, gleich dem Schiffe auf sturmbewegter See, halten wir doch den Polarstern fest!“⁵⁶³

Die Tatsache, dass sich der dermaßen „gepolte“ Ludwig Eckardt in derselben Publikation wohlwollend über die Genremalerei von Ludwig Knaus, Benjamin Vautier oder Adolf Tidemand ausließ⁵⁶⁴, leitet sinnfällig über zum nächsten zu vollziehenden Schritt, nämlich der Untersuchung möglicher konkreter Anwendungen der geschilderten Kunstauffassung auf Werke der bildenden Kunst durch Zeitgenossen.

8.3.4. Der poetische Realismus in der Kunstkritik

Boris Röhl zeigte in seiner Abhandlung zur Kunsttheorie von Naturalismus und Realismus exemplarisch auf, dass das Axiom eines idealen Realismus, gemäß der Nomenklatur der vorliegenden Arbeit poetischer Realismus genannt, von der deutschen Kunstkritik und im Reden und Urteilen über Kunst im deutschsprachigen Raum alsbald übernommen wurde. So

560 Zitiert nach Plumpe 1997, S. 89.

561 Eckardt 1864, S. 116

562 Eckardt 1864, S. 120.

563 Eckardt 1868, S. 334.

564 Eckardt 1868, S. 327-328.

nannte Röhl in diesem Zusammenhang eine Besprechung über Benjamin Vautier aus dem Jahr 1868 sowie eine Ausstellungsrezension von Adalbert Stifter aus dem Jahr zuvor.⁵⁶⁵ Stifter schrieb darin: „Idealismus ist eben jenes Göttliche, von dem ich schon oben sagte. Ist es in der Kunst dem größten Realismus als höchste Krone beigegeben, so steht das vollendete Kunstwerk da.“⁵⁶⁶ Stifter verlangte vom Realismus demnach mehr als eine reine Mimesis, um wahre und vollendete Kunst zu erschaffen, nämlich eine Berücksichtigung der Idee. In einer Untersuchung der Ästhetik Stifters kam Knut E. Pfeiffer zu einem die These vom poetischen Realismus bei Stifter stützenden Ergebnis, wenn Stifter auch wohl dem idealistischen Erbe näher stand als den fortschrittlichen Bestandteilen dieser synthetischen Kunstauffassung.⁵⁶⁷

Es liegt auf der Hand, dass die Beispiele für eine Thematisierung des poetischen Realismus in der Kunstkritik erst im Laufe der Jahrzehnte und somit im Laufe der Etablierung dieser Theorie an Zahl zunahm. Für späte Beispiele sei auf bereits zu Beginn dieser Arbeit erwähnte Stellen verwiesen, so auf Georg Galland, der Knaus „als Realisten und Idealisten zugleich“ betrachtet wissen wollte oder auf Erich Frantz mit seiner Titulierung von Knaus als Vertreter eines poetischen Realismus.⁵⁶⁸ Nichtsdestotrotz sind doch schon recht bald nach 1848 Stimmen zu belegen, welche zwar nicht *expressis verbis* von poetischem Realismus reden, die Kunstauffassung einer Synthese von Idealismus und Realismus bezogen auf die deutsche Malerei aber deutlich widerspiegeln.

1851 erörterte Manasse Unger in „Das Wesen der Malerei“ in einer längeren, sukzessive argumentierenden Passage: „Wenn die Erscheinung ursprünglich vollkommen aus der Hand des Schöpfers hervorgegangen ist, d.h. dass ihre Form das reine Gepräge der Zweckmässigkeit enthielt, die ihre Idee klarer erkennen liess, so wirkten die mit der Zeit entstandenen complicirten Verhältnisse auf die lebendige Substanz so ein, dass die in derselben enthaltenen Züge der Naturintention undeutlich wurden. Die bildende Kunst, welche aus diesen Zügen einer das Gesetz des Schönen verbergenden Realität das ursprüngliche Naturverhältniss [sic] wieder herzustellen hat, um die Schönheit zu offenbaren, bewerkstelligt dies dadurch, dass sie die wesentlichsten Formen, mit Rücksicht auf die darin ausgesprochene Naturabsicht, von den Particularzufälligkeiten läutert. Aus den durch den Prozess des Wahlverwandschaftlichen hervorgegangenen complicirten Formen der Erscheinung überhaupt extrahirt sie, in der Auffassung des Allgemeinen, die Idee. Ein solches

565 Röhl 2003, S. 57, Anm. 113 und Anm. 114.

566 Stifter 1933, S. 219.

567 Pfeiffer 1977, S. 255.

568 Siehe Kapitel 3 oder direkt Galland 1910, S. 313 sowie Frantz 1902, S. 23.

Verfahren wird die Idealisierung genannt. Sie stellt sich in der Kunst als eine Nothwendigkeit heraus, da nur so das Gesetz des Schönen gewonnen werden kann, welches in der Realität nur selten rein zu Tage liegt, da die mannigfachen äussern Beziehungen dem Lebenstribe der Materie eine ins Unendliche modificirte Richtung geben.“⁵⁶⁹

Was Unger hier im nicht mehr ganz flüssig zu lesenden Sprachduktus des mittleren 19. Jahrhunderts beschrieb, deckt sich weitgehend mit der bereits vorgestellten Kunstauffassung des poetischen Realismus. Unger schilderte als anzupeilendes Ziel des Künstlers ein Extrahieren der Idee aus den „complicirten Formen der Erscheinung“ (s.o.), sprich aus der kontingenten Wirklichkeit. 1853 grenzte Anton Teichlein Plastik und Malerei folgendermaßen voneinander ab: „Gegenstand der Plastik ist das wirklich absolut Schöne; ihre Aufgabe: das Ideal der Schönheit zu realisieren; – Gegenstand der Malerei ist die relativ schöne Wirklichkeit; ihre Aufgabe: das Reale zu idealisieren.“⁵⁷⁰ Wiederum wird die Malerei, ganz im Geiste der realistischen Wende nach 1848, auf die empirische Wirklichkeit verpflichtet, nicht ohne jedoch von ihr den künstlerischen Eingriff einer idealisierenden Verklärung abzuverlangen.

Ein in der Kunstgeschichtsschreibung gut bekanntes Beispiel für die Forderung nach Synthese von Idealismus und Realismus nach 1848 stellt Max Schaslars Artikel „Über Idealismus und Realismus in der Historienmalerei“ aus dem Jahre 1858 dar. Schasler ist als ein Vertreter des ästhetischen Idealrealismus nach 1848 schon im vorherigen Kapitel erwähnt worden. Noch bedeutsamer für die vorliegende Thematik ist wohl Schaslars Rolle als Herausgeber der Zeitschrift „Die Dioskuren“, die ab 1856 erschien. Sie wurde nach dem Eingehen des „Deutschen Kunstblattes“ das publizistische Hauptorgan der deutschen Kunstvereine. Immer wieder brachten in den „Dioskuren“ Schasler selbst oder auch andere Autoren ihr Bild von einem Idealrealismus beziehungsweise einem poetischen Realismus als Leitmotiv für die Malerei zum Ausdruck. Von einer weitgehenden Übereinstimmung mit der Kunstauffassung der Leserschaft sowie der Kunstvereine ist auszugehen.⁵⁷¹

569 Unger 1851, S. 16-17.

570 Teichlein 1853, S. 83.

571 Außer in seinem Organ „Die Dioskuren“ schrieb Max Schasler auch für andere Zeitschriften, „so dass ich – da ausser mir damals fast Niemand dazu in der Lage war – die Berliner Kunstkritik ziemlich allein vertrat und beherrschte“, so Schasler nicht ohne Selbstüberschätzung, aber im Kern über seinen Einfluss auf die öffentliche Kunstmeinung der Zeit doch vielsagend in seiner Autobiographie. Schasler 1895, S. 46.

Der angesprochene Artikel über die Historienmalerei anno 1858 ist vor dem Hintergrund der Auseinandersetzung zwischen Realismus und Idealismus und bei Fokussierung auf das Historienfach als Auseinandersetzung zwischen einem exakt-quellenbasierten Historismus und einem philosophisch-ideellen Geschichtsverständnis zu sehen. Schasler versuchte seine Leserschaft zu überzeugen, dass eine Lösung nicht im Schiedsspruch für eine Seite, sondern einzig in der versöhnenden Teilhabe beider liegen könne. Künstlerische Schönheit, so Schasler, könne nämlich weder zustande kommen, wenn der ideelle Inhalt Überhand nehme, wie bei Schwind's „Kaiser Rudolph, der gen Speyer zum Sterben reitet“, noch wenn die reale Form im Vordergrund stehe, wie bei Menzels „Friedrichs II. und Josephs II. Zusammenkunft zu Neisse“, sondern immer nur bei „Harmonie zwischen Inhalt und Form“.⁵⁷²

Schasler sprach bewusst von Harmonie und nicht von Gleichheit, weil sich nach seiner Auffassung Inhalt und Form im Kunstwerk keineswegs gleichgestellt gegenüber stehen.⁵⁷³ Voran stand für Schasler der von ihm Spiritualismus genannte Idealismus: „Wenn nun auch der Spiritualismus an sich und im Gegensatz zum Materialismus in der Kunst eine gewisse Abstraktion enthält, so kann doch keine Frage sein, daß der Spiritualismus sich der wahren und höheren Bestimmung des Kunstschaffens viel mehr nähert als der Materialismus.“⁵⁷⁴ Er erklärte, die Kunstwahrheit stehe immer über der Naturwahrheit, „und zwar nur durch den Gedankeninhalt, welcher der Natur als solcher fremd ist“.⁵⁷⁵ Der deshalb im Kunstwerk vorrangige Spiritualismus beziehungsweise Idealismus dürfe nur eben nicht verachtend mit der „formalen Wahrheit“ der Natur umgehen.⁵⁷⁶

Auf einer solchen Balance von Form und Inhalt mit dem Gedanklichen als primus inter pares, die Schasler zwar anhand der Historiengattung entrollte, aber auf die gesamte Kunst bezogen wissen wollte, konnte die deutsche Genremalerei im Sinne eines poetischen Realismus, eben auch gestützt durch die Protektion des Hauptorgans der deutschen Kunstvereine, anwachsen. Im Dezember 1861 schrieb Friedrich Pecht in der „Süddeutschen Zeitung“ zu Idealismus und Realismus in der Kunst: „Beide Richtungen haben also ihre ganz bestimmte Berechtigung, innerhalb dessen aber auch dem hartnäckigsten Realisten die Idealisierung, d.h. die

572 Zitiert nach Busch / Beyrodt 1982, S. 226.

573 Siehe Busch / Beyrodt 1982, S. 226-228.

574 Zitiert nach Busch / Beyrodt 1982, S. 230.

575 Zitiert nach Busch / Beyrodt 1982, S. 230.

576 Zitiert nach Busch / Beyrodt 1982, S. 231. Noch zwanzig Jahre später verteidigte Schasler vehement den Idealismus gegen einen inzwischen durch Darwin und Häckel massiv aufgewerteten Materialismus, wobei sich, so Schaslars damalige mahnende Widerrede, ohne ideales Prinzip „nicht nur das menschliche Dasein, sondern das gesammte Universum überhaupt als zwecklos, ja geradezu als ein vollkommener Widerspruch in sich selbst sich erweisen muß“. Schasler 1879, S. 53.

Entfernung alles Widersprechenden und Zufälligen aus der Natur immer noch ein unumgängliches Kunstmittel bleibt, wie dem Idealisten der Realismus, d.h. die Benützung der Natur, niemals entbehrlich sein wird; sie müssen im Gegentheil, so von entgegengesetzten Punkten ausgehend, allemal da zusammentreffen, wo ihre Leistungen am Vollkommensten werden.“⁵⁷⁷ Gerade die Unterstützung durch Friedrich Pecht, einen der einflussreichsten deutschen Kunstkritiker der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, beförderte eine Genremalerei des poetischen Realismus in der nachfolgenden Zeit.⁵⁷⁸ Pechts wohlwollendes Zitat bezüglich dieser Kunstauffassung wird daher auch nicht sein letztes in dieser Arbeit sein.

Zum Abschluss dieses Kapitels über den poetischen Realismus in der deutschen Kunstkritik sei noch eine Stimme aus der von Friedrich Pecht ab 1885 herausgegebenen Zeitschrift „Die Kunst für Alle“ angeführt. 1887 äußerte sich darin Otto von Leixner – seit seinem Münchner Studium in den 1860er Jahren geprägt durch Moriz Carriere und dessen Ansichten – in einem Artikel über „Berechtigung und Grenzen des Realismus“. Es ist dies wohlgemerkt schon keine frühe Stimme mehr. Von den Reibungen zwischen dem poetischen Realismus und einem andersartigen Umgang der Kunst mit der Wirklichkeit, welche zu dieser Zeit Leixner und andere sehr wohl längst spürten und thematisierten, wird noch ausführlicher die Rede sein müssen. In dem besagten Aufsatz aus „Die Kunst für Alle“ tritt Leixner jedoch noch einmal ein Plädoyer für den poetischen Realismus.

Leixner konstatierte: „Es hat sich bisher gezeigt, daß jeder echte Künstler, in welches Fach ihn auch die Sucht zu ordnen hineinlegen möge, weder der ‚Idee‘ noch der ‚Natur‘ entraten kann. In dieser Art wird es auch klar, daß die Scheidung zwischen Realisten und Idealisten, wie man sie gewöhnlich übt, jeder tieferen Berechtigung entbehre. Der echte Künstler hat einfach im höheren Sinne wahr zu sein, der Geist muß alle Teile der Schöpfung beleben, die ‚Vorstellung‘ sich bis in das Kleinste ausprägen.“⁵⁷⁹ Leixner meinte, das Gesagte gelte – man beachte die aus heutiger Sicht kühne Kombination – für die Genremaler Franz Defregger und Edmund Harburger ebenso wie für Michelangelo.⁵⁸⁰ „Bei dem echten Künstler“ verbinde sich die realistische und idealistische Auffassung eben „auf das innigste“.⁵⁸¹ Leixner zeigte sich überzeugt: „Auf beiden Standpunkten ist echte Kunst möglich, beide gewinnen ihre Kraft aus dem Geiste heraus – ohne diesen ist weder Realismus noch Idealismus denkbar; in den

577 Pecht 1861, unpaginiert [Titelseite].

578 Grundlegend zu Pechts Wirken als Kunstkritiker ist Bringmann 1982.

579 Leixner 1887, S. 163.

580 Leixner 1887, S. 163.

581 Leixner 1887, S. 163.

Wechselwirkungen beider ruht der gesunde Fortschritt der bildenden Künste.“⁵⁸²

Die spezifische Eigenart der deutschen Genremalerei bis zum Ende des 19. Jahrhunderts, Wirklichkeit detailreich, aber verklärt zu visualisieren, von Muther und anderen um 1900 scharf kritisiert⁵⁸³ und von der Kunstgeschichte im 20. Jahrhundert als paradoxe „Scheinsynthese“, als „Negierung der Wirklichkeit“ oder gar als „Kitsch“ charakterisiert⁵⁸⁴, gewinnt vor dem Hintergrund der Theorie des poetischen Realismus an Verständnis und Legitimation. Blicken wir jedoch nun genauer auf die angewandten Formen der Verklärung in der deutschen Genremalerei nach 1848.

8.4. Formen der Verklärung in der Genremalerei des poetischen Realismus

Moriz Carriere definierte 1859 in seiner „Aesthetik“: „Die Kunst ist die Verklärung der Natur, sie befriedigt die Paradiesessehnsucht der Menschheit; [...] das Werk der Kunst ist die Krystallgestalt des Lebens: es sind dieselben Elemente, die aber nicht wirr und wüste durcheinander liegen und trüb aufgähren, sondern sie sind geordnet nach ihrem eingebornen Gesetz und damit durchsichtig dem Auge und farbenhell im freudigen Licht.“⁵⁸⁵ Auch wenn andere es mit anderen Namen – z.B. „ideelle Durchdringung“ (Otto Ludwig) oder „Reichsunmittelbarkeit der Poesie“ (Gottfried Keller) – umschrieben, so kann doch der Begriff der Verklärung und das Gebot dazu als zentral für alle deutschen Realisten des 19. Jahrhunderts bezeichnet werden.⁵⁸⁶

Marie-Louise Gansberg widmete sich in ihrer 1964 erschienenen Dissertation dem Prosa-Wortschatz des deutschen Realismus.⁵⁸⁷ Analog zur Bipolarität dieses Realismusverständnisses arbeitete sie als Kerncharakteristika zum einen das Streben nach dem sachlich-konkreten Wort und zur Detailschärfe und zum anderen die für diese Kunstauffassung so spezifische Verklärungstendenz heraus. In literarischen Texten gelangte diese Verklärungstendenz, so das Ergebnis Gansbergs, zum sprachlichen Ausdruck durch Wörter wie „Sonne“, „Lachen“, „Arbeit“, „Gesund“, „Kraft“ und „Poetisch“, deren Bedeutungsfelder Gansberg eingehender untersuchte. Wie wirkte der poetische Realismus

582 Leixner 1887, S. 164.

583 Siehe Kapitel 3.

584 Siehe Einleitung.

585 Carriere 1859, Band 1, S. 486.

586 Aust 2006, S. 75.

587 Siehe Gansberg 1964.

aber im Medium der Malerei, genauer gesagt in der Gattung der Genremalerei?

Um die deutsche Genremalerei nach 1848 auf die Verklärungstendenz des damaligen deutschen Realismusverständnisses hin zu untersuchen, bietet sich zunächst eine Scheidung in Formales und Inhaltliches an. Gemäß dem den Zeitgenossen sehr wichtigen Gefüge zwischen diesen beiden Aspekten soll im Folgenden zunächst einzeln auf Form und Inhalt der Genremalerei des poetischen Realismus eingegangen werden, ehe schließlich die immens wichtige Frage nach dem Grad der damals eingeforderten Balance dieser beiden Komponenten erörtert werden kann. Vorgehen wird jedoch das, was auch den Zeitgenossen als das Wichtigste am Genrebild erschien: die inhaltliche Komponente. Kunst im Kontext des poetischen Realismusverständnisses sollte die Wirklichkeit geläutert und verklärt wiedergeben. An Formen der Verklärung besaß die bildende Kunst und hier im Speziellen die Genremalerei mehrere Möglichkeiten, die im Folgenden in einzelnen Kapiteln vorgestellt werden, obwohl sie teilweise nur schwer voneinander zu scheiden sind und selbstredend auch in Kombination angewandt werden konnten.

8.4.1. Selektion

Der poetische Realismus spürte den Adern der Poetizität des Realen nach. Dabei war aus Sicht dieser Kunstauffassung nicht alles von solchen Adern durchzogen und somit nicht alles geeignet für eine künstlerische Umsetzung. Unter Poetizität wurde beispielsweise unverfälschte Einfachheit und Naivität das Daseins verstanden. Diese Eigenschaften wurden dem damaligen kulturellen Wandel hin zu einer zunehmend industrialisierten und urbanisierten Gesellschaft weitgehend abgesprochen. Friedrich Theodor Vischer klagte: „Der verkümmerte, durch allzuharte Arbeit und schlechte Kost verkrümmte, in der Rasse gesunkene Bauer, der hungrige, verlumpte, murrende Fabrikarbeiter: wo man sie auf Märkten, in Wirtshäusern beisammen sieht, da findet das Auge nirgends die Formen schönen Volkslebens.“⁵⁸⁸ Umso mehr rückte die vermeintlich noch nicht „verkümmerte“ Landbevölkerung, das kleinstädtische Milieu, aber auch die Welt der Kinder in den Fokus der Künstler, weil hier scheinbar noch ursprüngliches menschliches Dasein aufschien. Anton Springer schrieb bezeichnend zur Genremalerei: „Es ist die Kinderwelt, die unteren Volksschichten, die Landleute, Gebirgsbewohner, jene Kreise, in welchen noch festgefügte

588 Vischer 1922-23, Band 2, S. 347-348.

Sitten herrschen, die einfache Natürlichkeit der Empfindungen und Bewegungen sich nicht verloren, die ausgleichende Cultur die besonderen Charaktere noch nicht verwischt hat, mit denen ihre Phantasie am liebsten verkehrt.“⁵⁸⁹

In Kommentaren aus dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts ist des öfteren ausgesprochen worden, dass die Bevorzugung ländlicher und kleinbürgerlicher Bevölkerung vor großstädtischen Motiven eine Frage des äußerlichen Erscheinungsbildes gewesen sei. Johann Wilhelm Völker meinte in seinem Lehrbuch „Die Kunst der Malerei“ über den Genremaler: „Da die moderne Tracht der gebildeten Stände sehr veränderlich ist, zieht er es vor, bei den Volksschichten, wo nationale Kostüme gebräuchlich sind, seine malerischen Studien zu beginnen.“⁵⁹⁰ Auch Friedrich Pecht hielt die höheren Gesellschaftsklassen ihrer Mode wegen für die künstlerische Darstellung wenig geeignet.⁵⁹¹ Karl Haushofer glaubte gar vorausahnen zu können, dass die Dominanz von ländlichen Genremotiven dereinst erstaunen würde. So schrieb er 1887, ein zukünftiger Betrachter werde „vielleicht zu gewagten und unrichtigen Schlüssen kommen, und muß es uns daher Dank wissen, wenn er in zeitgenössischen Quellen darüber die nöthigen Winke zur Aufklärung findet. Die gewichtigsten Ursachen sind äußerlicher Art. Der Cylinderhut, der schwarze Frack und Anzug überhaupt stehen in unlöslichem Widerspruch mit den ewigen Gesetzen der Schönheit, und selbst die weibliche Toilette der cultivirten Menschheit erhebt sich trotz aller formgebenden Versuche weder in den Linien noch in den Farben über das Niveau der Geschmacklosigkeit“.⁵⁹²

Das hier thematisierte Modeargument findet sich zwar bereits in den 1860er Jahren – so klagte das Bremer Sonntagsblatt, „das Feld der Genremalerei [werde] durch den Wechsel der Mode, durch die Häßlichkeit unserer Costüme immer begränzter“⁵⁹³ –, doch sollte diese Argumentation hinterfragt werden und nicht gleichsam an der „Oberfläche“ der Bildfiguren stehengeblieben werden. So verlockend die Erklärung Haushofers, die er der Nachwelt darreichte, auch sein mag, umso mehr ruft sie deswegen auch zur Quellenkritik auf. Die Weichen für die Übermacht des ländlichen Motivs im deutschen Genrebild des 19. Jahrhunderts sind – von Wurzeln in der Figurenstaffage im Landschaftsbild abgesehen – in der Zeit um 1850 gelegt worden. Und damals weniger wegen der Kleidung als wegen der den ländlichen Bevölkerungskreisen im Gegensatz zu den Stadtbewohnern zugesprochenen

589 Springer 1874, S. 143.

590 Völker 1883, S. 139.

591 Siehe Edler 1992, S. 251, Anm. 178.

592 Zitiert nach Edler 1992, S. 138.

593 Bremer Sonntagsblatt vom 4. Mai 1863, Nr. 21, S. 180.

Poetizität. Die Landbevölkerung und ebenso das kleinbürgerliche Milieu schienen vom kulturellen und industriellen Wandel der Zeit noch unberührt und damit urtümlich zu sein. Der Münchner Maler Anton Teichlein meinte 1853: „Je einfacher die Bedürfnisse, je inniger die Beziehung zwischen Leben und Lebensapparat, desto treuer und sinniger geräth [sic] das Spiegelbild. Darum begünstigen die schlichten Zustände des Arbeiter- und Landlebens, wo meist alles von der eignen Hand gethan wird, das Malerische so vielfach.“⁵⁹⁴

Etwa zeitgleich stützte Wilhelm Heinrich Riehl in seiner „Naturgeschichte des Volkes als Grundlage einer deutschen Social-Politik“ dieses Empfinden mit der These, dass das Landleben positive Werte beinhalte, während die Großstadt und der zivilisatorische Fortschritt der Ursprung der Gesellschaftsprobleme sei.⁵⁹⁵ Entsprechend folgerte Ernst Förster 1860 für die bildende Kunst: „Liegt die Hauptwirkung eines Kunstwerkes in seiner Naivetät [sic], so ist es kein Wunder, daß die Kunst selbst von dem Leben in seiner Naivetät angezogen wird. Ist diese am nächsten durch Cultur und Verfeinerung gefährdet, so stellt sie sich am unverholtensten [sic] im Leben des von der Bildung am wenigsten berührten Landvolkes dar. Daher das Interesse an ‚Dorfgeschichten‘, so wie an ‚Dorfbildern‘.“⁵⁹⁶

Försters Worte deuten es an: Der Präferenz von Bauerndarstellungen in der Genremalerei um die Jahrhundertmitte entsprach eine gleichzeitige Strömung von literarischen Dorfgeschichten. Populäre Autoren waren Jeremias Gotthelf, Karl Immermann oder Berthold Auerbach. Auch der Kunsthistoriker Alfred Woltmann sah 1878 diesen Zusammenhang gegeben: „Diese Wendung in der Malerei [hin zum Genre; Anm. d. Verf.] steht mit einer Richtung der neuesten Literatur in geistigem Zusammenhang, die um die Mitte der dreißiger Jahre zuerst in's Leben trat. Immermann gab mit der Oberhof-Episode seines Münchhausen dieser Gattung Existenz, und nun war nach krankhafter Romantik und neben jungdeutscher Zerrissenheit ein Stück gefunden, urkräftigen Lebens gewonnen.“⁵⁹⁷ Die erwähnte Oberhof-Episode erschien 1839 in Immermanns „Münchhausen“, wurde später daraus aber auch herausgelöst und selbstständig publiziert.⁵⁹⁸ Dieser Inkunabel des Dorfgeschichtengenres folgten ab 1843 Berthold Auerbachs „Schwarzwälder Dorfgeschichten“, die 1856 mit dem „Barfüßle“ eine vielbeachtete Fortsetzung erfuhren, die sich binnen weniger Monate

594 Teichlein 1853, S. 64.

595 Andresen 1987, S. 26.

596 Förster 1860, S. 397.

597 Woltmann 1878, S. 329. Ein weiteres Beispiel für die Bezugsetzung Aufschwung Genremalerei und Aufschwung Dorfgeschichten bei Reber 1884, Band 3, S. 271.

598 Wiese 1969, S. 204.

siebzehntausend Mal verkaufte.⁵⁹⁹ Treffend bezeichnete Friedrich Hebbel, obwohl er kein Sympathisant der Gattung Dorfgeschichte gewesen ist, „Immermann als den Kolumbus dieses neuen Erdteils, dem der erste Ansiedler Berthold Auerbach den Namen gegeben habe“.⁶⁰⁰

Wie bei Woltmann angekommen, boten die literarischen Dorfgeschichten einen Kontrast zu romantischen und jungdeutschen Texten und widmeten sich Gestalten, die der Wirklichkeit entnommen schienen. Genau diesen Aspekt arbeitete der schon erwähnte Julian Schmidt als einer der führenden Programmatiker des poetischen Realismus lobend heraus. Polemisch attackierte Schmidt in diesem Zusammenhang zunächst die Romantiker, gegen deren Positionen dann die Jungdeutschen aufgetreten seien, um es, so Schmidt, schließlich auch nicht besser gemacht zu haben. Erlösung sei erst durch Dichter wie Berthold Auerbach gekommen, urteilte Julian Schmidt. Auerbachs Schreiben zeichne aus: „er ist überwiegend realistisch, er schildert Zustände, die [...] er durch unmittelbare Anschauung und durch Studien zu erforschen bemüht ist.“⁶⁰¹ Schmidt folgerte: „Wie die Gelehrten im ‚Volke‘ umhergingen, um durch Sammlungen von Sagen, Gedichten, Sprichwörtern, ein lebendiges Bild von der Urzeit Deutschlands zu erhalten, so merkte der Dichter auf seine Weise, zu denken und zu empfinden, um sich dadurch wieder zur Konzeption ganzer und voller Gestalten zu erheben.“⁶⁰²

Die hier erfolgte Bezugsetzung der literarischen Dorfgeschichten mit parallelen anderweitigen Tendenzen, das Volksleben zu dokumentieren, sei es in philologischer und literarischer Hinsicht wie durch die Brüder Jacob und Wilhelm Grimm⁶⁰³, in volkskundlicher Hinsicht wie durch Wilhelm Heinrich Riehl⁶⁰⁴ oder in kulturgeschichtlicher Hinsicht durch Sammlungsgründungen wie das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg (1852)⁶⁰⁵ oder das Bayerische Nationalmuseum in München (Eröffnung 1867)⁶⁰⁶, darf nicht in die Irre leiten. Eine literarische Dorfgeschichte – und das galt genauso auch für eine gemalte Dorfgeschichte im Genrebild – war keine einem wissenschaftlichen Positivismus verpflichtete Dokumentation. Vielmehr sollte eben das genaue Hinsehen auf das Volk „zur Konzeption ganzer und voller Gestalten [...] erheben“.⁶⁰⁷ Was Auerbach sich vom Volk abschaute, so

599 Bettelheim 1907, S. 128 und 256.

600 Baur 1978, S. 5.

601 Zitiert nach Plumpe 1997, S. 109.

602 Zitiert nach Plumpe 1997, S. 110.

603 Siehe Denecke 1971.

604 Siehe Altenbockum 1994.

605 Zur Gründungsgeschichte des Germanischen Nationalmuseums siehe Andrian-Werburg 2002.

606 Einen chronikalischen Überblick zur Frühzeit des Bayerischen Nationalmuseums bietet Eikermann 2005.

607 Zitiert nach Plumpe 1997, S. 110.

schilderte es Schmidt, „wurde mit warmer Liebe, mit großer poetischer Empfänglichkeit und mit feinem Verständnis für das, was die Zeit daraus lernen konnte, zuerst zu kleinen, dann zu großen Bildern verwertet“.⁶⁰⁸ Somit war nach Schmidt die Dorfgeschichte keine nüchterne Schilderung des Realen, sondern die Folge eines aufsteigenden Prozesses, der mit Schmidts Definition des poetischen Realismus – wir erinnern uns: der Zweck der Kunst: Ideale aufzustellen; das Mittel der Kunst: der Realismus – in vollem Einklang stand.

Ebenso wie Lichtwark mit der Genremalerei von Ludwig Knaus nach 1848 eine neue Ära anbrechen sah, ebenso argumentierte auch Julian Schmidt bezüglich der literarischen Dorfgeschichten. Die Bauern Auerbachs hätten nämlich von dem „Molluskentum“ der jungdeutschen Figuren gar nichts mehr gehabt, sondern wären „in ihrer Einfachheit sehr fest, in ihren sittlichen Vorurteilen und Voraussetzungen sehr bestimmt“ gewesen.⁶⁰⁹ Solchen „Gestalten, die, weil sie wirklich existierten, auch poetisch zu existieren berechtigt waren“⁶¹⁰, wurde demnach explizit Kunstwürdigkeit zugesprochen. Denn sie brauchten, so Schmidts Einschätzung, kaum mehr bearbeitet zu werden, „um in der Poesie ein Bürgerrecht zu haben“.⁶¹¹ 1864 hieß es entsprechend für die Genremalerei in den von Schmidt herausgegebenen „Grenzboten“: „Je nüchterner, form- und farbloser, je ärmer an malerischen Möglichkeiten unsere heutige städtische Wirklichkeit ist, desto mehr sehen sich die Genremaler veranlaßt, sei es in ländlichen Lebenskreisen, sei es bei fremden Nationalitäten, deren Sitte, Tracht und Menschentypen sich noch charakteristischer, künstlerischen Sinn anmuthender erhalten haben, die Stoffe und die Modelle ihrer Bilder zu suchen.“⁶¹²

Was in den obigen Passagen für die literarische Dorfgeschichte um die Mitte des 19. Jahrhunderts konstatiert wurde, kann auch auf die gemalte Dorfgeschichte übertragen werden. Auch ihre Tendenz galt der Ausfüllung der bürgerlichen Kunstauffassung des poetischen Realismus. Die Detailbeobachtung wirklicher, einfacher Personen, wie sie Julian Schmidt einforderte, war hierzu unerlässlich. Eine sich klar aussprechende Physiognomie der dargestellten Charaktere entsprach dem Anspruch des deutschen Realismusverständnisses der Zeit ebenso wie beispielsweise die detailgetreue Schilderung der regional unterschiedlichen Trachten. Als Ludwig Knaus in den 1850er Jahren in Paris lebte, ließ er sich kistenweise Kleidung und sonstige Originalutensilien aus Deutschland senden, um so „realistisch“ wie

608 Zitiert nach Plumpe 1997, S. 110.

609 Zitiert nach Plumpe 1997, S. 109.

610 Zitiert nach Plumpe 1997, S. 109.

611 Zitiert nach Plumpe 1997, S. 110.

612 Anonymus 1864, S. 340.

möglich arbeiten zu können.⁶¹³ Dies merkten die Zeitgenossen seinen Gemälden wohlgerne auch an und lobten diesen Aspekt.⁶¹⁴ Durch solches Vorgehen erfüllten Maler wie Knaus das gestiegene Augenmerk, das jene Zeit auf die realen Verhältnisse legte. Doch eben erst im Zusammenspiel mit der Sujetselktion und weiteren Formen der Verklärung, die zu zeigen sein werden, konnte für ein Genremalerei der Status als Kunst errungen werden.

Unter Wahrung dieser Prämissen fächerte sich das Repertoire deutscher Genremalerei, was die Darstellungen verschiedener Landstriche und ihrer Bevölkerung betraf, rasch auf. Folgende Passage aus einer Ausstellungsbesprechung von 1863 vermittelt dies anhand einer Aufzählung beispielhaft: „Adolf Burger fand in den wendischen Dörfern des Spreewaldes den Vorwurf zu einem bäuerlichen ‚Begräbniß‘, [...] v. Wietersheim malte zwei tüchtige [...] Bilder aus dem pommerschen Bauernleben; Philippi suchte seine Stoffe bei den lithauischen Landleuten, Kindler bei den mittelrheinischen, Lasch bei den fränkischen.“⁶¹⁵ Theodor Seemann sah in dieser Spezialisierung deutscher Genremaler dezidiert eine Bereicherung. Vautier schildere Westfalen, Jordan den Nordseestrand, Wietersheim Pommern, der Norweger Tidemand das norwegische Bauernleben usw., weil eben auch nicht jeder Künstler für jede Region geeignet sei.⁶¹⁶

Auch heute noch ist – für jeden Trachtenforscher und -kundigen – das penible Schildern der nicht selten auf einen speziellen Landstrich spezialisierten Genremalerei im Angesicht der Werke erkennbar. Während beispielsweise bei Ludwig Richter in seinem spätromantischen Werk „Der Brautzug im Frühling“ (Abb. 15) eine der zeitlichen Wirklichkeit entthobene Prozession dargestellt ist, konnte und kann der Betrachter bei „Dorftanz unter der Linde“ (Abb. 12) von Ludwig Knaus glauben, Beobachter eines zeitlich und regional exakt zu verortenden Vorkommnisses zu sein. Schließlich ging das Bild auf Studien in Willingshausen in der hessischen Schwalm in den Jahren 1848 und 1849 zurück.⁶¹⁷ Allerdings reichte der realistische Impetus eben ganz bewusst nicht so weit, dass der Eindruck eines einzigartigen Geschehnisses entstanden wäre und nach der konkreten Identität der Dargestellten hätte gefragt werden können. Das Gemälde von Knaus zeigt eine typische Handlung, die den idealen Gedanken einer intakten Dorfgesellschaft mit vermeintlich unverfälschten Menschen herausstellt, womit der allgemein-menschliche Charakter einer Genremalerei des poetischen

613 Müller-Knaus 1979, S. 90.

614 Siehe beispielhaft Pietsch 1896, S. 8.

615 Anonymus 1864, S. 342.

616 Seemann 1872, S. 24.

617 Müller-Knaus 1979, S. 87.

Realismus gewahrt blieb.

Allein alles stand und fiel in dieser dezidiert realistisch gesinnten Zeit mit der empirisch richtigen Ausführung eines Gemäldes – was aber eben nicht gleichbedeutend war mit der Abschilderung von jedem und allem. Bewundernd berichtete Johann Wilhelm Völker über das Gemälde „Der vom Blitz erschlagene Schäfer“, ein frühes Beispiel des bäuerlichen Genres aus dem Jahr 1844 von Jakob Becker (Abb. 16), er wüsste vom Künstler persönlich, dass dieser sich immer wieder habe Feuer auf Feldern anzünden lassen, „um genau die Verschiebungen der Rauchmassen zu studieren“.⁶¹⁸ Beckers wie Knaus' Kompositionen waren allerdings keine Pleinairmalerei, die vor Ort entstanden wäre. Diese Genrewerke wurden aus mehreren Studien wohlüberlegt zusammengesetzt und im Atelier ausgeführt. Sie gaben fiktive Szenen, ganz wie dies Völker, trotz allem Lob für Beckers Feuerstudien, vom Künstler auch verlangte: „Der Gedanke oder der Inhalt eines Genrebildes soll als Ganzes aus der Phantasie entsprungen sein, wenn er auch auf Erlebnisse, Erzählungen sich stützt; nur dadurch ist ein Gesamteindruck und ein tieferer Zusammenhang möglich.“⁶¹⁹ Anders als der spätere Naturalismus zielte der poetische Realismus zu keinem Zeitpunkt auf eine Gleichsetzung von Kunst und Realität. Gemäß dem deutschen Realismusverständnis wurde stets eine bewusst subjektive Realitätsaneignung und individuelle Deutung von Wirklichkeit eingefordert.⁶²⁰ Die Verklärungsform der Selektion gehörte mit zur prägenden Theorie.

Diese Auffassung einer zu leistenden Komposition realer Teile zu einer fiktiven, dem Wirklichkeitssinn der Epoche nicht widersprechenden, eben poetischen und sinnstiftenden Zusammenstellung wurde von der Kunsttheorie nach 1848 den Genremalern ebenso abverlangt wie den Verfassern ländlicher Dorfgeschichten. Vor diesem gemeinsamen Erwartungshorizont verwundert es nicht, dass mit Benjamin Vautier einer der populärsten Genremaler in Deutschland in der Zeit nach 1848 zugleich auch Dorfgeschichten von Immermann und Auerbach illustrierte – und diese Herausforderung in den Augen der Zeitgenossen grandios zu meistern verstand.⁶²¹ So rühmte Wilhelm Lübke bezüglich Vautiers

618 Völker 1883, S. 152.

619 Völker 1883, S. 144-145.

620 Becker 2003, S. 98.

621 Eine diskursive Monographie über Benjamin Vautier ist ein Forschungsdesiderat. Die letzte monographische Auseinandersetzung mit dem 1829 im schweizerischen Morges geborenen Künstler, der ab den späten 1850er Jahren in Deutschland lebte und wirkte, datiert aus dem Jahr 1897 (Rosenberg 1897a). Adolf Rosenbergs Schrift in der Reihe „Künstler-Monographien“ des Verlags Velhagen & Klasing ist allerdings – ähnlich anderer Bände über Genremaler in dieser Reihe (siehe Pietsch 1896 oder Rosenberg 1897b) – von der Motivation durchdrungen, den thematisierten Künstler vor der Kritik jener Zeit in Schutz zu nehmen.

Holzschnittillustrationen zum „Oberhof“: „Sie sind nicht bloß ein Triumph deutscher Xylographie, die hier auf der Höhe technischer Vollendung erscheint und keinem Erzeugniß des Auslandes zu weichen braucht, sondern sie geben den Beweis einer poetischen Auffassung von seltener Tiefe seitens des Künstlers, welchem wir die Entwürfe dazu verdanken.“⁶²² Vautier gelang es offensichtlich gut, die poetische Auffassung von Immermanns Text ins Medium des Bildes zu transferieren. Nach dem „Oberhof“ illustrierte er auch noch Auerbachs „Barfüßele“.⁶²³ Mit Karl Enhubers Illustrationen zu Melchior Meyrs „Geschichten aus dem Ries“ kann ein weiteres Beispiel für ein seinerzeit erfolgreiches Zusammenkommen von Genremalern und literarischen Textvorlagen angeführt werden.⁶²⁴

Weiß man um die dargelegten Maximen, so erscheint die thematische Selektion nach dem Kriterium der Poetizität nicht mehr ganz so erstaunlich. Angesichts der in Kapitel 8.2 angesprochenen Verunsicherung des deutschen Bürgertums nach der gescheiterten Revolution 1848 kann das deutsche Realismusverständnis als ein Versuch gewertet werden, die politischen und sozialen Gegebenheiten im Medium der Kunst zu harmonisieren.⁶²⁵ Dies konnte jedoch nur um den Preis eines selektiven Bildes der damaligen Wirklichkeit gelingen. Denn die eigene Lage, in politischer Hinsicht ernüchtert und in sozialer Hinsicht durch den industriellen Wandel gleich von mehreren Stellen aus in Verunsicherung versetzt, wurde im Kunstwerk respektive im Genrebild nicht thematisiert. Ein solche Tradition existierte jedoch in Deutschland wohlgernekt auch nicht und stand überdies konträr zur herrschenden Kunstdoktrin.

Konform zur Kunsttheorie, aber durchaus auch als Flucht in restaurative Utopien zu verstehen ist die beschriebene Tendenz, dem scheinbar von Kulturwandel und industrieller Revolution noch unbeleckten Bauernstand das höchste Maß an Poetizität und damit künstlerische Präferenz zuzusprechen.⁶²⁶ Die vermeintliche Naivität und Einfachheit des Bauernstandes und des kleinbürgerlichen Milieus, die so klare Typen hervorzubringen schienen, dass sie – wie Schmidt bejubelte⁶²⁷ – eigentlich nicht mehr künstlerisch bearbeitet zu werden brauchten, prädestinierte diese Bevölkerungskreise für eine Darstellung im Genrebild nach 1848. Dass hiermit der realistische Zeitgeist in der Kunst mächtige und einschränkende Fesseln angelegt

622 Lübke 1866, S. 102.

623 Rosenberg 1897a, S. 30-32.

624 Pecht 1868, S. 56-58.

625 Becker 2003, S. 109.

626 Becker 2003, S. 109.

627 Siehe Plumpe 1997, S. 110.

bekam, ist ein Resümee aus heutiger Sicht, keine Mängelangabe jener Zeit. Die Zeitgenossen sahen darin wohlgerne noch keine „unrealistisch[en] [...] normativen Setzungen“ oder „hoch selektive[n] Realitätsausschnitte“.⁶²⁸ Im Rückblick gesehen aber war dies eine klare Ausprägung der Genremalerei durch das selektive deutsche Realismusverständnis, was die Werke der kommenden Jahrzehnte sehr prägen sollte.

Literatur wie bildende Kunst wandten sich zwar um 1850 verstärkt der realen Wirklichkeit zu, gelangten jedoch infolge der Auswahl geeigneter Sujets tatsächlich zu hoch selektiven Realitätsausschnitten, die Christof Forderer als „Realitätsinseln“ titulierte hat, „auf denen inmitten einer sich mehr und mehr kapitalisierenden Welt das ‚Poetische‘ noch Bewegungsraum“ gefunden habe.⁶²⁹ Anstatt dies den poetischen Realisten negativ auszulegen, plädierte Forderer für ein Anerkennen dieses Vorgehens, auch wenn es weder späteren noch heutigen Vorstellungen eines adäquaten Umgangs mit der Wirklichkeit entsprechen mag. Sofern der Vermittlungsversuch zwischen Realität und Ideal nämlich als ein Versuch gewertet werde, dadurch die realiter mehr und mehr zerfallende Sinneinheit des Lebens zu bewahren, könne im Vorgehen der poetischen Realisten indes sogar eine positive Leistung gesehen werden.⁶³⁰ Berücksichtigt man zudem aus gutem Grund das Herkommen der deutschen Malerei aus einer gegenüber alltäglichen Motiven äußerst feindselig eingestellten Kunsttheorie noch im ganzen ersten Jahrhundertdrittel, so ist die Genremalerei nach 1848 weniger von der Seite dessen, was sie nicht zeigte, als vielmehr von der Seite dessen, was sie nun doch zeigte, adäquat einzuschätzen. Stimmen von Zeitgenossen, die genau dies taten und darin einen großen Zugewinn sahen, werden noch zur Sprache kommen, sobald die Formen der Verklärung in der damaligen Genremalerei hinreichend beschrieben sind.

Gab es unbestritten nach 1848 eine durch das filternde Schlagwort des Poetischen legitimierte Selektion in der Genremalerei, die bäuerliche, kleinstädtische oder Kinder-Darstellungen begünstigte, so zog das Leitpostulat der Verklärung innerhalb dieser Darstellungssphären gleichsam weitere Selektionsvorgänge nach sich. Die Auffassung, dass das Verklärungspostulat für die bildende Kunst nicht nur gut, sondern sogar zwingend konstitutiv sei, schied auch innerhalb der für poetisierbar gehaltenen Lebenswelten der Bauern, Kleinstädter und Kinder vieles aus, was höchstens im Zuge von Kontrastierung oder Humorisierung dargestellt werden konnte.

628 Ort 2007, S. 17.

629 Forderer 1992, S. 12.

630 Forderer 1992, S. 11-12.

8.4.2. Kontrastierung

Ein Merkmal der realistischen Ästhetik in Deutschland nach 1848 war, dass sie an die Realität des Schönen vor aller subjektiven Wahrnehmung und allem individuellen Urteil glaubte. Indem Aspekten der realen Wirklichkeit per se Schönheit zugesprochen wurde, legitimierte sich ihr Vorkommen in den „schönen“ Künsten und wurde nicht nur unproblematisch, sondern geradezu selbstverständlich – eine Lösung, die Gerhard Plumpe retrospektiv als „Taschenspielertrick“ bezeichnet hat.⁶³¹ Diese Evidenz der Schönheit ließ sich jedoch beim besten Willen nur partiell auf die Wirklichkeit übertragen, so dass der Selektion in der Kunstauffassung des deutschen Realismus eine so große Rolle zukam, wie das vorangegangene Kapitel aufzeigte. Forderte aber nicht das dem deutschen Realismus genuine Bekenntnis zur Wirklichkeit in ihrer Gesamtheit auch eine Auseinandersetzung mit dem Nicht-Schönen, mit dem Ausselektierten? Es tat und deshalb ist im Folgenden auf Formen der Verklärung einzugehen, mit deren Hilfe auch Nicht-Schönes respektive Hässliches, moralisch Zweifelhafte, Indifferentes etc. in Übereinstimmung mit der Ästhetik um 1850 im Medium der Kunst verarbeitet werden konnte.

Mit der ästhetischen Kategorie des Hässlichen beschäftigte sich im 19. Jahrhundert nicht erst Karl Rosenkranz in seiner „Aesthetik des Häßlichen“ von 1853. Schon im „System der Aesthetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit“ von Christian Hermann Weiße aus dem Jahr 1830 war das Hässliche nicht mehr übergangen oder verworfen worden, sondern behauptete sich neben dem Schönen. Weiße betrat ganz bewusst das „Neuland“⁶³² einer Diskussion des Hässlichen, denn er war überzeugt: „Daß in einer Theorie der Schönheit auch der Begriff der Häßlichkeit abgehandelt werde, sollte eben so wenig befremden, als wenn in der Ethik von dem Bösen, oder in der Rechtslehre von dem Unrechte und dem Verbrechen die Rede ist.“⁶³³ Weiße rief die künstlerische Phantasie, so skizzierte 1868 sein Schüler, der Philosoph Hermann Lotze, „daß sie nicht auf geradem Wege zur Erzeugung des Schönen fortschreite, sondern daß sie die lügenhaften Gestalten des Häßlichen wenigstens als mögliche geschaut und von sich gewiesen habe“.⁶³⁴ Der „Erschaffung des wahrhaften und höchsten Schönen“ müsse demnach zunächst eine „Verneinung des Häßlichen“ vorausgehen.⁶³⁵ Damit kam das Hässliche zwar im Endprodukt nicht offen zum Tragen. Trotzdem war diese

631 Plumpe 1996, S. 50.

632 Jung 1987, S. 128.

633 Weiße 1830, S. 173.

634 Lotze 1868, S. 339.

635 Lotze 1868, S. 339.

Betonung der Notwendigkeit des Hässlichen für das Gelingen des schöpferischen Aktes für Weißes Generation sehr weitgehend.

Zur präsenten Herausforderung geriet das Hässliche für die deutsche Ästhetik schließlich durch Karl Rosenkranz und seine „Aesthetik des Häßlichen“. Der Gelehrte wollte nicht länger hinnehmen, dass sich die Philosophie dem Hässlichen verschließe. Nur auf diese Weise könnte, so die Argumentation von Rosenkranz, einerseits die Wissenschaft vorwärts gebracht werden und könnten andererseits die Folgen bekämpft werden, die diese Nichtbeachtung in der Kunst gezeitigt hätten. Bezüglich der Literatur seiner Zeit schimpfte Rosenkranz nämlich, sie sei „ganz castrirt worden, um nur immer das Edle, Reine, Schöne, Erhebende, Erquickende, Gemüthliche, Liebliche, Veredelnde und wie die Stichworte weiter lauten, für die zarten Jungfrauen- und Frauenseelen herauszustellen“. ⁶³⁶ In den Augen von Rosenkranz war dies eine „unglaubliche Falschmünzerei“. ⁶³⁷ Selbstredend gestand Rosenkranz ein: „Auf eine Göttergestalt zu sinnen ist unendlich erhebender und genußreicher, als eine teuflische Frazze zu bilden.“ ⁶³⁸ Aber zur wahren Darstellung gehöre nun einmal auch das Hässliche: „Allein der Künstler kann das Häßliche nicht immer vermeiden.“ ⁶³⁹

Um jedoch nicht ins Gewöhnliche zu verfallen, bedürfe es des Einsatzes des Hässlichen „als einer Folie“ oder Quelle des Komischen. ⁶⁴⁰ Denn, so Rosenkranz: „Ohne im epischen Sinn ernst und würdig, ohne im ironischen komisch zu sein, wird die pittoreske wie die poetische Genrebildlichkeit gemein und langweilig.“ ⁶⁴¹ Und eine solche Genremalerei „ohne die geringste ideale Verklärung“ ließ Rosenkranz nicht gelten. ⁶⁴² Aber richtig dosiert und gehandhabt im Sinne einer kontrastierenden Folie oder dem Hervorrufen von Komik konnte des sperrige Nicht-Schöne der Genremalerei sogar dabei helfen, der Trivialität „eine[r] nur zu getreue[n] Abschilderung der Köchinnen, Obstverkäuferinnen, Schulbuben, Strümpfe stopfenden Mütter, Stiefel flickenden Schuster, im Schlafrock meditirenden Pastore [sic], in Kneipen herumlungernenden Müssiggänger u.s.w.“ zu entgehen. ⁶⁴³

636 Rosenkranz 1853, S. XI.

637 Rosenkranz 1853, S. XI.

638 Rosenkranz 1853, S. 6.

639 Rosenkranz 1853, S. 6.

640 Rosenkranz 1853, S. 6.

641 Rosenkranz 1853, S. 211.

642 Rosenkranz 1853, S. 211.

643 Rosenkranz 1853, S. 211.

Auch die Programmatik des poetischen Realismus konnte und wollte sich vor den hässlichen Aspekten der empirischen Wirklichkeit nicht mehr verschließen. Otto Ludwig definierte, der poetische Realismus ziele ab auf eine Welt, „in der die Mannigfaltigkeit der Dinge nicht verschwindet, aber durch Harmonie und Kontrast für unseren Geist in Einheit gebracht ist“.⁶⁴⁴ Das bedeutete, Unschönes und Unsittliches, beides nun mal zur zitierten „Mannigfaltigkeit der Dinge“ gehörig, durften keineswegs ganz tabuisiert werden, vorausgesetzt die Harmonie des Dargestellten blieb gewahrt. Diese Harmonie charakterisierte ein Aufscheinen des Versöhnlichen, das durch den dargebotenen Kontrast sogar an Prägnanz gewinnen konnte. Durchaus zum Konzept des poetischen Realismus dürfen somit Genrebilder gezählt werden, die vermeintlich auf den allerersten Blick gar nichts mit einer poetischen Weltsicht zu tun haben.

In „Die Falschspieler“ von Ludwig Knaus aus dem Jahr 1851 (Abb. 17) ist dargestellt, wie ein Mann in einem Dorfgasthaus von verwegenen aussehenden Gesellen beim Kartenspiel sprichwörtlich über den Tisch gezogen wird. Es handelt sich also um eine nicht nur für die Sittenvorstellungen zu jener Zeit moralisch verwerfliche Szene. Entscheidend ist die Figur des kleinen, adretten, barfüßigen Mädchens, das den Betrogenen scheu zum Aufbruch zu bewegen sucht. Sie ist der entscheidende Kontrast, das Aufscheinen des Guten im Bild. Ein zeitgenössischer Kritiker sah in ihr des Mannes „hübsches anmuthiges Töchterlein, welches wie ein Schutzengel erscheint“.⁶⁴⁵ Das Mädchen versinnbildlichte demnach den Ausweg des Mannes, der für den Betrachter klar erkennbar in einer intakten, den schwachen Moment des fiebrigen Spiels schnell vergessen machenden Familie lag.

Rund zwanzig Jahre nach Knaus verstärkte Otto Günther diesen versöhnlichen Ausblick, indem er in „Der Spieler“ einen am Spieltisch zusammengesunkenen Mann gleich von Kind und Frau nach Hause holen lässt.⁶⁴⁶ Ein Schüler Günthers machte schließlich bei einem sehr ähnlichen Sujet etwas merklich anders.⁶⁴⁷ In Lovis Corinth's „Falschspieler“ von 1887 ist ein versöhnlicher Kontrast oder Ausblick verschwunden (Abb. 18). Die Szene zeigt, dass dem Betrogenen kein harmonischer Ausweg offen steht. Er steht vielmehr allein für sich. Die Situation droht zu eskalieren. Das fertig ausgeführte Gemälde ist nicht mehr erhalten. Es wurde in Berlin abgelehnt, „und da mag es der Meister in einem Moment des Unmuts zerstört

644 Zitiert nach Plumpe 1997, S. 149.

645 Müller von Königswinter 1854, S. 255.

646 Otto Günther, Der Spieler, 1872, Öl auf Leinwand, 40,8 x 48 cm, Kunstsammlungen Weimar. Abbildung siehe Scheidig 1991, S. 74.

647 Zu Corinth's Lehrzeit bei Otto Günther siehe Corinth 1926, S. 71.

haben“, mutmaßte Georg Biermann 1913.⁶⁴⁸ Dem Geschmack des bürgerlichen Publikums entsprach offenkundig für lange Zeit die zugespitzte und dennoch versöhnliche, Harmonie andeutende Darstellung à la Ludwig Knaus. Dieser malte von „Die Falschspieler“ auch eine zweite Version.⁶⁴⁹ Noch 1890 zählte das Meyer'sche Konversationslexikon Ludwig Knaus' Bildfindung – in einem Zug mit Bildern Caravaggios – zu den „hervorragendste[n] Schöpfungen seit Cimabue“ zum Thema Falschspielerei.⁶⁵⁰

In einer derartigen, gleichsam um ihre verstörenden Ecken bereinigten und abgerundeten Form konnten „sittliche Schäden des Lebens“, wie Wolfgang Müller von Königswinter 1854 die Quintessenz von „Die Falschspieler“ charakterisierte, gemäß dem poetischen Realismusverständnis wohlgemerkt thematisiert werden.⁶⁵¹ Ein zweites Beispielbild von Ludwig Knaus, das sich des Mittels der Kontrastierung bediente, ist „Der Morgen nach dem Fest“ von 1853 (Abb. 19). Es ist dasjenige Genrebild, über das, wie in der Einleitung der vorliegenden Arbeit zitiert steht, Alfred Lichtwark urteilte, es habe den Ausgangspunkt der dann so kritisierten Genremalerei gebildet.⁶⁵² Das „Deutsche Kunstblatt“ schrieb über das Gemälde in seinem Entstehungsjahr, es sei der deutliche Beweis, „dass eine wahre und ungekünstelte Darstellung des rein Menschlichen, und würde uns selbst die Menschheit in ihrer tiefsten Erniedrigung vorgeführt, auf Gebildete und Ungebildete seine Wirkung nicht verfehlt“. ⁶⁵³ Allerdings war bei Knaus die „wahre und ungekünstelte Darstellung des rein Menschlichen“ gar nicht eindimensional auf „die Menschheit in ihrer tiefsten Erniedrigung“ hin dargestellt. Auch hier gab es wohlgemerkt einen versöhnlichen Kontrast.

In „Der Morgen nach dem Fest“ sind es zwei weibliche Gestalten, die der Trostlosigkeit der dargestellten Szene eine versöhnliche und optimistische Wendung geben. Zum einen die Ehefrau mit dem Kind auf dem Arm, die ihren betrunkenen Mann sicher nach Hause geleiten wird. Zum anderen das auffallend schöne Mädchen, das den Rausch seines Geliebten mit Würde zu ertragen weiß. Diese Figur stilisierte Moriz Carriere gar zur Heiligengestalt: „Male man uns die Sünderin welche Jesu Füße mit ihrem Haar trocknet auf ähnliche Art wie uns Knaus in die Seele der Tirolerin blicken läßt, auf deren Schoß der verwundete trunkene

648 Biermann 1913, S. 30

649 Boekels 1999, S. 237-238.

650 Siehe Meyers Konversationslexikon, Vierte Auflage, 18. Band: Jahres-Supplement 1890-1891, S. 587.

651 Müller von Königswinter 1854, S. 255.

652 Siehe Einleitung oder direkt Pflugmacher 2003, S. 67.

653 Anonymus 1853, S. 306.

Bursche eingeschlafen ist!“⁶⁵⁴ Boekels betonte in ihrer Besprechung des besagten Bildes, wie sehr gerade dieses Figurenpar nicht zuletzt durch die Lichtführung von Knaus herausgehoben sei.⁶⁵⁵ Nicht nur Boekels erkannte in ihnen deshalb die beiden Protagonisten der Handlung. Auch die zeitgenössische Kunstkritik bemerkte die Wichtigkeit der jungen, hübschen Frau mit ihrem Geliebten im Schoße, weil sie gemäß dem vorherrschenden Kunstgeschmack den entscheidenden Kontrast zu allen anderen, teilweise krude gezeigten Handlungsträgern darstellte: „Wohlthuend und versöhnend aber spricht diese Erscheinung den Beschauer an. Die ganze Episode ist von der vollendetsten poetischen Wirkung, und die Einführung dieser einzig Reinen, dieses Lichtpunktes in der sittlichen Finsterniss, giebt dem Ganzen eine höhere Weihe.“⁶⁵⁶ Deutlicher ist kaum auszudrücken, wie wichtig um 1850 eine ausgleichende Kontrastierung für die poetische Wirkung eines Gemäldes gewesen ist.

Beobachten lässt sich das Postulat einer Kontrastierung zum Wohle der Poetizität von Kunst allerdings nicht nur von den Anfängen dieses Realismuskonzepts aus, sondern auch von seinem Ausschleichen aus. Genauer gesagt von der Zeit aus, als manche Künstler diese Kontrastierung bereits bewusst nicht mehr vollzogen. Von solchem Vorgehen wird noch ausführlich zu berichten sein, ebenso wie von der Kritik dieser Erneuerer an der vorhergehenden poetischen Genremalerei. Deshalb sei an dieser Stelle im Gegensatz dazu Raum für Kritik von Befürwortern des poetischen Realismus an einem schließlich nicht mehr selektierenden, vor allem aber nicht mehr Schlechtes mit Gutem, Hässliches mit Schönem usw. kontrastierenden Realismus. So beharrte Anton Springer 1884 gegen damals bereits anderweitige Tendenzen auf der Überzeugung: „In der Uebertreibung und gehässigen Ausschließlichkeit liegt das Verwerfliche dieses sogenannten Realismus. Daß die Malerei sich nicht auf die Wiedergabe akademischer Schönheit beschränken müsse, haben uns bereits die alten Holländer verrathen. Daß auch das Gewöhnliche, selbst das Häßliche durch Lebensfülle, kräftigen Ausdruck die malerische Phantasie packe, erscheint gleichfalls unbestreitbar. Man muß nur nicht die Pfütze allein schön und den kristallhellen Bach das Auge beleidigend finden wollen.“⁶⁵⁷ Hiernach störte Springer gar nicht einmal so sehr die Existenz von Hässlichem im Bild, hatten dies doch bereits die alten Niederländer mit ihren Kneipenschlägereien thematisiert gehabt. Die aufkommende Praxis, einzig das Hässliche zu

654 Carriere 1873, Band 2, S. 213. Carriere täuschte sich wohlgermerkt, was den dargebotenen Landstrich betraf. Die Szene spielt nicht in Tirol, sondern – erkennbar an der Hotzenwälder Tracht – im badischen Schwarzwald. Siehe Boekels 1999, S. 311.

655 Boekels 1999, S. 307.

656 Anonymus 1853, S. 306-307.

657 Springer 1884, S. 143.

betonen und eben nicht mehr mittels einer Kontrastierung, mittels einem Lichtpunkt hinreichend gegenzusteuern, kritisierte Springer hingegen scharf.

Ähnlich lautete eine Einschätzung Otto von Leixners, festgehalten zwei Jahre vor derjenigen Springers: „Wie in der rein körperlichen Welt das Licht, der Frühling, die Rose, die erhabene Majestät der Gebirgsnatur oder des Meeres neben Nacht und Sturm, neben dem Häßlichen und Verderblichen natürlich und wirklich sind, so sind es auch in der geistigen Reinheit Keuschheit, Großmuth und alles Schöne und Edle neben ihrem Gegensatz. Darum ist jedes Weltbild unwahr, welches ausschließlich eine der beiden Seiten darstellt.“⁶⁵⁸ Genau letzteres versuchte die Genremalerei auf Basis des poetischen Realismus aber eben zu vermeiden: entweder zu stark idealistisch oder zu stark naturalistisch zu sein. Mit der Kontrastierung inmitten eines Bildes bot sich eine Form der Verklärung der Wirklichkeit, die es ermöglichte, den realistischen Zeitgeist und das idealistische Erbe der Kunsttheorie und Ästhetik miteinander in Einklang zu setzen.

8.4.3. Humor

Neben der Sujetselktion und der Kontrastierung von Schön und Nicht-Schön beziehungsweise anderen Gegensatzpaaren fungierte der Humor als eine weitere Form der Verklärung im poetischen Realismus. 1855 bemerkte der Philosoph Adolf Zeising, der Humorspiele „ganz besonders im Gebiete der Genremalerei, die der Darstellung des häuslichen und geselligen Lebens gewidmet ist, eine sehr wichtige Rolle“.⁶⁵⁹ In zahlreichen Stimmen von Zeitgenossen wurde ein hoher Grad an Humor in der deutschen Genremalerei nach 1848 nicht nur beschrieben, sondern auch gutgeheißen. So sah Manasse Unger 1851 den Humor als unerlässlich für die Genremalerei an: „Wie der Humor die heitere Aeusserung einer menschlichen Natur ist, der ein tiefer Ernst zum Grunde liegt, welcher sich, durch innere Beschaulichkeit geläutert, gutwillig ins Gegentheil verkehrt; so ist er es vornehmlich, der dem niedern Genre auch äusserlich eine höhere Bedeutung verleiht. Er ist die Weisheit in der Schellenkappe, die das Recht des harmlosen Beisammenseins anerkennt und sich dessen herrschendem Tone in einer Weise fügt, ihn in Harmonie um so erquicklicher zu machen. Der Charakter des Humors ist sonach zugleich der Charakter der echten Genremalerei.“⁶⁶⁰

658 Leixner 1882/83, Band 2, S. 743.

659 Zeising 1855, S. 507.

660 Unger 1851, S. 302.

Durch eine humorvolle Behandlung wurde einem Genrebild nach Ungers Meinung vor allem das bedenkliche Potential genommen, unbedeutend oder sozialkritisch zu wirken. Kunst sollte nicht „Unbill des Schicksals“⁶⁶¹ vor Augen halten, also keine Zeitreportage sein.⁶⁶² Kunst hatte nach Ungers Auffassung die Aufgabe, „Leben und Treiben in einem höhern Sinne zu schildern“.⁶⁶³ Und dem Humor kam hier – in der Geschichte genreartiger Motive freilich keine Neuerung des 19. Jahrhunderts⁶⁶⁴ – eine Schlüsselrolle zu. 1858 beobachtete Anton Springer: „Wir können nicht ableugnen, daß der Inhalt moderner Genrebilder an Anziehungskraft gewonnen hat. Witz, Humor, eine feinsinnige Komik dictiren die Motive [...]“.⁶⁶⁵ Springers dreiteilige Aufgliederung in Witz, Humor und Komik ermahnt, vor allem dem in die Mitte genommenen Humorbegriff der Zeit nachzuspüren – die Existenz von „witziger“ und „komischer“ Genremalerei aber nicht außer Acht zu lassen. Doch ist zunächst der Humor noch unabhängig von dem zu einem Auflachen führenden Witz oder einem aufreizenden komischen Effekt zu betrachten.

Einen ersten Einblick in die tieferen Dimensionen des Humorbegriffs in der bildenden Kunst zur damaligen Zeit vermag ein Zitat von Alfred Woltmann aufzuzeigen: „Der Humor ist die Stimmung der Seele, die sie fähig macht, das Entgegengesetzte harmonisch in sich aufzunehmen, die das Unscheinbare nicht gering achtet und im Kleinen eine ganze Welt sieht, weil sie es uns so nahe bringt, als ob wir täglich mit ihm umgingen. Der Humor vermag uns Seligkeit zu verleihen, wo er uns ergreift und erschüttert, und uns wiederum da, wo er uns anlacht, innerste Rührung zu entlocken.“⁶⁶⁶ Man vermeint, in Woltmanns Worten eine regelrechte Anleitung für Genremaler, die sich ja dem angesprochenen „Unscheinbaren“ und „Kleinen“ gegenüber sahen, zu erkennen. Dieser Argumentation folgend, schufen die Genrekünstler demnach bewusst keine nüchternen und sachlichen Alltagsbilder, sondern im Zuge der von ihnen erwarteten Verklärungsstrategie humorvolle Bilder, die – um Woltmanns Worte zu wiederholen – „Seligkeit“ und „Rührung“ hervorzurufen vermochten. Diese positive Einstellung zum Humor gab es so bei den damaligen französischen Realisten ebenso wenig

661 Unger 1851, S. 301.

662 1862 stellte auch Ernst Förster noch einmal unmissverständlich klar: „Wenn die Kunst durch die Wahl ihrer Stoffe dieser Art Zeitgeist Waffen in die Hand gibt, wenn sie mit ihren ‚schlesischen Webern‘ und ‚Wildschützen‘ etc. die Aufregung steigert, so verfehlt sie, schädliche Tendenzen verfolgend, ihr hohes und schönes Ziel.“ Förster 1862, S. 89.

663 Unger 1851, S. 301.

664 Letztlich schon in der Kunsttheorie Vitruvs wurde dem gemeinen Alltag, so er denn dargestellt werden sollte, der Modus des Komödienhaften zugeordnet. Weit vor jeglicher Verwendung des Begriffes „Genremalerei“ wurden so deren Sujets um ihrer Darstellungswürdigkeit willen eng mit dem Humor verknüpft, was die Gattungstheorie entsprechend prägte. Siehe Gaehtgens 2002, S. 57.

665 Springer 1858a, S. 159.

666 Woltmann 1878, S. 333.

wie später bei den deutschen Naturalisten. Dessen ungeachtet war der Humor Mitte des 19. Jahrhunderts eine hoch gerühmte Eigenart des deutschen Genrerealismus.

Wie im vorangegangenen Kapitel thematisiert, hatte Karl Rosenkranz angemahnt, Hässliches am besten als Quelle des Komischen darzureichen. Auch Fontane galt der Humor als Garant, um eine realistische Kunstauffassung erfolgreich in die Tat umzusetzen: „Der Realismus wird ganz falsch aufgefaßt, wenn man von ihm annimmt, er sei mit der Häßlichkeit ein für allemal vermählt; er wird erst ganz echt sein, wenn er sich umgekehrt mit der Schönheit vermählt und das nebenherlaufende Häßliche, das nun mal zum Leben gehört, verklärt. Wie und wodurch? Das ist seine Sache zu finden; der beste Weg ist der des Humors.“⁶⁶⁷ In einer Kritik an dem sozialkritischen Schriftsteller Alexander Lange Kielland wollte Fontane klargestellt wissen: „Die Kunst hat die Aufgabe, über diese Dinge hinwegzusehen oder – wenn sie dargestellt werden sollen, was durchaus meinen eigenen Neigungen entspricht – sie humoristisch zu verklären oder sie wenigstens grotesk-interessant zu gestalten, wie das Dickens so wundervoll verstand.“⁶⁶⁸

Fritz Martini charakterisierte dieses Denken Fontanes mit zeitlicher Distanz eines Jahrhunderts nicht zu Unrecht als „poetisches‘ Überschleiern des Häßlichen“.⁶⁶⁹ Aus der Sicht der Verfechter des deutschen Realismus war dieses Verfahren aber legitimiert als ein der Kunst adäquates Verfahren der Wirklichkeitserfassung, wie Wolfgang Preisendanz in seiner Studie „Humor als dichterische Einbildungskraft. Studien zur Erzählkunst des poetischen Realismus“ herausgearbeitet hat. Für den vorliegenden Kontext ist ein wichtiger Punkt aus Preisendanz‘ Untersuchung, dass Hegel angesichts seiner Skepsis gegenüber einer zeitgemäßen Kunst der Gegenwart den Humor zwar nicht als Lösung dieser Aporie, jedoch als ästhetisches Korrelat der beklagten Entzweiung von Poesie und Wirklichkeit betrachtete.⁶⁷⁰ Durch Humor konnte sich zwischen der Subjektivität des Schaffenden und der prosaischen Wirklichkeit eine Versöhnung vollziehen. Diese Handreichung zum Umgang mit der alltäglichen Wirklichkeit nahmen die Programmatiker des poetischen Realismus auf und bauten sie aus.

Der konstitutive Charakter des Humors für den poetischen Realismus ist von involvierten Zeitgenossen kaum deutlicher zum Ausdruck gebracht worden als durch Julian Schmidt. Für

667 Zitiert nach Aust 2006, S. 76. Die Passage „der beste Weg ist der des Humors“ bei Aust fett gedruckt.

668 Zitiert nach Becker 2003, S. 139.

669 Martini 1981, S. 64.

670 Preisendanz 1976, S. 129.

ihn war der Humor „die einzige poetische Form, durch welche dieser Realismus seine Berechtigung in der Kunst erwirbt [...]; der Dichter muß im Stande sein, die Unreife der Bildung, die er darstellt, unserer Anschauungsweise dadurch zugänglich zu machen, daß er den komischen Contrast hervorhebt, ohne dadurch den inneren Ernst seiner Erzählung abzuschwächen“.⁶⁷¹ Letzteres war kaum mit einem Humor der Entlarvung vereinbar, wie es ihn im besprochenen Zeitraum im deutschen Kunstschaffen auch gab. Ein literarischer Vertreter dieses Humors war beispielsweise Wilhelm Busch.⁶⁷² Sein Spötteln traf auch die Welt der Kunstvereine und die dortigen Genrebilder.⁶⁷³ Auf Seiten der damaligen Maler geben Werke Adolph Schroedters wie die „Trauernden Lohgerber“ ein Beispiel ab, weil in ihnen die Sentimentalität der akademischen Düsseldorfer Genremalerei entlarvt wurde.⁶⁷⁴

Nicht verwechselt werden darf der Humor des poetischen Realismus ferner mit der romantischen Ironie.⁶⁷⁵ Auch in diesem Punkt distanzierte sich der poetische Realismus von der Romantik. Fontane verlautbarte, wer sich der Ironie bediene, „spöttelt“ und „persifliert“, bringe es aber „zu keinem olympischen Lachen“.⁶⁷⁶ Einen solchen Humoristen aber, die überlegen und abgeklärt über den Dingen steht und mit ihnen humorvoll verfährt, forderte auch Julian Schmidt.⁶⁷⁷ Der Humor des poetischen Realismus sollte anziehen und versöhnen, nicht abstoßen und verletzen, damit der Glaube an die Harmonie in der Welt auch durch die Kunst vermehrt würde. Hierzu Friedrich Theodor Vischer: „Das innige Gemüt des Humoristen ist durchdrungen vom tiefsten Gefühl des Wertes der Harmonie. [...] Und mit universalem Sinn sieht er in der ganzen Welt sich um. Er erlebt mit tiefstem Einblick und im Mark seines Wesens ihre Widersprüche, ihre Uebel und Gebrechen, die Dummheit und Schlechtigkeit der Menschen, arbeitet sich aber fort zu dem Gefühl, daß die Welt trotzdem nicht verloren sein kann, daß trotz aller Argheit der Geist, das Gute die aktive Kraft ihres Lebens ist, und auf dem Grunde dieser Ueberzeugung sieht er sie nun in einem komischen Licht, als eine verkehrte Welt; er belächelt sie, aber wohlwollend.“⁶⁷⁸

671 Zitiert nach Becker 2003, S. 138.

672 Cowen 1985, S. 58-60. In seinem malerischen Werk zeigte sich Busch hingegen weitaus konventioneller. Zu Buschs Genregemälden siehe Gmelin 1981, S. 262-298. Erwähnenswert ist, dass Wilhelm Busch als junger Mann Motive nach Ludwig Knaus kopierte, Jahrzehnte später diese Faszination aber nicht mehr nachvollziehen konnte. Siehe Gmelin 1982, S. 175-178.

673 Siehe das erste Kapitel von Buschs „Maler Klecksel“, erstmals erschienen 1884. Busch 1894, S. 2-4.

674 Zum Rührend-Komischen der Düsseldorfer Malerschule vor der Mitte des 19. Jahrhunderts siehe Mai 2007.

675 Becker 2003, S. 138.

676 Zitiert nach Becker 2003, S. 139.

677 Aust 2006, S. 77.

678 Vischer 1907, S. 191.

Nach Vischer lag die Leistung des humorvollen Künstlers darin, das Gute in einer zerrissenen, kontingenten Welt aufzuzeigen, was jedoch nur gelingen konnte, wenn der Schaffende selbst alle Aspekte kannte und durchlebte: „Sie finden bei allen Humoristen, daß die Flamme ihrer Scherzlaune sich mit dem Oel ihrer Schmerzen speist“, so Vischer.⁶⁷⁹ Humor gab einem (Genre-)Gemälde demnach – und hier widersprach erst die Generation Muthers vehement – eine gehörige Portion subjektiven Gehalts mit auf seinen Weg, den es wertzuschätzen und anzuerkennen galt.

Wie die dargebrachten Stimmen verdeutlichen, ging es beim Humor des poetischen Realismus genuin keineswegs um plumpe Witze oder komische Effekte, sondern um viel mehr. Preisendanz sah den Humor anschaulich als „angewandte Phantasie“ und bilanzierte luzide für die Epoche des poetischen Realismus, dass hierin Objekt und Subjekt zufriedenstellend verbunden schienen.⁶⁸⁰ Die Vorteile des Humors wurden demnach darin gesehen, die Polarität der Begriffe poetisch und Realismus – oder um es im Duktus der Ästhetik der Zeit zu sagen: die Polarität von Idealismus und Realismus – miteinander vereinbaren zu können.⁶⁸¹

Diese positive Sicht auf den Humor formulierte nicht nur die Programmatik des poetischen Realismus, sondern auch die Ästhetik der Jahrhundertmitte, was für die Genremalerei überdies prägend war. Arnold Ruge, der der Programmatik des poetischen Realismus nahe stand, ging 1837 in seiner Publikation „Neue Vorschule der Aesthetik“, die den bezeichnenden Untertitel „Das Komische mit einem komischen Anhang“ trägt, auch auf das humoristische Genrebild ein. Während Ruge Werke Hasenclevers guthieß, kritisierte er das Bild eines namentlich ungenannten Malers aus Düsseldorf, „worin ein Landstreicher der Wirthshausgesellschaft seines Nachtquartiers Kartenkunststücke vormacht“, als nichtig.⁶⁸² Obwohl von humorvollem Inhalt, erfüllte es doch nicht Ruges Überzeugung, was ein Genrebild leisten solle: „Wo also ein Genrebild ist, da ist eine geistig bedeutende, wenn auch generelle Angelegenheit der Menschen gemalt [...]“.⁶⁸³

Ähnlich wie Ruge sah auch Friedrich Theodor Vischer das Komische in der Kunst nicht gleich einer witzigen Pointe oder Anekdote, die den Kunststatus gefährdet hätte. In seiner Habilitationsschrift „Ueber das Erhabene und das Komische“ vertrat Vischer knapp

679 Vischer 1907, S. 191.

680 Preisendanz 1976, S. 272.

681 Preisendanz 1976, S. 272.

682 Ruge 1837, S. 242-243.

683 Ruge 1837, S. 244.

gesprochen die These, dass das Erhabene und das Komische zwei verschiedene Ausprägungen des Schönen seien und somit hohe Würde und Verantwortung trügen. Während das Erhabene freilich in den Bereich der ehrwürdigen Historienmalerei fiel, spielte das Komische eine Rolle für die Genremalerei. Das Erhabene und das Komische bei Vischer waren demnach zwei Modi, um sich der Schönheit anzunähern, weil Hässlichkeit damit gemildert werden konnte.⁶⁸⁴ Wie sehr Vischer mit dieser Wertschätzung des Humors letztlich über Hegel hinausging, belegt die Tatsache, dass nach Vischers Bekunden Heinrich Gustav Hotho ihm einen „recht dummen Brief“ sandte, in dem genau dies moniert wurde.⁶⁸⁵

Der habilitierte Philosoph, Dichter und Publizist Ludwig Eckardt, ein Zeitgenosse Vischers, fragte einmal in einem Text seinen Leser, ob nicht „die Welt- und Kunstanschauung die höchste [sei], welche Schönes und Häßliches, Erhabenes und Gesunkenes mit mächtigem Geiste zu umfassen, jenes zu verherrlichen, dieses gleichzeitig zu besiegen, in Schönes umzuwandeln weiß?“⁶⁸⁶ Eckardt gestand ein, dass der Humor „diese Höhe freilich nicht sofort und nicht stets“ erreiche.⁶⁸⁷ Aber es war in Eckardts Augen eben just der Humor, dem prinzipiell die Kraft zur Versöhnung inne lag. Dadurch schien die Anwendung des Humors in der Kunst mehr als gerechtfertigt. Auch Moriz Carriere glaubte an die Eigenschaft des Humors, Hässlichkeit zwar nicht aus der Welt räumen, aber doch erträglich machen zu können, und propagierte die Ausnutzung dieser Eigenschaft im Genregemälde: „Im humoristischen Genrebild ergötzen uns wie in der Komödie die Verkehrtheiten des Lebens wie sie einander selbst unschädlich machen [...].“⁶⁸⁸ Ein „über dem Ganzen waltende[r] freie[r] Geistes- und Liebesblick des Humors“ konnte in Carrieres Augen entschädigen für „Plattheit“, „Tendenzjagd“ oder „das prosaische Abconterfeien des schon im Leben Unangenehmen und Widerlichen“.⁶⁸⁹

Mit anderen Worten war die humorvolle Behandlung der empirischen Wirklichkeit eine Beförderungsmöglichkeit, um ein Genrebild in den Status wahrer Kunst versetzen zu können. Ein Status, welcher sonst in Frage gestellt gewesen wäre. So konstatierte Joseph Dippel in seinem „Handbuch der Ästhetik und der Geschichte der bildenden Künste“: „Sind aber die Gegenstände der Genremalerei oft gewöhnlicher, kleinlicher und niedriger Natur, so darf die

684 Jung 1995, S. 106.

685 Rapp 1952/53, Band 1, S. 60.

686 Eckardt 1857, S. 93.

687 Eckardt 1857, S. 93.

688 Carriere 1873, Band 2, S. 243.

689 Carriere 1873, Band 2, S. 284-285.

Darstellung solcher Gegenstände nicht ebenfalls gemein und niedrig sein, sondern der Künstler muß dieselben durch Laune, durch humoristische Auffassung zu heben verstehen.“⁶⁹⁰ In Anbetracht der bis zu diesem Punkt geführten Darlegungen nimmt es bereits weit weniger Wunder, wenn vor diesem Hintergrund nach 1848 zahlreiche humorvolle Genrebilder in Deutschland entstanden sind. Visualisieren wir diese Erkenntnis schließlich noch an Beispielen aus dem Œuvre von Ludwig Knaus.

Der schon erwähnte Ästhetiker Adolf Zeising zergliederte 1855 die Erscheinungsformen einer humorvollen Genremalerei folgendermaßen: „Die Mittel, die ihr zur Erzielung komischer Effecte zu Gebote stehen, sind sehr mannigfacher Art. Bald kann sie die Wirkung von dem habituellen Charakter der Figuren selbst, bald nur von den momentanen Zuständen und Handlungen derselben, bald von den zwischen verschiedenen Figuren bestehenden Beziehungen, also von der Zusammenstellung und Gruppierung derselben ausgehen lassen.“⁶⁹¹ Komisch aufgrund seines habituellen Charakters wirkt „Der Dorfprinz“ von Knaus (Abb. 20). Breitbeinig steht ein Junge da, die Hände lässig in den Taschen seines Wamses, eine Blume zwischen den Lippen und mit dem Blick unerschütterlichen Selbstvertrauens. Hinter ihm ist ein Misthaufen zu erkennen. Abgeleitet aus dem Bildtitel vermutlich der größte Misthaufen im Dorf. Der Junge ist der Sprössling des reichsten Bauern am Ort. Die humorvolle Wirkung des Bildes ergibt sich aus dem kindlich-frühreifen zur Schau Stellen dieser Vorrangstellung gemäß dem Gebaren „Was kostet die Welt“.

1861 schuf Knaus „Die Kartenspielenden Schusterjungen“ (Abb. 21), ein Beispiel für den Genrehumor auf Basis des momentanen, dargestellten Zustands. Offenkundig sollte der eine Junge eigentlich für seinen Meister ein Paar Stiefel austragen. Lieber spielt er aber nun eine Partie Karten mit einem anderen Jungen, der wiederum eigentlich auf ein Kleinkind aufpassen sollte. Dieses liegt ihm nun aber hilflos ausgeliefert im Arm, wobei das Grinsen des Jungen keinen Zweifel daran lässt, dass seine ganze Aufmerksamkeit momentan nicht dem Baby, sondern dem Bezwingen seines Gegenspielers gehört. Ludwig Pietsch kommentierte angetan: „Es ist ein köstliches Trifolium, dieser mit sorgenvollem Ernst seine Karten musternde und jener siegesgewiß lachende Schusterbube und in seinem linken Arm das nacktbeinige kleine Schusterkind mit dem jämmerlich verweinten Gesicht, welches sein Unbehagen schon so

690 Dippel 1871, S. 599.

691 Zeising 1855, S. 508.

lange in die Welt hinausgeschrien hat, daß es kaum mehr zu schreien vermag.“⁶⁹² Nur am Rande sei erwähnt, dass nicht nur Pietsch dieses Gemälde bestens gefiel. Knaus erhielt unter anderem für dieses Gemälde 1867 auf der Pariser Weltausstellung eine große goldene Ehrenmedaille verliehen.⁶⁹³

Komik aufgrund der zwischen verschiedenen Figuren bestehenden Beziehungen lässt sich abschließend an dem Gemälde „Der Taschenspieler in der Scheune“ von 1862 (Abb. 22) veranschaulichen. Alle Dargestellten sind in ihrer jeweiligen Reaktion auf den erhöht stehenden Zauberkünstler gegeben, der aus dem Hut eines Anwesenden zur Ungläubigkeit aller Vögel aufsteigen lässt. Bewundernd sprachen sich „Die Dioskuren“ über die treffliche Charakterisierung der Anwesenden aus, egal ob „der Bauer, welcher sich hinter den Taschenspieler schleicht, um das Kunststück zu ergründen, die Alte, welche über solch' Teufelswerk erschreckt davoneilt, jener junge Bursche, der die allgemeine Aufmerksamkeit nach der Vorstellung hin benutzt, sein Mädchen tüchtig abzuküssen [...]“.⁶⁹⁴ Begrifflich eingeordnet wurde dieses Gemälde von dem Zeitschriftenartikel bezeichnenderweise im „komischen Genre“.⁶⁹⁵

8.4.4. Charakteristisches

Im Jahr 1888 zeigte Theodor Alt eine weitere hier zu behandelnde Form der Verklärung auf. Alt, eigentlich ein Mannheimer Jurist, der sich allerdings mehrfach publizistisch zu ästhetischen Fragen äußerte⁶⁹⁶, ging trotz des fortgeschrittenen Jahrhunderts weiter damit konform, dass durch „das Prinzip des Idealismus“ von der Kunst „Erzeugung von schönen Erscheinungen“ verlangt werde solle.⁶⁹⁷ Er erklärte: „Es ist selbstverständlich, dass es dabei nur auf den einheitlichen Gegenstand ankommt und dass übrigens jedes beliebige Hässliche dargestellt werden kann, sobald es nicht auftritt als eigentlicher, resultirender Gegenstand der ästhetischen Betrachtung, sondern einem schönen Resultat dient. Letzteres pflegt namentlich im Verlauf von Handlungen der Fall zu sein.“⁶⁹⁸ Handlung im Bild konnte demnach

692 Pietsch 1896, S. 18.

693 Pietsch 1896, S. 18.

694 Anonymus 1863, S. 182.

695 Anonymus 1863, S. 182.

696 Der besagte Theodor Alt (1858-1935) ist nicht zu verwechseln mit dem Maler Theodor Alt (1846-1937), der eine Zeit lang dem Leiblkreis verbunden war. Zu letzterem siehe Uhde-Bernays, Hermann: Alt, Theodor Zacharias Friedrich, in: Neue Deutsche Biographie 1 (1953), S. 208.

697 Alt 1888, S. 26.

698 Alt 1888, S. 26.

Hässliches ebenfalls verklären, weil sie half, auf ein schönes Resultat hinzuwirken. Die Bedeutsamkeit von erzählerischer Handlung respektive Narrativität bei deutscher Genremalerei nach 1848 ist für ihr Verständnis sowie für das Verständnis ihrer späteren Krise existenziell.

Es ist von der kunsthistorischen Forschung in vielen Fällen festgestellt worden, dass die Genremalerei in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zunehmend erzählender geworden ist.⁶⁹⁹ In den wenigsten Fällen wurde diese Entwicklung genauer untersucht. Dies ist für die vorliegende Arbeit aber ebenso interessant wie unumgänglich, weil der Vorwurf der „literarischen Seitensprünge“ – aus Muthers Munde bereits angeklungen⁷⁰⁰ und im späteren Verlauf unter dem Schlagwort der „Anekdotenmalerei“ noch ausführlich zu vertiefen – mit der schwerwiegendste Kritikpunkt an der deutschen Genremalerei um 1900 gewesen ist. Lassen wir dies aber vorerst außen vor und blicken zunächst auf Stimmen aus der Zeit vor der Krise, die noch die vorherige Kunstauffassung vertraten. Es ist dabei zu beobachten, dass bereits den Zeitgenossen nach 1848 besagte Narrativität der Genremalerei aufgefallen ist. Eine häufig anzutreffende Beschreibung dieses Phänomens ist die Bezugsetzung der Genremalerei zur Erzählgattung der Novelle.

So verknüpfte beispielsweise Wilhelm Schadow um 1860 Genremalerei und Novelle folgendermaßen: „Die Genremalerei verhält sich zu den oben genannten Gattungen der Malerei, wie etwa der Roman und die Novelle zum Heldengedicht oder zum höhern Drama.“⁷⁰¹ Auch Ernst Förster legte in seiner „Vorschule der Kunstgeschichte“ Wert auf die Beobachtung, dass die zeitgenössische Genremalerei nicht bei „mehr oder weniger allgemeinen Schilderungen“ stehenbleibe, „sondern [...] mit der Ausführung bestimmter Themata, für welche ein moralischer Gedanke oder eine individuelle Charakterschilderung den Inhalt bildet, in das Gebiet der schöpferischen Kunst, der Dichtkunst, und zwar insonderheit der Novelle [...]“ eintrete.⁷⁰² Am Beispiel des Bildes „Die Taufe“ (Abb. 23) von Ludwig Knaus rühmte Herman Riegel 1868: „Man könnte wohl eine ganze Geschichte zu diesem Bilde sich ausspinnen, wie denn Genre und Novelle manche nahverwandschaftliche Beziehungen zu einander haben.“⁷⁰³

699 Siehe beispielsweise Edler 1992, S. 66 oder Russ 1979, S. 19.

700 Siehe Kapitel 3 oder direkt Muther 1893/94, Band 2, S. 560.

701 Schadow 1988, S. 18.

702 Förster 1862, S. 34.

703 Riegel 1868, S. 414.

Diese Belegstellen deuten darauf hin, dass die Novellistik der deutschen Genremalerei vor der Krise um 1900 durchaus wertgeschätzt wurde. Genrebilder mit narrativem Inhalt kamen beim Publikum des 19. Jahrhunderts gut an und wurden von ihm bevorzugt. Wenn Ludwig Feuerbach in seinem „Vermächtnis“ polterte: „Der Genremaler kann x beliebige drollige & tragische Menschen abkonterfeien und wenn er das Glück hat, noch dazu einen sensationellen Novellistischen Hintergrund zu finden, so hat er allen Anforderungen genügt. – Die Historie belehrt, das Genre amüsirt“, so spielte er im Tonfall des verkannten Künstlers hierauf an.⁷⁰⁴ Belegstellen in Feuerbachs hinterlassenen Briefen machen keinen Hehl aus seinem Neid auf die beim Publikum umso vieles mehr als er geschätzten Genrekünstler seiner Zeit.⁷⁰⁵ Der Kern des hier verfolgten Sachverhaltes liegt jedoch tiefer. Jenseits der Erwartungshaltung des Publikums ist für den vorliegenden Zusammenhang die Einstellung der Kunsttheorie gegenüber einer narrativen, novellistischen Genrekunst zu untersuchen. Wie stand die Kunsttheorie des poetischen Realismus beziehungsweise des Idealrealismus zu einer narrativen, anekdotenhaft zugespitzten Malerei? Es ist keineswegs ein Umweg, zur Erhellung dieser Fragestellung zunächst einen kurzen Blick auf die Gattung der literarischen Novelle jener Epoche zu werfen.

In der deutschen Literatur nimmt die Novelle zwischen 1850 und 1900 einen omnipräsenten Platz ein. Roy C. Cowen sprach von der literarischen Novelle „als der Lieblingsform der zweiten Jahrhunderthälfte überhaupt“.⁷⁰⁶ Hugo Aust kommentierte: „Die Novelle gehört zur wichtigsten literarischen Form des Realismus in deutscher Sprache.“⁷⁰⁷ Dass Prosa gegenüber Lyrik während des poetischen Realismus dominierte, dürfte nach allen bisherigen Darlegungen keine Überraschung markieren. Von Friedrich Theodor Vischer wird der Ausspruch kolportiert: „Ja lieber will ich, daß ein Wohnzimmer, eine Dachkammer gut dargestellt werden, als eine Empfindung, sei ihr Wert noch so groß, in ihrer körperlosen Abstraction!“⁷⁰⁸ Und Fontane diesbezüglich retrospektiv auf die 1850er Jahre: „Man wollte Gegenwart, nicht Vergangenheit; Wirklichkeit, nicht Schein; Prosa, nicht Vers. [...] Mit anderen Worten, es vollzog sich der große Umschwung, der dem Realismus zum Siege half.“⁷⁰⁹ Gleichwohl hätte diese Tendenz auch die Gattung des Romans begünstigen können.

704 Kupper 1992, S. 135.

705 Beispielhaft zum Neid Feuerbachs auf Defregger siehe Uhde-Bernays 1911, Band 2, S. 442.

706 Cowen 1985, S. 161.

707 Aust 2006, S. 207.

708 Zitiert nach Schlawe 1959, S. 122.

709 Nach Cowen 1985, S. 162-163.

In dieser markanten Bevorzugung des novellistischen Erzählens in Deutschland in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert liegt ein bedeutender Unterscheidungspunkt zum realistischen Erzählen in anderen Ländern, welches sich im Gegensatz dazu präferentiell in der Gattung des Romans vollzog. In der deutschen Literatur des poetischen Realismus wurde demnach keine gesellschaftliche Totalität in Romanform ausgebreitet, wie sie sich in den welthaltigen Werken der Russen Leskow und Tschechow oder des Franzosen Maupassant niederschlug.⁷¹⁰ Trotzdem glaubte man in Deutschland an jener Totalität mittels der Novelle Anteil zu haben. Vischer verlautbarte: „Die Novelle verhält sich zum Romane wie ein Strahl zu einer Lichtmasse. Sie gibt nicht das umfassende Bild der Weltzustände, aber einen Ausschnitt daraus, der mit intensiver, momentaner Stärke auf das größere Ganze als Perspektive hinausweist [...]“⁷¹¹

Nach Meinung der zeitgenössischen deutschen Ästhetik, wiederum formuliert durch Vischer, trug die Novelle „das kleinere Bild einer Situation aus dem größern Ganzen des Weltzustands und der persönlichen Entwicklung“ in sich.⁷¹² Die Novelle schlug eine Brücke von der realen Stofflichkeit, welche dem poetischen Realismus so immens wichtig war, hin zu einer höheren, poetischen Bedeutsamkeit, welche die künstlerische Verarbeitung des Stoffes rechtfertigte. Oder anders ausgedrückt: Die Novelle war für das Kunstverständnis des deutschen Realismus deshalb akzeptabel, weil als motivischer Ansatzpunkt ein kleiner, realer Ausschnitt der Wirklichkeit fungierte, der infolge künstlerischer Bearbeitung, nämlich Charakterisierung und Individualisierung, zum Sinnbild für das größere Ganze wurde.⁷¹³ Selbstredend war auch im Medium der Novelle nicht alles poetisch verwertbar. Es galten auch hier die verschiedenen Formen der Verklärung. Nicht ohne Grund stellte beispielsweise Vischer einen Zusammenhang her zwischen der Novellenform und ihrem realistischen Prinzip einerseits und der Dorfgeschichte andererseits.⁷¹⁴ Erst in der prägnanten narrativen Verdichtung gewann der aus der realen Wirklichkeit selektiv entnommene Stoff quasi endgültig seine darstellerische Berechtigung.

Fritz Martini und andere Literaturwissenschaftler urteilten angesichts des bewusst nicht unterlassenen künstlerischen Eingreifens über die Novelle jener Epoche im Rückblick, dass

710 Aust 2006, S. 207.

711 Vischer 1922-23, Band 6, S. 192.

712 Vischer 1922-23, Band 6, S. 192.

713 Aust 2006, S. 210.

714 Aust 2006, S. 210.

sie Realität zum Schein habe werden lassen.⁷¹⁵ Natürlich war diese Kunstauffassung beispielsweise nicht vergleichbar mit den Forderungen Zolas oder Baudelaires. Die meisten deutschen Zeitgenossen sahen das Wirklichkeitskonzept der Novelle aber positiv. Der Programmatiker Rudolf Gottschall lobte 1856: „Keine andere epische Form ist so geeignet, die wechselvolle Kasuistik des Lebens, seine tragischen und heitern Katastrophen und die Fülle seiner ironischen Beziehungen in schlagender Kürze darzustellen.“⁷¹⁶ Als 1881 in den „Itzehoer Nachrichten“ eine Rezension gedruckt wurde, welche die Gattung der Novelle gegenüber dem Roman als „leichtere Arbeit“ bezeichnete, verfasste Theodor Sturm eine „Verteidigung der Novelle“ und charakterisierte darin die Novelle als „die Schwester des Dramas“.⁷¹⁷ Zweifellos war Sturm bezüglich der verteidigten Gattung – „welche die spätere Hälfte meines Lebens begleitet hat“⁷¹⁸ – voreingenommen. Trotzdem zeigt seine Gleichstellung der Novelle mit dem Drama exemplarisch die immense Bedeutsamkeit, welche novellistisches Erzählen in der deutschen Literatur in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts errang. Novellistische Genremalerei in der Zeit nach 1848 besaß demnach in der Literatur eine sehr erfolgreiche Entsprechung, in gewisser Weise gar ein Vorbild.

Dass Malerei und Literatur nur mit Bedacht vergleichbar sind, dieses Erkenntnis gilt nicht erst seit Lessings „Laokoon“. Ohne an dieser Stelle den *Ut pictura poesis*-Diskurs um die Mitte des 19. Jahrhunderts in Deutschland genauer ausführen zu können, kann doch gesagt werden, dass sich die Ausgangsposition von Genremalern und literarischen Novellisten, ungeachtet aller Mediendifferenzen, um 1850 jedenfalls nicht völlig voneinander unterschied. Die literarischen Novellisten zielten ausgehend von ihrem Stoff, welcher der empirischen Wirklichkeit entnommen war, darauf ab, einen höheren geistigen Gehalt zu hinterlegen. Auch die Genremalerei kannte diese Problematik, galt es doch zu vermeiden, dass man ihr eine unmotiviert und der künstlerischen Aneignung unwürdige Schilderung der Wirklichkeit zum Vorwurf machte.

Ähnlich wie Ernst Förster, der wie eingangs des Kapitels zitiert die Narrativität als Voraussetzung dafür benannte, dass das Genrebild – wie die literarische Novelle, könnte man nun ergänzen – mehr sei als eine naturalistische Schilderung, nämlich schöpferische Kunst, betonte auch Herman Riegel, dass sich Novelle und Genregemälde eine wichtige, im wahrsten Sinne des Wortes kunstvolle Eigenschaft teilen würden: „Alltags-Menschen, in einfachen

715 Cowen 1985, S. 171.

716 Zitiert nach Plumpe 1997, S. 256.

717 Zitiert nach Plumpe 1997, S. 268.

718 Zitiert nach Plumpe 1997, S. 268.

Lagen vorgeführt, sind die Personen, die in beiden auftreten, und in beiden werden diese Alltags-Menschen erst zu Etwas durch die Auffassung des Künstlers und Dichters.⁷¹⁹ Novellistische Zuspitzung vermochte jedes Genremotiv über die verpönte naturalistische Wirklichkeitswiedergabe hinaus zu heben und gewährleistete eine um Zufälligkeiten, Unbedeutendes und Unbestimmtheiten bereinigte Widerspiegelung der Wirklichkeit. 1887 lobte Alwin Schultz exakt diese Form der erzählenden Genremalerei mit dem Verweis auf den darin verborgenen Kunstgehalt: „Die Künstler geben uns die Darstellung einer Episode aus einer interessanten Novelle, die auszuspinnen dem Beschauer überlassen wird. Und diese Art der Genremalerei, die ja in unserer Zeit von Defregger, Vautier und anderen Meistern mit solchem Erfolge gepflegt wird, verdient auch ganz besonders hervorgehoben zu werden. Hier ist der Maler nicht mehr der geistlose Copist der Natur, der mit mehr oder minder Geschicklichkeit sein Modell reproduciert, sondern er hat zu erfinden, zu ersinnen: er ist mit einem Worte ein wahrer Künstler.“⁷²⁰ Erst durch das Ausspinnen einer interessanten Novelle entstand demnach mehr als eine geistlose Kopie, nämlich wahre Kunst.

Vor diesem Hintergrund galt der Auswahl des im Genrebild dargestellten Momentes ein hohes Maß an Sorgfalt. Dies war freilich prinzipiell kein Novum. Man ist in diesem Zusammenhang sogleich verleitet, an Lessing und seine Ausführungen zum fruchtbaren Augenblick zu denken.⁷²¹ Ebenso könnten Meyer und Goethe angeführt werden mit ihrer vertretenen Maxime, eine bildliche Darstellung solle sich ohne weitere Zugaben selbst aussprechen.⁷²² Gerade die Historienmalerei des 19. Jahrhunderts wurde streng nach der Auswahl eines passenden Motivs und Momentes bemessen. Der österreichische Architekt Lothar Abel, der besorgt um den guten Geschmack in der Kunst zu diesem Sachverhalt publizierte, meinte noch 1895, dass in der geistigen Idee die entscheidende künstlerische Tat eines jeden Historienmalers stecke.⁷²³ Um ein Scheitern zu vermeiden, hatte sich der Maler nach Ansicht Abels vor dem ersten Pinselstrich darüber klar zu werden, welchen ideellen und geistigen Gehalt er mit seinem Gemälde eigentlich zum Ausdruck bringen wollte. Erst mit dieser

719 Riegel 1868, S. 414.

720 Schultz 1887, S. 393.

721 „Kann der Künstler von der immer veränderlichen Natur nie mehr als einen einzigen Augenblick, und der Mahler insbesondere diesen einzigen Augenblick auch nur aus einem einzigen Gesichtspunkte, brauchen; [...] so ist es gewiß, daß jener einzige Augenblick und einzige Gesichtspunkt dieses einzigen Augenblickes, nicht fruchtbar genug gewählt werden kann.“ Lessing 1766, S. 24.

722 „Man fordert von einem jeden Kunstwerke, daß es ein Ganzes für sich ausmache, und von einem Werke der bildenden Kunst besonders, daß es sich selbst ganz ausspreche. Es muß unabhängig sein, die vorgestellte Handlung, der Gegenstand muß, im Wesentlichen, ohne äußere Beihülfe, ohne Nebenerklärung, die man aus einem Dichter oder Geschichtsschreiber schöpfen müßte, gefaßt und verstanden werden.“ Zitiert nach Busch / Beyrodt 1982, S. 69-70. Siehe weiterführend zu dieser Thematik Wolf 2002.

723 Abel 1895, S. 222.

vorangehenden Festlegung konnte dann die Vollendung des Werkes gelingen, weil alles auf diesen Gehalt hin ausgerichtet wurde. Abel schrieb: „Die poetische Anordnung bestimmt die Reihenfolge der vorzustellenden Handlung, und zwar in der Weise, dass schon bei dem ersten Anblick diese Vorstellung deutlich und lebhaft erkannt wird, und man nicht erst den ‚Katalog‘ zur Hand nehmen muss, um zu erfahren, was der Künstler eigentlich mit seinem Bilde beabsichtigt hat.“⁷²⁴ Es würde vom Thema wegführen, die Umsetzung respektive Nicht-Umsetzung dieses Aspekts in der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts eingehender zu beleuchten. In jedem Fall war die ranghöhere Historienmalerei, die geschichtlich bedeutsame Momente zur Darstellung brachte, und zwar in der Form, dass der Bildinhalt gedanklich und verstandesmäßig nachvollzogen werden konnte, der Genremalerei eine prägende Schwestergattung.

Das Vorbild der Historienmalerei war ein Aspekt, der das Erzählerische im Genrebild begünstigte. Doch die Genremalerei besaß grundsätzlich keine genuine Verpflichtung auf bedeutsame, Geschichte schreibende Momente, so dass rein theoretisch auch etwas Akzidentielles, gedanklich nichts Wesentliches Berichtendes hätte gemalt werden können. Es braucht aber angesichts der bisherigen Ausführungen kaum eigens ausgesprochen zu werden, dass unter Einwirkung des Konzepts des poetischen Realismus auch in der Genremalerei eine wesentliche Bildaussage und kein sich dem Verdacht des blanken Naturalismus aussetzender Wirklichkeitsausschnitt verlangt wurde. Die gemalte Schilderung hatte freilich inhaltlich möglichst präzise und unmissverständlich zu sein. Otto von Leixner urteilte entsprechend: „Deshalb wird nur jene Situation malerisch genannt werden können, in der sich Alles, was der Beschauer fordern kann, wie in einem Brennpunkt vereinigt.“⁷²⁵ Berthold Auerbach betonte: „Der triviale Genremaler malt eine Scene, ein zufälliges Zusammentreffen, der echte Genremaler malt eine Geschichte, den Hochpunkt eines Lebens in seiner Nothwendigkeit, so daß man vor- und rückwärts den Personen ihre Geschichte absieht.“⁷²⁶ Scharfsichtig brachte Anton Teichlein 1853 die Folge dieser Tendenz auf den Punkt: „Handlung wird der Inhalt der Malerei, und die Idee ihr leitender Dramaturg.“⁷²⁷

In diesen Maximen liegen die Ansatzpunkte dafür, dass die Genremalerei nach 1848 erzählend wurde und gedanklich beim Betrachter Novellen entrollte. Entgegen späteren Zeiten rief dies zunächst keine Kritik hervor. Man war von der Historienmalerei sensibilisiert

724 Abel 1895, S. 222.

725 Leixner 1878, S. 68.

726 Auerbach 1875, S. 199.

727 Teichlein 1853, S. 101.

auf das „Lesen“ von Bildern und mit einem erzählerischen Inhalt umging die Genremalerei den Vorwurf der Trivialität, indem sie über die situative Schilderung eines Augenblicks hinaus verwies. Gegenüber der Historienmalerei besaß die Genregattung zudem den Vorzug, auch ohne Bildung und Vorwissen „erzählen“ zu können und verständlich zu sein.

Genrebilder wurden mehr inhaltlich „gelesen“ als formal betrachtet. Zugleich musste sich ein Genregemälde aber möglichst überzeugend nur aus der gemalten Szene selbst aussprechen. Erzielt wurde dies durch eine präzise Charakterisierung der dargestellten Personen: „[...] er weiß auch aus jedem einzelnen der Charaktere einen förmlichen Typus seiner Gattung zu machen, so daß wir nicht nur ihn auf's genaueste zu kennen, sondern auch über seinen Stand, ja seine ganze sociale Position vollständig im Reinen zu sein glauben“, lautete ein häufiges Künstlerlob der Zeit.⁷²⁸ Zu Knaus hieß es, seine dargestellten Figuren seien so deutlich charakterisiert, dass man glaube, sie schon einmal irgendwo gesehen zu haben: „Und ferner machen sie – und dieses drückt ihnen, gerade wie den Göthe'schen [sic] Figuren, den Stempel der Meisterschaft auf – den Eindruck, als ob sie ‚gar nicht anders sein könnten‘ und als ob dies ‚Alles sich so von selbst verstände‘, so daß es gar nicht schwer erscheint.“⁷²⁹ Vielfach noch mehr als Knaus wurde ob seiner Charakterisierung der Schweizer Benjamin Vautier gelobt, der seit den späten 1850er Jahren in Deutschland zur Spitze der Genregattung gezählt wurde.⁷³⁰

Mittels einer treffenden Charakterisierung wurde ein Genrebild dem Betrachter schlüssig und klar. Und auf die Kategorie der Klarheit wurde großen Wert gelegt. So gab Otto von Leixner zu verstehen: „Das einzige Mittel für den Maler, diese Klarheit zu erreichen, ist Charakteristik; sie ist der Spiegel, der die Idee des Künstlers zurückstrahlt. Da sich das Genre nicht auf Vorgänge beschränkt, welche durch die Stellung des Körpers allein erklärt werden, sondern auch innere, seelische Bewegungen darstellt, so muß es die Charakteristik, in erster Linie den Gesichtsausdruck, hauptsächlich betonen, es muß aber zugleich einen Moment wählen, der den vorhergehenden in sich schließt, so daß wir den ganzen Vorgang verstehen können.“⁷³¹ Die existenzielle Notwendigkeit scharfer Charakterisierung im Genrebild hob 1853 auch Johann Christian Elster hervor.⁷³²

728 Pecht 1868, S. 56.

729 D. R. 1864, S. 382.

730 Zu Äußerungen über Vautiers unübertroffenes Charakterisieren siehe beispielhaft Rosenberg 1897a, S. 95 oder Kuhn 1909, S. 1334.

731 Leixner 1888, S. 233-234.

732 Elster 1853, S. 185-186.

Derartige Forderungen nach unmissverständlicher Charakterisierung und Darbietung wahrer Typen im Genrebild decken sich schlagend mit den Maximen der Befürworter und Programmatiker des poetischen Realismus. Nur en passant sei an die bereits zitierten Aufforderungen von Moriz Carriere und Julian Schmidt erinnert, im Kunstwerk „Formen in dem Augenblicke wo sie am charaktervollsten“ zu zeigen⁷³³ und sich im künstlerischen Prozess „zur Konzeption ganzer und voller Gestalten zu erheben“.⁷³⁴ Ebenfalls nicht weiter kann an dieser Stelle der Diskurs über das Charakteristische in der deutschen Kunsttheorie vor dem poetischen Realismus verfolgt werden.⁷³⁵ Festzuhalten ist aber, dass schon im Deutschen Idealismus von charakteristischer Kunst gehandelt wurde mit der Zielrichtung, ob nicht hierin eine praktikable Ausdrucksform von Schönheit liegen könnte – aus Sicht der Klassizisten freilich schon nur mehr höchstens „eine Art Schwundstufe des Ideellen“.⁷³⁶

Gemäß dem Realismusverständnis nach 1848 in Deutschland war das Charakteristische hingegen eine probate Form, figürliche Darstellungen aus der menschlichen Alltagswelt zu visualisieren, ohne dem Verdacht des blanken Naturalismus zu verfallen. Eine entsprechende Verbildlichung zeigte schließlich keinen akzidentiellen Moment, sondern eine im wahrsten umgangssprachlichen Sinne charakteristische Szene. Die scharfe Charakterisierung von Figuren war eine weitere Form der Verklärung, welche die deutsche Genremalerei nach der zeitgenössischen Theorie zur Kunst erhob und mit der Programmatik des poetischen Realismus in Einklang stehen ließ.

Schnell loteten die Genremaler nach 1848 die Spielräume einer typenhaft charakterisierenden Figurenmalerei aus. Während die scharfe Charakteristik, die Menzel in seinen Bildern Friedrichs des Großen betrieb, für das Feld dieser Darstellungen herausfordernde Brisanz besaß⁷³⁷, fiel eine charakterisierende Kunst im Genrefach auf wohlwollenderen Boden. Adolph Göring schrieb 1867 anerkennend über das Frühwerk von Ludwig Knaus: „Von Natur mit einem scharfen Blick für das Charakteristische begabt, machten schon seine ersten Arbeiten sich durch eindringliche Wahrheit der physiognomischen Züge und des seelischen Ausdrucks bemerkbar.“⁷³⁸ Fortan lag hier sozusagen eine Spezialität des deutschen Genrebildes, die viele Zeitgenossen nicht genug rühmen konnten.

733 Zitiert nach Plumpe 1997, S. 86.

734 Zitiert nach Plumpe 1997, S. 110.

735 Büttner 2009, S. 85-87. Ausführlicher zum Diskurs über das Charakteristische in der Malerei zeitlich zwischen Winckelmann und Hegel siehe Stemmerich 1994.

736 Kohle 2001, S. 143.

737 Kohle 2001, S. 145.

738 Göring 1867, S. 320.

Zur „Hauensteiner Bauernberatung“ (Abb. 24), die Ludwig Knaus 1873 auf der Weltausstellung in Wien zeigte, hieß es: „[...] die Durcharbeitung jedes einzelnen unter diesen originellen, scharf ausgeprägten, kräftig aus der Mitte des Lebens gegriffenen Charakteren zeigt Knaus auf seiner vollen Höhe. Die schwarzwälder [...] Bauern in ihrer derben Tüchtigkeit, ihrem zähen Festhalten am Alten und Hergebrachten, ihrer Gewichtigkeit in Berathung der kleinsten Angelegenheiten, sind nie wahrer geschildert worden.“⁷³⁹ Kein einziges Historiengemälde der Weltausstellung habe, so hieß es nicht ohne Stolz, „eine so tief gehende und wuchtige Charakteristik des Einzelnen, ein so lebendiges, drastisches Ineinandergreifen aller Charaktere“ aufgewiesen.⁷⁴⁰ Für Friedrich Pecht, der ebenfalls von der Wiener Weltausstellung nach Deutschland berichtete, waren die sprechenden Charaktere der deutschen Genremalerei deren Alleinstellungsmerkmal gegenüber allen anderen Völkern.⁷⁴¹ Der deutlich zu spürende nationalistische Stolz, der mit einer solchen Form von Genremalerei verknüpft wurde, wird an späterer Stelle noch einmal zur näheren Behandlung wiederkehren.

Die scharfe Charakterisierung in den deutschen Genrebildern forderte heraus, sich mit diesen auseinanderzusetzen, sie zu ergründen, die Bilder regelrecht dahingehend „zu lesen“. Gab es mehrere Dargestellte, so wurde Wert gelegt auf einen schlüssigen Zusammenhang. Denn explizit empfahl das „Deutsche Kunstblatt“ 1851 für die Betrachtung von Kunstwerken, „dass man mit dem Blick nicht von einer Erscheinung auf die andere überspringt, sondern bei jeder Gestalt so lange verweilt, bis man den Punkt aufgefunden hat, an welchem sie sich mit der zunächst aufgereihten auf eine innige und nothwendige Weise verbindet“.⁷⁴² Bilder wie Karl Enhubers „Gerichtstag in Starnberg“ (Abb. 25) waren nicht zuletzt deshalb so umlagert, weil im Wissen um den Beweggrund der Szene, der sich aus dem Bildtitel erschloss, Figur für Figur, Gruppe für Gruppe mit dem Auge zum verstandesmäßigen Erschließen sukzessive abgegangen werden konnte. Der Erfolg war immens. Die Ausstellungszeit im Münchner Kunstverein 1862 wurde prompt verdoppelt.⁷⁴³

Auch Friedrich Pecht zeigte sich über Enhubers Bild entzückt: „Ich wüßte eigentlich seit Wilkie kaum irgend Jemanden, der bei einer großen Anzahl Menschen jedwedem mit solcher Meisterschaft das Gepräge seiner Nationalität, seines Standes, seines persönlichen Charakters und seiner augenblicklichen aufgeregten Situation auszudrücken gewußt hätte, daß man über

739 Meyer / Woltmann 1875, S. 346.

740 Meyer / Woltmann 1875, S. 346.

741 Pecht 1873a, S. 1.

742 Braun 1851, S. 89.

743 Anonymus 1861, S. 199.

das Alles keinen Augenblick im Zweifel sein kann, und zugleich sie alle durch gemeinsame Motive zu verbinden, das Ganze zu einem in Form und selbst Farbe wohlthuenden Bilde zu vereinigen gewußt hätte.“⁷⁴⁴ Klar und unverwechselbar standen die einzelnen Figuren Friedrich Pecht mit ihrem jeweiligen Charakter vor Augen: „Unter den fünfzehn Männern dieses Bildes, die alle der ländlichen Bevölkerung angehören, wäre es sicherlich unmöglich, irgend einen für die Rolle seines Nachbars zu verwenden.“⁷⁴⁵ Als ein weiteres Beispiel für variantenreiche Charakteristik sei an dieser Stelle Benjamin Vautiers „Ein Zweckessen auf dem Lande“ von 1871 (Abb. 26) genannt. Alle dargestellten Figuren können vom Bildbetrachter einzeln abgegangen werden in ihren jeweiligen Reaktionen auf die Anwesenheit des visitierenden Landrichters, mit dem sie gemeinsam zu Tische sitzen sollen. Dass im Grunde genommen keine individuellen Charaktere, sondern charakteristische Typen zu sehen waren, bemängelten an solchen Genrebildern erst spätere Generationen.

Dem Umfeld des poetischen Realismus in Deutschland war die typisierende Charakterisierung von Figuren im Bild ein dermaßen wichtiger – und vertrauter – Vorgang, dass zahlreiche Genrebilder sogar das vermeintlich zielführendste Kriterium funktionierender Narrativität, nämlich menschliche Interaktion, entbehren konnten. Sie zeigten nur eine Figur, jedoch keineswegs unter Zurschaustellung von Gebärde und Pathos wie im 18. Jahrhundert, wofür Werner Busch den Begriff des „Einfigurenhistorienbildes“ verwendet hat.⁷⁴⁶ Die verglichen damit stillen einfigurigen Genrebilder des 19. Jahrhunderts, wie beispielsweise „Der Hypochonder“ von Benjamin Vautier (Abb. 27), wurden von den zeitgenössischen Betrachtern, ausgehend von der Physiognomie und dem Gebaren und unterstützt von beigegebenen Attributen, auf den abgebildeten Charakter hin „gelesen“. Erst im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts trat öffentlich Skepsis auf darüber, ob wirklich so leicht und unmissverständlich von außen auf den Charakter eines Gegenübers geschlossen werden könne. 1882 warnte Julius Schewer: „Aber die Charaktere lassen sich nicht nach einer Schablone beurtheilen, denn jeder einzelne ist eine Welt für sich, die es verlangt und auch verdient, mit ihrem eignen Maßstab gemessen zu werden. Alltäglich können wir die Erfahrung machen, wie sehr äußere Merkmale irre führen, wenn wir sie zur Grundlage von Sympathien oder Antipathien gegen andere machen.“⁷⁴⁷

744 Pecht 1868, S. 56.

745 Pecht 1868, S. 56-57.

746 Siehe weiterführend Busch 1998.

747 Schewer 1882, S. 1121.

Schwerlich braucht betont zu werden, dass diese narrativen Einfigurenbilder sich sehr wohl innerhalb der abgesteckten Poetizität des deutschen Realismus bewegten. Der Aufschrei am Jahrhundertende über Edvard Munchs expressiv gemalte Gestalten, die Wolfgang Kemp wegen ihrer unausweichlichen Appellativität als „Konfrontationsfiguren“⁷⁴⁸ umschrieben hat, lässt erahnen, welche Erwartungshaltung an einfigurige Genrebilder damals noch mehrheitlich herangetragen wurde. Es ist dies eine Erwartungshaltung, die sich durch die dargelegten Maximen des poetischen Realismus erhellt.

8.5. Die formale Seite der Genremalerei des poetischen Realismus

8.5.1. Seit Rembrandt und van Dyk fast verloren: Zum Kolorismus

In der deutschen idealistischen Malerei des frühen 19. Jahrhunderts spielte die Farbe und ihre technische Beherrschung nur eine untergeordnete, wenn nicht gar zu vernachlässigende Rolle. Kant hatte betont: „In der Malerei [...] ist die Zeichnung das wesentliche [...]. Die Farben, welche den Abriß illuminiren, gehören zum Reiz; den Gegenstand an sich können sie [...] aber nicht anschauungswürdig und schön machen [...]“⁷⁴⁹ Friedrich Schiller notierte nach dem Besuch der Dresdner Galerie die Klage, wenn die Bilder doch nur nicht mit Farbe ausgefüllt wären, so würden die reinen Umrisszeichnungen ein wahres Bild ergeben.⁷⁵⁰ Asmus Jacob Carstens, einer der prominenten deutschen Klassizisten, schuf seine Werke bezeichnenderweise nicht in farbiger Ausführung, sondern als Zeichnungen. Bei Peter Cornelius nahm die Zeichnung ebenfalls den höchsten Rang ein. In ihr, genauer gesagt in der Linie der Umrisszeichnung, drückte sich die *inventio* des Künstlers am reinsten aus.⁷⁵¹ Die farbliche Ausführung konnte sodann auch einem Schüler übertragen werden, ohne den Werkcharakter zu schmälern. Noch 1837 warnte Arnold Ruge eindringlich davor, auf Farbe und technische Ausführung allzu viel Gewicht zu legen. Um überhaupt Malerei technisch würdigen zu können, müsse man vom Handwerk sein: „Der Maler malt aber nicht für die Handwerksgenossen, sondern für das Auge des Geistes, wie es in dieser geistig vielfach angeregten Zeit geschärft und begierig zu sehen ist.“⁷⁵²

748 Kemp 1983, S. 83.

749 Kant 1913, S. 225.

750 Lankheit 1967, S. 20.

751 Büttner 1999, S. 451.

752 Ruge 1837, S. 244.

Erst eine Kunstauffassung wie die von Wilhelm Schadow, die dem Naturstudium wieder mehr Gewicht einräumte, rückte auch wieder die technische Beherrschung der Ölmalerei mehr in den Fokus, solange freilich der wesentliche und Priorität besitzende göttliche Bezug gewährleistet war.⁷⁵³ 1842 äußerte sich Anton Hallmann in seinen „Kunstbestrebungen der Gegenwart“ erwartungsvoll bezüglich einer größeren Rolle der Farbe in der deutschen Malerei, denn er glaubte, „daß darin ein bedeutendes Mittel für Charakteristik liegt, und was noch wichtiger für uns ist, daß eine solche Durchführung mit dem Sinne der Zeit harmonirt und ihrer Wirkung gewiß ist“.⁷⁵⁴

Zur gleichen Zeit zeigten dem deutschen Publikum zwei belgische Historienbilder, die „im Triumph von Stadt zu Stadt“⁷⁵⁵ geführt wurden, die hohe Meisterschaft und den weiten Vorsprung des Auslandes in maltechnischer Hinsicht. Die Zeitgenossen staunten über „Die Abdankung Kaiser Karls V.“ von Louis Gallait (Abb. 28) und den „Kompromiss der niederländischen Adelligen“ von Edouard de Bièfve.⁷⁵⁶ Der Impuls einer solchen Malerei wirkte in Deutschland für Jahrzehnte nach beispielsweise in der Person Carl Theodor Pilotys, der als Professor für Historienmalerei an der Münchner Kunstakademie die nachfolgende Künstlergeneration nachhaltig prägte. Mehr noch als die Historienmalerei musste jedoch der Aufschwung der maltechnischen Möglichkeiten um die Mitte des 19. Jahrhunderts die Genremalerei tangieren. So konstatierte der Kunsthistoriker Alfred Woltmann 1878: „Für das Sittenbild ist die Darstellung des Realen nicht nur ein Mittel, sondern der Zweck, es muß sich alle Vorbedingungen dazu aneignen, vor allen auch die rein malerischen, und so ward die neueste Genremalerei bedeutungsvoll für die Entwicklung des coloristischen Elements.“⁷⁵⁷

Der in der Genremalerei um die Mitte des 19. Jahrhunderts angeschlagene (Farb-)Ton setzte sich zwar deutlich von der unmittelbar vorangegangenen Malerei ab, bot für sich betrachtet aber keine revolutionären Fortschritte. Vielmehr erstand hier ein braun-goldener Galerieton wieder, den bereits die Niederländer des 17. Jahrhunderts kultiviert hatten.⁷⁵⁸ Klar und freudig erkannten die Zeitgenossen eine Malweise, „die seit Rembrandt und Vandyk fast verloren schien“.⁷⁵⁹ Wie am Beispiel von Ludwig Knaus aufscheint, lobte man diese Anleihen und rühmte ihre perfekte Umsetzung für die eigene Gegenwart: „Sowohl Farbe wie Zeichnung im

753 Zur Farbe bei Schadow siehe Tucholski 1984, S. 80-82.

754 Hallmann 1842, S. 21.

755 Kuhn 1909, S. 1310.

756 Büttner 2007, S. 19.

757 Woltmann 1878, S. 330.

758 Schmidt 1979, S. 141.

759 Grosse 1859, S. 189.

Bilde sind mit überraschendem Talente, man möchte sagen, mit technischer Vollendung behandelt und wüsste man nicht, dass es das zweite Bild des so begabten jungen Künstlers sei, so sollte man meinen, es käme aus der Werkstatt eines tüchtigen, durchgebildeten Meisters.“⁷⁶⁰

Knaus verstand es bereits in seinen jungen Jahren meisterhaft, den niederländischen Galerieton zu imitieren und ein akzentuierendes Helldunkel zu setzen.⁷⁶¹ Symptomatisch für diese Kombination aus Altem und Neuem klingt eine Einschätzung Anton Springers: „Knaus hat die Errungenschaft moderner Bildung, die poetische Erfindung nicht verschmäht, damit aber den Vorzug der alten Genremalerei, den Reiz des Colorits verknüpft.“⁷⁶² Diese Fähigkeiten rührten von Autopsien während Besuchen europäischer Kunstsammlungen. Einen Gesinnungsgenossen fand Knaus hierbei in dem Aachener Unternehmer Barthold Suermondt, dem er freundschaftlich verbunden war und der zuweilen mit ihm reiste.⁷⁶³ Knaus sammelte zudem selbst niederländische Genreszenen. In seinem Nachlass befanden sich Werke von David Teniers d.J., Isaak Ostade, Frans Wouters oder Pieter Quast.⁷⁶⁴ Mit zu Knaus' Können gehörte es, die malerische Ausführung ganz zurücktreten und mühelos erscheinen zu lassen. Er verschliff jegliche Pinselstruktur und schuf damit frappierende Illusionen. 1860 lobte Ernst Förster in seiner „Geschichte der deutschen Kunst“: „Ludwig Knaus aus Wiesbaden [...] ist mit einem Virtuosalent zum Malen, wie kein zweiter, ausgerüstet. Er hat die Kunst wiedergefunden, in seinen Gemälden jede Spur der Pinselführung unsichtbar zu machen, der Malerei das Ansehen eines Gusses zu geben.“⁷⁶⁵

Man vergesse völlig, dass Knaus' Gemälde gemalt seien, lautete ein ähnliches Lob.⁷⁶⁶ Anders als meisterhaft ausgeführt mochte man sich ein Genrebild kaum mehr denken. Die sich nicht nur bei Knaus ausdrückende Fortentwicklung in malerischer Qualität und Illusion gegenüber der ersten Jahrhunderthälfte trug wesentlich zur Popularisierung der Genremalerei um die Jahrhundertmitte bei. Adolph Görling schrieb 1867: „Für das Genrebild ist das Spiel des Lichtes, der Reiz einer naturwahren und harmonisch gestimmten Färbung und die

760 Weiss 1850, S. 326-327.

761 Zu den Einflüssen holländischer Genremalerei auf Knaus siehe Häder 1999, S. 116-118. Häder betont auch die Rolle Benjamin Vautiers für die Revitalisierung des holländischen Genres in Deutschland, welche sich durch die Schulung durch Rudolf Jordan erklären lasse. Siehe ebd., S. 77.

762 Springer 1858a, S. 167.

763 So reisten Knaus und Suermondt beispielsweise 1857 gemeinsam nach Manchester, um Alte Meister aus englischem Privatbesitz zu besichtigen. Müller-Knaus 1979, S. 95.

764 Siehe Immel 1967, S. 293.

765 Förster 1860, S. 405.

766 Grosse 1859, S. 190.

anspruchslöse Natürlichkeit der Erscheinung sowohl von Menschen wie von Dingen die Grundlage ästhetischer Geniessbarkeit [...].⁷⁶⁷

So wichtig die formale Seite eines Genregemäldes indes auch empfunden wurde, so wenig markierte sie doch das alleinige Kunstkriterium, wie exemplarisch Görlings Nachsatz zum obigen Zitat nahelegen vermag: „[...] weiss uns der Maler ausserdem noch durch seelische Motive, durch tiefer ausgearbeitete Individualitäten zu erfreuen und zu fesseln, so wird man ihn um so viel höher schätzen müssen.“⁷⁶⁸ Als John Ruskin 1859 in London Ludwig Knaus' „Zigeunerlager“ (Abb. 29) in einer Ausstellung sah, bemerkte auch er Knaus' technisches Können. Die Hintergrundfiguren bezeichnete Ruskin als „among the most wonderful pieces of complete drawing in a faint tone which I have ever seen“.⁷⁶⁹ Andere Figuren dagegen enttäuschten Ruskin koloristisch. Generell jedoch, so Ruskins sensible Beobachtung, tendierte dieser deutsche Genremaler mit seinem Werk sowieso auf einen ganz anderen Punkt hin. „I think, in unexaggerated truth of action and expression, better than Landseer's work“, lautete Ruskins Fazit.⁷⁷⁰

Die exemplarisch vorgebrachten Lobesstimmen zum Kolorismus und zum Formalen in der deutschen Genremalerei sind wichtig. Sie stehen im Kontext einer generellen Stoßrichtung jener Zeit, deren Hauptkennzeichen das Verlangen nach mehr Farbe in der Malerei gewesen ist.⁷⁷¹ Die Lobesstimmen dürfen jedoch nicht den Blick darauf verstellen, dass Kunst ungerührt auf hohe, ideelle Maßstäbe zielen sollte. Vor dem Hintergrund der Kunstauffassung des poetischen Realismus wurde der Malweise und damit dem Formalen nur eine komplementäre Rolle zugestanden.

8.5.2. Mit der Gondel auf dem hohen Meer der vulgären Berühmtheit: Zur Balance von Form und Inhalt

Es steht an, nach dem Verhältnis zwischen einer durch die Formen der Verklärung so mächtigen Inhaltlichkeit der Genremalerei und ihrer gleichwohl gerühmten, verglichen mit

767 Görling 1867, S. 318.

768 Görling 1867, S. 318.

769 Ruskin 1859, S. 50-51.

770 Ruskin 1859, S. 51. Es steht zu vermuten, dass Ruskin Knaus hier mit Charles Landseer (1799-1879), dem älteren Bruder von Edwin Landseer, verglich. Charles Landseer malte Historienbilder sowie historisches Genre und stand seit 1851 im Amt eines Keepers an der Royal Academy of Arts in London.

771 Kuhn 1909, S. 1310.

den Erzeugnissen vorangegangener Jahrzehnte für Deutschland fortschrittlichen Malweise zu fragen. Welchen Part spielte hierbei die malerische Ausführung, die Form der Genrebilder? Man könnte vielleicht im Wissen um die Maximen der vorangegangenen Zeit meinen, letztlich weiterhin den deutlich geringeren – und liegt hiermit nicht richtig. So wollte Julius Grosse schon 1859 ein schlecht gemaltes Genrebild selbst bei noch so vorzüglichem Bildinhalt nicht mehr gelten lassen: „Ein pikantes Motiv rettet den Dilettanten noch nicht, wenn er nicht die Kraft hat, ihm gerecht zu werden, gerade so wie ein guter oder schlechter Operntext noch nicht die mindeste Bürgschaft für die gute oder schlechte Musik des Compositeurs ist.“⁷⁷²

Den zeitgenössischen Erwartungen an die technische Seite eines Genrebildes gerecht zu werden, war für die Genrekünstler der Zeit nach 1848 durchaus eine Herausforderung. Der Betrachter des 19. Jahrhunderts erwartete von den Genrekünstlern nämlich mehr malerisches Können als von den Historienmalern. Die historischen Darstellungen würden prinzipiell mehr Augenmerk auf die geistige Idee als auf die technische Ausführung legen, vermerkte beispielsweise Johann Christian Elster 1853. „Dagegen“, so Elster, „setzt die Genremalerei größtentheils ihr Verdienst in die Virtuosität des Pinsels, in den Zauber des Clairobscur und die Apparence der Farbe. Was man also als geringere Vorzüge in den Werken der historischen Kunst betrachten wird, das sind bei dem Genremaler wesentliche Schönheiten; ohne sie wird sein Werk nicht leicht die Gegenstände seiner Nachahmung überleben.“⁷⁷³

Dass Genremalerei etwas darstellte, was aus der real erfahrbaren Wirklichkeit des Betrachters stammte und somit eine andere Beachtung verdiente als geschichtliche Sujets, hob 1857 auch August Hagen hervor: „[...] dort herrscht die Erfindung vor, denn der Maler hat nicht mit eigenen Augen gesehen, was er malt, hier dagegen die unmittelbare Uebertragung der Wahrheit auf die Schilderer.“⁷⁷⁴ Den Schöpfern wie den Betrachtern von Genrebildern waren die Motive entweder aus eigener Anschauung geläufig oder lagen ihrem Erfahrungsschatz zumindest nahe. Folgerichtig stand in Völkers Lehrbuch „Die Kunst der Malerei“ folgende Mahnung zum Genrebild geschrieben: „In solchen Bildern ist alles von Bedeutung, sei es nun der Zuschnitt des Gewandes, der Pferdesattel mit seinen Riemen und Schnallen oder die Tischdecke, der Teppich auf dem Fussboden [sic], sowie die Köpfe, die Figuren und die Landschaft.“⁷⁷⁵

772 Grosse 1859, S. 89.

773 Elster 1853, S. 178.

774 Hagen 1857b, Erster Teil, S. 288.

775 Völker 1883, S. 137.

Dies begründete einen Zwiespalt, in den die Genremalerei im Laufe des 19. Jahrhunderts zunehmend geriet. 1861 charakterisierte ihn Julius Meyer scharfsichtig: „Das Sittenbild scheint im Ganzen an demselben Zwiespalt zwischen Inhalt und Erscheinung zu leiden, der sich oben im geschichtlichen Bilde zeigte. Einerseits hebt der Maler den Gegenstand als solchen, den besondern Vorgang, die geistreiche oder witzige Beziehung der Figuren hervor, andererseits sucht er den eigentlichen Reiz in die äußere Behandlung zu legen und diese als das Malerische selbständig auszubilden.“⁷⁷⁶ In den Augen von Johann Christian Elster war eine Lösung dieser Problematik beinahe unmöglich. Elster sah den Zwiespalt nämlich in der ambivalenten Spannung zwischen Form und Inhalt innerhalb der GenreGattung genuin Grund gelegt.⁷⁷⁷ Bemerkenswert ist Elsters folgender Vorschlag zur Güte: „Gleichwohl kann man sich beide Principe, das speciell künstlerische und das allgemeinere geistige, als einander das Gleichgewicht haltend vorstellen.“⁷⁷⁸

Elsters Einschätzung deutet an, dass ein Lösungsansatz für den adäquaten Umgang mit den Erwartungen an Form und Inhalt eine Art Gleichgewicht der beiden Komponenten gewesen ist. Wie anhand von Rezensionen und Besprechungen der Zeit nachvollzogen werden kann, handelte es sich genauer genommen um eine Balance von Form und Inhalt unter dem Primat der geistigen Aussage. In dieselbe Richtung hatte ja auch, wie geschildert, Max Schasler argumentiert.⁷⁷⁹ Form und Inhalt waren beides elementare Faktoren im Genrebild, jedoch nahm der Inhalt eine Stellung ein, die mit dem lateinischen Ausdruck des *primus inter pares* bezeichnet werden kann.

„Denn im deutschen Geiste, in seiner Wissenschaft wie in seiner Dichtung, ist das idealistische Princip, die Vorliebe für die reine Form, wie für den Begriff der Dinge zu tief begründet, als daß an den vollständigen, einseitigen Sieg der Realisten zu denken wäre“, rechtfertigte das „Bremer Sonntagsblatt“ diese Konstellation gegenüber möglichen Angriffen.⁷⁸⁰ Und Anton Teichlein argumentierte 1853: „Erstens: das Wesen der Malerei ist keineswegs in die gleichmäßig virtuose Behandlung, wohl aber in die einheitliche Durchgeistigung ihrer Darstellungsmittel, Form und Farbe, zu setzen. Jede einseitige Uebung der Einen rächt sich durch eine Contrerevolution der Andern. Zweitens: diese Durchgeistigung kann nur aus dem Kunstgehalt, aus der maßgebenden Idee fließen, deren

776 Meyer 1895a, S. 184.

777 Elster 1853, S. 183-184.

778 Elster 1853, S. 184.

779 Siehe Kapitel 8.3.4.

780 Frenzel 1858, S. 300.

Würde die Würde ihrer Erscheinungsform bedingt.“⁷⁸¹ Eine weitere Stimme zur derartigen „Ausgewogenheit“ von guter Genremalerei stellt eine Passage Hermann Beckers über Ludwig Knaus dar. Zunächst werden von Becker beide Komponenten eines Knaus'schen Bildes, das Formale wie das Inhaltliche, benannt und gelobt. Interessant ist sodann der weitere Argumentationsverlauf: „Die Virtuosität dieser Malerei, welche in der That alles übertrifft, was moderne Künstler aller Schulen geleistet haben und auch unter den Alten in dieser Weise wohl ihres Gleichen wenig haben dürfte, ist um so grösser, als sie sich verbirgt und, worin die wirkliche Virtuosität eigentlich besteht, mit den einfachsten und geringsten Mitteln die grösste Wirkung erreicht.“⁷⁸²

Becker attestierte Knaus eine exzeptionelle, dabei aber doch eben hinter der „schärfsten Charakteristik“ und der „Lebendigkeit des Ausdrucks“ zurückstehende Malweise.⁷⁸³ Prägnanter könnte der Konsens der Erwartungshaltung kaum umschrieben werden: Das Formale erreichte ebenso wie das Inhaltliche aus Sicht der Zeit Spitzenmaß und stellte letzteres doch nicht in den Schatten. Beides, das Formale wie das Inhaltliche, waren wichtig, doch der Primat galt dem Geistigen. Befriedigte dies nicht, war das Bild – unabhängig von seiner formalen Qualität – zu verwerfen. Eine solche Sichtweise ist bereits in der Passage aus dem „Deutschen Kunstblatt“ über Courbet angeklungen.⁷⁸⁴ Letztlich kam es weiterhin entschieden auf den Bildinhalt an. „Aber auch für die lebendige Kunst läßt sich behaupten, daß nicht ihre Mache allein, sondern der Inhalt ihrer Darstellungen bedeutungsvoll ist, insofern dieser nicht nur vom Volke ausgehen, sondern auch in erhöhtem Grade auf dasselbe zurückwirken soll“, formulierte Julius Grosse.⁷⁸⁵

Die Verbesserungen im technischen Können eines Knaus oder Vautier gegenüber ihren Malerkollegen der ersten Jahrhunderthälfte wurden demnach sensibel bemerkt und ruhmvoll vermerkt. Der Ästhetiker Ludwig Eckardt warnte gar dezidiert davor, dies zu unterlassen. Sowohl auf das Formale als auch auf das Inhaltliche sei jeweils Acht zu geben.⁷⁸⁶ Doch Farbe

781 Teichlein 1853, S. 110.

782 Becker 1888, S. 263.

783 Becker 1888, S. 263.

784 Siehe Kapitel 8.2.

785 Grosse 1859, S. 90.

786 „So wichtig der Stoff uns erscheint, so können wir doch jene Leser und Beschauer nimmer loben, welche nur für den Stoff der Kunstwerke Sinn haben, nur beachten, was das Genrebild darstelle, nicht wie, nur fragen, ob sie sich am Ende heirathen oder miteinander sterben. Diese rohe stoffliche Neugierde, diese Jagd nach dem Interessanten hat der Kunst viel geschadet. Es ist der ästhetische Gesichtspunkt der Leihbibliothek. Eben so Unrecht haben aber Diejenigen, welche blos auf die Form sehen, den Gedanken und Stoff als gleichsam überflüssig und untergeordnet ablehnen und der Kunst die Aufgabe zuschreiben, etwa dazu dienen zu sollen, aus einer Tonart gewandt in eine andere umzubiegen oder den Fleischtton eines Gesichtes von einem dunklen Grunde abzuheben.“ Eckardt 1864, S. 129-130.

und Malweise, so die Devise in Richtung der Kunstschaffenden, dürften bloß nicht Überhand nehmen gegenüber dem Inhaltlichen, weil sie sonst alles Interesse zu absorbieren drohten. Ein mustergültiges Meisterwerk hinsichtlich einer gelungenen Balance von Form und Inhalt im Genrebild war für „Die Dioskuren“, das Zentralorgan der deutschen Kunstvereine, Ludwig Knaus' Gemälde „Die Passeyrer Raufer“ (Abb. 30). Die bezeichnende Einschätzung der Zeitschrift zu Kolorit und Komposition dieses Gemäldes lautete: „Eins dient eben dem Andern und Keins will allein herrschen [...]“. ⁷⁸⁷ Bei einem anderen Bild von Knaus jedoch wurde der Balanceakt von Form und Inhalt als misslungen betrachtet. Derartige Bilder zählte die Zeitschrift zu einer „abstrakt koloristischen Richtung, welche [...] das Motiv nicht eigentlich als Vorwurf ⁷⁸⁸, sondern lediglich als Vorwand für die Entfaltung einer besonderen Farbenvirtuosität betrachtet und behandelt“. ⁷⁸⁹

Im Jahr darauf konnte sich der Herausgeber der „Dioskuren“, Max Schasler, weitere kritische Worte zu Ludwig Knaus nicht verkneifen. Schasler wollte gar nicht von bestimmten Werken reden, sondern über den Künstler Knaus generell. Er ermahnte den Maler eindringlich, den „großen und tiefen Unterschied“ zwischen dem „Machen“ und dem „Schaffen“ nicht zu verkennen. ⁷⁹⁰ Denn auf letzteres, auf das Schaffen von Kunst, komme es an. Knaus sei zwar ein Meister der Technik, aber das seien doch nur Vorbedingungen für ein wahres Kunstwerk. Schasler forderte Knaus auf, dieser solle lieber „die edlen Perlen poetischer Ideen“ aus der Tiefe des menschlichen Lebens heraufholen, anstatt „in seiner flotten Gondel [...] auf das hohe Meer der vulgären Berühmtheit“ zu steuern. ⁷⁹¹

Schaslers Kritik an Knaus zeigt exemplarisch auf, wie schmal der Grat gewesen ist, auf dem die Genremaler nach 1848 zu wandeln hatten – malerische Leichtigkeit in Perfektion ja, aber nur nicht aufdringlich virtuos – und dass Ludwig Knaus wegen seiner – eben auch in den 1850er Jahren in Paris geschulten – maltechnischen und koloristischen Fähigkeiten auf diesem Feld wohl das Maximum bot, was die Theorie des poetischen Realismus in Deutschland zu akzeptieren bereit war. Dies darf durchaus auch als Erklärung dafür herangezogen werden, warum Knaus zum führenden Genremaler seiner Zeit aufzusteigen vermochte. Er dehnte die Grenzen der Konformität mit aus, überschritt sie aber nie allzu weit.

787 D. R. 1864, S. 383.

788 Im zeitgenössischen Sprachgebrauch fungierte „Vorwurf“ für das, was heutzutage mit „Entwurf“ bezeichnet wird.

789 D. R. 1864, S. 382.

790 Schasler 1865, S. 176.

791 Schasler 1865, S. 176.

Einmal lobten ihn, wie gezeigt, „Die Dioskuren“ für die gelungene Balance von Form und Inhalt, weil der Primat des letzteren eingelöst schien. Ein anderes Mal konnte und wollte der Herausgeber der Zeitschrift aber eben nicht schweigen: „Wir schätzen Knaus höher, als daß wir ihm statt einer ehrlichen Kritik weihrauchduftende Phrasen und wohlfeile Lobhudeleien darbieten möchten“, lautete Schaslers Rechtfertigung.⁷⁹² Weiterhin galt nämlich für einen Künstler, wie Schasler nicht vergaß festzuhalten, „Meisterschaft, die soweit immerhin nur das Handwerkszeug für die Freimaurerei des eigentlichen Kunstschaffens ist, im Dienste der Idee [zu] verwenden und fruchtbar [zu] machen“.⁷⁹³

Schaslers Auslassungen belegen sinnfällig, wie sehr die Malerei ungeachtet des realistischen Zeitgeistes noch nach idealistischen Kriterien bemessen wurde, wodurch „Virtuosität“, also das offenkundige Überhandnehmen formaler Aspekte und des technischen Werkprozesses, zum Schmähwort avancierte⁷⁹⁴ – und gegen welche Erwartungen und Maximen nur wenig, nämlich ein Jahrzehnt später, Künstler wie Liebermann, die nur noch das Maltechnische als Interesse angaben, anzugehen hatten.

8.6. „Auf Ceylon soll es ein Thal geben, über dem beständig ein Regenbogen schwebt.“ – Zur Sichtweise der Verklärung während des deutschen Genrerealismus

1982 trat der Kunsthistoriker Jörg Traeger mit einer markanten These zur Realismusdebatte in der bildenden Kunst an die Öffentlichkeit. In einem Ausstellungskatalog über Wilhelm Busch, einer für die Zeit des deutschen Realismus ambigen Künstlerpersönlichkeit⁷⁹⁵, sprach Traeger vom „idyllischen Grundcharakter“ des Realismus im 19. Jahrhundert⁷⁹⁶ – und meinte hiermit Realisten wie Courbet oder Leibl! Deren engen Bezug zum Naturwahren in ihrem Schaffen kommentierte Traeger als „Malen auf dem Motiv“ und erläuterte: „In der Konzentration auf

792 Schasler 1865, S. 176.

793 Schasler 1865, S. 176.

794 Arburg 2006, S. 103-104. Dort auch der Verweis auf die musikwissenschaftlichen Studien von Tomi Mäkelä, wonach auch in der Musik nach 1848 Virtuosität – vormals in Personen wie Liszt oder Paganini hochgeschätzt – in Misskredit geriet. Mäkelä spricht von einer „Krise der Virtuosität“ um die Mitte des 19. Jahrhunderts. Siehe Mäkelä 1989, S. 65-74.

795 Busch ist bereits im Zusammenhang mit dem Humor als Verklärungsform der poetischen Realisten zur Sprache gekommen, und zwar als Vertreter eines darüber hinausgehenden Humors der Entlarfung. Siehe Kapitel 8.4.3. Wie dort, ist auch an dieser Stelle darauf hinzuweisen, dass Busch sich in seinem malerischen Werk hingegen weitaus konventioneller zeigte. Zu Buschs Genregemälden siehe Gmelin 1981, S. 262-298. Erwähnenswert ist außerdem, dass Wilhelm Busch als junger Mann Motive nach Ludwig Knaus kopierte, Jahrzehnte später diese Faszination aber nicht mehr nachvollziehen konnte. Siehe Gmelin 1982, S. 175-178.

796 Traeger 1982, S. 25, linke Spalte.

den Gegenstand wird die übrige Welt ausgezirkelt. Innerhalb des verkleinerten Gesichtskreises aber werden die Dinge auf ihr bloßes Vorhandensein festgelegt, und das Bild läßt den Augenblick verweilen. Die Darstellung der Natur fällt zusammen mit einer raumzeitlichen Verpuppung des Malers. Er taucht in die Zuständlichkeit der Dinge, die er malt. Im Malen auf dem Motiv wird der locus amoenus zum Ereignis.“⁷⁹⁷ Traegers Sichtweise, dass Courbet oder Leibl Idylliker gewesen seien, ist in der Folge nicht unwidersprochen geblieben.

Friedrich Gross warf in einem erwidernenden Aufsatz Traeger das schwerwiegende Versäumnis vor, die „Kategorien des Idyllischen [...] nicht im Hinblick auf die Bildkunst näher definiert und entsprechende Darstellungskategorien umrissen“ zu haben, „die als Prüfsteine für die Bestimmung des Idyllencharakters oder idyllischer Momente von Bildgestaltungen dienen können“.⁷⁹⁸ Gross unternahm dies, indem er an zwei Bildidyllen von Salomon Geßner die Traeger'schen Kategorien der Idylle – „raumzeitlicher Stillstand, Eingrenzendes und Eingegrenztes, Schicksalslosigkeit, Zivilisationsferne, Harmonie mit der Umwelt“⁷⁹⁹ – konkretisierte. Die gewonnenen Erkenntnisse stellte Gross zunächst Courbets „Ein Begräbnis in Ornans“ sowie dem jeweiligen Lebenswerk Leibls und Liebermanns gegenüber und konstatierte, dass hier keineswegs von einer Erblinie der Gattungstradition der von Salomon Geßner paradigmatisch gestalteten Idylle gesprochen werden könne.⁸⁰⁰

Der entscheidende Zugewinn für die vorliegende Arbeit liegt darin begründet, dass Gross – anders als Traeger – sodann auch den Realismus der deutschen Genremalerei bei der Diskussion um den idyllischen Charakter des Realismus im 19. Jahrhundert berücksichtigte. Wie Gross richtig erkannte, muss eine Forschung, die, wie Traeger in seinem Untertitel manifestierte, als „Beitrag zur Realismusdebatte“ verstanden werden will, auch kompatible Bilder des deutschen Genrealismus jener Zeit, beispielsweise den „Leichenzug im Walde“ von Knaus (Abb. 31), bei der Beweisführung eingliedern. Gross tat dies und schlussfolgerte, dass die Traeger'schen Kategorien des Idyllischen auch auf den Genrealismus eines Ludwig Knaus nicht anwendbar seien.⁸⁰¹ Zwar zeige der Leichenzug von Knaus durch die Baumkronen und das dichte Buschwerk eine Tendenz zur „schutzbietenden Eingrenzung und wohlthuenden Eingegrenztheit“, aber von Zivilisationsferne oder raumzeitlichem Stillstand

797 Traeger 1982, S. 20, rechte Spalte.

798 Gross 1983, S. 61.

799 Traeger 1982, S. 9, linke Spalte.

800 Gross 1983, S. 64.

801 Gross 1983, S. 65.

könne keine Rede sein.⁸⁰²

Auch wenn die Kategorie der Idylle, wie sie Salomon Geßner im 18. Jahrhundert paradigmatisch in seinen Werken versinnbildlicht hatte, als Traditionslinie für die deutsche Genremalerei des 19. Jahrhunderts ausscheidet, weil deren Welthaltigkeit sowie die konkreten räumlichen und zeitlichen Bezugnahmen dies ausschließen, so ist doch dem Charakter der für die deutsche Genremalerei nach 1848 so konstitutiven Verklärung noch genauer auf den Grund zu gehen. Kann bezüglich der deutschen Genremalerei nach 1848 pejorativ von Einseitigkeit, Verfälschung oder gar von einer heilen Welt gesprochen werden? Von einer Genremalerei, die am „öden unmalerischen Realismus“ erstickt sei?⁸⁰³ In diese Richtung argumentierten zumindest zahlreiche Künstler und Kritiker des späten 19. Jahrhunderts: „Noch niemals, so lautet die Überzeugung der modernen Naturalisten, haben die Künstler die Natur in ihrem ganzen Umfange, in ihrer ganzen Nacktheit geschaut; noch niemals haben sie den Mut gehabt, sie unerschrocken so darzustellen, wie sie ist. Die gesamte Kunst der Vergangenheit ist eine Beschönigung, eine Verfälschung der Wirklichkeit.“⁸⁰⁴ Diese Worte Conrad Fiedlers aus dem Jahr 1881 stehen hier stellvertretend für einen der großen Reibungspunkte an der deutschen Genremalerei gegen Ende des Jahrhunderts.

Demnach, so der Vorwurf, habe die Genremalerei die Wirklichkeit im Bilde nicht nur beschönigt und idealisiert, sondern schlichtweg verfälscht. Wie aber sahen die Zeitgenossen, die mit dem deutschen Genrerealismus lebten, auf dessen Verklärung der Wirklichkeit? Liest man einen Artikel Karl Frenzels über Ludwig Knaus aus dem Jahr 1864, möchte man daran glauben, dass die Zeitgenossen an eine heile Genrewelt geglaubt haben. Frenzel, Herausgeber der von Karl Gutzkow begründeten Zeitschrift „Unterhaltungen am häuslichen Herd“⁸⁰⁵, hob Ludwig Knaus emphatisch in entrückte Höhen: „Die Gemälde von Knaus sind wie Zauberspiegel, aus denen das tiefste Gemüth des deutschen Volkes uns anschaut und anlächelt; auf Ceylon soll es ein Thal geben, über dem beständig ein Regenbogen schwebt; solch' ein Regenbogen, in den herrlichsten Farben leuchtend, ein Symbol des Friedens, und Frieden und Ruhe in die Seele eines Jeden strahlend, steht über dem Bilde: ‚Nach der Taufe‘.“⁸⁰⁶ Dem Bild „Das ländliche Fest“ von Knaus – also vermutlich dem Bild „Dorftanz unter der Linde“ (Abb. 12) – attestierte Frenzel „eine Heiterkeit, die uns anlächelt wie

802 Gross 1983, S. 65-66 (Zitat S. 65).

803 Baumgart 1975, S. 172.

804 Fiedler 1896, S. 137.

805 Siehe Rasch 1994, S. 41.

806 Frenzel 1864, S. 325.

Pfingstfreude“.⁸⁰⁷ Frenzels Formulierung von der „Pfingstfreude“ vermag daran zu erinnern, dass der Begriff der Verklärung eigentlich ein dem theologischen Kontext entstammender Begriff ist.⁸⁰⁸

Verklärung war für das deutsche Realismusverständnis im 19. Jahrhundert unabdingbar. Jedoch ist sie aus guten Gründen zu sondern von einer Idealisierung, wie sie in antiken Werken oder beispielsweise bei Raffael erkannt werden kann, nämlich im Sinne eines Strebens nach einer „abstrahierte[n] Stilisierung, die von allem irdisch Besonderen absieht und das einschüchternde Bild unerreichbarer Vollkommenheit bietet“.⁸⁰⁹ Julian Schmidt warnte ja, die dargestellten Menschen dürften nicht zu Engeln stilisiert werden.⁸¹⁰ Vielmehr war die Verklärung des poetischen Realismus an die reale empirische Wirklichkeit insofern fest gebunden, als dass die Verklärung keinesfalls übertrieben werden durfte. Fontane benannte als Kriterien, an die es sich zu halten galt: „Intensität, Klarheit, Übersichtlichkeit und Abrundung“, welche folgendermaßen ausgelegt werden können: „Intensität‘ bedeutet Verdichtung und Steigerung, ‚Klarheit‘ meint Motivation und symbolische Transparenz, ‚Übersichtlichkeit‘“ zielt auf Abstand und Ganzheit und ‚Abrundung‘ betrifft Maß und Einheit des Kunstwerks.“⁸¹¹

Erhellend ist auch die Gegenüberstellung von echtem Idealismus und Pseudoidealismus in der Kunst, welche Otto von Leixner 1878 vornahm. Zum echten Idealismus sagte Leixner: „Aus dieser Anschauung ergibt sich auch, daß der echte Idealismus das Charakteristische in den einzelnen Erscheinungen festhalten wird, wenn es ihm die Schönheit nicht ganz zertrümmert, denn sein höchstes Ziel ist: Charakter in schöner Form. Dieser Charakter ist aber stets das Resultat der künstlerischen Idee, die in jedem Theile eines Kunstwerkes wohnt, und die Seele desselben ist. Die weitere Folge ist, daß der echte Idealismus keine schönen Formen dort anwendet, wo sie der Idee widersprechen, und deshalb auch das Häßliche, wo es nothwendig ist, in das [sic] Bereich seiner Darstellung ziehen wird. Aber dieses Häßliche wird ein großer idealistischer Künstler nicht als Hauptsache behandeln, sondern entweder in ein Dämonisches verkehren, oder die Häßlichkeit der Form durch die Poesie des Colorits in die schöne Gesamtwirkung des Ganzen zwingen.“⁸¹²

807 Frenzel 1864, S. 327.

808 Siehe den Eintrag „Verklärung Jesu“ in: Lexikon für Theologie und Kirche, Band 10, Freiburg u.a. 2001, Sp. 678-680.

809 Frank 1998, S. 262.

810 Siehe Kapitel 8.3.2 oder direkt Plumpe 1997, S. 112.

811 Aust 2006, S. 75-76.

812 Leixner 1878, S. 20-21.

In nuce enthält Leixners Aussage Kernaxiome der Kunstauffassung des poetischen Realismus: Eine charakteristische Darstellung, falls sie auf Kosten der Schönheit geschieht, kommt nicht in Frage. Solche Sujets sind vorab auszuwählen. Ist das Sujet jedoch erst gewählt, darf die Verklärung und Idealisierung nicht zu weit gehen, also der Idee widersprechen. Gegebenenfalls sind freilich Formen der Verklärung wie eine Kontrastierung mit dem Hässlichen auszuführen. Auf dieser Basis fest fußend fragte sich Leixner schließlich, ab wann nun von einem falschen Idealismus gesprochen werden müsse: „Indem die Schönheit sich ganz von dem Charakteristischen losmacht und zur Schablone verflacht; wenn nur mehr die ‚schönen‘ Linien und die ‚schönen‘ Farben das Ziel sind; wenn sich das abstrakte Schönheitsideal der Künstlerphantasie von jeder Korrektur durch die Wirklichkeit unabhängig macht. Dem Pseudoidealismus fehlt die Hochachtung vor der Natur; er spielt selbst den Schöpfer so lange, bis seine Gebilde jeden individuellen Zug verlieren, bis sie zur schönen Lüge geworden sind.“⁸¹³

Übertrieben werden durfte die Idealisierung demnach keinesfalls, wie auch Gustav Fechner ausführte: „Die Idealisierung muss nur eben leise genug sein, dass das Gefühl eines Widerspruches mit der Wahrheit nicht über die Schwelle tritt, vielmehr uns Alle noch zu einer in den bestehenden Bedingungen der Wirklichkeit begründet scheinenden M ö g l i c h k e i t zu stimmen scheint. Dann können wir uns wirklich daran erfreuen, als an etwas, was, wenn es nicht in der Regel so ist, doch so sein könnte und so sein möchte.“⁸¹⁴ Zur Veranschaulichung der besagten Schwelle, welche die Idealisierung nicht überschreiten dürfe, um noch glaubhaft zu sein, verwies Fechner auf eine frühere Schrift von sich. Hierin heißt es unter Bezugnahme auf verschiedene Genregemälde: „Um den Unterschied eines idealen von gemeinen geflickten Löchern deutlich zu machen, verweise ich auf drei Knielöcher [...]“⁸¹⁵ Diesen Knielöchern braucht wohl kaum weiter nachgegangen zu werden, aber Fechners Argumentation ist ernstzunehmen.

Was „so sein könnte und so sein möchte“, so benannte Fechner wie zitiert den Endzweck der Idealisierung und entband damit die Kunst von jeglicher Verpflichtung auf eine rein mimetische Wirklichkeitsschilderung. Eine solche Deckungsgleichheit, wie sie später im Naturalismus und Impressionismus angestrebt wurde, verfolgte der deutsche poetische Realismus nicht. Immer noch – und dieses „noch“ ist bezogen auf das Erbe des Deutschen

813 Leixner 1878, S. 21.

814 Fechner 1876, Band 2, S. 126-127.

815 Fechner 1839, S. 15.

Idealismus zu sehen – war ein reines Kopieren der empirischen Wirklichkeit eine der bildenden Kunst unwürdige Tat. Im Umkehrschluss bedeutete dies, dass Schilderungen, die in Abgrenzung zur naturalistischen Vorgehensweise aufzeigten, wie es sein könnte respektive sein sollte, nicht als Lug und Trug empfunden wurden, sondern als spezifisch kunstvolle Tat.

Einerseits sicherte dieser künstlerische Eingriff, sicherte dieser Mehrwert dem Kunsterzeugnis den Status als Kunstwerk in Abgrenzung zu naturalistischer oder positivistischer Darstellung. Andererseits zeitigte dieser künstlerische Eingriff aber auch eine sich selbst überschreitende Wirkung. Moriz Carriere über das „ächte Kunstwerk“: „Es tröstet uns in den Kämpfen und Gegensätzen, in der Bitterkeit des Lebens mit dem Wohlgefühl der Vollendung; wir erhalten die anschauliche Gewißheit, daß sie kein bloßer Traum, keine bloße Sehnsucht, sondern das erreichbare Ziel des Wirklichen ist, und von diesem einen Lichtpunkt aus erhellt sich uns das Dunkel und die Verwirrung [...]“⁸¹⁶ Verklärte Kunst, und darunter gerade auch die so wirklichkeitsaffine Genremalerei, brachte demnach „erreichbare Ziel[e] des Wirklichen“, „Lichtpunkte“ zur Darstellung, an die man, wie Fechner es ausgedrückt hatte, gerade noch glauben konnte. In dieser positiven Sicht der Kunsttheorie auf die Verklärung in der deutschen Genremalerei nach 1848 liegt ein wichtiger Schlüssel zu ihrem Verständnis verborgen.

In der Verklärung sah man, anders als gegen Ende des Jahrhunderts, anfänglich eben kein „Mäntelchen“, das der Wirklichkeit umgehängt wurde, um etwas zu verbergen.⁸¹⁷ Vielmehr war die Verklärung ein Wirkmittel, um etwas aufzudecken und aufzuzeigen, nämlich die von Vischer so genannten „grünen Stellen mitten in der eingetretenen Prosa“ der Wirklichkeit.⁸¹⁸ Eben sie, „die der idealen Bewegung noch freieren Spielraum geben“, gelte es für Kunstschaffende aufzusuchen, so Vischer.⁸¹⁹ Julian Schmidt sprach synonym von der positiven Seite der Wirklichkeit, die sich durch Harmonie und Ordnung auszeichne.⁸²⁰ Verklärung tat in den Augen der Zeitgenossen des poetischen Realismus etwas Positives: „Das Ideal bringt Ordnung in die Wirrnis der Erscheinungen, macht das Große zum Großen, das

816 Carriere 1877a, S. 73.

817 Die Formulierung mit dem „Mäntelchen“ findet sich im Jahre 1901 bei Rudolf Klein. Fragend blickte er auf die Genremalerei vorangegangener Jahrzehnte zurück: „Warum malten diese Maler nicht das, was sie ringsum sahen, dürfte vielleicht auch heute noch ein Uneingeweihter, aber aus sicherem Instinkt heraus fragen. Und die Antwort, die wir ihm geben, ist: diese Maler hatten noch nicht den Mut, der Natur rücksichtslos gegenüber zu treten. Sie glaubten, es ginge ohne eine Zuthat nicht. Aus dem Gefühl heraus, dass eine bloße Abschrift der Natur keine Kunst sei, hingen sie ihr ein Mäntelchen um, statt ihr inneres Wesen zur Kunst zu steigern. Bei den einen ist dieses Mäntelchen jener unechte Witz. Bei andern das Kostüm des 17. Jahrhunderts. Bei wieder andern der Schmetterlingsstaub des Rokoko.“ Klein 1901, S. 11.

818 Zitiert nach Plumpe 1997, S. 241.

819 Zitiert nach Plumpe 1997, S. 240.

820 Becker 2003, S. 102.

Kleine zum Kleinen, verbindet das Zusammenhanglose und setzt dem Schrankenlosen Schranken.⁸²¹ Verklärung engte den Künstler nicht ein, sondern setzte ihn sogar erst in Freiheit, wie Emil Homberger am Beispiel des realistischen Romanschreibers exemplifizierte: „Durch das Ideal wird der Dichter frei von Unklarheit und Unordnung, frei von blindem Zufall und gesetzloser Willkür.“⁸²²

Im rechten Maße eingesetzt – man denke an Leixners zitierte Warnung vor einem Abgleiten in einen „Pseudoidealismus“ zurück –, war Verklärung in den Augen vieler Zeitgenossen nicht „ein geheimes Toilettenmittel, ein Schönheitswasser, womit der Dichter die Flecken und Runzeln der Wirklichkeit zu verbergen und ihr eine rosige Jugendblüte anzumalen versteht“, so Emil Homberger, sondern für Künstler wie Betrachter „vielmehr der wundertätige Quell der sein blödes Auge hell macht, und ihm Wesen und Wahrheit der Natur offenbart“.⁸²³ Verklärung musste deshalb sein. Oder zugespitzt in Emil Hombergers Worten aus dem Jahr 1870: „Das Ideal ist das einzige Mittel der Erkenntnis des Realen.“⁸²⁴

Eine Genremalerei wie die von Knaus, Vautier oder Enhuber, die eine um Zufall und Inkohärenz gereinigte Wirklichkeit darstellte, stand demnach im Einklang mit einer parallel in Deutschland propagierten und akzeptierten Kunstauffassung. Ihr derartiger Umgang mit der Wirklichkeit war aber auch gedeckt durch die philosophische Ästhetik der Zeit, wie folgende Passage aus Julius Hermann von Kirchmanns „Ästhetik auf realistischer Grundlage“ von 1869 verdeutlicht: „Die reale Welt sowohl die natürliche, wie die des Handelns ist wohl die Quelle der realen Gefühle für den Menschen; aber die Erfahrung zeigt, daß sie neben dem Bedeutenden auch des Gleichgültigen viel enthält [...]. Die einfache Nachahmung des Realen würde also das Ziel alles Schönen nur mangelhaft erreichen. Soll dies voll geschehen, so muß das Prosaische, das Störende von dem Bilde ferngehalten und das Bedeutende in demselben gesteigert werden.“⁸²⁵ Der Philosoph plädierte deshalb vehement für eine Verklärung der Wirklichkeit in der Kunst.⁸²⁶

Angesichts dieser Ansichten erhellen sich Äußerungen der Zeit, wonach bezüglich der deutschen Genremalerei der 1850er und 1860er Jahre keineswegs über deren Beschränktheit

821 Zitiert nach Plumpe 1997, S. 155.

822 Zitiert nach Plumpe 1997, S. 155.

823 Zitiert nach Plumpe 1997, S. 155.

824 Zitiert nach Plumpe 1997, S. 155.

825 Zitiert nach Plumpe 1997, S. 75.

826 Siehe Plumpe 1997, S. 75.

geklagt wurde, sondern weit mehr deren neu erlangte Fülle herausgestellt wurde. So wurde gerühmt, dass die Genremalerei „mit kecker Hand“ in die Gegenwart greifen und „eine unerschöpfliche Reihe künstlerischer Anregungen“ aus ihr herausholen würde.⁸²⁷ Diese Andeutung der Unerschöpflichkeit kulminiert in den 1865 niedergelegten Worten des Ästhetikers Carl Lemke: „Die ganze Welt ist Genre [...]“.⁸²⁸ Sofern freilich die Verklärung als Kernaxiom des poetischen Realismus gewahrt blieb, möchte man aus heutiger Sicht Lemkes Äußerung kommentierend hinzufügen – was jedoch schon Lemke selbst unternahm. Er meinte, der „Begriff des reinen Schönheitsideals“ früherer Zeiten könne beim Genrebild seiner Zeit natürlich kein „Maassstab“ [sic] mehr sein.⁸²⁹ Dies bedeute jedoch keineswegs, dass das „früher über das Gewöhnliche, Niedere, Hässliche und Komische Gesagte“ ganz zu begraben sei.⁸³⁰ „Ist die Darstellung desselben gewöhnlich, niedrig und hässlich oder abgeschmackt, so ist Stoff und Bild nichtswürdig, aber ein Anderes ist's, wenn der Künstler durch Laune oder durch gewaltige Kraft der Wahrheit, die ein allgemeines Spiegelbild der geschilderten Zustände giebt, den Gegenstand zu heben versteht.“⁸³¹ Verklärung stand demnach in den 1860er Jahren weiterhin außer Frage und wer wie Lemke das Ausselektierte nicht vermisste, vermochte eben durchaus zu behaupten: „Die Genremalerei umfasst das ganze Leben“, zumal wenn er den Zugewinn gegenüber der ersten Jahrhunderthälfte als Maßstab ansetzte.⁸³²

Die geschilderte Kunstauffassung kann auch sozialgeschichtlich verortet werden. Die Literaturwissenschaft kennt den Epochenbegriff „Bürgerlicher Realismus“ als ein Synonym für den poetischen Realismus, wobei dadurch freilich ein größerer, soziopolitischer Rahmen ausgelegt wird, als er hier in der vorliegenden Untersuchung ausgeführt werden könnte. Aber in der Tat gibt es gute Gründe, die Ausbildung sowie die Fortdauer des poetischen Realismus nach 1848 mit der gesellschaftspolitischen Lage des deutschen Bürgertums zu dieser Zeit zu erklären.⁸³³ Die Ausformung des Realismus im politischen Bereich nach 1848 ist in der vorliegenden Arbeit schon zur Sprache gekommen. Es ist an die im Spiegel der Realpolitik aufgezeigte Ernüchterung des Bürgertums nach 1848 zurückzudenken. Die Literaturwissenschaftler Hans-Joachim Ruckhäberle und Helmuth Widhammer haben denn auch den poetischen Realismus „als Reflex der Enttäuschungsverarbeitung des deutschen

827 Springer 1874, S. 143.

828 Lemke 1865, S. 461.

829 Lemke 1865, S. 461.

830 Lemke 1865, S. 461.

831 Lemke 1865, S. 461-462.

832 Lemke 1865, S. 459.

833 Becker 2003, S. 15.

Liberalismus im Kontext seiner Wende zur ‚Realpolitik‘ verstanden“.⁸³⁴ Gerhard Plumpe mahnte an diesem Punkt allerdings zu einer genaueren Auseinandersetzung. Die Realpolitik in Deutschland nach 1848 war frappierend amoralisch gewesen, der Grad des dortigen Realismus radikal, der idealistische Gehalt in politischer Theorie und Praxis auf ein Minimum reduziert. Dies deckt sich nun aber keinesfalls mit dem Charakter des parallelen Realismusverständnisses in der Kunst. Wie Plumpe betonte, hätte nämlich eine Kunst, die sich über Formen der Verklärung konstituierte, auf eine Wirklichkeit ohne moralische Dimension nicht verzichten können. Aber warum bedurfte es letztlich der Verklärung?

Zum einen ist hier sicherlich das idealistische Erbe in der deutschen Kunstauffassung zu nennen, welches in markanten Positionen in Kapitel 4 skizziert wurde. In der politischen Dimension gab es die Enttäuschung der gescheiterten Achtundvierziger-Revolution, in religiöser Hinsicht die Umwertungen durch Feuerbach oder Strauß. In der Ästhetik blieb eine „revolutionäre“ Veränderung um die Jahrhundertmitte hingegen aus. Traditionsstränge wurden in der Kunst nicht so sehr gekappt wie vielmehr neu geflochten. So konnte das im Hinblick auf Verklärung nicht unbedeutende Stil- und Schönheitspostulat der Kunst auch weiterhin wirken. Noch 1862 postulierte Ernst Förster, der Weg zur Wahrheit, zur wahren Kunst ließe sich – gerade im Feld der Genremalerei – nur „an der Hand der Schönheit“ zurücklegen: „Die Kunst aber würde mit sich selbst, als der Sprache der Begeisterung in Widerspruch gerathen, wenn sie, um wahr zu sein, die Formen des Gewöhnlichen und Alltäglichen, der gemeinen Wirklichkeit annähme, wenn sie nicht an der Hand der Schönheit dem Ziele der Wahrheit zugehen wollte.“⁸³⁵

Auch scheint es gerechtfertigt zu sein, den im Verklärungsvorgang grundgelegten Versöhnungscharakter bereits aus der bürgerlichen Kunstauffassung des frühen 19. Jahrhunderts hervorgehen zu sehen. Hierzu ist von der so prägenden Kunstauffassung der Weimarer Klassik auszugehen, aber gerade auch deren Verflachung im Zuge der Popularisierung dieser Ästhetik zu berücksichtigen.⁸³⁶ Zu diesen Wurzeln der Verklärung im bürgerlichen Kunstverständnis der ersten Jahrhunderthälfte tritt allerdings noch ein anderer, bezogen auf die Zeit nach 1848 sozusagen „gegenwärtiger“ Aspekt hinzu.

834 Plumpe 1996, S. 79. Auf diese These kommt auch Sabina Becker zu sprechen, siehe Becker 2003, S. 105.

835 Förster 1862, S. 7.

836 Büttner 1990, S. 280.

Die Verklärung des poetischen Realismus tilgte Kontingenzen, Inkohärenzen und Disharmonien, wie sie in der empirischen Wirklichkeit nun einmal vorkommen. Überaus auffällig ist, dass die Programmatik des poetischen Realismus diese Verklärung nicht nur aus kunsttheoretischen Gründen verlangt zu haben scheint, sondern auch deshalb, weil die Kontingenzen der Wirklichkeit als störend oder gar verstörend empfunden wurde. Anhand der Gattung des Romans, aber übertragbar auch auf andere Kunstgattungen, stellte Gustav Freytag fest: „Wenn nun aber dieser innere Zusammenhang dadurch gestört wird, daß der ganze ungeheure Verlauf des wirklichen Lebens, die ungelösten Gegensätze, die Spiele des Zufalls, welche das Detail der wirklichen Ereignisse bei fragmentarischer Behandlung darbietet, mit hereingetragen werden in den Bau des Romans, so geht dadurch dem Leser das Gefühl des Vernünftigen und Zweckmäßigen in den Begebenheiten in peinlicher Weise verloren.“⁸³⁷

Anhand dieser und weiterer Zeugnisse sowie einer generellen Einschätzung der mentalitätsgeschichtlichen Situation des deutschen Bürgertums nach 1848 formulierte Gerhard Plumpe die These, „daß das Literaturprogramm des bürgerlichen Realismus als Kompensation einer gegenläufigen, z.T. schockartig erfahrenen Lebenswirklichkeit in der Moderne gesehen werden muß. Wenn sich dem Zeitgenossen die Welt als zusammenhanglos, fragmentarisch, zerrissen, vielfältig, aber zugleich auf kaum mehr durchschaubare Weise bedingt erwies, dann sollte der Blick auf die Werke der Kunst und Literatur die alten Orientierungsmuster und Ordnungserwartungen noch einmal bestätigen“.⁸³⁸

So gesehen, läßt sich der vom deutschen Bürgertum ausgeprägte und getragene poetische Realismus in der Kunst von drei unterschiedlichen Perspektiven aus betrachten und bewerten. Zum Ersten als Schwundstufe des in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts so dominanten Idealismus in der Kunst. Für Vertreter der alten Kunstauffassung ging der poetische Realismus unerhört weit. Zum Zweiten als ein noch viel zu sehr verklärter Umgang der Kunst mit der Wirklichkeit. Für Vertreter dieser Kunstauffassung ging der poetische Realismus entschieden noch nicht weit genug. Allerdings traten solche Stimmen öffentlich erst im letzten Jahrhundertviertel auf, wie zu zeigen sein wird. Und schließlich kann der poetische Realismus drittens als Zwitter zwischen dem Davor und Danach, als spannungsreicher Ausdruck der Voraussetzungen und der Veränderungen, als Synthese der traditionellen Ästhetik und Kunsttheorie mit dem gewandelten Blick auf die empirische Wirklichkeit und mit dem neuen

837 Zitiert nach Plumpe 1997, S. 225

838 Plumpe 1996, S. 82.

Stand des deutschen Bürgertums nach 1848 angesehen werden. Hierin dürfte wohl die fairste Einschätzung des Phänomens liegen.

Der poetische Realismus mit all seinen Formen der Verklärung und der Balance von Form und Inhalt mit letzterem als *primus inter pares* bildet ein Bindeglied zwischen den Theorien, wie die Kunst mit der alltäglichen Wirklichkeit umzugehen habe, zu Beginn des 19. Jahrhunderts und entsprechenden Theorien am Ende des 19. Jahrhunderts. Die vermeintliche „Negierung der Wirklichkeit“⁸³⁹ entpuppt sich so als ein zu seiner Zeit durchaus durchdachter und plausibler Lösungsansatz, der freilich viel aussagt über Wunschbilder jener Zeit. Denn das „*erhöhte Spiegelbild*“⁸⁴⁰ der Wirklichkeit in der Kunst war offenkundig ein so vielleicht gewünschtes, aber schlichtweg nicht existierendes Ideal, nämlich „[d]as Bild einer harmonisch funktionierenden und nach humanen, liberalen Werten lebenden Bürgergemeinschaft, in der ein sozialer Friede existiert und in der der Einzelne in Einklang mit den Anforderungen der Gemeinschaft leben kann“.⁸⁴¹ Theodor W. Adorno sezierte diesen nicht nur in der Kunst praktizierten Trugschluss wie folgt: „Das neunzehnte [Jahrhundert] stieß auf die Grenze der bürgerlichen Gesellschaft; sie konnte ihre eigene Vernunft, ihre eigenen Ideale von Freiheit, Gerechtigkeit und humaner Unmittelbarkeit nicht verwirklichen, ohne daß ihre Ordnung aufgehoben worden wäre. Das nötigte sie dazu, mit Unwahrheit, das Versäumte als geleistet sich gutschreiben.“⁸⁴² Die marxistische Realismusforschung interessierte sich verständlicherweise besonders für besagtes ideologisches Verhalten des Bürgertums. Hervorzuheben ist hier beispielsweise die Schrift „Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts“ von Georg Lukács aus dem Jahr 1952.⁸⁴³

In diesem Kapitel ist der hohe und positive Stellenwert, den die Verklärung für die Vertreter des poetischen Realismus einnahm, herausgearbeitet worden. Diesen hohen Stellenwert ernstzunehmen, heißt aber zugleich auch, die letztlich nicht auflösbare Problematik dieser Kunstauffassung bloßzulegen und nach Spuren Ausschau zu halten, wann und durch wen dies sodann zeitnah als problematisch empfunden wurde. „Vielleicht ist die abschließende Formel erlaubt, daß der Realismus jene ‚Wirklichkeit‘ erfinden mußte, als deren ‚Verklärung‘ er sich dann verstand“, schloss Gerhard Plumpe zugespitzt einen Aufsatz über die Thematik und

839 Immel 1967, S. 323.

840 Zitiert nach Plumpe 1996, S. 81-82.

841 Becker 2003, S. 110.

842 Zitiert nach Plumpe 1996, S. 80.

843 Zum Realismusbegriff bei Lukács siehe Schlobach 2001.

bezeichnete das Resultat als Illusion.⁸⁴⁴ Hierum wissend, wird im weiteren Verlauf vor allem darauf zu achten sein, wann, wie und durch wen diese „Illusion“ nicht mehr mitgetragen wurde. Denn hier liegt die Krise einer der eigentümlichen Synthese von Idealismus und Realismus verpflichteten Genremalerei begründet.

Paul Schultze-Naumburg umschrieb das Verhältnis von Idealismus und Realismus im frühen 20. Jahrhundert einmal mit dem Flammenbogen einer Kohlenstofflampe: „Nennen wir den elektrischen Funken, den Flammenbogen, der zwischen den beiden Kohlenspitzen glüht, negativ oder positiv? Ist der eine Teil mehr negativ, der andere mehr positiv? Wo trennen sie sich? – Er knüpft an dem einen Pole an und schwingt sich zu dem andern, dem idealistischen, doch kein Stein der Brücke ist deswegen realistisch oder idealistisch zu nennen. Der eine liegt dem einen Pol näher, als dem andern, keiner aber kann der beiden stützenden Endpunkte entbehren.“⁸⁴⁵ Die Frage ist nun: Wie lange sprang dieser Funke der ideal-realistischen Bogenlampe über? Wann geriet die Synthese und die Programmatik des poetischen Realismus in Erklärungsnot, so dass die ideal-realistische Bogenlampe nicht mehr recht brennen wollte?

844 Plumpe 1996, S. 83.

845 Schultze-Naumburg 1905, S. 43.

9. Die Etablierung der Genremalerei des poetischen Realismus

Das letzte Kapitel endete mit einer Betrachtung des poetischen Realismusverständnisses, die fragte, wie lange eine Akzeptanz dieses verklärten Umgangs der Kunst mit der Wirklichkeit gut gehen, sprich der poetische Realismus als wahre Kunst anerkannt werden konnte. Jedoch erscheint ein direkter Sprung aus der bisher thematisierten Zeit nach 1848 hin zur Krise der Genremalerei am Jahrhundertende keine ratsame Vorgehensweise zu sein. Vielmehr sollte vorher noch einmal versucht werden, in repräsentativer Weise in die Stimmen und Sichtweisen der Zwischenzeit einzutauchen. Der Geschichte der deutschen Genremalerei des poetischen Realismus sollte das Kapitel über die erfolgreiche Etablierung dieser Kunstauffassung nicht genommen werden.

An drei Aspekten – im Kontext des Aufschwungs von Reproduktionsmedien, des Ankommens an deutschen Kunstakademien und der breiten Akzeptanz während des Deutschen Kaiserreiches nach 1871 – soll zur Sprache kommen, wie eine Kunst, die das idealistische Erbe mit dem realistischen Geist der Zeit synthetisierte, zu einer anerkannten, verfochtenen und erfolgreichen Position in Deutschland werden konnte, an der sich Betrachter wie Muther schließlich so sehr rieben.

9.1. Genremalerei in Reproduktionsmedien

1910 beschrieb Paul Drey in seiner Dissertation „Der Kunstmarkt. Eine Studie über die wirtschaftliche Verwertung des Bildes“, einer der frühesten Beschreibungen wirtschaftlicher Faktoren im Bereich der bildenden Kunst: „Zwei Möglichkeiten stehen dem Kunstmaler offen, die Produkte seiner Arbeitstätigkeit wirtschaftlich zu verwerten: die Verwertung der Sachnutzungsrechte und die Verwertung des Sachguts.“⁸⁴⁶ Die Verwertung des Sachguts bedarf keiner näheren Erläuterung, meint sie doch den Umgang mit dem geschaffenen Werk selbst, also etwa den Verkauf des Originalgemäldes. Die Verwertung der Sachnutzungsrechte berührt dagegen den vom Originalkunstwerk abgekoppelten Handel mit Reproduktionen.

Ein Reproduktionswesen für Kunstwerke war keineswegs eine neue Erscheinung des 19. Jahrhunderts. Ein prominentes Beispiel aus der Kunstgeschichte bieten beispielsweise die

846 Drey 1910, S. 162.

Kupferstiche nach Raffael durch Marcantonio Raimondi oder andere.⁸⁴⁷ Neu waren im 19. Jahrhundert aber etliche reproduktive Herstellungstechniken, ferner der Organisationsgrad des Reproduktionsmarktes sowie Rechtssicherheit dank gesetzlichem Urheberschutz. Hiervon profitierte nicht zuletzt auch die Gattung der Genremalerei.

In den Jahren, als Paul Drey über den Kunstmarkt forschte, offerierte der Kunstverlag von Richard Bong in Berlin als von ihm angewandte Reproduktionsverfahren die Fotografie, die Platinotypie, den unveränderlichen Kohle- oder Pigmentdruck, die Kupfergravüre beziehungsweise Kupferätzung, die Radierung sowie den Aquarell-Druck.⁸⁴⁸ Die Rubriken bieten einen Einblick in die technischen Erweiterungen, welche die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts der Reproduktionsindustrie eingebracht hatte. Die Düsseldorfer Genremaler der ersten Jahrhunderthälfte hatten sich noch mit Kupferstich, Stahlstich und Lithographie begnügen müssen.⁸⁴⁹

Eine Vielfalt, wie sie der Kunstverlag von Richard Bong offerierte, war dagegen ab der zweiten Jahrhunderthälfte marktüblich. Er gehörte damit noch keineswegs zu den Großen seiner Branche. Der E.A. Seemann-Verlag in Leipzig, die Photographische Gesellschaft in Berlin oder Bruckmann, Hanfstaengl und die Photographische Union in München waren erfolgreiche Firmen auf dem reproduktionellen deutschen Kunstmarkt. Seit 1837 gab es einen strengen Urheberschutz in Deutschland, der 1886 den neuen technischen Möglichkeiten gemäß modifiziert wurde.⁸⁵⁰ Unautorisierten Reproduktionen war damit der Boden entzogen. Die Kunstverlage versuchten dementsprechend, die populärsten Künstler mit hohen Offerten oder Exklusivverträgen an sich zu binden.

Unter den verlegten Künstler befanden sich bald auch Vertreter des poetischen Genrerealismus. 1875 schrieb Ferdinand Heyl von Ludwig Knaus, als sei dieser dem Leser ein alter Bekannter. Zur Begründung verkündete Heyl: „[...] denn wer hätte nicht im Kupferstich, in Photographie oder sonstiger Nachbildung, das tiefe Gemüth des Künstlers und seine geniale Wiedergabe dieser innig empfundenen Familienscenen bewundert! Die Nachbildungen dieser Werke, besonders in den Goupil'schen Stichen, sind in ganz Europa

847 Siehe Höper 2001.

848 Rich. Bong Kunstverlag o.J. [ca. 1910], S. 4-10.

849 So schrieb Wilhelm Kaulen 1878 zur frühen Düsseldorfer Akademie unter Schadow: „Nach neuen drei Jahren ging schon der Ruhm der Düsseldorfer Schule über Land und Meer, in Kupfer- und Stahlstichen und in Lithographien zierten ihre Werke die Zimmerwände und die Büchertische [...].“ Kaulen 1878, S. 126.

850 Siehe Grünewald 1886.

verbreitet.⁸⁵¹ Tatsächlich profitierte Knaus auch von ausländischen Branchenvertretern wie der Distribution des französischen Kunstverlages Goupil, dessen Kataloge auch als Luxusausgaben erschienen und dessen Erzeugnisse bis nach Amerika und Kanada verkauft wurden.⁸⁵²

Einen Halt an Ländergrenzen gab es für die Reproduktionen nach Genregemälden nicht. 1857 schon beobachtete Theodor Fontane diese transnationale Verbreitung am Beispiel der britischen Genremalerei: „David Wilkie aber und Edwin Landseer sind Haushaltswörter geworden an jedem Punkte der Welt, wo es Wände gibt, gut und dauerhaft genug, um einen Nagel hineinzuschlagen, und in den Wohnungen schlesischer Dorfschulmeister begegnen wir, wenn halb als Zerrbild auch, den ‚St. Bernhards-Hunden‘ Landseers und dem Wilkieschen ‚Blinden Fidler‘.“⁸⁵³ Den Verbreitungsgrad, den die Kunstverlage Genrebildern der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu geben vermochten, verdeutlicht auch eine Stelle aus der Autobiographie des Malers Toby Rosenthal: „Um aber eine geistige Ablenkung zu haben, die mich vor Ermüdung schützen sollte, begann ich nebenher ein humoristisches Bildchen, das später unerwarteten Beifall fand. Es zeigt ein etwa vierjähriges Bübchen, das sein Butterbrot vor einer Gänseherde verteidigen muß. Ein ähnliches Motiv hat ein paar Jahre später Ludwig Knaus gemalt. Mein Bild machte Piloty viel Spaß, es wurde schon auf der Staffelei verkauft, kam nach Berlin, wurde dann in Farbendruck vervielfältigt und in Millionen von Reproduktionen über die ganze Welt verbreitet.“⁸⁵⁴ Die Millionenaufgabe mag übertrieben sein, aber an der Popularität, welche Genregemälde in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mittels Reproduktion erreichen konnten, besteht kein Zweifel.

Der potentielle Interessent von reproduzierten Genrebildern musste zum Erwerb oft nicht einmal selbst die Initiative ergreifen und in Publikationen wie dem „Gesammt-Verlags-Katalog des deutschen Buchhandels“ die Angebotspalette der Kunstverlage studieren.⁸⁵⁵ Eine bedeutende Rolle für die Distribution spielte auch das Kolportagewesen, welches Gustav Heil in den 1870er Jahren folgendermaßen karikierte: „Aber wenn man hört, daß der Kunsthändler sogar, wie Möbelhändler, Lebensversicherungs- und Sterbekassengesellschaften – Frischverlobte und Neuverbundene mit Circularen und Preiscouranten aus dem Schlafe

851 Heyl 1875, S. 186.

852 McIntosh 2008, S. 78.

853 Fontane 1970, S. 115. Zu Verbreitung und Präsenz von Kupferstichen nach Wilkie in Deutschland siehe auch Springer 1874, S. 143 und Markowitz 1967, S. 91.

854 Rosenthal 1927, S. 52.

855 Dieses vielbändige Kompendium, titulierte als „Ein Bild deutscher Geistesarbeit und Cultur“, wurde ab 1881 vom Verlag Adolph Russell in Münster herausgegeben.

klingselt, in denen die Dekorierung [sic] der Wände mit Oelbildern als die erste eheliche Pflicht dringend anempfohlen wird – dann wird man erst einsehen, wie tief der Kunsthandel – ins Volk gedrungen ist.“⁸⁵⁶ Auch wurden Reproduktionen von Genregemälden zu Arrangements zusammengefasst, um ihre Verkäuflichkeit zu steigern. 1879 schrieb Adolf Rosenberg über den Wiesbadener Genremaler Anton Dieffenbach und merkte dabei an: „Eine figurenreiche Komposition aus dem Bauernleben, ‚der Tag vor der Hochzeit‘, hat durch den Stich eine grosse Verbreitung gefunden, was sie übrigens auch dem Umstande verdankt, dass sie gewöhnlich von den Kunsthändlern mit einem Pendant von Knaus dem Publikum als passendes, höchst sinniges Hochzeitsgeschenk empfohlen wird.“⁸⁵⁷

Wenn Anselm Feuerbach 1874 hoffnungsvoll seiner Stiefmutter meldete: „Photographische Gesellschaft, zehn Prozent fürs Leben. Kontrakt unterschrieben. Du bekommst die ersten Exemplare nach Heidelberg in zwei Monaten, ich sehe sie im Kunsthandel in Wien, sie sind hocheifrig und wollen es jetzt der ewigen Genremalerei gegenüber mit großer Kunst versuchen“, so sollte er sich täuschen.⁸⁵⁸ Die „ewige“ Genremalerei wurde jetzt erst recht die populärste Gattung im Reproduktionswesen, was zeitgenössische Kunst betraf. Die tradierte Gattungshierarchie in der Malerei kam nicht nur wie generell zu jener Zeit ins Wanken. Ihr widerfuhr im Reproduktionswesen gar ein Platztausch an der Spitze. Die Genremalerei verdrängte die Historienmalerei von der prestigeträchtigen ersten Position innerhalb der Angebotspalette. Den Verkaufskatalog des Münchner Kunstverlags Franz Hanfstaengl von 1892 führten Reproduktionen nach Genregemälden an, fein säuberlich unterteilt in dreizehn Unterkategorien. In einem beigegebenen kunstgeschichtlichen Ratgeber wurde diese Voranstellung erläutert und legitimiert.⁸⁵⁹

Neben ihrer Kompatibilität mit dem Geschmack des Publikums kam der Gattung zudem ihre eminent narrative Ausprägung zugute. Die formale Beschaffenheit des Originalkunstwerkes wurde so freilich zweitrangig. Ein Genregemälde wie „Die Taufe“ von Knaus (Abb. 23) verlor bei der Übertragung in ein Reproduktionsmedium deswegen nicht defizitär, weil das Bild auch nach dem Wegfall der Farbigkeit beziehungsweise der originalen Beschaffenheit immer noch erzählend und aussagekräftig blieb. Max Liebermann kommentierte einmal lapidar: „Die Bilder der Düsseldorfer oder Münchener Genremaler könnten, ohne wesentliches einzubüssen, auch grau in grau gemalt sein; ja sogar reproduziert erscheinen sie

856 Heil o.J. [1890], S. 15.

857 Rosenberg 1879, S. 176.

858 Uhde-Bernays 1911, Band 2, S. 315-316.

859 Heß 1999, S. 72-75.

koloristischer als im Original, weil die Reproduktion die Feinheit der Charakteristik wiedergibt, während die Mängel in der Farbe, die dem Original anhaften, verschwinden.“⁸⁶⁰ Andernorts bemängelte Liebermann, Reproduktionen würden lehren, ein Kunstwerk mit den Ohren anstatt mit den Augen zu genießen.⁸⁶¹

Gemeinsam mit den Jahres- und Lotteriegaben der deutschen Kunstvereine trugen die Reproduktionen der Kunstverlage zu einer weiten Verbreitung von Gemälden in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bei. Die Gattung der Genremalerei profitierte hiervon besonders, weil deren Darstellungen sowohl dem subjektiven Erfahrungsschatz des Publikums entsprachen als auch dessen Weltsicht widerspiegelten. Solche Bilder waren beliebt. Anders als bei den Gaben der Kunstvereine, die als offiziell anerkannte Kunst verbürgt erschienen, war der Reproduktionsmarkt aber in erster Linie dem Gefüge von Angebot und Nachfrage verpflichtet. Es erscheint müßig, differenzieren zu wollen, ob eher die Reproduktionen das Publikum, also das Angebot die Nachfrage prägte oder das Publikum die Reproduktionen, also die Nachfrage das Angebot formte. Vielmehr ist von einem reziproken Prozess auszugehen, der aber auch im Laufe der Zeit – dies ist schließlich nicht zu übergehen – bei einer immer höheren Quantität von reproduzierten Genregemälden zu immer flacherer Qualität führen musste.

Damit ist gemeint, dass die „Bild-Produktion“ der in der Ölmalerei arrivierten Genrekünstler wie Knaus oder Vautier schon bald nicht mehr ausreichte, um die Nachfrage nach Neuem und Variiertem im Kunstverlagswesen zu befriedigen. Die Folge waren zahllose Erzeugnisse von Adepten minderen Könnens. Nicht allein wegen ihnen, aber nur bei Berücksichtigung von ihnen, erklären sich baldige Klagen über „Familiensimpelei“, „Konfirmationsmalerei“ oder „böse Verirrung“ im Urteil über reproduzierte europäische Genremalerei.⁸⁶² Der Aufschwung in diesem Medium führte die Gattung der Genremalerei eben auch zugleich in kritisches Fahrwasser.

Eng verknüpft mit dem verlegerischen Reproduktionswesen von Kunstdrucken und dennoch einzeln zu behandeln ist eine weitere Mediengattung, die für die Genremalerei wichtig wurde: das Zeitschriftenwesen. Die Literaturwissenschaft hat ihrerseits aufzuzeigen vermocht, dass die für den poetischen Realismus so charakteristische Novelle durch die seinerzeit neuen

860 Liebermann 1901, S. 151.

861 Liebermann 1937, S. 22-23.

862 Bahr 2004a, S. 229.

mediengeschichtlichen Rahmenbedingungen, welche die Zeitschriften schufen, nachhaltig geprägt wurde.⁸⁶³ Das Aufkommen der so genannten Familienblätter regte die literarische Novellenproduktion an. Ethos und Ausrichtung dieser Familienblätter entsprachen dem Weltbild des damaligen Bürgertums. So notierte Ernst Keil, was er als Zielsetzung der von ihm ab 1853 publizierten Zeitschrift „Die Gartenlaube“ ansah: „1. Gedichte, unserer besten Poeten, und zwar stets gut illustriert. 2. Novellen, möglichst kurz, mit höchstens zwei bis drei Fortsetzungen. Ebenfalls illustriert. Die Stoffe der Erzählungen sind stets der Geschichte des Vaterlandes (Lokalnovellen) oder den Zuständen des neueren Volkslebens zu entnehmen.“⁸⁶⁴

Nicht nur wegen des gefallenen Stichworts der „illustrierten“ Novelle ist auf einen Zusammenhang von Genremalerei und Familienzeitschriften einzugehen. Denn nicht nur das literarische Erzählen des poetischen Realismus vervielfältigte sich in raschem Maße durch dieses Medium. Auch das bildliche Erzählen aus den Motivfeldern alltäglicher Wirklichkeit, sprich die Genremalerei, profitierte vom zunehmenden Zeitschriftenmarkt in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Kurt Schöning veranschaulichte in quantitativen Zahlen: „Die höchste Auflage aller deutschen Zeitschriften konnte 1872 die berühmte, in Leipzig erscheinende ‚Gartenlaube‘ aufweisen, die etwa 380000 *Exemplare* pro Ausgabe erreichte. Die ‚Fliegenden Blätter‘ in München brachten es auf 30000, der ‚Deutsche Hausschatz‘ in Regensburg auf 45000, die ‚Illustrierte Zeitung‘ in Leipzig auf 15000, das ‚Buch für alle‘ in Stuttgart auf 100000 und ‚Über Land und Meer‘, ebenfalls in Stuttgart erscheinend, erreichte die für damalige Verhältnisse ebenfalls gewaltige Auflage von 145000 Heften.“⁸⁶⁵

Zeitschriften wie „Die Gartenlaube“ integrierten zeitgenössische Genremalerei aus guten Gründen. Deren Formen der Verklärung garantierten mittels der Selektion ethische Unbedenklichkeit sowie mittels Humor, Kontrastierung und typisierender Charakterisierung vielschichtige Attraktivität. Solche Genrebilder erklärten sich zudem quasi von selbst. Bezeichnend ist die Abbildung eines Genregemäldes im 1868er-Jahrgang der „Gartenlaube“ mit dem Titel „Ein Bild ohne Worte“ (Abb. 32). Leicht konnte sich der Leser in die Figur der mit verschränkten Armen dastehenden Frau versetzen, die vielsagend auf die Versuche des Mannes am Spinnrad hinabblickt – oder natürlich wahlweise auch in die Person des angesichts der Frau im Hintergrund angespannt wirkenden Mannes. Welch formaler Qualität dabei das Originalgemälde war, das hier als Stich reproduziert wurde, darum brauchte sich der

863 Für das Fallbeispiel Fontane siehe Helmstetter 1998.

864 Zitiert nach Cowen 1985, S. 162.

865 Schöning 1965, S. 6.

Rezipient nicht zu kümmern.

Auf den Hort, den illustrierte Zeitschriften für die Erforschung der deutschen Genremalerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bergen, hat Doris Edler verweisen und ihn sich für den von ihr behandelten Zeitraum auch zunutze gemacht.⁸⁶⁶ Dabei analysierte Edler auch das Vorgehen der Zeitschriften, die abgedruckten Genrebilder narrativ auszudeuten, gleichsam kleine Geschichten um sie herum zu spinnen.⁸⁶⁷ Ein Vorgehen, das auch Alexander Bastek anhand der Werke des Genremalers Ferdinand Brütt beschrieben hat.⁸⁶⁸ Genrebilder wurden zu Ausgangs- oder Endpunkten für ein literarisch ausgeschmücktes Geschehen, das so in situ nicht zwangsläufig dargestellt war. Diese Vorgehensweise der Zeitschriften des 19. Jahrhunderts zeigt das narrative Potential einer Genremalerei auf, die sich in verklärter Komposition einer geläuterten, wesentlichen Wirklichkeit zuwandte. Das Davor und Danach des dargestellten Momentes wurde aufgewertet. Das Bild selbst wurde dagegen abgewertet.

Von seiner ursprünglichen Beschaffenheit als künstlerisches Produkt aus Pigmenten und Bindemittel auf Holz oder Leinwand, als sinnlich nachvollziehbares Erzeugnis malerischer Tätigkeit war das Genrebild im Kontext der illustrierten Zeitschriften und Familienblätter weit entrückt. Bezeichnenderweise traten auch viele Genremotive in Zeitschriften auf, welche ursprünglich gar keine Gemälde gewesen waren, sondern gleich für die immer größer werdende Zeitschriftenszene gezeichnet oder gestochen wurden.⁸⁶⁹ Dort vermischten sich die Genremotive mit reportageartigen Abbildungen gegenwärtigen Lebens, so dass die Grenze zwischen fiction und non-fiction nur noch schwer auszumachen war. Lange prägte der üppige Bilderkosmos der illustrierten Zeitschriften deren Leserschaft – und die Künstlerschaft. Bezeichnenderweise erinnerte sich George Grosz rückblickend auf die Wurzeln seiner künstlerischen Prägung an Folgendes: „Wöchentlich einmal kamen die Hefte, die in dem sogenannten Journallesezirkel vereint waren: die ‚Gartenlaube‘, ‚Über Land und Meer‘, die ‚Fliegenden Blätter‘ und die ‚Meggendorfer Blätter‘ und die ‚Deutsche Romanzeitung‘. Aber nichts ging mir über die ‚Leipziger Illustrierte‘ [...].“⁸⁷⁰

Der boomende Zeitschriftenmarkt in Deutschland in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts begünstigte die Popularität der Genremalerei, führte diese aber auch weg aus ihrer genuinen

866 Edler 1992, S. 9-14.

867 Edler 1992, S. 163-167.

868 Bastek 2007, S. 140-149.

869 Brückner 1972, S. 235.

870 Grosz 1955, S. 9.

Sphäre der Malerei und Hochkunst. Im Zusammenspiel mit dem Reproduktionswesen der Kunstverlagsanstalten konnten Künstler durch Abdrucke in Zeitschriften einer breiten Öffentlichkeit bekannt werden – zugleich dieser aber auch eng verbunden. 1891 fragte Hans Eduard von Berlepsch in einem fiktiven Dialog: „Für wen arbeitet im Grunde genommen der Künstler?“ und ließ im Folgenden zwei Gesprächspartner diskutieren, ob angesichts eines gegenwärtigen Reproduktionswesens anstatt von Künstlern vielleicht schon von „Produzenten künstlerischer Waare“ [sic] gesprochen werden müsste.⁸⁷¹ Der Erscheinungskontext dieses Dialogs war indes kaum unparteiisch. Die Reihe „Die Kunst unserer Zeit“ erschien im Münchner Kunstverlag von Franz Hanfstaengl.

Die Etablierung der Genremalerei des poetischen Realismus durch Reproduktionen dieser Gemälde war eben nicht nur ein Erfolgsweg, sondern auch eine Gratwanderung zwischen „Abhängigkeit und Anpassung“.⁸⁷² Gerade an den nicht allein durch das Reproduktionswesen, aber von diesem doch merklich begünstigten Eigenschaften einer Nähe zum breiten Publikumsgeschmack sowie der narrativen Lesbarkeit von Genrebildern sollte sich deren Krise am Jahrhundertende dann entzünden.

9.2. Genremalerei wird Akademiefach

1874 wurde Wilhelm Sohn auf eine Professur für Genremalerei an der Düsseldorfer Kunstakademie berufen.⁸⁷³ Damit erhielt diese im 19. Jahrhundert renommierte Anstalt nominell erst zu Beginn des letzten Jahrhundertviertels eine erste Genreprofessur. In Frankfurt am Main war indes Jakob Becker bereits 1842 zum Professor für Genre- und Landschaftsmalerei ernannt worden.⁸⁷⁴ Allerdings glaubte Ekkehard Mai in einer Untersuchung über die deutschen Kunstakademien im 19. Jahrhundert für die Düsseldorfer Anstalt – von der nominellen Lehrstuhlbezeichnung abgesehen – konstatieren zu können: „Auch wenn de facto die periodisch immer wieder diskutierte Professur für Genremalerei erst 1874 mit Wilhelm Sohn zustande kam, als Fach und in der Praxis gab es die Genremalerei an der Akademie also von Anfang an.“⁸⁷⁵

871 Berlepsch 1891, S. 134, angeführt nach Heß 2007, S. 92.

872 Heß 2007, S. 92.

873 Immel 1967, S. 20.

874 Metternich 1991, S. 40.

875 Mai 2010, S. 29. Interessant ist, dass Karl Woermann – allerdings im Rückblick und mit der Distanz mehrerer Jahrzehnte – die Lehraufträge von Theodor Hildebrandt (seit 1836) und Heinrich Mücke (seit 1840) an der Düsseldorfer Akademie als „Professuren für geschichtliche und bürgerliche Sittenmalerei“ bezeichnete. Siehe Woermann 1924, S. 345.

In jedem Fall war das Eindringen der Genremalerei in die deutschen Kunstakademien im 19. Jahrhundert ein fließender Prozess, weil die Lehrkräfte oftmals privat oder in Auftragsarbeit andere Werke schufen, als ihre nominelle akademische Atelierbezeichnung lautete. Fakt ist, dass mit der Berufung Wilhelm Sohns als Professor für „Bildnis- und Genremalerei“ letztere in den 1870er Jahren mit derjenigen Ausprägung, wie sie sich zu diesem Zeitpunkt in ihrer spezifisch deutschen Art zeigte, fortan an einer der renommiertesten Kunstakademien Deutschlands offiziell Aufnahme finden konnte. Rund ein Vierteljahrhundert früher war Ludwig Knaus in Düsseldorf noch von Schadow indirekt durch ein abschlägiges Gutachten für ein Stipendium von der Akademie verwiesen worden.⁸⁷⁶ Denn unter der Ägide Wilhelm Schadows war eine Genre-Meisterklasse eben noch undenkbar gewesen.

Zeit seines Direktorats billigte Schadow der Genremalerei lediglich den Rang einer Vorbereitungsklasse zu, wobei er dem „Sibira“ genannten Atelier grundsätzlich fern blieb.⁸⁷⁷ In seiner Denkschrift „Was ist ein Kunstwerk“, die wohlgemerkt erst nach Aufgabe seines akademischen Amtes verfasst wurde, hatte Schadow noch einmal klar zu bekräftigen gewusst: „Allein auch hier im Genre beruht alles auf die [sic] Auffassung.“⁸⁷⁸ Freilich achte die „Fluth deutscher und anderer Genremaler Bildchen“ gegenwärtig schon nicht mehr auf eine stilvolle Auffassung, meinte Schadow resigniert.⁸⁷⁹ Gemälde, „wo die Mutter Mariechen lesen lehrt, und eine Fülle solcher höchst unbedeutender und langweiliger Gedanken“ stünden letztlich aber nicht viel höher und seien nicht viel „bedeutender, als ein Stilleben oder ein Blumenstück“.⁸⁸⁰ Ernüchtert resümierte Schadow zum deutschen Genre um 1860: „Doch ist diese Kunst jetzt allein à la mode, und diese Klasse von Künstlern ist allerdings der Ansicht, daß es garnicht auf das Was, sondern lediglich auf das Wie bei einem Bild ankommt. Gewiß ist eine schön gemalte Blume mehr werth, als eine schlecht gemalte Madonna; nur wenn beide gleich gut gemalt, steht die Madonna ebenso hoch über der Blume, wie die Sonne über der Talgkerze.“⁸⁸¹

Dieser bildliche Vergleich, der angesichts des Stichworts der Madonna Assoziationen zu einem wohlbekanntem Diktum Max Liebermanns wecken mag⁸⁸², ist für den Wandel von einer

876 Boekels 1999, S. 183-184.

877 Mai 2010, S. 129.

878 Schadow 1988, S. 18.

879 Schadow 1988, S. 19.

880 Schadow 1988, S. 19.

881 Schadow 1988, S. 19.

882 Von Max Liebermann wird der Ausspruch überliefert: „Der Satz, daß die gutgemalte Rübe besser sei als die schlechtgemalte Madonna, gehört bereits zum eisernen Bestand der modernen Aesthetik. Aber der Satz ist falsch: er müßte lauten: die gutgemalte Rübe ist ebenso gut wie die gutgemalte Madonna.“ Zitiert nach

alten hin zu einer neuen Sichtweise auf das Genre bei Akademieverantwortlichen bezeichnend. Für Schadow als Vertreter der alten Sichtweise war die Genremalerei eine prinzipiell zwar akzeptierte, aber für die finalen Ausbildungsziele einer Kunstakademie zu niedere Gattung, deren Verfolger ihm nicht viel galten: „Nichts desto weniger thut es mir immer leid, namentlich bei einem Genie wie Rembrandt, daß solche große Talente es vorzogen, sich in den Schmutz der Sinnenwelt zu verlieren“, lautete sein Urteil.⁸⁸³ Schadows Antwort auf die Frage nach der auch in seinen Augen zweifellos notwendigen Synthese von idealer und naturalistischer Kunstrichtung war eben wohlgermerkt nicht die Kunstauffassung des poetischen Realismus.

Die Poesie im Sinne einer Idealisierung war für Schadow nicht nur ein Part, sondern der unumstrittene Ausgangspunkt für das Kunstschaffen.⁸⁸⁴ Schadow gab in seiner oben zitierten Schrift selbst Aufschluss darüber, wie er die Synthese von idealer und naturalistischer Kunstrichtung verstanden wissen wollte: Er nannte diesbezüglich beispielhaft Michelangelos Deckenfresko in der Sixtinischen Kapelle.⁸⁸⁵ Entsprechend führte unter Schadows Direktorat noch kein Weg zu einer Genreprofessur an der Düsseldorfer Kunstakademie. Schadows Nachfolger, sein Schwager Eduard Bendemann, versuchte während seines Direktorats in den Jahren 1859 bis 1867 eine eigenständige Genreprofessur einzurichten, scheiterte jedoch am Widerstand aus dem Kollegium und dem Akademiekuratorium.⁸⁸⁶ Im Jahrzehnt nach der Reichsgründung 1871 jedoch gelang das Vorhaben.

Am Ende langwieriger Verhandlungen sperrte sich Bendemanns Amtsnachfolger Hermann Wislicenius 1874 schließlich nicht mehr gegen eine offizielle Aufnahme der Genremalerei an der Düsseldorfer Kunstakademie.⁸⁸⁷ Der zuständige Referent für Kunstangelegenheiten im Kultusministerium ernannte den Maler Wilhelm Sohn, einen Neffen des Künstlers Karl Ferdinand Sohn, auf die besagte Stelle.⁸⁸⁸ Der Maler war wohl auch deshalb ein konsensfähiger Kandidat für diesen Pionierposten, weil er primär historisches Genre, „meist im Costüme des 16. und 17. Jahrhunderts“⁸⁸⁹, betrieb. Sohn dockte demnach mit seiner

Ostwald 1930, S. 497.

883 Schadow 1988, S. 20.

884 Zur Theorie des Poetischen bei Schadow siehe Tucholski 1984, S. 162-182.

885 Schadow 1988, S. 27.

886 Krey 2003, S. 44.

887 Zur Vorgeschichte dieser Berufung siehe Hütt 1955b, S. 37-46. Die Parteinahme des Verfassers für die „realistische Kunst, welche die Kräfte der demokratischen Kultur des Volkes verkörperte“, ist bei der Lektüre quellenkritisch einzubeziehen.

888 Mai 2010, S. 301.

889 Woermann 1880, S. 19.

Genremalerei nicht nur an der akademisch ranghöchsten Malgattung an, sondern befand sich auch malerisch auf der Höhe des Zeitgeschmacks. Der Kunsthistoriker Karl Woermann beschrieb den Genreprofessor als einen Maler in der „damals zeitgemäßen vollmalerischen Art der alten Holländer und Belgier“.⁸⁹⁰

Sein Perfektionsstreben scheint Sohn schwer zugesetzt zu haben. Eine Auftragsarbeit für die Berliner Nationalgalerie begann er über Jahrzehnte mehrfach aufs Neue und vollendete sie – auch einer Geisteskrankheit im Alter geschuldet – nie.⁸⁹¹ Ungeachtet dieser Schwäche im persönlichen Abschluss profitierte die Düsseldorfer Schülerschaft rasch von Sohns Lehrtätigkeit. Die Genremalerei nahm schon im ersten Jahrzehnt seiner Anwesenheit einen spürbaren Aufschwung, wie Karl Woermann 1880 unter Nennung einer Menge von Schülern bilanzierte, die heute nahezu alle in Vergessenheit geraten sind.⁸⁹² Ihre Geläufigkeit und Wertschätzung klang bereits aus in Friedrich Schaarschmidts „Zur Geschichte der Düsseldorfer Kunst insbesondere im XIX. Jahrhundert“ von 1902. Darin gebührte in der Rubrik des modernen Genres das höchste Lob bezeichnenderweise Otto Heichert, gerade weil er sich schon nicht mehr der „traditionellen Malweise der Sohnschule“ verpflichtet zeigte.⁸⁹³

Zweifellos ist die Einrichtung einer Meisterklasse für Genremalerei in Düsseldorf eine „Konzession an die zeitgenössischen Entwicklungen“⁸⁹⁴ gewesen. Die Frage ist jedoch im Grunde die, inwieweit die hinter der deutschen Genremalerei um 1870 stehende Kunstauffassung per se akademisch akzeptiert wurde. Hierüber ist bisher erstaunlicherweise kaum gehandelt worden. Ein repräsentatives Beispiel hierfür ist die Jubiläumspublikation „Zweihundert Jahre Kunstakademie Düsseldorf“ aus dem Jahr 1973, in der nicht nur besagter Aspekt, sondern eine explizite Darstellung der Düsseldorfer Genreprofessur in Gänze ausgespart wurde.⁸⁹⁵ Zeitgenössische Aussagen des im Vorangegangenen bereits mehrfach zu Wort gekommenen Karl Woermanns vermögen jedoch über diesen angerissenen Aspekt gewisse Aufschlüsse zu geben.

Karl Woermann war ursprünglich Rechtsanwalt, ehe ihn sein Interesse für Kunst noch einmal ein Kunstgeschichtsstudium in Heidelberg beginnen und mit dem Doktorgrad abschließen

890 Woermann 1924, S. 346.

891 Woermann 1924, S. 346.

892 Woermann nannte namentlich die Maler Stummel, Wünnenberg, Schade, te Peerdt, Volkhardt, Mücke, Carl Sohn, Seeltragers, Kiesel, Kirberg, Neuhaus und Heyden. Woermann 1880, S. 21.

893 Schaarschmidt 1902, S. 372-373 (Zitat: S. 373).

894 Mai 2010, S. 301.

895 Siehe Trier 1973.

ließ. Dort habilitierte er sich auch und zählte 1871 zum Kreis der Kunstgelehrten, die den so genannten Holbeinstreit um zwei Hans Holbein d. J. zugeschriebene Gemälde austrugen. 1873 erhielt Woermann eine Professur für Kunstgeschichte an der Düsseldorfer Kunstakademie.⁸⁹⁶ In dieser Funktion kam es ihm zu, 1879 anlässlich der Eröffnung des Akademieneubaus eine Festansprache zu halten. Das alte Akademiegebäude war 1872 niedergebrannt. Vor Woermann sprach bei den Feierlichkeiten Akademiedirektor Hermann Wislicenius zum Selbstverständnis der Düsseldorfer Akademie. Aus dieser Rede entstammt die folgende Passage: „Doch nicht nur Schönheit, sondern auch Wahrheit sei der Wahlspruch, der auf unserm Banner steht, und eine Wahrheit zwar, die zum Geist und zum Gemüthe spricht. Möge die junge Künstlerwelt mehr und mehr wieder unter diesem Motto in die schöpferische Thätigkeit der verschiedenen Kunstbereiche eintreten und sich im Schaffen dessen bewusst werden, dass Ideal und Wirklichkeit in den Sphären der Kunst sich die Hände reichen.“⁸⁹⁷

Einig im Geiste griff Woermann hernach dieses Syntheseverständnis, das Wislicenius vorgezeichnet hatte, auf: „So glaube ich denn auch getrost in Ihrer Aller Namen den Satz voranstellen zu dürfen, dem unser verehrter Vorsitzender schon einen ähnlichen Ausdruck verliehen hat, den Satz, dass die Kunstakademien manchen unwahren Bestrebungen der Gegenwart gegenüber das Doppelbanner der Wahrheit und der Schönheit aufpflanzen wollen auf ihre Zinnen. Der Wahrheit und der Schönheit! Ich könnte auch sagen: Der Natur und des Ideals!“⁸⁹⁸ Woermanns anschließende, eingehendere Erörterung dieses „Doppelbanners“ ist aufschlussreich. Denn nicht mehr handelte es sich dabei um Schadows Primat der Poesie, bei dem die naturalistische Darstellungsweise der Poesie zu dienen hatte. Woermann erklärte vielmehr, man könne anstatt des Begriffes „Doppelbanner“ alternativ auch von einem „gesunden Realismus“ reden.⁸⁹⁹

Diese Auffassung, offiziell vertreten an der Düsseldorfer Kunstakademie, gesellt sich damit in den Kreis derer, die das deutsche Realismusverständnis mittels Beiwörtern wie „poetisch“, „wahr“, „gesund“ oder „echt“ sowohl erläutern als auch legitimieren wollten. Einen „gesunden Realismus“ sollte die Düsseldorfer Akademie lehren, so Woermann, wobei sich der Redner im selben Atemzug von einem immer mehr überhand nehmenden „angeblichen

896 Zu Woermanns Vita siehe seine autobiographische Skizze in Jahn 1924, S. 199-227.

897 Woermann 1880, S. 38.

898 Woermann 1880, S. 48.

899 Woermann 1880, S. 48.

Realismus“ distanzierte.⁹⁰⁰ Der „gesunde Realismus“ hingegen bedeute praktisch umgesetzt, so erläuterte er, „dass die Akademien über das treueste, eindringendste, allseitigste Naturstudium der angehenden Künstler zu wachen haben, dass sie aber zugleich durch Lehre und Beispiel verkünden sollen, die Kunst sei eine ideale Geistesmacht, mitbefähigt und mitberufen die Menschheit zu erlösen und zu adeln“.⁹⁰¹

Es wäre zu hoch aufgehängt, zu behaupten, die an der Düsseldorfer Kunstakademie propagierte Synthese von Idealismus und Realismus habe exakt einer Ausrichtung auf den deutschen Genrealismus das Wort geredet. Der Erwartungshorizont und Ausblick der Akademievertreter lag auch weiterhin auf idealistischen Höhenzügen.⁹⁰² Gleichwohl war innerhalb Woermanns „gesundem Realismus“ auch eine Daseinsberechtigung erstritten für eine angenehme, Volk und Wirklichkeit mehr verherrlichende als nüchtern schildernde Genredarstellung, wie sie der poetische Realismus im Zuge seiner Formen der Verklärung eben gewährleistete. In diesem Sinne kam die damalige deutsche Genremalerei in den 1870er Jahren tatsächlich an der Düsseldorfer Kunstakademie an.

Auch in Berlin hielt Mitte der 1870er Jahre die Genremalerei an der Kunstakademie offiziell Einzug. Der Anlass war eine notwendig gewordene Umstrukturierung der 1696 gegründeten Lehranstalt.⁹⁰³ Adolf Rosenberg bilanzierte nach wenigen Jahren: „Seit der Reorganisation der Kunstakademie ist, wie schon erwähnt, ein frischeres Leben in die Berliner Künstlerwelt eingedrungen, von dem auch die ältere und die mittlere Generation nicht unberührt geblieben ist. Ausser Werner wurden noch drei begabte Lehrer von auswärts an die Akademie berufen, Gussow, Michael und Thumann, von denen der erste durch seinen kühnen Naturalismus und seine ungewöhnliche Farbenfrische nicht bloss eine Revolution in Künstlerkreisen, sondern auch in den ästhetischen Anschauungen des grossen Publikums hervorgerufen hat.“⁹⁰⁴

Wohl war Karl Gussow ein mehr Aufsehen erregender Künstler als die erwähnten Max Michael und Paul Thumann. Bereits während seiner Tätigkeit an der Weimarer Kunstschule hatte Gussow dort starke Impulse für die Genremalerei hinterlegt. In den Worten Hendrik Zieglers kennzeichnete Gussows für Weimars zukünftige Genrekünstler so wegweisender Malstil der Dreiklang „gestochen scharfe Zeichnung, Steigerung der Farbwirkung durch

900 Woermann 1880, S. 49.

901 Woermann 1880, S. 48

902 Woermann 1880, S. 50.

903 Teeuwisse 1986, S. 31.

904 Rosenberg 1879, S. 308.

Kontrastierung leuchtender Lokalfarben mit einem dunklen Malgrund, Zuspitzung der auf wenige Personen beschränkten Darstellung auf eine anekdotische Pointe“.⁹⁰⁵ Die Auswirkungen davon seien ebenso bei Alfred Böhm, Ferdinand Brütt, Fedor Enke, Wilhelm Hasemann und Ernst Henseler, wie bei Gussows früheren Kommilitonen Otto Piltz und Otto Günther nachvollziehbar.⁹⁰⁶

Gussows ab 1875 in Berlin praktizierte „breite Pinselführung“ und die „realistische Wiedergabe des Gesehenen“⁹⁰⁷ erregten in der Reichshauptstadt rasch Aufsehen und Gemüter.⁹⁰⁸ Mit seiner Genremalerei „der schwarzen Fingernägel“⁹⁰⁹ lotete Gussow die Grenzen des seinerzeit akademisch noch akzeptierten Genrerealismus mutig aus und trug zu deren Ausdehnung bei. Definitionen verschoben sich. 1880 räsionierte Adolf Rosenberg unter Einbezug des Malers: „Auch die Begriffe Idealismus und Realismus decken sich heute nicht mehr mit dem, was man sich in den dreißiger und vierziger Jahren dabei dachte, was Cornelius und Overbeck darunter verstanden wissen wollten. Piloty und Gustav Richter würden in den Augen der Nazarener als Realisten gelten, während man sie heute im Verhältniß zu Menzel und Gussow kaum anders als Idealisten nennen kann.“⁹¹⁰

Von hoher Bedeutung für Gussows Erfolg war, dass Kritiker wie der zitierte Adolf Rosenberg oder auch Ludwig Pietsch seine Werke, wenn auch unter Einschränkungen, guthießen und dies öffentlich verkündeten.⁹¹¹ Auch für Friedrich Pecht besaß Gussow gewisse Gültigkeit.⁹¹² Diese Akzeptanz durch die führenden konservativen Kritiker der Zeit erklärt sich dadurch, dass Gussow bei aller Kühnheit in der formalen Darstellungsweise inhaltlich bewusst nicht weiter ging als gerade noch akzeptabel war. Gussow arbeitete im Grunde genommen nicht in Opposition zum bürgerlichen Kunstgeschmack, was seinen Tollheiten an Stoßkraft nahm. Aus der Rückschau ist ihm gar ein „Hang zum süßlichen und eingängigen Motiv“⁹¹³, zu „süßlichen, glattpolierten Genrebildern nach Motiven aus dem bürgerlichen und bäuerlichen Alltag“⁹¹⁴ attestiert worden.

905 Ziegler 2001, S. 129.

906 Ziegler 2001, S. 129.

907 Beide Formulierungen nach Fechner 1915, S. 30.

908 Siehe Franke 1934, S. 115 und Rosenberg 1894, S. 232-234.

909 Muther 1893/94, Band 2, S. 532.

910 Rosenberg 1880, S. 42.

911 Koszinowski 1985, S. 171.

912 Siehe Pecht 1878, S. 57.

913 Ziegler 2001, S. 133.

914 Teeuwisse 1986, S. 58.

Gussow polarisierte zweifellos und wirkte in letzter Konsequenz doch darauf hin, die Genremalerei an der reformierten Berliner Akademie „mehr und mehr zum erzählenden, mehr oder weniger unbeschwerten idyllischen oder mondänen Salonstück“⁹¹⁵ zu kanalisieren. Dafür verspottete ihn bereits 1887 Julius Levin als sensibler Beobachter des Berliner Kulturlebens gemeinsam mit anderen Vertretern dieser Richtung in einem „Mahnruf an Künstler und Publikum“ als „Modemaler par excellence“, der dem seichten Geschmack der Masse hörig sei.⁹¹⁶ Zu diesem Zeitpunkt war Gussow allerdings schon nicht mehr lehrender Akademieprofessor, sondern führte eine Malschule und lebte nicht zuletzt von profitablen Porträtaufträgen.⁹¹⁷

Der verglichen mit Gussow noch weitaus populärere Genreprofessor in Berlin ab 1874 war jedoch Ludwig Knaus. Akademiedirektor von Werner war es gelungen, für seine reformierte Anstalt den Star der Szene zu verpflichten. Glanz und Popularität reichten Knaus damals voraus, wie es heute kaum noch vorstellbar ist. So hatte Herman Riegel 1868 verkündet, Knaus habe sich im Genrefach einen Ruf erworben, „der ihm auf seinem Gebiete vielleicht die erste Stelle unter allen lebenden Malern Deutschlands anweist“.⁹¹⁸ Zeitlich nahe der Berliner Berufung von Knaus stand bei Ferdinand Heyl zu lesen: „Knaus steht im Zenith seiner Laufbahn. Die deutsche Nation darf von ihrem ersten Genremaler noch viele Kunstschöpfungen erwarten – und jener glückliche Humor, der nicht allein in seinen Werken, der sich auch im Umgang mit ihm ungebunden fühlbar macht, sichert dem Meister eine stets andauernde Frische.“⁹¹⁹

Mit Knaus kam, wie die Stimmen der Zeitgenossen aussprechen, der anerkannte Hauptvertreter des deutschen Genrerealismus nach Berlin und seine bereits bestehende Wertschätzung durch Kunstmarkt und Publikum erweiterte sich nun noch auf den Bereich der staatlich anerkannten und offiziell gelehrten Kunst. Knaus wurde Professor und bezog ein Akademieatelier gegenüber dem von Werners.⁹²⁰ Nach kurzer Zeit verband ihn eine enge Freundschaft mit dem Akademiedirektor und weiteren Kollegen.⁹²¹ Einen Sohn von Werners hielt Knaus als Pate über das Taufbecken, was der stolze Kindsvater in einem Gemälde

915 Mai 2010, S. 285.

916 Levin 1887, S. 5.

917 Teeuwisse 1986, S. 58.

918 Riegel 1868, S. 408.

919 Heyl 1875, S. 191.

920 Werner 1913, S. 153.

921 Werner 1913, S. 107.

festhielt.⁹²² Auch auf anderen Gemälden von Werners ist Knaus mit dargestellt, so auf „Kaiser Friedrich als Kronprinz auf dem Hofball 1878“, gemalt 1895, oder unter den Honoratioren auf „Die Enthüllung des Richard-Wagner-Denkmal“ von 1908.⁹²³ Gerade letzteres bringt die Integration in das offizielle Berliner Kunstleben sinnbildlich zum Ausdruck, wobei die Wertschätzung bis ins Kaiserhaus reichte.⁹²⁴ Knaus' Verpflichtung für Berlin und die dortige Kunstakademie wurde jedenfalls in den 1870er Jahren frohgemut begrüßt, denn es hieß seinerzeit: „In Knaus gipfelt die deutsche Genremalerei unseres Jahrhunderts.“⁹²⁵

In München gestaltete sich die Situation noch einmal anders. Die populärsten Münchner Genremaler nach 1850 wurden – bis auf eine Ausnahme, von der noch zu handeln sein wird – nicht Lehrprofessoren an der dortigen Kunstakademie.⁹²⁶ Dafür gab es aber mit Wilhelm Diez einen soliden, in seiner Strahlkraft auf Schüler immens einflussreichen Professor mit dem Schwerpunkt auf historischem Genre.⁹²⁷ Darüber hinaus besaß die Malerei des poetischen Genrealismus an der 1808 gegründeten Münchner Kunstakademie in der zweiten Jahrhunderthälfte auch eine fruchtbare Förderung durch den führenden Historienmaler der Zeit, Carl Theodor Piloty.⁹²⁸ Er war ab 1856 Akademielehrer in München, ab 1874 dann der dortige Direktor. Pilotys Offenheit gegenüber der Genregattung, die dem das ganze Jahrhundert hindurch schwelenden Zwist zwischen den Gattungen zu spotten scheint, erhellt sich beim Blick auf Pilotys Werdegang, Œuvre und Einstellung als Lehrer.

Der 1826 in München geborene Carl Theodor Piloty malte zunächst in seiner Frühzeit selbst Genrebilder.⁹²⁹ Doch schon in den Folgejahren schuf er – beispielsweise 1855 mit „Seni vor der Leiche Wallensteins“ – Historienbilder, die in maltechnischer Hinsicht die Impulse der zeitgenössischen belgischen und französischen Malerei aufnahmen und dank historischer Genauigkeit das Dargestellte zu einem frappierend echt wirkenden Zeitausschnitt verdichteten. Wie der Genremalerei brachten die 1850er Jahre auch der deutschen Historienmalerei einen neuen Realismus, deren Hauptvertreter Piloty wurde. 1858 konstatierte Julius Grosse zwar noch spürbar skeptisch, aber bereits nicht mehr übersehbar: „Als das Haupt des neueren deutschen Realismus, wie ihn die Zukunftsmaler fordern, ist vielfach und

922 Werner 1913, S. 249. Das Gemälde befindet sich in der Kunstsammlung der Museumsstiftung Post und Kommunikation. Siehe Eichler / Lüdtke 2006, S. 150-151.

923 Siehe Bartmann 1993, S. 372 (Hofball) und S. 421 (Enthüllung).

924 Werner 1913, S. 314.

925 Rosenberg 1879, S. 182.

926 Mai 2004, S. 27.

927 Zu Diez und seiner Schule siehe Kamm 1991.

928 Zu Piloty grundlegend Baumstark / Büttner 2003.

929 Leixner 1878, S. 102. Siehe auch das Kapitel „Erste Aufträge“ in Wurst / Streppelhoff 2003, S. 73-75.

mit Begeisterung Piloty auf den Schild erhoben worden; und wahrlich, wenn es genügt, durch höchst interessante psychologisch verstandene Köpfe, durch historisch getreue Costüme und Waffen, Urkunden und Fahnen seinen Bildern die Weihe einer chronicalischen Treue zu geben, so ist Piloty eines Lorbeers würdig, auch wenn dieser nicht an der [sic] Tiber, sondern an der Seine gewachsen wäre.“⁹³⁰ Pilotys Stil setzte sich rasch durch.⁹³¹

Diese Modernität, deren Facetten Grosse treffend beschrieb, beeindruckte unter anderen auch einen jungen Akademiestudenten namens Eduard Grützner, der noch Jahrzehnte später in Rage geraten konnte über Ansichten seines allerersten Akademielehrers Hermann von Anschütz, bei dem er vor Piloty studiert hatte.⁹³² Piloty versprach dagegen fortschrittlichen Realismus in dem Sinne, wie Realismus in Deutschland damals verstanden wurde. 1863 definierte Julius Meyer: „Einen andern nicht weniger schroffen Gegensatz zu der ältern Kunstweise des Jahrhunderts bilden die Realisten, voran Piloty und seine Schule, die nach belgischem und französischem Vorgange vor allem die farbige Erscheinung der Dinge in ihrer unmittelbaren Naturwahrheit wiederzugeben suchen, ohne sich um den Ausdruck des Inhalts viel zu kümmern.“⁹³³ Worauf Meyer hiermit anspielte, kann im Zusammenhang der vorliegenden Arbeit nicht genauer nachverfolgt werden, weil es sich hierbei letztlich um die Krise der deutschen Historienmalerei im 19. Jahrhundert handelt. Deshalb hierzu nur wenige Worte.

Der gedankliche Hintergrund für Pilotys Malerei ist der Wandel von einer philosophischen Geschichtsbetrachtung hin zu einem rein den Quellen und Überresten der Zeit verpflichteten Historismus. Leopold von Ranke's Diktum, dass die Historie darzulegen habe, „wie es eigentlich gewesen ist“, erklärt einen Teil von Pilotys Werkintention – jedoch nur einen Teil. Zweifellos spezifizierte sich das Historienbild zum „koloristischen Geschichtsbild“.⁹³⁴ Aber Pilotys Gemälde blieben doch inszenierte Kompositionen und waren keine „Schnappschüsse“ eines vermeintlichen Augenzeugens.⁹³⁵ Bühnenartiger Hintergrund, akzentuierende Lichtführung, psychologische Durchdringung der dargestellten Charaktere und pointierte Zuspitzung bei überlegener Beherrschung der malerischen Technik benennen die Hauptbestandteile von Pilotys Erfolgsrezept, das, nicht zuletzt weil es sich sichtlich von den Erzeugnissen des Kollegen Wilhelm von Kaulbach unterschied, seinerzeit viele Münchner

930 Grosse 1859, S. 159-160.

931 Ausführlich siehe Büttner 2003a.

932 Grützner 1922, S. 100.

933 Meyer 1895b, S. 201-202.

934 Formulierung bei Kuhn 1909, S. 1311 et passim.

935 Zur Inszenierung bei Piloty siehe Büttner 2003a, S. 53-54.

Akademieschüler faszinierte.

Unter ihnen fühlte sich eben auch besagter Eduard Grützner zu Pilotys Atelier hingezogen. 1867 kam er zu ihm in die Klasse. Grützner erhielt von Piloty, ehe dieser zu einer Kur nach Karlsbad fuhr, für sein erstes Staffeleibild die Aufgabe gestellt, die Szene zu malen, wie sich Heinrich II. am Sarkophag von Thomas Becket geißeln lässt. Doch sei ihm, wie Grützner später schilderte, über den Skizzen für den Schauplatz, die Krypta der Kathedrale von Canterbury, bald die Lust an dem Thema vergangen. Kurzerhand habe er die Kellerstudien für etwas anderes verwendet, nämlich für sein erstes Genregemälde eines dicken Kellermeisters, der neben einem Weinfass fest eingeschlafen ist.⁹³⁶ Dies war ein durchaus gewagter Schritt, konnte sich Grützner doch der Reaktion des abwesenden Lehrers nicht sicher sein: „Als Piloty aus dem Bade zurückkehrte, war das Bild fertig. Meine große Sorge war, was er dazu sagen würde. Er kam, setzte sich vor die Staffelei, und ich, in größter Aufregung, stand hinter ihm. Er sagte lange Zeit nichts. Zu meiner freudigsten Überraschung aber kam endlich über seine Lippen: ‚Bravo, gratuliere!‘ – und dann schüttelte er mir mit lachendem Gesichte die Hand. Von Heinrich II. war nie mehr die Rede. Ich durfte von nun an meinen eigenen Weg gehen.“⁹³⁷

Grützner, wie aber auch die Münchner Genremalerei generell, profitierte von Pilotys malerischen Impulsen – und vor allem von seiner Liberalität. „Es war gesteckt voll da oben, und alle Fächer waren vertreten. Historische, Genre- und Tierstücke, Landschafts- und Architekturbilder wurden dort gemalt.“⁹³⁸ So beschrieb Grützner Pilotys Atelier. Bei Piloty war der hohe Geist der Historienmalerei bereits soweit profanisiert, dass er seine Schüler nicht daran hinderte, ihren eigenen Weg zu gehen, auch wenn das wie bei Grützner nicht hieß Kaiser, Könige und Helden, sondern „Jäger-, Kloster- und bürgerliche[s] Leben“.⁹³⁹ Mit seinem Griff „unmittelbar in's Leben“ verstehe es Grützner, „unendliches Behagen zu erregen“, so Friedrich Pecht 1879 anerkennend.⁹⁴⁰ Grützners angesprochenes Erstlingswerk verkaufte sich vom Fleck weg und der junge Maler lieferte sogleich eine Replik. Diese erwarb der Münchner Kunstverein für 300 Gulden zwecks Verlosung und der Gewinner verkaufte das Bild ein halbes Jahr später gewinnbringend für 800 Gulden weiter.⁹⁴¹ Binnen kürzester Zeit zählte Grützner zu den führenden deutschen Genremalern.

936 Schilderung der Begebenheit bei Grützner 1922, S. 134-135. Eine Abbildung des Gemäldes findet sich bei Balogh 1991, S. 39.

937 Grützner 1922, S. 143.

938 Grützner 1922, S. 120.

939 Grützner 1922, S. 145.

940 Pecht 1879, S. 286.

941 Grützner 1922, S. 144.

Eduard Grützner ist ein Beispiel dafür, dass ein sich Ausbilden zum Genremaler nach der Fassung des poetischen Realismus in den 1860er und 1870er Jahren an der Münchner Kunstakademie möglich war und sogar gefördert wurde, auch wenn es im strengen Sinne damals keine reine Genreprofessur wie ab 1874 in Düsseldorf gab. Grützner ist aber auch ein Beispiel dafür, wie quantitativ mächtig und dabei nur gering modifiziert das Œuvre eines populären Genrekünstlers gestaltet sein konnte. In seiner Autobiographie wiegelte Grützner bezüglich einer Aufzählung seiner Werke ab: „Aber alles aufzuzählen, unterlasse ich aus christlicher Nächstenliebe, denn es würde nicht nur mich, vielmehr auch die Lesenden langweilen und ermüden.“⁹⁴²

Was durchaus ernst gemeint war, entbehrt aus heutiger Sicht nicht gewisser Ironie. Grützners Œuvre ist dermaßen groß bei nur geringer Varianz, dass es leicht ins Unüberschaubare hinüberzugleiten droht. Dass hier eine Gefahr für Grützner wie für die Genremalerei generell begründet lag, wurde bald erkannt. Ein Spottvers über Grützner aus dem Jahre 1888 lautet: „Mit schlemmenden Kutten aller Orden / Bist nachgerade du langweilig worden.“⁹⁴³ Im Kapitel über die Kritik an der Stagnation der deutschen Genremalerei inmitten deren Krise am Jahrhundertende wird dieser Aspekt an rechter Stelle wiederkehren. Es ist an dieser Stelle aber zu betonen, dass in den 1870er Jahren diese Wiederholungen Grützner, oder auch anderen Künstlern, noch nicht negativ ausgelegt wurden.

Ein letzter im Zusammenhang dieses Akademi Kapitels zu erwähnender Genrekünstler, der es 1878 zum Professor in München brachte – wenn auch nominell als Lehrstuhlinhaber für Historienmalerei –, war Franz Defregger. Der Südtiroler Bauernsohn reüssierte 1869 in der 1. Internationalen Kunstausstellung in München mit einer Darstellung aus dem Tiroler Freiheitskampf unter Andreas Hofer (Abb. 33) – über einen anderen deutschen Künstler, der durch dieselbe Ausstellung ganz entgegengesetzt beflügelt wurde, seinen Weg weg vom poetischen Genrerealismus zu gehen, wird noch zu handeln sein. Defreggers in München gezeigtes Bild aber traf den Konsens der arrivierten deutschen Kunstkritik. Carl von Lützwow bewertete in der Zeitschrift für bildende Kunst: „Eine rühmliche Stellung nahm auch in München, unmittelbar neben den gefährlichsten Rivalen, Defregger's ‚Speckbacher‘ ein, dessen bei Besprechung der letzten Wiener Ausstellung bereits gedacht wurde. Es ist das einzige, uns vorgekommene Bild von entschiedener Bedeutung, welches nur die Vorzüge der

942 Grützner 1922, S. 148.

943 Cassius o.J. [1888], S. 18.

Schule Piloty's, aber keine ihrer Unarten aufzuweisen hat.“⁹⁴⁴

Die Einschätzung, dass Defregger von seinem Lehrer Piloty eine optimale Schulung erhalten habe, wurde vielfach geäußert.⁹⁴⁵ Besonders schätzten die Zeitgenossen an dem jungen Südtiroler, dass er ihnen die Bergwelt seiner Heimat so authentisch wiederzugeben schien: „Ebenso wird gewiss Niemand, der je in Tirol gewandert ist, die ausserordentliche Wahrheit der Defregger'schen Gestalten in Abrede stellen können, und zwar eine Wahrheit, die den momentanen Ausdruck, die Bewegung der Personen ebenso frappant gibt, wie ihr bleibendes Charakterbild [...].“⁹⁴⁶ Dass aber Defregger die Bergwelt Tirols schilderte, wie sich das deutsche Publikum das „Charakterbild“ der dortigen Bewohner letztlich nur vorstellte, ist ein Werturteil späterer Zeit. Originär konnte Defregger mit seinen Genrebildern von typisierten Charakteren brillieren: „Seitdem er malt, sehen wir Land und Leute in Tirol defreggerisch, nicht als ob er die Natur, nein, als ob die Natur ihn kopiert hätte, und was einem dort begegnet, mutet bekannt und heimlich an, weil es ja der Defregger schon längst allen Leuten erzählt hat.“⁹⁴⁷ Hinsichtlich seines künstlerischen Vorgehens wurde er von Friedrich Pecht gar mit Raffael verglichen.⁹⁴⁸

Entscheidend für Defreggers damaligen Erfolg sowie für seine posthume Einschätzung ist das Erkennen seiner praktizierten Formen der Verklärung. So rühmte ein Zeitgenosse: „Alles wahr, und dennoch Alles verklärt durch die Hand eines großen Künstlers und das Herz eines edlen Menschen.“⁹⁴⁹ Auch vermochte es Defregger, nach der akademischen Manier der Zeit technisch vollendet zu malen, „eine Wirklichkeit in vollendeter Mache darzustellen“, diese aber „durch sein tiefes Gemüt und seinen keuschen Schönheitssinn“ zu erhöhen.⁹⁵⁰ Deutlich sind hier Kernaxiome der Kunstauffassung des poetischen Realismus herauszuhören.

In Defreggers Werken blieb die austarierte Balance von Form und Inhalt unter dem Primat des Geistigen gewahrt: „Sie zeigen alle jenes Maasshalten [sic] der wahren Kunst, welches allen Dingen den Grad von Vollendung gibt, den sie in ihrer Stellung zum Gewollten verdienen, so

944 Lützow 1870, S. 121.

945 Siehe beispielhaft Meyer / Woltmann 1875, S. 349-350.

946 Pecht 1873a, S. 1.

947 Seligmann 1910, S. 131. Nur am Rande sei die Skurrilität erwähnt, dass Theodor Alt, weil er es nicht glauben wollte, sich von Defregger brieflich bestätigen ließ, dass alle Tiroler Figuren in Defreggers Genrebildern auch tatsächlich existiert haben. Und Defreggers Antwortet lautete, er habe sie in seiner Jugend so gesehen. Alt 1911, S. 70.

948 Pecht 1882, S. 1137.

949 So ein Rezensent des Berliner Börsen-Couriers, zitiert nach Bernstein 1884, S. 61.

950 Meissner 1900, S. 88.

dass der Inhalt und namentlich der sinnige Ausdruck wonniger Empfindung das Ganze beherrscht.“⁹⁵¹ Defregger verstehe es eben, „seine technische Meisterschaft dem Gegenstande ganz unterzuordnen“, lautete ein bezeichnendes Lob.⁹⁵² Entsprechend eindeutig vollzogen Kunstkritiker wie Friedrich Pecht die Einordnung Defreggers in das Lager der poetischen Realisten beziehungsweise der Idealrealisten: „Die außerordentliche Wirkung aber, welche die Defregger'schen Bilder auf Alt und Jung, Hoch und Niedrig in Deutschland machen, beruht offenbar auf ihrem idealistischen nicht weniger als ihrem realistischen Theil.“⁹⁵³

Ähnlich wie bei Grützner soll auch bei der Schilderung von Defreggers Aufstieg aus dem Kontext der Münchner Kunstakademie nicht verschwiegen bleiben, dass dieser Aufstieg bald auf Reibungen stieß. Hanns Fechner beobachtete sie, als er 1883 zu Defregger in die Meisterklasse kam: „Die Meinungen unter den jüngeren Künstlern über den Wert der Defregger'schen Malerei gingen auseinander. Man fing schon leise an zu spötteln über die ‚Lederhosenbilder‘.“⁹⁵⁴ Wenn 1887 ein englischer Kunstkenner Cornelius Gurlitt antwortete, ja, Defregger, dies sei doch der Maler der deutschen Trachten, so kommt eine Einstellung zum Vorschein, wonach Defreggers Bilder höchstens noch als volkskundliche Dokumentation taugen konnten, nicht mehr aber als Objekte anerkannter, wahrer Kunst.⁹⁵⁵

Gleich wie bei Grützner muss aber auch hier auf spätere Kapitel dieser Arbeit verwiesen werden, in denen die Kritik an Defreggers Bauern-und-Bergwelt-Bildern als zu selektiv und zu verklärt thematisiert werden wird. In seiner Anfangszeit überwog die Wertschätzung Defreggers. „Wenn die Physiognomie unserer Zeit und unseres eigenthümlichen Lebens in den Werken solcher Meister auf die Nachwelt kommt, wird sich diese unser nicht zu schämen haben“, prophezeite 1878 Alfred Woltmann.⁹⁵⁶ Eine derartige Aussage mag überleiten, sich mit dem Zenit der deutschen Genremalerei des poetischen Realismus im Deutschen Kaiserreich zu beschäftigen.

951 Reber 1876, S. 650.

952 Reber 1876, S. 650.

953 Pecht 1882, S. 1137.

954 Fechner 1915, S. 161.

955 Gurlitt überlieferte: „Auf der großen Jubiläumsausstellung von 1887 zu Manchester sprach ich über Defregger mit dem bedeutendsten Kunsthändler Englands, zugleich Vorsitzenden des Ausschusses, William Agnew. Er kannte zu meinem Erstaunen Defreggers Namen nicht. Als ich ihm dessen Kunst schilderte, sagte er: Ach der, der die Tiroler Trachtenbilder malt; ja gewiß, den kenne ich, ich habe Photographien von meiner Alpenreise mitgebracht! Eine falsche Beurteilung Defreggers, aber doch auch die eines Kenners.“ Gurlitt 1907, S. 355-356.

956 Woltmann 1878, S. 330.

9.3. Genremalerei im Deutschen Kaiserreich: Zenit und Peripetie

Aus den 1870er und 1880er Jahren ist eine unüberschaubare Anzahl von positiven Bewertungen der damaligen deutschen Genremalerei überliefert. Nicht wenige von ihnen wie die nachfolgende Passage tendierten sogar dazu, die Genremalerei als die seinerzeitige Krone deutscher Kunst zu bezeichnen: „Die Genremalerei umfasst nicht allein das Beste, was deutsche Maler in den letzten Jahren geschaffen, sie bewahrt auch die grösste Eigenthümlichkeit und unterscheidet uns am meisten von den anderen Kunstvölkern – England ausgenommen.“⁹⁵⁷ Sätze wie dieser Anton Springers aus dem Jahr 1874 mit einer bis zur Voranstellung in der Gattungshierarchie reichenden Anerkennung der Genremalerei veranschaulichen, wie gewaltig in der Zeit des Deutschen Kaiserreichs gegenüber der ersten Jahrhunderthälfte sich in der Definition wahrer und guter Kunst die Verhältnisse schon verschoben ließen.

Wer nicht nach aussichtsloser Vollständigkeit, sondern problemorientierter Bündelung der Stimmen der Zeit strebt, wird darauf stoßen, dass manche Eigenschaften der Genremalerei gehäuft gelobt oder als besonders charakteristisch herausgestellt wurden. Drei von ihnen sind in der vorliegenden Arbeit bereits an früherer Stelle kurz skizziert worden, um frühzeitig die Reibungspunkte zu benennen, denen sich die deutsche Genremalerei um 1900 gegenübergestellt sah. Gemeint sind die in Kapitel 3 erwähnten Vorwürfe Richard Muthers, die deutsche Genremalerei betreibe selektive, idealisierte Darstellung der Wirklichkeit mittels Sentiment und Humor, vernachlässige das Formale zugunsten eines gedanklichen Inhalts und verderbe mit ihrem appellativen Bezug, ihrer Eingängigkeit und Gefälligkeit den allgemeinen Kunstgeschmack des Publikums.

In diesem Kapitel nun soll exemplarisch dargelegt werden, dass der verklärte Umgang mit der Wirklichkeit, den Muther 1893 kritisierte, genau derjenige Aspekt war, der in der Zeit des Deutschen Kaiserreiches an der deutschen Genremalerei mehrheitlich goutiert und zur Konformität mit der Kunsttheorie sogar verlangt wurde. Das Realismuskonzept, wie es sich in Deutschland als Synthese aus idealistischem Erbe und realistischem Zeitgeist nach 1848 ausgebildet hatte, wirkte auch während des Deutschen Kaiserreiches fort. In der von Muther 1893 kritisierten Verklärtheit der Genremalerei wurde demnach unmittelbar zuvor in den 1870er und 1880er Jahren überwiegend noch eine positive Eigenschaft gesehen, die es nicht

957 Springer 1874, S. 143.

nur erlaubte, sondern in den Augen der Mehrheit sogar fraglos erscheinen ließ, dass derartige Genremalerei wahrhaftige und gute Kunst sei. „Die neuere deutsche Kunst hat auf dem Gebiete des Genres ausserordentliche Fortschritte gemacht und feiert damit die unbestrittensten Triumphe“, lautete ein repräsentatives Lob aus jenen Jahrzehnten.⁹⁵⁸ Ermöglicht wurde dieses Denken durch einen bürgerlichen Zeitgeschmack, der weiterhin auch nach der Reichsgründung auf Idealität im Kunstwerk – und sei es gerade auch im künstlerischen Umgang mit der umgebenden Umwelt – nicht verzichten wollte.⁹⁵⁹

„Entscheidend für die Einschätzung der [deutschen; Anm. d. Verf.] Genremalerei ist nun, daß sie sich nach 1848 immer mehr von der tatsächlich existierenden Realität abwandte. Dabei konnten die Künstler im Detail immer vollkommener die Illusion einer stofflichen Materialität herausarbeiten, die Fiktion immer perfekter gestalten. Da gleichzeitig die Abwendung von der sozialen Realität erfolgte, gerieten die Darstellungen zu einer Verklärung der bürgerlichen Gesellschaft.“⁹⁶⁰ Wäre diese kritische Einschätzung von Barbara Sabine Lange-Pütz aus dem Jahr 1987 in einer Veröffentlichung ein gutes Jahrhundert früher zu lesen gewesen, so hätte diese wohl auf breiter Linie Unverständnis, wenn nicht vehementen Widerspruch hervorgerufen.

Dass Kunst Motive aus der alltäglichen Wirklichkeit, also Genremotive, zwingend verklären müsse, meinte mit Hermann von Helmholtz selbst ein Mann, der im thematisierten Zeitraum mit seinen wissenschaftlichen Forschungen zur menschlichen Optik nicht wenig zu einer ernüchternden Erkenntnis über den menschlichen Sehakt beitrug und daher von manchem als Wegbereiter des Impressionismus bezeichnet wurde.⁹⁶¹ Auch Jacob Burckhardt als Vertreter der sich im thematisierten Zeitraum hoher Kunst erfreuenden Kulturgeschichte argumentierte pro verklärter Genremalerei beziehungsweise Wirklichkeitsschilderung.⁹⁶² Die Zeitgenossen

958 Becker 1888, S. 245.

959 Mommsen 1994, S. 34.

960 Lange-Pütz 1987, S. 48.

961 Von guter Malerei erwartete sich Hermann von Helmholtz: „Die menschlichen Figuren im Kunstwerk werden nicht die alltäglicher Menschen sein dürfen, wie wir sie auf Photographien sehen, sondern ausdrucksvoll und charakteristisch entwickelte, wo möglich schöne Gestalten, die vielleicht keinem lebenden oder gelebt habenden Individuum angehören, sondern nur einem solchen, wie es leben könnte, und wie es sein müsste, um irgend eine Seite des menschlichen Wesens in recht voller und ungestörter Entwicklung zur lebendigen Anschauung zu bringen.“ Helmholtz 1876, S. 60. Im Wissen um diese Einstellung verwundert es nicht, dass Helmholtz für ein repräsentatives Porträt ausgerechnet Ludwig Knaus Modell saß. Siehe Rechberg 1979, S. 44-45. Zu Stimmen, wonach Helmholtz' Optikforschung dem Impressionismus den Weg bereitet habe, siehe beispielhaft Muther 1914, Band 2, S. 93.

962 Jacob Burckhardt beschrieb in seiner seit den 1860er Jahren wiederholt gehaltenen Vorlesung zur Einleitung in die Ästhetik der bildenden Kunst vier Kunstmittel „des echten Genrebildes“: „1) Die ganze Höhe der malerischen Ausbildung überhaupt, so vollkommen als bei irgend einer idealen Aufgabe; das Genrebild ist nicht dispensirt von den Gesetzen der Compositionen, der Schönheit der Linien, des

urteilten mehrheitlich nicht wie Lange-Pütz, dass sich die Genremalerei von der tatsächlich existierenden Realität abwende, sondern vielmehr, dass sie sich dieser endlich zuwende.

Tatsächlich trat sogar der Eindruck auf, dass das Genre, verglichen mit früheren idealistischen Zeiten, endlich das ganze menschliche Leben schildere: „Uebrigens hat auch das eigentliche Genre, welchem von der ganzen vorausgegangenen Entwicklung der beste Theil des Erbes in den Schoos gefallen, sein Gebiet unendlich erweitert und das ganze menschliche Leben von den frühesten Zeiten bis zur unmittelbarsten Gegenwart, wie auch – und das hat sie mit der modernen Landschaft gemein - aller Zonen in sein [sic] Bereich gezogen.“⁹⁶³ Die Herrschaft des klassischen Idealismus sei nämlich mit dem Ableben von Künstlern wie Cornelius, Overbeck, Schnorr, Führich, Rahl, Genelli und Schwind in den 1860er Jahren nunmehr endgültig vorüber, so 1878 Alfred Woltmann, der auch postulierte: „Der realistische Zug der Epoche wird durch die Einkehr in's Volksthum in das rechte Strombette geleitet.“⁹⁶⁴

Freilich waren diese Einschätzungen aus heutiger Perspektive ein Trugschluss. Das idealistische Erbe wurde in der deutschen Malerei nach 1871 keineswegs begraben, sondern wirkte in den Formen der Verklärung in einer Malerei des poetischen Realismus latent weiter fort. Wenn der deutsche Realismus der Zeit mit einem „Strombette“ (s.o.) verglichen werden soll, so kann im Hinblick auf die Totalität des Dargestellten höchstens von selektiven „Realitätsinseln“ gesprochen werden, um ein bereits zitiertes Gleichnis Christof Forderers zu rekapitulieren.⁹⁶⁵ Teilaspekte des menschlichen Lebens zeigte die damalige deutsche Genremalerei, eben ohne die gesellschaftlichen Umbrüche und Schattenseiten der Gründerzeit, wäre deshalb aus heutiger Sicht anzumerken. Indem man seinerzeit die Fülle und Varietät der Genremalerei rühmte, verschwieg man im selben Atemzug andere Pfade, die eine Genremalerei hätte gehen können und müssen, hätte sie sich dem kompletten menschlichen Alltag der damaligen Gegenwart zuwenden wollen.

Dass dies die Genremalerei in den 1870er und 1880er Jahren nicht tat, muss im Rückblick festgehalten werden. Doch sollte man es ihr im Nachhinein nicht zur Last legen, da dies auch

Colorites, 2) Die Wirklichmachung (Realismus); das Mitleben verlangt daß die Darstellung so glaubhaft als möglich gemacht sei; höchste Wahrheit und fleißigste Durchführung und Lebendigkeit alles Einzelnen, Stoffdarstellung usw., 3) Die Poesie des Lichtes, welches die Scene erst recht wohnlich macht; die Poesie auch des Alten- und Verlebten, 4) So viel Ideales bleibt immer, daß sich das Bild von der bloßen Photographie eines beliebigen Hergangs unterscheidet.“ Burckhardt 1992, S. 171.

963 Reber 1876, S. 587.

964 Woltmann 1878, S. 324 und 327.

965 Forderer 1992, S. 12.

die Zeitgenossen mehrheitlich so nicht taten. Zaghafte Versuche, sich auf das Feld der sozialkritischen Gegenwartsbeschreibung zu begeben, indem Künstler es an poetischen Komponenten wie Versöhnung, Humor oder Rührung mangeln ließen, gab es durchaus. Wer dergestalt den theoriekonformen Pfad verließ, wurde aber von der Kunstkritik harsch angegangen. Ein Beispiel ist das Bild „Die Klostersuppe“ von Max von Schmädel (Abb. 34).

Die dargestellten Figuren wirken im Ausdruck trost- und aussichtslos und trotz der räumlichen Enge, welche subtil das Ausdrücken des Notleidens zusätzlich unterstreicht, untereinander isoliert. Das Kind in der Bildmitte wirkt zwar unschuldig, aber zugleich indifferent und auf sich allein gestellt. Interessanter als eine solche Einschätzung infolge heutiger Annäherung ist es aber, auf eine zeitgenössische Stimme zu hören. An sich ja eine karitative Szene, fehle „Der Klostersuppe“ doch entschieden die Conclusio der Versöhnung, monierte nämlich Friedrich Pecht 1879.⁹⁶⁶ Sichtlich ging Schmädel für Pecht zu weit beziehungsweise Pecht fehlte bei Schmädels Genrebild etwas.

Eine Darstellung von Not, die Pecht akzeptabel fand, weil sie in verklärter Darstellung gemildert und regelrecht auf andere Aspekte umgeleitet war, bildeten „Die Bettelsänger“ Defreggers (Abb. 35). Pecht rief aus: „Man sehe sich z. B. auf diesem Bilde an, wie das einfache Motiv des Zuhörens in den sieben oder acht Gliedern der Bauernfamilie – für jedes Einzelne, immer wechselnd je nach der individuellen Verschiedenheit so ganz charakteristisch wiedergegeben ist – , welche Stufenleiter vom blöden Staunen des jüngsten Kindes an durchlaufen wird bis zu dem behaglichen Lächeln der Alten und dem intelligenten, verständnißvollen Lauschen der schönen ältesten Tochter, die den Haushund zurückhält.“⁹⁶⁷ Erst nach diesem Lob für Defreggers treffliche Charakterisierung aller Figuren, dass nämlich „jede Figur in Individualisierung und Ausdruck gleich wahr und gleich verschieden von allen andern“⁹⁶⁸ sei, widmete sich Pecht der dargestellten Not.

Beruhigt stellte er aber fest, dass „die beiden italienischen Kinder in ihrer schmutzig zerlumpten, herabgekommenen Erscheinung, in ihrem handwerksmäßig schreienden Vortrage doch immer noch eine unzerstörbare Erinnerung an die alten Trösterinnen der Menschheit, die Poesie und Schönheit, in ihren klassischen Zügen, in ihren dunkeln Ahnung dessen tragen,

966 Maier 1996, S. 25.

967 Pecht 1877-85, Band 2, S. 39.

968 Pecht 1877-85, Band 2, S. 39.

was sie singen“.⁹⁶⁹ Not war durchaus darstellbar, vorausgesetzt „ohne die leiseste Spur von Tendenz“.⁹⁷⁰ Dies wiederum erforderte freilich einen Eingriff mittels Formen der Verklärung, welche Hermann Beenken 1944 am besagten Defregger'schen Bild als „Regieleistung“ titulierte, die störend von der malerischen Leistung ablenken würde.⁹⁷¹ Zur Entstehungszeit des Bildes forderte die etablierte Kunstkritik eine solche „Regieleistung“ aber eben ganz bewusst ein. Selbst in den Vereinigten Staaten von Amerika stieß sie auf Gegenliebe.⁹⁷²

Doris Edler vermochte herauszuarbeiten, wie konstitutiv die Forderung nach Lebensnähe bei gleichzeitiger Wahrung des Dogmas der Darstellungswürdigkeit für die deutsche Genremalerei im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts immer noch gewesen ist.⁹⁷³ Edler zog daraus die eben nur aus den Zeitvorstellungen heraus verständliche Erkenntnis, dass eine Wahrheit intendiert wurde, die als gelungene Verbindung von „Realismus, Lebendigkeit und Schönheit“ aufgefasst wurde.⁹⁷⁴ Friedrich Pecht ermahnte eben weiterhin die deutsche Malerei, nicht davon abzuweichen, „die rauhe harte Notwendigkeit mit ihren unnachgiebigen Forderungen zu verschleiern, ihren Zwang anscheinend aufzuheben und zur Freiheit zu verwandeln, indem sie ihr die Schönheit zugeselle“.⁹⁷⁵ Den von Edler genannten Stimmen ließen sich leicht weitere hinzufügen, die einer verklärten Genremalerei das Gegenteil von künstlerischer Verzerrung, nämlich im Gegenteil adäquaten Umgang mit der empirischen Wirklichkeit, bescheinigten.⁹⁷⁶ Stattdessen soll an dieser Stelle aber ein Blick auf die populärästhetischen Stimmen jener Jahrzehnte geworfen werden.

969 Pecht 1877-85, Band 2, S. 40. Für eine exemplarische Auslegung des Bildes nach der Krise der deutschen Genremalerei siehe Beenken 1944, S. 322.

970 Pecht 1877-85, Band 2, S. 40.

971 „Es ist eine Regieleistung sehr hohen Ranges, wie hier Defregger in dem wechselseitigen Sichbetrachten oder auch wieder in einem Senken des Blickes und nicht zuletzt in der ganzen Haltung der Bildgestalten die verschiedenartigen Empfindungen, in die wir uns innerlich versetzen sollen, charakterisiert und wie differenziert er sie von Person zu Person durch die verschiedenen Geschlechter und Lebensalter hindurch abwandelt. Wiederum aber wird [...] bereits jene Trennung deutlich, die nun zwischen Regieleistung und malerischer Leistung immer mehr eintritt.“ Beenken 1944, S. 322.

972 Edward Strahan schrieb in „The Art Treasures of America being the choicest works of art in the public and private collections of North America“: „F. Defregger's ‚Singing Beggars‘ [...] is an example of the better class of German incident-painting. The sentiment of the anecdote is delivered with force and effect, the contrast of types from two nations strikes the eye, and the picture is not lacking in technical merits of color and chiaroscuro.“ Strahan 1879-82, Band 2, S. 126.

973 Edler 1992, S. 174-183.

974 Edler 1992, S. 182.

975 Zitiert nach Edler 1992, S. 182.

976 Beispielhaft Anton Springer anlässlich der deutschen Genremalerei in der Wiener Weltausstellung 1873: „Sie verklärt die Zustände des Alltagslebens. sie [sic] umhüllt auch das Kleine und Unbedeutende mit einem poetischen Schleier und weiss selbst dem Gewöhnlichen einen künstlerischen Reiz zu entlocken, ihr danken wir die Einführung eines reichen humoristischen Elementes, einer wirksamen Komik, einer Fülle lebensvoller Züge in unsere Kunst.“ Springer 1874, S. 115.

Wie stark der verklärte und geglättete Grad von Wirklichkeitsschilderung in der damaligen deutschen Genremalerei von der zeitgenössischen Ästhetik gestützt wurde, welche ungerührt gesellschaftlicher Umbrüche und Konflikte eine schöne, unanstößige, tendenzlose und von der Phantasie des Malers bearbeitete Wirklichkeit einforderte, vermögen popularästhetische Schriften aus der Zeit um 1870 aufzuzeigen. Joseph Dippel definierte in seinem „Handbuch der Ästhetik und der Geschichte der bildenden Künste“ Genre in der Malerei als Darstellung des Volkslebens, „da es eben aus den allgemeinen, wiederkehrenden Lebensbezügen seinen Stoff nimmt, mitten in's Volksleben hineingreift und selbst das Derbe, Derbkomische und Gemeine nicht verschmäht [...]“.⁹⁷⁷ Weil dies Gemeine aber der künstlerischen Darstellung nicht würdig sei, müsse der Künstler es mit Sentiment und Humor zur Kunstwürde erheben, so Dippel: „Sind aber die Gegenstände der Genremalerei oft gewöhnlicher, kleinlicher und niedriger Natur, so darf die Darstellung solcher Gegenstände nicht ebenfalls gemein und niedrig sein, sondern der Künstler muß dieselben durch Laune, durch humoristische Auffassung zu heben verstehen.“⁹⁷⁸ Denn Genremalerei sei keineswegs die wahllose Dokumentation menschlicher Wirklichkeit, sondern habe die Aufgabe, „den poetischen Hauch, der das Volksleben durchzieht und den Humor, der diese Welt beleben muß, zu veranschaulichen“.⁹⁷⁹

Den Künstler als Filterer der Wirklichkeit forderte auch der Münchner Universitätsprofessor Johann Michael Sötl in seiner „Aesthetik in Mittheilungen an eine deutsche Frau“ von 1872: „Der Künstler soll im Bilde nicht Das [sic] darstellen, was in der Wirklichkeit das Auge und Gefühl mit Ekel und Graußen erfüllt; die Kunst soll ja das Gemüth des Menschen erquicken und erheben, nicht martern.“⁹⁸⁰ Deshalb stand Sötl auch den niederländischen Genregemälden des 17. Jahrhunderts sehr kritisch gegenüber.⁹⁸¹ Sofern aber der Maler „das gesellschaftliche und öffentliche Leben in seinen mannigfaltigen Aeußerungen betrachtet, in sein Gemüth aufnimmt und mit heiterem Pinsel darstellt“, wie Sötl an seinem Zeitgenossen Ludwig Knaus und dessen „Wie die Alten sunen, so zwitschern die Jungen“ oder „Hoheit auf Reisen“ (Abb. 36) bewunderte⁹⁸², konnte auch ein Genrebild Sötl's Kunstkriterien erfüllen. Diese lauteten: Schönheit und Wahrheit.⁹⁸³

977 Dippel 1871, S. 599.

978 Dippel 1871, S. 599.

979 Dippel 1871, S. 599.

980 Sötl 1872, S. 203.

981 Sötl 1872, S. 23.

982 Sötl 1872, S. 154.

983 Sötl 1872, S. 21-22.

Zur Wahrung des Kunstcharakters wurden vom Künstler im Deutschen Kaiserreich überwiegend nicht nüchterne Schilderungen der kontingenten Wirklichkeit, sondern verklärende Eingriffe erwartet. Anerkennend hieß es diesbezüglich über Ludwig Knaus: „Ein Realist, der nach absoluter Treue in der Wiedergabe des Geschauten strebt, ein Psychologe von feinsten Beobachtungsgabe und von durchdringendem Scharfsinn weiss er auch die alltäglichsten Szenen durch die goldenen Strahlen seines Humors zu idealisieren und ihnen jenes höhere künstlerische Interesse zu verleihen, welches die Photographie der Wirklichkeit von dem aus eigener schöpferischer Initiative hervorgegangenen Kunstwerke scheidet.“⁹⁸⁴ Gerade die hier angesprochene Differenzierung zwischen einer fotografischen Aufnahme der Wirklichkeit und der malerischen Darstellung der Wirklichkeit, der nachfolgend ein kurzer Exkurs gewidmet werden soll, vermag noch einmal aus einer anderen Perspektive aus deutlich zu machen, wie wichtig vielen Zeitgenossen die Formen der Verklärung als Ausdruck künstlerischen Gehalts Ende des 19. Jahrhunderts weiterhin waren.

Dass die Fotografie weit mehr bieten solle als eine abbildende Aufnahme der Wirklichkeit, war im Jahrhundert ihrer Erfindung eine weit verbreitete und zentrale Meinung, abgesichert vom Ästhetikdiskurs der Zeit. Die philosophische Strömung des Idealrealismus legitimierte dieses Denken nicht nur, sondern forderte es auch gezielt ein. Mancher ästhetische Standpunkt sprach der Fotografie sogar jegliche Potenz, höheres künstlerisches Interesse erlangen zu können, generell ab und benannte als lobenswerten Gegenpart eine verklärende Malerei.⁹⁸⁵ Vor diesem Hintergrund ist zu sehen, wenn sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Fotografie „malerisch“ gab, also an die Maximen und Vorgaben der Malerei anzuknüpfen versuchte, um sich selbst dadurch aufzuwerten und um sich zur anderen Seite hin vom Kunstgewerbe zu distanzieren. 1864 riet das Fachorgan „Photographische Correspondenz“ der Fotografie zu diesem Vorgehen und prognostizierte ihr auf diese Weise Erfolg.⁹⁸⁶

Im Zuge dieses Strebens nach künstlerischer Anerkennung ging die Blickrichtung von Fotografen bei Motiven mit menschlichen Personen zwangsläufig in Richtung Genremalerei und in der Tat weisen zahlreiche Fotografien aus dem 19. Jahrhundert den Charakter eines fotografierten Genregemäldes auf. Ursula Peters zeigte in ihrer „Stilgeschichte der Fotografie in Deutschland“ auf, dass sowohl in Aufnahmen geselliger Runden als auch in fotografierten Familienbildnissen häufig Genremotive aufgegriffen wurden.⁹⁸⁷ So stellte Peters verschiedene

984 Rosenberg 1879, S. 182.

985 Zum Diskurs der Fotografie während des deutschen Realismus im 19. Jahrhundert siehe Plumpe 1990.

986 Peters 1979, S. 260.

987 Peters 1979, S. 73.

„Stammtischbilder“ im Medium der Fotografie Johann Peter Hasenclevers „Die Weinprobe“ von 1843 gegenüber.⁹⁸⁸

Darüber hinaus wurde auch das anekdotische Genrebild, das seinem Betrachter Anreize zur Anteilnahme und Hinweise zum Entrollen einer über den stillgestellten Augenblick hinausweisenden Geschichte bot, von der Fotografie imitiert. Ein Beispiel für eine anekdotische Genrefotografie, die sichtlich Gemüt und Gedanken des Betrachters anregen wollte, ist Fritz Luckhardts „Der Juwelenhändler“ (Abb. 37).⁹⁸⁹ Während ein greiser Juwelenhändler fachmännisch eine nicht näher zu erkennende Kostbarkeit von einer Frau zur Schätzung dargereicht erhält, steht deren Tochter frontal zum Betrachter hin und weint. Offenkundig steht die Verpfändung eines liebgewonnenen Gegenstandes bevor, zu der nur die Not die beiden Frauen drängen kann. Mit der Requisite wird der Versuch unternommen, eine Atmosphäre gelehrter Kunstbeschäftigung zu schaffen. Unübersehbar ist die bühnenartige Anordnung wie in zahllosen Genregemälden der Zeit.

So wie Luckhardt eiferten auffallend viele Fotografen den pointierten Genregemälden ihrer Epoche nach. Ein erster Impuls hierfür dürfte in der Voraussetzung gelegen haben, dass im 19. Jahrhundert viele Fotografen von ihrem Werdegang her verhinderte Maler waren. So hatten sie eine traditionelle akademische Ausbildung an einer Kunstakademie oder einer Privatschule durchlaufen, arbeiteten später aber – willentlich oder aus Auftragsmangel – in der aufkommenden Branche der Fotografen. Diese Herkunft prägte die Affinität zur „Stellung“ klassischer Bilder. Beispiele für solche erfolgreichen Maler-Fotografen sind Oscar G. Rejlander oder Henry Peach Robinson.⁹⁹⁰

Schon in frühesten theoretischen Schriften über die Fotografie stand die Malerei, wie in folgender Belegstelle explizit die Genremalerei, als Vor- und Leitbild für eine fotografische Aufnahme Pate. Mitte der 1840er Jahre schrieb William Henry Fox Talbot in „The pencil of nature“: „We have sufficient authority in the Dutch school of art, for taking as subjects of representation scenes of daily and familiar occurrence. A painter's eye will often be arrested

988 Peters 1979, S. 67-73. Tatsächlich erinnern Fotografien wie die von Peters gezeigte anonyme Biertischgesellschaft aus der Zeit um 1865 an Genregemälde wie die „Weinstube“ von 1858 von Theodor Hosemann. Vgl. Peters 1979, S. 72 mit Theodor Hosemann, Weinstube, 1858, Öl auf Leinwand, 36,5 x 46,5 cm, Nationalgalerie Berlin, Inv. Nr. NG 29/60.

989 Ebenfalls thematisiert und abgebildet bei Kaufhold 1986, S. 112.

990 Pollack 1962, S. 148-149. Robinsons Schrift „Pictorial Effect In Photography“ von 1869 erschien 1886 in deutscher Übersetzung. Bezeichnend für Robinsons Ansichten enthält diese Publikation als Beispielbilder auch Genrebilder wie David Wilkies „Blinden Geiger“. Siehe Robinson 1886, S. 63.

where ordinary people see nothing remarkable.“⁹⁹¹ Ursula Peters beobachtete gerade in den 1880er Jahren noch einmal eine Zunahme der anekdotisch zugespitzten Genreszene im Medium der Fotografie, die an das humorvolle oder sentimentale Gemüt des Betrachters appellierte.⁹⁹² Auch im „Club der Amateur Photographen in Wien“, später „Wiener Camera-Club“ genannt, wurde in der Anfangszeit nach 1887 noch „dem Genre gehuldigt“.⁹⁹³ Die bald darauf folgenden Umbrüche im Fotografiwesen in den 1890er Jahren sind hier an dieser Stelle noch nicht zu thematisieren.

Die Genremalerei des Deutschen Kaiserreiches dokumentierte weder wertneutral noch flächendeckend das damalige Alltagsleben der Menschen. Sie bringt bei posthumer Beschäftigung mit ihr allerdings in konzentrierter Form die seinerzeitige Kunstauffassung zur Anschauung. Ein wichtiger Punkt dabei ist in diesem Kapitel bis dato nicht berührt worden. Das belobigende Sprechen über Genremalerei im besagten Zeitraum wies nämlich häufig auch einen nationalistischen Unterton auf.⁹⁹⁴ Ohne diese charakteristische Komponente kann das zeitgenössische Loben der deutschen Genremalerei nicht verstanden werden. Auf den Punkt gebracht heißt das, dass die deutsche Genremalerei auf Basis eines poetischen Realismus nach 1871 nicht zuletzt deshalb gerühmt wurde, weil sie dezidiert anders war als das Realismusverständnis in der Kunst anderer Länder, vor allem das des jüngst zuvor militärisch besiegten Nachbarlandes Frankreich.

Infolge eines immer wieder vollzogenen Vergleichens mit dem zur Abschreckung und Abgrenzung dienenden französischen Realismusverständnis wurde die deutsche Genremalerei in den 1870er und 1880er Jahren von Kunstkritik und Kunstgeschichte akzeptiert und affirmativ zu einer deutsch-nationalen Kunstweise empor stilisiert.⁹⁹⁵ 1870 konstatierte Carl von Lützwow: „Man hat der deutschen Kritik nicht selten den Vorwurf gemacht, sie verstehe sich nur auf's Bilderlesen, aber die Unmittelbarkeit rein künstlerischer Anschauung mangle ihr. Seit wir internationale Kunstausstellungen besitzen, wird es immer einleuchtender, daß die Eigenthümlichkeit einer vorzugsweise innerlichen, geistigen oder gemüthlichen Auffassung der Kunst denn doch wohl weniger ein Mangel unserer Kritik als vielmehr ein Charakterzug unsres nationalen Wesens überhaupt ist.“⁹⁹⁶ „[D]ie deutsche

991 Talbot 2011, ohne Paginierung (zu Plate VI: „The open door“).

992 Peters 1979, S. 261.

993 Matthies-Masuren 1907, S. 39.

994 Siehe auch Edler 1992, S. 183-189.

995 Eine profunde Quellenkompilation zur deutschen Sicht auf französische Kunst im Kaiserreich bieten Holleczek / Meyer 2004.

996 Lützwow 1870, S. 120.

Sittenmalerei⁹⁹⁷ habe keinen Vergleich zu scheuen, glaubte Lützow. Frankreich „mit diesem Reiz der Mache allein“⁹⁹⁸ werde sich schon noch umsehen.

Wie ein Anknüpfen hieran klingt eine Stellungnahme Friedrich Pechts von 1878: „Untersucht man nun, worin denn diese Nachhaltigkeit der deutschen Kunstwerke bestehe, so ist es einestheils das Gemüth – ein Ding, das der Franzose eigentlich nicht kennt – und in der Kunst die Stimmung, als die Form, in der es sich da am häufigsten ausprägt. Diese haben sie aber fast nur in den Landschaften, in den Genrebildern sonderbarerweise nur sehr selten.“⁹⁹⁹ Denn, so hielt Pecht nachdrücklich vor Augen, was sei das nur für eine Genremalerei wie die des Franzosen Ernest Meissonier, welche weder Frauen noch Kinder zeige und stattdessen nur blendenden virtuosen Detailreichtum?¹⁰⁰⁰

Beinahe jeglicher Ausgangspunkt für damalige Distanzierungen gegenüber Frankreich war die scharfe Dichotomisierung in eine vermeintlich rein auf das Formale und Virtuose ausgerichtete französische Malerei und eine im stolzen Rückblick auf die jüngste Vergangenheit geistig und ideal geprägte deutsche Kunst. Wurzeln wie Wirken dieser Einstellung können hier nicht nachvollzogen werden. Wichtig ist der Hinweis, dass bei allem nationalistischen Stolz mit zunehmenden Jahren – und auch dies gehört zum Kapitel des Zenits der deutschen Genremalerei im Deutschen Kaiserreich – dem kunstinteressierten Publikum unausweichlich immer mehr anders geartete Kunst gewahr und bekannt wurde.

Gerade durch die vermehrte Durchführung von Internationalen Ausstellungen wie 1883 und 1888 in München wurde schon bald die Kenntnis bezüglich aktueller Kunstströmungen und Realismuskonzepte geweitet.¹⁰⁰¹ Lovis Corinth soll diese stetige Abfolge neuer Verheißungen und Trends folgendermaßen in Stakkato kommentiert haben: „1875 altmeisterlich, 1879 Pleinair oder Stil Munkácsy, 1883 Holländisch, 1888 Schottisch, 1892 Impression oder Böcklin, 1896 Neuidealismus und Allegorismus, 1900 Plakat.“¹⁰⁰² Vom Zenit der Genremalerei eines poetischen Realismus im Deutschen Kaiserreich zu handeln, heißt

997 Lützow 1870, S. 120.

998 Lützow 1870, S. 124.

999 Pecht 1878, S. 56.

1000 Pecht 1878, S. 36.

1001 Zu diesen beiden Ausstellungen inklusive der vorangegangenen Veranstaltungen 1869 und 1879 siehe Grösslein 1987.

1002 Dieses in der Literatur mehrfach anzutreffende Zitat geht zurück auf Rohde 1941, S. 128. Die dortige Quellenangabe lautet: „Corinth, Selbstbiographie“. Anders als bei anderen Zitaten aus Corinths Selbstbiographie von 1926 gibt Rohde bei dem vorliegenden Zitat keine Seitenangabe an. Bei einer Durchsicht von Corinths Selbstbiographie, verlegt von S. Hirzel in Leipzig 1926, wurde das Zitat dort nicht aufgefunden.

demnach – wie in der Überschrift dieses Kapitels postuliert – auch die Peripetie dieser Akzeptanz und dieser in gewisser Hinsicht sogar Vormachtstellung innerhalb des thematisierten Zeitraums nachzuverfolgen.

Am 5. Oktober 1889 beging Ludwig Knaus seinen 60. Geburtstag. Wenige Wochen später erschien in der Zeitschrift „Die Kunst für Alle“ als Gratulation ein mehrseitiger Artikel über den Jubilar. Der Herausgeber Friedrich Pecht hatte es sich nicht nehmen lassen, den Beitrag für einen der bekanntesten deutschen Maler jener Jahre selbst zu verfassen. Noch ehe Pecht auf irgendwelche Werke von Knaus zu sprechen kam, führte er dem Leser eingängig vor Augen, um welchen „mächtigen Aufschwung“ sich der Künstler „das größte Verdienst“ erworben habe.¹⁰⁰³ Die von Pecht in dem Artikel vorgenommene Kontextualisierung vermag exemplarisch darzulegen, wie positiv noch um 1890 nicht allein der Künstler Ludwig Knaus, sondern letztlich das hinter ihm stehende deutsche Realismusverständnis per se bewertet werden konnte. Wenden wir aber das Augenmerk auf eine Begebenheit, die so nicht Eingang in den Text fand.

Knaus und Pecht hatten im Vorfeld des Artikels miteinander schriftlich korrespondiert, woraufhin Knaus Pecht eine autobiographische Skizze zukommen ließ.¹⁰⁰⁴ Diese war als Vorlage gedacht, doch übernahm sie Pecht schließlich unverändert in seinen Zeitschriftenartikel.¹⁰⁰⁵ Der finale Satz des Artikels rührte allerdings wieder aus der Feder von Pecht: „Und so möge dies an glänzenden Erfolgen so unerhört reiche Künstlerleben denn noch lange Triumphe feiern, wie seine bisherigen Werke eine der schönsten Zierden unsrer nationalen Kunst bilden!“¹⁰⁰⁶ Diesem Wunsch mögen sich seinerzeit viele Leser angeschlossen haben. Der damit Angesprochene jedoch mochte daran im Jahre 1889 schon nicht mehr recht glauben. Knaus spürte Gegenwind, und zwar nicht von Kritikern wie Pecht oder den Lesern von „Die Kunst für Alle“, sondern aus anderer Richtung. Dies belegt eine Passage aus einem Brief von Knaus an Pecht vom 17. Mai 1889. Darin bedankte sich der Künstler aufrichtig für den in Aussicht gestellten Geburtstagsartikel, merkte jedoch zugleich nüchtern an: „[...] lange wird es doch nicht mehr dauern, bis wir Veteranen zum alten Eisen

1003 Pecht 1889, S. 66.

1004 Skizze beiliegend in: Brief von Ludwig Knaus an Friedrich Pecht vom 17. Mai 1889, Monacensia-Literaturarchiv München, Signatur A I/4, Zugangsnummer 4159/16.6.30.

1005 Ludwig Knaus war angesichts der wörtlichen Übernahme seiner autobiographischen Skizze anfänglich nicht recht wohl. Siehe Brief von Ludwig Knaus an Friedrich Pecht vom 26. Mai 1889, Monacensia-Literaturarchiv München, Signatur A I/5, Zugangsnummer 4160/16.6.30.

1006 Pecht 1889, S. 72.

geworfen werden.“¹⁰⁰⁷

Diese resignierende Einschätzung aus dem Munde eines führenden Vertreters des Faches bringt auf den Punkt, dass die deutsche Genremalerei auf der Basis des poetischen Realismusverständnisses trotz aller anhaltenden Popularität und einflussreichen Fürsprache Ende der 1880er Jahre bereits unübersehbar und unmissverständlich von anderen, neuartigen Kunstauffassungen in Theorie und Praxis herausgefordert wurde – und mit jedem weiteren Jahr in Legitimationsschwierigkeiten, um nicht zu sagen massiv unter Druck geriet. So platzte es 1893 aus Eduard Grützner heraus: „Ich stehe dem abscheulichen Treiben, der Schaltung unter den Künstlern wirklich neutral gegenüber und freue mich über jedes gute Bild neuester oder alter Richtung, aber eines hasse ich gründlich und zwar den Hochmut und die Unduldsamkeit der sogenannten Modernen und ihrer Vertreter in der Presse. Diese Leute thun, wie Pecht des öfteren sehr richtig bemerkte, als ob sie die Kunst heute erst erfunden hätten. Und wie kläglich sieht zumeist diese Kunstausdrucksweise bei näherem Betrachten aus!“¹⁰⁰⁸ Ob Grützner zu diesem Zeitpunkt schon vernommen hatte, dass er in den Augen Richard Muthers ein Künstler ohne jede „specielle Fähigkeit“ sei, den nur „technische Halbfertigkeit im bequemen Bunde mit der Kunstunempfänglichkeit des Publikums“ über Wasser halte?¹⁰⁰⁹

Vorboten des Umschwungs seien an einem Ereignis versinnbildlicht. Das Fest, das der Verein Berliner Künstler am 10. Mai 1890 als Nachfeier von Knaus' 60. Geburtstag veranstaltete, gewinnt vor dem Hintergrund der sich damals abzeichnenden Krisensymptome eine tiefere Symbolik. Anton von Werner beschrieb in seinen Lebenserinnerungen die Veranstaltung folgendermaßen: „Der Saal war durch junge Birken und entsprechende Dekoration in das hessische Dorf Wittinghausen [sic], dem Lieblingsstudienplatz des gefeierten Künstlers, umgewandelt worden, die Teilnehmer waren vorwiegend in hessischer Tracht erschienen, Julius Lohmeyer hatte ein hübsches Festspiel geschrieben und lebende Bilder wechselten mit Gesang und Tanz, es war eine Feier ganz dem schlichten Sinne des großen Künstlers und seinem Gefühle für häusliches Leben und Behagen entsprechend.“¹⁰¹⁰ Adolph Menzel hielt diesen festlichen Abend in einer bezeichnenden Zeichnung fest (Abb. 38).¹⁰¹¹ Ein als

1007 Brief von Ludwig Knaus an Friedrich Pecht vom 17. Mai 1889, Monacensia-Literaturarchiv München, Signatur A I/4, Zugangsnummer 4159/16.6.30. Diese skeptische Aussage von Knaus ist auch erwähnt bei Boekels 1999, S. 42.

1008 Zitiert nach Balogh 1991, S. 247.

1009 Muther 1893/94, Band 2, S. 535.

1010 Werner 1913, S. 576.

1011 Küster 2001, S. 53.

Schusterbube verkleideter Junge blockiert allen Ankommenden, die sich nicht an die Vorgabe, in Kostümen Knaus'scher Bilder zu erscheinen, gehalten haben, den Zugang zum Festsaal. So müssen Edelfräuleins und Ritter kurz vor der Schwelle wieder umkehren. Sie passen nicht in den Kosmos von Knaus.

Die ganz auf den Jubilar zugeschnittene Feier kann aus rückblickender Perspektive im Wissen um den weiteren Verlauf wegen des seinerzeit gut gemeinten „Kostümzwangs“ auch symbolträchtig gesehen werden. Die geschlossene Gesellschaft auf Ludwig Knaus' Geburtstagsfeier stünde damit für die deutsche Genremalerei der Zeit um 1890 generell, die sich abschottete, ja letztlich abschotten musste, um das von ihr vertretene Kunstverständnis zu manifestieren und zu bewahren. Dieses Kunstverständnis – der poetische Realismus – war aber ebenso wie der Jubilar der Feier nicht mehr jung, sondern in die Jahre gekommen. Und nicht zuletzt scheint diese Feier dahingehend interpretierbar zu sein, dass es um 1890 für die deutsche Genremalerei zwar durchaus noch Grund zum Feiern gab. Befürworter und Käufer gab es nach wie vor. Allerdings ließen sich immer mehr anders Denkende – anders „Kostümierte“ – schon nicht mehr am Treppenabsatz abweisen, sondern versuchten, die sich selbst genügsame Genre-Gesellschaft gehörig aufzuwirbeln.

Nachdem, wie in diesem Kapitel geschehen und in der Feier für Ludwig Knaus symbolisch manifestiert, vom Zenit der deutschen Genremalerei in den 1870er und 1880er Jahren gehandelt wurde, ist nun auf diejenigen Künstler und Kritiker einzugehen, denen das poetische Realismusverständnis der deutschen Genremalerei nicht lobens- und erstrebenswert, sondern korrekturwürdig oder gar ablehnenswert erschien. Nicht ohne Grund ist im vorherigen Vorlauf bei der Behandlung der Wertschätzung solcher Genremalerei im Deutschen Kaiserreich immer wieder von „mehrheitlich“ oder „überwiegend“ die Rede gewesen. Konkurrenzlos agierten die Verfechter eines poetischen Genrerealismus nach 1871 nämlich nicht. Zum Verfolgen dieser Gegenströmung ist chronologisch von den späten 1880er Jahren aus zurück zu schreiten. Denn die Jahre um 1890 lassen zugegeben bereits viele Symptome der Krise der deutschen Genremalerei deutlich hervortreten. Der Anbeginn der Krise sind sie deshalb nicht. Dennoch ist just das Jahr von Ludwig Knaus' 60. Geburtstag ein gutes Jahr, um diesen Reibungen näherzukommen.

In Ludwig Knaus' Jubeljahr 1889 veröffentlichte Gerhart Hauptmann sein Drama „Vor Sonnenaufgang“. Zwar hielt das Stück die aristotelische Einheit von Ort, Zeit und Handlung

ein und rührte auch nicht an der Tradition der Peripetie des Geschehens im 3. Akt. Doch von der klassischen Ständeklausel stand Hauptmanns Drama fern ab. Es behandelte den Verfall einer urbanisierten, zu Reichtum gekommenen Bauernfamilie. Den ersten Satz des Stückes spricht das Dienstmädchen der Familie. Beim Öffnen der Haustüre erwidert sie ihrem Gegenüber: „Bitte! Ich werde den Herrn Inschinnär glei ruffen. Wolln Sie nich Platz nehmen?“¹⁰¹² Was Goethes einer naturalistischen Schilderung im Theater so abgeneigter Zuschauer aus „Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke“ hierzu wohl gesagt hätte, wäre er Zeuge der Uraufführung am 20. Oktober 1889 im Berliner Lessingtheater geworden? Das Eis solcher Spekulation ist dünn und trägt keinen Versuch. Dass der Berliner Arzt Isidor Kastan aus Entsetzen über die Anweisung im 2. Akt, lautstark die Wehen einer Gebärenden zu simulieren, eine Geburtszange über seinem Kopf schwenkte und damit die Vorstellung störte, ist dagegen eine Tatsache.¹⁰¹³

Kastans Protestaktion ist repräsentativer Ausdruck des revolutionären Potentials von Hauptmanns Drama. Eine degenerierte Familie als Handlungsrahmen, ein inzestuöser Vergewaltigungsversuch oder die erwähnte Dialektfärbung der Bühnensprache: Dies ging selbst aufgeschlossenen Kritikern wie Conrad Alberti entschieden zu weit. Seine Beschimpfung Hauptmanns erschien in Michael Georg Conrads Zeitschrift „Die Gesellschaft“. Diese verstand sich seit ihrem Erscheinen 1885 als ein Hauptorgan der naturalistischen Bewegung in Deutschland, so dass Albertis Invektive gegen Hauptmann wohl auf eine Divergenz zwischen dem Münchner und dem Berliner Naturalismus zurückzuführen sein dürfte.¹⁰¹⁴

Schon in ihrer allerersten Ausgabe hatte „Die Gesellschaft“ klargestellt, dass sie sich gegen die Familienblätter und deren Stil wenden wollte. Man begründete: „Wir brauchen ein Organ des ganzen, freien humanen Gedankens des unbeirrten Wahrheitssinnes, der resolut realistischen Weltauffassung!“¹⁰¹⁵ Die Formulierung eines „resoluten Realismus“ zeigt besser als der parallel laufende und erst später Überhand gewinnende Begriff „Naturalismus“ die Stoßrichtung der Bewegung an. Ablehnung und Abgrenzung galten dem poetischen Realismus oder, wie Pecht es in Knaus' Geburtstagsartikel ausgedrückt hatte, dem „gesundesten

1012 Hauptmann 1889, S. 8.

1013 Osborn 1945, S. 130-131. Nach anderen Quellen soll Kastan die Geburtszange nicht nur geschwenkt, sondern auch auf die Bühne geworfen haben – obwohl die angekündigten Schreie letztlich gestrichen worden waren. Siehe Kiaulehn 1997, S. 423.

1014 Fähnders 2010, S. 14.

1015 Zitiert nach Ruprecht 1962, S. 55.

Realismus“ in Deutschland.¹⁰¹⁶ Gerhart Hauptmann selbst sprach bemerkenswerterweise bezüglich seiner Vorgehensweise in „Vor Sonnenaufgang“ auch nicht von Naturalismus, sondern von „consequentem Realismus“.¹⁰¹⁷

Zwei Künstler, die einen solchen bedingungslos „consequenten Realismus“ verfolgten, waren Arno Holz und Johannes Schlaf, denen Hauptmann aus Bewunderung ihres Wirkens „Vor Sonnenaufgang“ widmete.¹⁰¹⁸ Ebenfalls 1889 war von den beiden die Novellensammlung „Papa Hamlet“ erschienen, die einen in eine Schaffenskrise geratenen Schauspieler zum Protagonisten hat. Ausdruck des konsequent verfolgten Realismus ist zum einen der inhaltliche Verzicht auf eine geschönte Wirklichkeitswiedergabe, zum anderen der formal zum Einsatz gebrachte so genannte „Sekundenstil“, welcher Erzählzeit und erzählte Zeit in Deckung bringt und bei den Zeitgenossen großes Aufsehen erregte.¹⁰¹⁹ Der Leser rückt bei einem solchen Schreibstil, ebenso wie ein möglicher Erzähler, in die Rolle des Beobachtenden. Selektion oder Verklärung, Pointierung oder Humorisierung sind nicht mehr möglich – und waren von Holz und Schlaf bewusst nicht mehr gewünscht.

1891 publizierte Arno Holz „Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze“. Hierin erläuterte er seine Kunstauffassung, die er seiner positivistischen Überzeugung gemäß auf eine knappe Formel bringen konnte: „Kunst = Natur – x“.¹⁰²⁰ Holz stellt in der Schrift dem Leser als Erläuterung einen kleinen Jungen vor Augen, der einen Soldaten malen will, im Endeffekt aber daran scheitert. Den missglückten Soldaten nennt Holz einen „Suldaten“.¹⁰²¹ Der Vorgang wird von Holz auf eine Formel gebracht: Schmierage = Soldat – x“.¹⁰²² Je kleiner das x nun in einem Kunst schöpfenden Akt gehalten werden kann, desto mehr nähern sich Kunst und Natur an und werden annähernd deckungsgleich. In Richtung aller Kritiker stellte er zwar klar: „[D]ie betreffende Lücke wird sich niemals schließen. [...] Und wenn die Entwicklung auch noch Jahrmillionen fortgeht, und wir alle Erzengel werden!“¹⁰²³ Aber das Streben nach Minimierung dürfe nie nachlassen und verdiene jede Aufmerksamkeit.

1016 Pecht 1889, S. 65.

1017 Siehe Hauptmann 1889, Widmungsseite. Dort die Formulierung: „Bjarne P. Holmsen, dem consequentesten Realisten, Verfasser von ‚Papa Hamlet‘ zugeeignet [...]“

1018 Hauptmann sprach die Dedikation „Bjarne P. Holmsen“ zu, dem Pseudonym der Autoren Holz und Schlaf bei „Papa Hamlet“. Die Forschung veränderte die Formulierung vom „consequenten Realismus“ bei Holz und Schlaf bereits um 1900 zu dem Begriff „konsequenter Naturalismus“, wohl um die eigentliche gedankliche Zugehörigkeit sowie zugleich die Abgrenzung zum vorherigen Realismus noch deutlicher zu machen. Brands 1978, S. 9.

1019 Fricke 2010, S. 130-131.

1020 Holz 1891, S. 112.

1021 Holz 1891, S. 108.

1022 Holz 1891, S. 112.

1023 Holz 1925, S. 130-131.

Holz formulierte seinerzeit aus Überzeugung gesperrt gedruckt: „Die Kunst hat die Tendenz, wieder die Natur zu sein. Sie wird sie nach Massgabe ihrer jeweiligen Reproduktionsbedingungen und deren Handhabung.“¹⁰²⁴ Holz wollte mit seiner vielzitierten Formel „Kunst = Natur – x“ ein Gestaltungsprinzip darlegen und dieses in seiner Akzeptanz und Anwendung befördern. „Als Theoretiker stehe ich weder auf dem Boden des ‚Realismus‘ noch des ‚Naturalismus‘, noch sonst eines Ismus“, verkündete er um Unabhängigkeit von etwaigen Lagerbildungen bemüht.¹⁰²⁵ Gleichwohl war das, was er vom Künstler einforderte und von der Kunst erwartete, ein ganz eindeutiger Gegensatz zu den Prämissen des poetischen Realismus in Deutschland. Zwar sperrt sich eigentlich der poetische Realismus aufgrund seines Wesens dagegen, dass man ihn auf eine nüchterne positivistische Formel reduziert. Um ihn trotzdem in Analogie zur Vorgehensweise von Holz in eine mathematische Formel zu zwingen, bietet sich jedoch nahe liegend die Gleichung „Kunst = Natur + x“ an.¹⁰²⁶

Die Natur, die empirische Wirklichkeit, die alltägliche Realität des Menschen sollte nach dem Kunstverständnis des poetischen Realismus eben keineswegs im zu schaffenden Werk möglichst identisch und deckungsgleich dargebracht werden. Das Pluszeichen innerhalb der konstruierten Formel ist Ausdruck einer unabdingbaren Forderung nach künstlerischer Bearbeitung und Modifizierung, nach wohlgemeinter Korrektur und einem künstlerischen Mehrwert zum Wohle einer wesentlichen Wirklichkeitserkenntnis. Der additiv hinzutretende Faktor x hatte im Kunstverständnis des poetischen Realismus selbstverständlich größer Null zu sein. Ihn nun minimieren zu wollen, wie Holz verlangte, attackierte das bis dato dominierende Kunstverständnis und damit auch die daran ausgerichtete Genremalerei zutiefst.

Wie im Kapitel zur Sichtweise der Verklärung im deutschen Genrealismus zitiert wurde, glaubten Theoretiker wie Emil Homberger, dass künstlerische Verklärung zugleich Wirklichkeitserkenntnis leiste: „Das Ideal ist das einzige Mittel der Erkenntnis des Realen“, lautete eine kam zu übertreffende Rechtfertigung von Verklärung in der (Genre-)Kunst.¹⁰²⁷ „Der Schein soll nie die Wirklichkeit erreichen, – Und siegt Natur, so muß die Kunst entweichen“¹⁰²⁸, zitierte Johann Michael Söttl 1872 in seiner „Aesthetik“ Friedrich Schiller. Und Friedrich Pecht betonte: „Das Goethe'sche ‚Alles Geschehende ist nur ein Gleichniß‘ gilt

1024 Holz 1891, S. 117.

1025 Holz 1925, S. 140.

1026 Becker 2003, S. 118.

1027 Siehe Kapitel 8.6 oder direkt Plumpe 1997, S. 155.

1028 Söttl 1872, S. 28.

nirgends mehr, als in der Kunst; ist es das aber dem Künstler nicht gewesen, so wird es auch dem Beschauer schwerlich dazu werden.“¹⁰²⁹ Diese seinerzeit gegen den aufkommenden Naturalismus gesprochenen Sentenzen wirken wie eine Beschwörung, den künstlerischen Mehrwert auch zukünftig nicht zu vernachlässigen.

Im Kern konstituierte sich der aufkommende Naturalismus in Deutschland gerade aus der Reibung an dieser so selbstverständlich und etabliert erachteten Forderung nach künstlerischer Bearbeitung hin zum Schönen. Eine Forderung, die – wie die herangezogenen Gewährsmänner Schiller und Goethe aufscheinen lassen – bei aller Akzeptanz der empirischen Wirklichkeit als Motivgrundlage ein vital gehaltenes Erbstück aus der Zeit des Deutschen Idealismus gewesen ist. In dessen Ablehnung lag, wie unterschiedlich die naturalistischen Kräfte untereinander auch sein mochten, ein gemeinsamer, Gemeinschaft stiftender Nenner. Zwar in einem Literaturüberblick, doch ohne Hindernis auch über diesen Bereich hinaus zu beziehen, urteilte Emil Reich 1892, in der Strömung, „die man gewöhnlich so ganz oberflächlich unter dem Gesamtbegriff Naturalismus zusammenfaßt“, seien von Anfang an die heterogensten Richtungen vertreten gewesen, „die nur ein Gemeinsames hatten, den gemeinsamen Feind, den hohl und lügnerisch gewordenen altersschwachen Idealismus“.¹⁰³⁰

Gegen alles, was das deutsche Realismusverständnis im Faktor „x“ kultiviert hatte, gegen den poetischen Pol, gegen das idealistische Erbe teil zogen Naturalisten in Literatur, Theater, Musik und eben auch der bildenden Kunst zu Felde.¹⁰³¹ Richard Hamann und Jost Hermand beschrieben deshalb den Naturalismus als „Realismus in Angriffsstellung, der die Formlosigkeit des bloß Natürlichen über alle ästhetischen Wertfragen stellt[e]“.¹⁰³² Dass sich prominente Vertreter der naturalistischen Strömung wie zitiert zu ihrer Zeit originär lieber als „resolute“ oder „consequente“ Realisten titulierten und verstanden, benennt das Gegenüber, an dem man sich rieb, bis heute in besonderer Deutlichkeit.

Zur Periodisierung der für die Genremalerei so herausfordernden Strömung des Naturalismus verspricht zunächst ein Seitenblick auf die Entwicklung in der Literatur hilfreich zu sein. Walter Fähnders definierte für dieses Feld: „Die naturalistische Bewegung ist ein Gruppenphänomen mit fließenden Anfängen in den achtziger und ebenso verschwimmenden

1029 Pecht 1878, S. 57.

1030 Zitiert nach Meyer 1973, S. 189.

1031 Stöckmann 2011, S. 47.

1032 Hamann / Hermand 1972, S. 8.

Ausklängen während der neunziger Jahre des 19. Jahrhunderts.“¹⁰³³ Allerdings habe es in der Literaturtheorie bereits ab 1878 eine „Phase der Ortsbestimmung“ gegeben, weshalb begründet ab den Jahren um 1880 von einer Zeit des Frühnaturalismus gesprochen werden könne.¹⁰³⁴

Für die bildende Kunst, und hier aus gegebenem Anlass speziell für die Genremalerei, reicht dieser abgesteckte Zeitraum bemerkenswerterweise nicht weit genug zurück. Ehe diese These mittels konkreter Künstler und Werke Belegung finden wird, sollen einige ausgewählte Rezensentenstimmen in chronologisch rücklaufender Reihenfolge diesen Rückgriff absichern helfen. Denn bereits in den 1870er Jahren stand die deutsche Genremalerei des poetischen Realismus nicht nur im Zenit ihrer Geltung, sondern gleichzeitig schon in Herausforderung durch abweichenden Umgang mit der Wirklichkeit.

1033 Fährders 2010, S. 12.

1034 Fährders 2010, S. 12-13.

10. Rück-Schritte zu einer anderen Kunstauffassung: Reibungen am poetischen Realismus

10.1. 1878: Otto von Leixner – Wo sind die „frischen Mädchengestalten unter den alten Weibern“?

Der österreichisch-deutsche Historiker, Schriftsteller und Journalist Otto von Leixner verstand Humor.¹⁰³⁵ 1886 erschien binnen zweier Jahre bereits in dritter Auflage seine „Anleitung in 60 Minuten Kunstkenner zu werden“, die in der Tradition von Johann Hermann Detmolds ein halbes Jahrhundert zuvor publizierter „Anleitung zur Kunstkennerschaft“ stand.¹⁰³⁶ In seiner Anleitung sinnierte Leixner unter anderem über das Bauerngenre.¹⁰³⁷ Auch blieb in der satirischen Betrachtung eine Bezugsetzung von poetischen Realisten des Wortes und poetischen Realisten des Bildes nicht aus: „Auerbach kann mit einzelnen Rheinländischen Genremalern verglichen werden, deren Bauern immer frische Hemden tragen; Gottfried Keller etwa mit Knaus. Bei einiger Mühe und Uebung ist das Vergleichen ein dankbares Geschäft – man kann zuletzt Bücher über je zwei Künstler schreiben. ‚Hegel und Kaulbach. Eine philosophisch-realistische Monographie.‘ ‚Makart, Hammerling, Wagner oder das Weltalter des Farbendreiklangs‘ u.s.w.“¹⁰³⁸

Die joviale Satire darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass ihr Verfasser im Kritikeralltag ein entschiedener Verfechter des poetischen Realismusverständnisses gewesen ist. Leixner findet daher in diesem Kapitel wohlgerne nicht Erwähnung, weil er sich selbst am poetischen Realismus gerieben hätte, sondern weil er Reibungen anderer schon nicht mehr übersehen konnte. Dabei war er überzeugt: „Die Berechtigung des Realismus zu läugnen [sic], ist für den Ästhetiker undenkbar, weil es denkwidrig ist; ihn als einzig berechtigt darzustellen gleichfalls, weil es in der echten Kunst das, was man gemeinhin ‚Realismus‘ nennt, gar nicht geben kann.“¹⁰³⁹ Entsprechend plädierte Leixner für eine Synthese von Realismus und Idealismus: „Wir sehen, daß dem Kunstschaffen gegenüber die Trennung der beiden Begriffe

1035 Zu Leixner, eigentlich Otto Leixner von Grünberg, siehe Hanus: Leixner, von Grünberg, in: Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950, Band 5, Wien 1972, S. 122.

1036 Vgl. Detmold 1834.

1037 „Bauerngenre. Darstellungen aus dem Leben der Landleute. Hier ist dem Kenner Gelegenheit geboten, Malerei mit Literatur und umgekehrt zu vergleichen. Im Vergleichen groß zu werden, ist eines der Ziele der Kennerschaft. Hier kann Bitzius (Gothelf) in seinen stark realistischen Schilderungen mit Brouwer in eine Linie gestellt werden, mit der Bemerkung: ‚Nur fehlt ihm jenes magische Halbdunkel, jener zauberische Lichtgang, welcher selbst durch die Kernschatten noch leise verschwimmend dahinklingt.‘ (Ein ausgezeichnetes Urtheil! Nur nach langem Kampfe mit mir machte ich es zum Gemeingut.)“ Leixner 1886, S. 23.

1038 Leixner 1886, S. 23-24.

1039 Leixner 1887, S. 163.

sich als eine vom Verstande künstlich erzeugte darstellt, und daß sich in Wahrheit beide Anschauungen bei dem echten Künstler auf das innigste verbinden.“¹⁰⁴⁰ Zur Begründung führte er an, dass sowohl reiner Realismus als auch reiner Idealismus letztlich eine Lüge sei „und die Lüge vernichtet die echte Kunst“, so der Kritiker.¹⁰⁴¹

Leixner erwartete von guter Kunst glaubhafte Wahrheit, wobei sich Wahrheit für ihn durch Eigenart und Schönheit definierte: „Ob Defregger auf seinem ‚Ball auf der Alm‘ uns naturwüchsige Gestalten des Volkes in heiterem Lebensgenusse darstelle, Harburger einen Münchener Spießbürger, welcher im Hofbräu den Höhepunkt menschlicher Erfindungsgabe verehrt, ob G. Max eine ‚Astarte‘ schaffe, oder Michelangelo den weltschaffenden Gott: alle müssen wahr sein, d.h. den Beschauer zwingen können, daß er an das Vorgestellte glaube. Ein Künstler, welcher diesen Glauben nicht in ursprünglicher Kraft erwecken kann, ist nur ein Kunstspieler.“¹⁰⁴² Unter solchen Maximen konnte tatsächlich, wie eben gesehen, die deutsche Genremalerei zur Zeit Leixners in einem Atemzug mit Michelangelo genannt werden.

Im Jahre 1878 veröffentlichte Leixner seine kompilierten Kritiken zur Berliner Kunstausstellung im vorangegangenen Jahr. Sie geben einen exemplarischen Einblick in die damalige Auseinandersetzung der traditionellen deutschen Kunstkritik mit neuen Tendenzen in der Malerei. Leixner beobachtete eine Pluralisierung in der Kunst. Er sah darin aber nicht etwa Impulse für einen willkommenen Neuanfang, sondern nur eine „Übergangszeit“ mit noch ungewissem Fortgang.¹⁰⁴³ Er glaubte, es sei seine Verpflichtung, in dieser indifferenten Lage parteilich Einfluss zu nehmen. Lediglich eine wertneutrale Schilderung der Umbrüche zu geben, griff für Leixner zu kurz.¹⁰⁴⁴

Welche spezielle Richtung Leixner dem Publikum wie den Künstlern gegenüber angesichts der pluraler gewordenen Malerei zu vertreten beabsichtigte, deutete schon die Dedikation seiner Schrift an. Sie galt Leixners einstigem Münchner Lehrer Moriz Carriere und damit einem der Hauptverfechter des Idealrealismus in Deutschland. In der Tat erwies sich Leixner in seiner Kompilation als ein Unterstützer des deutschen Realismus. So hielt er bezeichnenderweise fest: „Der künstlerische Realismus liegt nicht in der slavischen Copie von Kleinigkeiten, sondern in der lebensvollen Auffassung jenes Aeusserlichen, in welchem

1040 Leixner 1887, S. 163.

1041 Leixner 1887, S. 163.

1042 Leixner 1887, S. 163.

1043 Leixner 1878, S. 10.

1044 Leixner 1878, S. 5.

sich ein Innerliches ausspricht.“¹⁰⁴⁵ Einen solchen Realismus, der nach „Charakter in der schönen Form“ strebt¹⁰⁴⁶, bezeichnete Leixner als „gesund“.¹⁰⁴⁷ Ein solcher gesunder Realismus unterschied sich seiner Einschätzung nach von der sklavischen Kopie der Wirklichkeit ebenso wie von einem falsch verstandenen „Pseudoidealismus“.¹⁰⁴⁸ Künstler, die in den Augen Leixners einen gesunden Realismus einlösten, waren Adolph Menzel, Paul Meyerheim, Anton von Werner oder nicht zuletzt Ludwig Knaus.¹⁰⁴⁹ Sie alle lobte Leixner und stellte ihr Schaffen gedanklich vor die Folie eines großen und positiven Umschwungs in der deutschen Malerei.¹⁰⁵⁰

Auch anhand der Kategorie des Malerischen lässt sich erkennen, wie sehr der Kritiker noch einer für den poetischen Realismus typischen Balance von Form und Inhalt mit dem letzteren als *primus inter pares* verpflichtet war. Ganz in Übereinstimmung mit dem poetischen Realismus verknüpfte Leixner den Begriff des Malerischen nämlich nicht mit der Formebene. Malerisch zu sein war für Leixner rein eine Frage des Inhaltlichen: „Deshalb wird nur jene Situation malerisch genannt werden können, in der sich Alles, was der Beschauer fordern kann, wie in einem Brennpunkt vereinigt.“¹⁰⁵¹ In Ludwig Knaus' Gemälde „Ein widerspenstiges Modell“¹⁰⁵² sah Leixner die Darstellung eines solchen fruchtbaren Augenblicks mustergültig eingelöst. Dass die koloristische Ausführung des Gemäldes an „Buntheit“ leide und die Gesamtwirkung „ziemlich zerrissen“ sei, konnte Leixner nicht schmerzen, weil das Werk den Höhepunkt seiner Bedeutung nun mal in der „Seelenmalerei“ habe.¹⁰⁵³ Überhaupt lag für Leixner die große Stärke von Ludwig Knaus auf dem Feld der poetischen Verklärung: „Gestalten wie die der Bauern auf ‚Se. Hoheit auf Reisen‘; die des vorjährigen Bildes ‚die Spieler‘ u.s.w. beweisen klar die gesunde Formenanschauung des Künstlers, der die Natur mit scharfem Auge betrachtet, aber in ihr neben der charakteristischen Gewöhnlichkeit, ja Häßlichkeit auch die Schönheit und Liebenswürdigkeit sieht.“¹⁰⁵⁴ Daher sei Ludwig Knaus „ein Realist im besten Sinne“, urteilte Leixner.¹⁰⁵⁵

1045 Leixner 1878, S. 48.

1046 Leixner 1878, S. 20.

1047 Leixner 1878, S. 86.

1048 Leixner 1878, S. 20-21.

1049 Leixner 1878, S. 64.

1050 Leixner 1878, S. 14-15.

1051 Leixner 1878, S. 68.

1052 Eine Abbildung dieses Gemäldes aus dem Jahre 1877 (vgl. Zils 1919, S. 29) konnte bedauerlicherweise nicht ausfindig gemacht werden.

1053 Leixner 1878, S. 68.

1054 Leixner 1878, S. 67.

1055 Leixner 1878, S. 67.

Fasst man die von Leixner angewandten Qualitätskriterien noch einmal zusammen, so ist festzuhalten, dass formale Aspekte von ihm zwar wahrgenommen, aber gleichsam nicht als entscheidend bewertet wurden. Denn auch Eduard Grützners Malweise beispielsweise stellte Leixner bei seinem Berliner Ausstellungsbesuch gar nicht zufrieden und trotzdem lobte ihn der Kunstkritiker, und zwar aufgrund inhaltlicher Komponenten.¹⁰⁵⁶ Der Möglichkeit, einen Künstler zu loben, taten Mängel im Formalen eben keinen direkten Abbruch. Denn für Otto von Leixner zählten Kriterien wie insbesondere Narrativität, zugespitzt auf einen pointiert lesbaren Augenblick, worauf Leixner sehr großen Wert legte¹⁰⁵⁷, ferner Verklärung, im Falle von hässlichen Aspekten mit hinreichender Kontrastierung zum Guten und Versöhnlichen, sprechende Charakteristik der dargestellten Figuren oder liebenswürdige Abgeklärtheit. All diese Kunstkriterien Leixners sind in dieser Arbeit eingeordnet worden als kompatibel mit der Kunstauffassung des poetischen oder – wie Leixner sich ausdrückte – gesunden Realismus.

Spannend sind Leixners Einschätzungen, die er 1878 publizierte, nun aber gerade dort, wo sie von der von ihm nicht geschätzten Malerei in der Berliner Ausstellung künden. Diesbezüglich stach dem Kritiker der Maler Isidor Grünfeld in die Augen, ein früherer Zögling der Weimarer Kunstakademie, der nunmehr bei Gussow studierte.¹⁰⁵⁸ Über ihn schrieb Leixner: „Der junge Künstler meint es ehrlich, aber er huldigt der Häßlichkeit mehr als nöthig. Seine ‚Schafschur‘ muß als fleißige und talentvolle Arbeit bezeichnet werden; die Farbe ist kräftig, wenn auch nicht immer klar, der Vortrag breit und gesund. Aber nur alte, häßliche, runzelige Weiber, gut charakterisirt, lebendig im Ausdruck, jedoch trivial in hohem Grade. Man könnte wahrlich glauben, das Schöne sei gar nicht mehr malerisch.“¹⁰⁵⁹ Leixners Klage über Grünfelds Bild setzte sich darüber hinaus noch in sehr anschaulicher Weise fort: „Das einzige jugendliche Gesicht ist nur im Viertelprofil sichtbar. Einige frische Mädchengestalten unter den alten Weibern hätten dem Bilde keinen Vorzug, den es hat, genommen, aber einen weitem gegeben: mehr Liebenswürdigkeit. So aber sieht das Publikum nicht einmal die trefflichen Seiten und

1056 Leixner 1878, S. 110-111.

1057 In seiner Schrift „Aesthetische Studien für die Frauenwelt“ äußerte sich Leixner zu diesem Punkt noch detaillierter: „Die Aesthetik fordert von der Darstellung eines Vorganges nicht nur malerische Einheit, sondern auch Klarheit. Ein Bild soll anregen, soll Phantasie und Empfindung befriedigen, aber es soll keine Räthsel zu lösen geben. Sobald der Beschauer nöthig hat, sich einen Roman zu erfinden, um ein Genrebild zu verstehen, hat der Künstler einen Fehler begangen, indem er das Gebiet des Dichters betrat; er wollte erzählen, die Erzählung aber bedingt eine Vorführung von einer Reihe Situationen, die sich nach einander, also in der Zeit, entwickeln, der Maler aber kann nur einen einzigen Moment festhalten, der deshalb in vollster Klarheit alles enthalten muß, was zum Verständniß der Situation nothwendig ist.“ Siehe Leixner 1888, S. 233.

1058 Leixner 1878, S. 49.

1059 Leixner 1878, S. 49.

Eigenschaften des Malers.“¹⁰⁶⁰

Leixners Beschreibung nach zeigte Grünfeld in seinem Bild einer Schafschur einen durch nichts besonders hervorgehobenen oder akzentuierten Vorgang alltäglicher Arbeit.¹⁰⁶¹ Dies bedeutete nichts weniger als eine Infragestellung des Prinzips der Läuterung, welche Reinigung von Zufälligem und Akzentuierung unbedeutender Momente garantieren half. Vom Sujet her ein Genrebild, verstieß Grünfelds Darstellung einer Schafschur in Leixners Augen gegen dieses Grundprinzip des poetischen Realismus ebenso wie gegen das Postulat der Schönheit. Alles erschien dem Kritiker „trivial in hohem Grade“ (s.o.). Hier nutzte auch keine gute Charakterisierung und Lebendigkeit im Ausdruck mehr, wenn letztlich doch „einige frische Mädchengestalten“ (s.o.) fehlten, so Leixners bezeichnender Passus.

Grünfelds „Schafschur“ erinnert thematisch an die „Gänsерupferinnen“ von Max Liebermann aus dem Jahre 1872, die noch an späterer Stelle in dieser Arbeit zur Behandlung kommen werden. Liebermann findet sich aber schon namentlich unter den 1878 von Leixner behandelten Personen. Der Kritiker stellte ihn in eine „Reihe von Trivialisten, die sich einbilden wahr zu sein, aber nur geschmacklos sind: [...] die den Schritt vom Naturalismus zum Cultus der Häßlichkeit machen“.¹⁰⁶² In Anbetracht der in Berlin ausgestellten Bilder dieser Trivialisten schrieb Leixner folgende pejorative Charakterisierung nieder: „So sprechen die Apostel der Häßlichkeit und vertilgen mit einem Strich alles aus der Liste des Lebenden, was ihrem Princip feind ist: schöne, lachende Kindergesichter; liebliche Mädchen mit strahlenden Wangen, glänzenden Augen und marmorschimmerndem Fleisch; ideale Männerschönheit. Die Welt der Freude und des Lichtes, auf welche goldene Sonnenstrahlen, Leben und Schönheit spendend, niederfluthen – sie versinkt in grauem Nebel, der sie in den Abgrund zieht, und die ewig junge Göttin Phantasie wird mit einmal zu einer runzeligen, alten Hexe.“¹⁰⁶³

Konkret präsentierte Max Liebermann in besagter Berliner Ausstellung sein Bild „Arbeiter im Rübenfeld“ (Abb. 39).¹⁰⁶⁴ Solche Malerei titulierte Leixner als „extreme Richtung der

1060 Leixner 1878, S. 49.

1061 Eine Abbildung dieses Gemäldes konnte bedauerlicherweise nicht ausfindig gemacht werden. Eine „Schafschur“ Grünfelds von 1880 wurde 2008 und 2009 auf dem Wiener Auktionsmarkt angeboten. Siehe <http://www.artnet.de/K%C3%BCnstler/isidor-grunfeld/auktionsresultate>. Dort auch eine Abbildung, die einen Eindruck vermittelt, wie das 1877 in Berlin ausgestellte Gemälde ausgesehen haben könnte.

1062 Leixner 1878, S. 51.

1063 Leixner 1878, S. 52.

1064 Leixner 1878, S. 54.

Naturalisten“, die bezeichnenderweise von jungen Kräften vertreten werde.¹⁰⁶⁵ Der Kritiker prophezeite ihnen, sie würden schon noch zur Besinnung und auf den rechten Weg zurückkommen: „Haben sie erst die künstlerische Ruhe gewonnen, dann werden sie von selbst die Uebertreibungen ihrer Principien fallen lassen.“¹⁰⁶⁶ Denn Leixner glaubte fest an eine Zukunft für den gesunden Realismus, „der trotz der Verehrung der Natur die Thätigkeit der Künstlerphantasie und der coloristischen Empfindung nicht unterdrückt, sondern durch sie das Naturvorbild vergeistigt“.¹⁰⁶⁷

Leixners Vorhersage sollte sich als Fehleinschätzung herausstellen. Der Naturalismus nahm als Antagonist zum poetischen Realismus im nachfolgenden Jahrzehnt erst richtig an Fahrt auf. Doch Leixners Einschätzungen von 1878 sind deshalb nicht falsch, sondern hoch interessant. Sie erfuhren an dieser Stelle Aufmerksamkeit, weil sie zurückführen vom Zenit der deutschen Genremalerei hin zu anderer, paralleler Kunst der 1870er Jahre. Außerdem erwähnte Leixner in seiner Besprechung den Künstler Max Liebermann in seiner frühen Phase. Damit verknüpft sich die Frage nach den Reibungen, denen die deutsche Genremalerei in den 1870er Jahren ausgesetzt war, mit einem der – aus heutiger Perspektive – populärsten wie bedeutendsten deutschen Künstler des späten 19. Jahrhunderts und lässt erahnen, dass die Frage nach der Krise der heute stark in Vergessenheit geratenen deutschen Genremalerei seinerzeit eine Frage nach den in Deutschland akzeptierten Konzepten des künstlerischen Umgangs mit der alltäglichen Wirklichkeit gewesen ist. Der Naturalismus wurde zum Antagonisten des poetischen Realismusverständnisses in der bildenden Kunst. Hiervon wird zu handeln sein. Gehen wir jedoch zunächst zwei weitere Jahre in der Zeit zurück auf der Suche nach weiteren Reibungen.

10.2. 1876: Gustav Floerke – Der Genrerealismus als Passagier auf der „Arche Noah“

Der Rostocker Gustav Floerke lehrte ab 1873 an der Weimarer Kunstakademie Kunstgeschichte.¹⁰⁶⁸ Parallel dazu war er auch literarisch tätig. Ein Beispiel dafür sind seine Capresischen Dorfgeschichten „Die Insel der Sirenen“.¹⁰⁶⁹ Ungeachtet des Kontakts zu Paul

1065 Leixner 1878, S. 86.

1066 Leixner 1878, S. 86.

1067 Leixner 1878, S. 86.

1068 Zu Floerke siehe Fränkel: Gustav Floerke, in: Allgemeine Deutsche Biographie, Band 48, Leipzig 1904, S. 602–609.

1069 Floerke 1879.

Heyse und dem Münchner Dichterkreis „Die Krokodile“, dem auch der schon zu Wort gekommene Julius Grosse nahe stand, nahm Floerke ab den 1870er Jahren eine für das Deutsche Reich im Allgemeinen sowie für einen Mitarbeiter einer Kunstakademie im Speziellen bemerkenswert kritische Haltung gegenüber der offiziellen Malerei inklusive der Genregattung ein. Eine gewisse Relevanz in der Kunstgeschichtsschreibung besitzt Floerke bisher allerdings vornehmlich in seiner Rolle als Freund und Biograph von Arnold Böcklin.¹⁰⁷⁰

Im Jahr 1872 erschien erstmalig die von Paul Lindau herausgegebene Zeitschrift „Die Gegenwart“ als „Wochenschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben“. Das neue Periodikum reagierte auf die deutsche Reichsgründung, wobei man Frankreich „mit Mitleid, nicht mit Haß“ begegnen wollte.¹⁰⁷¹ Was die Stoßrichtung der Berichterstattung betraf, so schickte der Herausgeber gleich vorweg: „Unser politisches und literarisches Glaubensbekenntniß können wir in Einem Satz zusammenfassen: wir beabsichtigen alle wichtigen Erscheinungen auf dem Gebiete des öffentlichen Lebens und geistigen Schaffens vom freisinnigen Standpunkt aus zu besprechen; ernst, wenn es nothwendig, heiter, wenn es gestattet ist, schonungsvoll, wenn es sein darf, rücksichtslos, wenn es sein muß, mit Freimuth, aber ohne Gehässigkeit.“¹⁰⁷² In der Praxis hieß dies, dass die Redaktion zwar schon im ersten Jahrgang ein sinniges Fragezeichen setzte nachfolgend auf die Feststellung eines Autors: „Und nun zu Vautier, dem Berthold Auerbach (? d. Red.) unter den Malern!“¹⁰⁷³, zugleich aber auch anlässlich der damaligen Berliner Kunstausstellung von Ludwig Knaus als „dem genialsten Maler des modernen Sittenbildes“¹⁰⁷⁴ gesprochen wurde. Vier Jahre später aber veränderte sich dieser Enthusiasmus mit einem differenzierenden Rezensenten Gustav Floerke.

1876 berichtete Floerke in „Die Gegenwart“ von der Berliner Akademieausstellung. Sie war die fünfzigste ihrer Art und fand in einem neuen Ausstellungsgebäude statt. Floerke ließ gleich zu Beginn keinen Zweifel daran aufkommen, dass ihm das Ausgestellte gerade für eine Jubiläumsausstellung nur mittelmäßig erschien.¹⁰⁷⁵ Dass er mit dieser Kritik die „ästhetische Nachtruhe“ etlicher Bildungsphilister stören und auf Widerstand bei der Leserschaft stoßen würde, war ihm bewusst.¹⁰⁷⁶ Als rhetorisches Mittel zur Entfaltung seiner Stoßrichtung

1070 Siehe Floerke 1901 und Floerke 1921.

1071 Siehe Die Gegenwart 1 (1872), Band 1, S. 1.

1072 Siehe Die Gegenwart 1 (1872), Band 1, S. 1.

1073 Ehrlich 1872, S. 347.

1074 Kugler 1872, S. 251.

1075 Floerke 1876, S. 236.

1076 Floerke 1876, S. 237.

referierte Floerke eingangs ein Gespräch mit einem zeitgenössischen Maler, der Floerkes Bewunderung für Rubens zum Anlass nimmt, jegliche alte Kunst gegen die der Gegenwart auszuspielen. So gibt der Maler Floerke beispielsweise zu bedenken: „Nehmen Sie doch nur an, wieviel Gedanken allein die Genrebilder pro anno verarbeiten, und wer bei den Alten so was von Charakter und Durcharbeitung gekonnt hätte. Wenn mir dabei die platten, steifen Menschen des größten Holbein einfallen!“¹⁰⁷⁷ Sich von solcher – in seinen Augen – Unverfrorenheit distanzierend, schrieb Floerke sich auf die Fahnen, streng aber gerecht mit den ausgestellten Werken ins Gericht zu gehen. Vor allem nahm sich Floerke vor, die formale Seite der Gemälde mehr zu würdigen als die meisten seiner „Herrn Collegen“, denn, so warf Floerke ein, „als ob diejenigen so besonders hinter die Coulissen sähen, die sich nur um den Gedankeninhalt einer Malerei zu kümmern wissen!“¹⁰⁷⁸

Gemäß dieser Herangehensweise schätzte Floerke diejenige Malerei am geringsten ein, die ganz nach einem „alte[n] bequeme[n] Bilderrecept“¹⁰⁷⁹ male, so dass sie sich um „die eigentlich malerische Aufgabe des Bildes“¹⁰⁸⁰ gar nicht erst zu kümmern brauche. Auf diese Weise „gestattet sie ihren Anhängern, sich in ihren Bildern um so vollständiger auf andere Qualitäten zu concentriren. Sie verlangt gewissermaßen einen Mangel an eigener malerischer Begabung von ihren Anhängern und hat daher Platz für alle diejenigen, welche wie z.B. die Historienmaler und die eigentlichen Genremaler, ihr Gewicht ganz wo anders hinlegen wie die wirklichen Maler“.¹⁰⁸¹

Floerke schied als Konsequenz dieses Denkens die deutsche Malerei der 1870er Jahre zum einen in eine Richtung, der es auch wirklich um Malerei, um Malerisches gehe, und in eine Richtung, die einer „bequeme[n] oder rettende[n] Arche Noah“¹⁰⁸² gleich überkommene Standpunkte lediglich zu konservieren versuche. Und eine „mächtige Gruppe“ in dieser antiquierten Arche Noah, „die allein genügt, um die ganze Richtung am Leben zu erhalten“, war für Floerke die Genremalerei, „d.h. jene Malerei, welcher (wenn man ihre Vertreter fragt) die charakteristische, gutgezeichnete und möglichst unbefangene componirte Darstellung eines anekdotischen novellistischen oder dramatischen Moments die Hauptsache ist [...]“.¹⁰⁸³

1077 Floerke 1876, S. 238.

1078 Floerke 1876, S. 270.

1079 Floerke 1876, S. 284.

1080 Floerke 1876, S. 285.

1081 Floerke 1876, S. 285.

1082 Floerke 1876, S. 285.

1083 Floerke 1876, S. 285.

Floerke erschien es wichtig, zu betonen, dass er keineswegs ungerecht sein wolle gegenüber der Gattung der Genremalerei: „Vielmehr vertreten gerade diese ‚Genremaler‘ κατ' ἐξοχην¹⁰⁸⁴ eine echt deutsche Schwäche in der malerischen Anschauung mit so viel Liebenswürdigkeit und so vielerlei anderen künstlerischen Qualitäten der in ihrer Weise vollendetsten Art, daß wir auch mit dieser Einseitigkeit, die so Tüchtiges leistet, zu rechnen haben, gleichviel, ob sie uns eine besonders weiterentwicklungsfähige oder gar der großen Kunst vortheilhafte dünkt oder nicht; ob uns ihr Einfluß auf den Geschmack und das Kunstverständniß unseres Publicums als vortheilhafte oder als das Piefkethum unterstützend erscheinen mag.“¹⁰⁸⁵ An Floerkes persönlicher Skepsis gegenüber der Gattung änderte dies allerdings nichts.

Die deutsche Genremalerei war für Floerke, um sein phantasievolles Bild aufzugreifen, aus gutem Grund Passagier der Kunst-Arche-Noah: „Diese Genremalerei ist zugleich die einzige Gruppe, welche zum Aushalten innerhalb der Schranken der Partei eine kaum discutirbare Berechtigung aufzuweisen hat.“¹⁰⁸⁶ Denn der echte Genremaler komme mit dem Reinmalerischen allein gar nicht aus: „Seine Kunst stellt an ihn Anforderungen und verlangt von ihm Qualitäten, die den Rahmen eines coloristisch angelegten und empfundenen Kunstwerks von vorne herein sprengen müßten.“¹⁰⁸⁷ Die „Specialität“ des deutschen Genrebildes liege, so gab Floerke unumwunden zu, im „gemüthvolle[n] Erzählen und Charakterisiren“, doch sei dies schlichtweg „einseitig“ und inkompatibel mit modernen coloristischen Bestrebungen.¹⁰⁸⁸ Floerke folgerte fest entschlossen: „Schon damit ist gesagt, daß ‚Genremaler‘ so gut wie ‚Historienmaler‘ stets ein Gegensatz bleiben muß gegen denjenigen, welchem der bloße Titel Maler als der höchste erscheint und der aus dem Reiz der malerisch geordneten Massen und Formen die Inspirationen für seine coloristischen Harmonien erschöpft.“¹⁰⁸⁹

Der Grund für Floerkes Thematisierung an dieser Stelle geht über die Tatsache hinaus, dass er sich am poetischen Genre und dessen Publikum rieb. In Floerkes Kritik von 1876 scheint vielmehr bereits eine bemerkenswerte Sichtweise auf den weiteren Umgang mit der deutschen Genremalerei auf. Floerke sah die Genremalerei nämlich schon grundsätzlich als verloren an.

1084 Akzentsetzung: ἐξοχην, Spiritus lenis über dem Epsilon, Akut über dem Eta.

1085 Floerke 1876, S. 285.

1086 Floerke 1876, S. 285.

1087 Floerke 1876, S. 285.

1088 Floerke 1876, S. 285.

1089 Floerke 1876, S. 285.

Ganz nüchtern schätzte er zwar ein, dass derartige Malerei noch lange Gefallen finden werde: „Es hilft nun einmal Nichts [...]. Und die Consuln werden nicht dafür sorgen, daß es anders werde.“¹⁰⁹⁰ Aber in Floerkes Augen war die Genregattung inkompatibel mit einer anbrechenden Zeit, die das Malerische im Bild mehr denn je beachten und schätzen würde, so Floerkes Hoffnung.

Floerke sah für die Genregattung keine Möglichkeit der Modernisierung: „Der ‚Genremaler‘ kann eben nicht heraus aus den Schranken dieser alten malerischen Convention. Wie häufig versuchen es die strebsamsten unter ihnen, ihre Bilder coloristisch auf eine höhere oder naturalistisch wahrere Stufe zu heben. Aber sie bringen es nicht weiter, als zu einer für Laien ausreichenden Verheimlichung des alten Recepts, nach dem sie dennoch arbeiten.“¹⁰⁹¹ Vehement verneinte Floerke die vom poetischen Genrealismus gepflegte Balance von Form und Inhalt. Solche Genremaler würden sich selber täuschen, warnte Floerke, wenn sie glaubten, „österreichisch-ungarische Politik mit zwei Schwerpunkten treiben zu können“.¹⁰⁹² Sie könnten nun mal mit ihren narrativen und gedanklichen Komponenten sowie ihrer „hier in Rede stehenden Receptmalerei“¹⁰⁹³ gar keine malerische Wirkung entfalten, auch wenn sie sich darum noch so bemühten.

Zu fördern seien, so Floerkes Meinung 1876, all diejenigen Künstler, die nicht an Bord der Arche Noah saßen, hingegen auf eine große Kunst hofften und denen „einstweilen die Wege zu bereiten sind“, so Floerkes Postulat.¹⁰⁹⁴ Was sich hier andeutete, war eine Genrekritik, die den Gattungsbegriff als Schlagwort sehr eng fasste und vom weiteren Entwicklungsstrang der deutschen Malerei abgelöst sehen wollte. Floerke platzierte die Genremalerei seiner Zeit auf der roten Liste antiquierter Konzepte und sah ihr angestammtes Ressort auf der „Arche Noah“ der Kunst. Malerisch zu malen und Genregemälde zu malen, waren in den Augen Floerkes zwei miteinander unvereinbare Dinge. Eine derartige Scheidung in Kunst und Nicht-Kunst – und die Genremalerei dabei eben der zweiten Kategorie zugeschlagen – wird im Kapitel zur Krise der deutschen Genremalerei um 1900 eine wichtige Rolle spielen.

1090 Floerke 1876, S. 285.

1091 Floerke 1876, S. 285.

1092 Floerke 1876, S. 285.

1093 Floerke 1876, S. 285.

1094 Floerke 1876, S. 285.

10.3. 1874: Adolph Bayersdorfer – „Zudem steht eine neue Abtrünnigkeitsepidemie in Bälde bevor.“

Adolph Bayersdorfer war ein profilierter Kunsthistoriker seiner Zeit. Im 1871 ausgetragenen Disput um die Echtheit zweier Hans Holbein d. J. zugeschriebenen Gemälde, dem so genannten Holbeinstreit, gehörte Bayersdorfer federführend zu den Verfechtern der sich als richtig herausstellenden Einschätzung.¹⁰⁹⁵ 1880 übernahm der Kunsthistoriker die Konservatorenstelle an der Gemäldegalerie in München-Schleißheim, vier Jahre später diejenige an der Münchner Alten Pinakothek. Neben diesen Tätigkeiten rund um Kunst vergangener Jahrhunderte beschäftigte sich Bayersdorfer jedoch auch mit dem Kunstgeschehen seiner eigenen Gegenwart. Während seiner zahlreichen Aufenthalte in Florenz – Bayersdorfer gehörte zu den Gründungsmitgliedern des deutschen Kunsthistorischen Institutes dort – pflegte er Kontakt zu Adolf von Hildebrand und Hans von Marées. Durch seine Mitarbeit im Organisationskomitee der 1. Internationalen Kunstausstellung in München 1869 kam Bayersdorfer mit der Kunst Courbets in Verbindung.

Gerade in den darauf folgenden Jahren äußerte sich Bayersdorfer in der Tagespresse vielfach zur zeitgenössischen Kunst. Repräsentativ für die dabei verfolgte Stoßrichtung sind die 1874 in der Neuen Freien Presse in Wien publizierten Ausführungen über „Neue Kunstbestrebungen in München“. Wie der Tenor der Textausschnitte zeigen wird, wählte Bayersdorfer nicht ohne Grund ein nicht direkt in München erscheinendes Presseorgan, konnte er doch so mögliche Zensurmaßnahmen umgehen.

Ähnlich wie Floerke schied Bayersdorfer die Genremaler seiner Zeit vom eigentlich zeitgemäßen Kunstschaffen und separierte sie so von Kunst gemäß seiner Definition: „Ganz ahnungslos dagegen am künstlerischen Problem vorüberzukommen und in thörichten Bemühungen den Preis zu erringen, das gelingt gerade unseren gepriesensten Malern, den ‚Meistern der Charakteristik‘, den tiefgründigen Schilderern des Landes- und Zeitüblichen, welche die Herzen und Nieren ihrer Mitmenschen prüfen und den psychischen Konflikt beherrschen, vom einfachsten Dasein bis hinauf zu der interessantesten Kollision des urbanen Sommerfrischlers mit dem biederem und begriffsstutzigen Bauernvolk.“¹⁰⁹⁶ „Drollig“, „sinnig“ und „rührend“, dies seien die Genremaler freilich allemal, „immer aber machen diese Lieblinge des Publikums eine für die Malerei irrelevante, weil abstrakte, aus der Erscheinung

¹⁰⁹⁵ Käss 1987, S. 54-61. Aus dieser Publikation auch die weiteren Angaben zu Bayersdorfers Vita.

¹⁰⁹⁶ Bayersdorfer 1902, S. 227.

nur gefolgerte Eigenschaft des Gegenstandes zum einzig beabsichtigten Inhalte ihrer Werke und verkennen die Natur der bildenden Kunst derart, daß sie nach dem der erzählenden Dichtkunst vorgestreckten Ziele streben“.¹⁰⁹⁷

Bayersdorfer ätzte weiter: „Kein artistisches Mysterium unterbricht da hemmend die fließende Alltäglichkeit des Genusses, und die unübersetzbare Sprache der Kunst, deren Grammatik die sichtbare Welt in ewige Ausdrucksformeln zerschlagen hat, fordert in diesen Werken nicht zur Entzifferung auf. Diesen ‚Seelenmalern und Meistern der Charakteristik‘ sind ihre Farben nicht mehr als was dem Schriftsteller die Tinte ist – Schreibmaterial.“¹⁰⁹⁸ Derartige „textbedürftige Illustrationen“ titulierte Bayersdorfer als „künstlerische Thorheit“.¹⁰⁹⁹ Schon zwanzig Jahre vor Richard Muther wurde demnach die Ansicht erhoben, Genremaler lieferten eigentlich „Buchbinderarbeit“ ab.¹¹⁰⁰

Schuld an dieser Lage waren für Bayersdorfer zum einen die Künstler selbst, die verkannten, „daß in den Stoffen auf ihrer Palette ein großer Teil jener mächtigen Symbolik schlummern könnte, mit welcher die Kunst auf den Saiten der menschlichen Seele spielt“.¹¹⁰¹ Mehr noch trug zu dieser Misere aber nach Meinung des Kunstgelehrten das Publikum in Deutschland bei: „Der Franzose hat die künstlerische Berechtigung einer selbständigen Poesie der bloßen Erscheinungselemente in der Malerei nie bezweifelt, der Deutsche von heutzutage hat sie – man kann es wohl sagen – noch nicht begriffen. Der französische Kunstfreund stellt vor einem Bilde zunächst an sich die Frage, was es ‚ist‘; der vulgäre deutsche Kunstfreund fragt gewöhnlich seinen Nachbar, was es ‚bedeutet‘.“¹¹⁰² In Anbetracht dessen sprach Bayersdorfer abschätzig von „deutsche[r] Gedankenhypertrophie, welche alles sinnliche Verstehen schon im Keime erwürgt“.¹¹⁰³ Der Weg zu guter, rein malerischer und sinnlicher Kunst sei dem Deutschen „oft ganz verrammelt von seinem begriffsstolzen, unterhaltungsdurstigen Gehirn, welches die Probe über die gebotene Erfindung machen will“.¹¹⁰⁴

Bayersdorfer hegte gegenüber dem Klientel der deutschen Kunstvereine den Verdacht, Genremalerei nur zu mögen, weil diese wegen ihrer Narrativität und Verklärtheit unterhaltend

1097 Bayersdorfer 1902, S. 227.

1098 Bayersdorfer 1902, S. 227-228.

1099 Erstes Zitat Bayersdorfer 1902, S. 227, zweites Zitat ebd., S. 228.

1100 Siehe Kapitel 3 oder direkt Muther 1893/94, Band 2, S. 246.

1101 Bayersdorfer 1902, S. 228.

1102 Bayersdorfer 1902, S. 221.

1103 Bayersdorfer 1902, S. 222.

1104 Bayersdorfer 1902, S. 222.

war. Unter dem Schlagwort des „Kunstvereinsphilisters“ schimpfte Bayersdorfer: „Mit einem titellosen Zustandsbilde ohne novellistischen Pragmatismus, an dessen Nachkonstruierung er sonst ein kindliches Vergnügen hat, mit der bloßen Lösung eines malerischen Problems, mit einer Landschaft, in der die Natur nicht deutlich Theater spielt mit Stimmung oder Effekt – überhaupt mit dem Bilde, das ihm nicht in den verständlichsten Phrasen entgegendeclamiert, weiß er nichts anzufangen.“¹¹⁰⁵ Sarkastisch skizzierte Bayersdorfer: „Wenn es zum Beispiel in den Straßen Münchens stürmt und schneit, saugt der Kunstvereinsphilister mit Kind und Kegel um ein billiges Abonnement auf der Wochenausstellung den hellichten [sic] Sonnenschein und eine farbige Palettenwelt in seine begierige Netzhaut.“¹¹⁰⁶ Dort finde der Philister „seine vielbewunderten Bauern“.¹¹⁰⁷ Zur Komplettierung der vermeintlichen Idylle fehle „nichts als Buttermilch und Kuhschellen“, schloss der Kritiker.¹¹⁰⁸

Adolph Bayersdorfers Invektiven von 1874 richteten sich gegen eine novellistische Malerei, die den Betrachter nicht nach dem „Wie“, sondern nach dem „Was“ fragen ließ. Gegen eine Malerei, die unterhaltend war, indem sie die Wirklichkeit verklärte, so dass sie ein Kontrastprogramm zum realen Alltag sein konnte. Gegen eine Malerei mit Figuren meisterhafter Charakteristik, welche jedoch jegliches sonstiges Interesse am Bild komplett absorbierte. Diese Vorwürfe trafen freilich auch auf die zeitgenössische Historienmalerei sowie das historische Genre zu. Auch sie verurteilte Bayersdorfer.¹¹⁰⁹ Doch galten seine Vorwürfe in hohem Maße der „angesehene[n] moderne[n] [...] Genremalerei“.¹¹¹⁰

Bayersdorfers Kritikpunkte an einer Genremalerei des poetischen Realismus seien noch einmal zusammengefasst: Neben der Tatsache, dass auch er wie Floerke Malerei fortan mehr sinnlich, also bezogen auf Formales und malerische Aspekte, beurteilt wissen wollte, waren dies des weiteren eine scharfe Verdammung der Narrativität der Genrebilder, ihrer Formen der Verklärung sowie des Publikums, das solche Malerei schätzte. Alle diese Reibungspunkte werden im Kapitel über die Krise der Genregattung um 1900 erneut begegnen. Einstweilen – so zeigten es Leixners, Floerkes und Bayersdorfers Ausführungen exemplarisch auf – ist

1105 Bayersdorfer 1902, S. 223.

1106 Bayersdorfer 1902, S. 223.

1107 Bayersdorfer 1902, S. 222.

1108 Bayersdorfer 1902, S. 223.

1109 So heißt es an einer Stelle: „Und wo es nicht die moralische Schwachheit ist, die durch den Verputz schimmert, da überliefert sich der Nachwelt die selbstgefällige Thorheit, welche sicher und harmlos den Reiz einer Nebensache zum Haupt- und Kunstzweck erhebt, wie das gewöhnlich der hochstrebende historische Garderobier thut, welcher die weltgeschichtlichen Momente einkleidet, oder dessen Subspecies, der antiquarisch gebildete Kostüm- und Möbelmaler, der das historische Genrebild kultiviert und mit Hilfe des Trödeljuden die Kulturgeschichte psychologisch erläutert.“ Bayersdorfer 1902, S. 226-227.

1110 Bayersdorfer 1902, S. 210.

festzuhalten, dass die Vormachtstellung der deutschen Genremalerei, wie sie sich nach 1848 entwickelt hatte, schon in den 1870er Jahren ins Wanken geriet, weil zunehmend ein anderer künstlerischer Umgang mit der Wirklichkeit diskutiert und praktiziert wurde und der formale Selbstwert von Kunst gestärkt wurde.

Adolph Bayersdorfer jedenfalls zeigte sich 1874 hoffnungsvoll, dass sich an den – aus seiner Sicht – gravierenden Missständen in der deutschen Kunstlandschaft schon bald etwas ändern würde. Er bekundete: „Zudem steht eine neue Abtrünnigkeitsepidemie in Bälde bevor, wenn die französische Saat der Wiener Weltausstellung vollzählig aufgegangen sein wird. So ist denn die Münchener Künstlerschaft in wohlgeschiedene größere Parteien und kleinere Sekten geteilt, welche im geselligen Kreise mit Worten, auf dem Kunstverein mit Bildern um ihre Überzeugung kämpfen.“¹¹¹¹ Einer dieser „talentvolleren Leute“, die „sich ganz der neuen Strömung hingeben“¹¹¹², war Adolph Bayersdorfer persönlich bekannt.¹¹¹³ Die Rede ist von Wilhelm Leibl.

1111 Bayersdorfer 1902, S. 236.

1112 Bayersdorfer 1902, S. 236.

1113 Boris Röhrle vermutete anhand der Briefe Wilhelm Leibls, dass dieser seit 1868 in Kontakt mit dem Kreis um Bayersdorfer stand. Siehe Röhrle 1996, S. 43.

11. 1869-1890: Leibl, Liebermann und der Naturalismus in Deutschland

11.1. „Das ist vielleicht nicht praktisch, aber rein künstlerisch.“ – Wilhelm Leibls Abwendung vom poetischen Bauerngenre

Das Verhältnis von Kunstepochen zueinander gleicht weder einem Gänsemarsch der Stile, in welchem schön hintereinander in Reih und Glied geschritten wird, noch einem Schrank, bei dem eine neue Schublade erst geöffnet werden kann, sobald alle anderen zugeschoben sind. Gleichwohl darf die Geschichtsschreibung von Kristallisationspunkten sprechen, an denen sich merklich ein Wandel erkennen lässt und die Untersuchung einer neuen Phase ihren Ausgang nehmen kann. Was die Anfänge der Erschütterung der Kunstauffassung des poetischen Realismus in Deutschland betrifft, so liegt für Boris Röhrl in seiner „Kunsttheorie des Naturalismus und Realismus“ ein solcher Kristallisationspunkt klar auf der Hand: „Die Entstehung der Auffassung, dass Realismus auch die neutrale Nachahmung der Natur sein könne (mimetischer Realismus), lässt sich ziemlich genau datieren: 1869 fand in München die ‚1. Internationale Kunstausstellung‘ statt, bei der neben zahlreichen Hauptwerken Courbets auch Maler der École de Barbizon vertreten waren. Auf die jungen süddeutschen Maler übte diese Ausstellung eine enorme Wirkung aus. Man begann eine zweite Form des Realismus zu entwickeln, die sich ausschließlich auf die Nachahmung der Natur beschränkte.“¹¹¹⁴

Auch die vorliegende Arbeit beendet ihren chronologischen Rücklauf auf der Spur eines anderen Realismuskonzeptes als dem des poetischen Realismus an der von Röhrl markierten Stelle und wendet sich konkret einem Künstler zu, für den die Münchner Ausstellung 1869 eine Bestärkung seines Weges weg vom poetischen Realismus gewesen ist und den Röhrl in seiner Dissertation behandelt hat. Die Rede ist von Wilhelm Leibl. Auf dessen Vorreiterrolle für eine deutsche Malerei, die mit dem idealistischen Erbe, das der poetische Realismus noch in sich trug, endgültig brach, wies S. R. Koehler seine amerikanische Leserschaft bereits 1880 hin: „There is another phase of German art, however, which is still more radical than the one I have alluded to, in its rupture with the traditions of the first half of the century. It is the naturalism which Mr. Rosenberg stigmatizes as an outgrowth of the left wing of realism. [...] Of this modern German naturalism Wilhelm Leibl is the foremost representative.“¹¹¹⁵

1114 Röhrl 2003, S. 58-59.

1115 Koehler 1880, S. 478. Vermutlich spielte Koehler auf einen Artikel Rosenbergs in der Zeitschrift für bildende Kunst an, in dem es heißt: „Heute ist der Sieg des Farbenrealismus auf allen Linien entschieden. Das ideale Streben im Sinne der neudeutschen Kunst zeigt sich nur noch in der Wahl der Stoffe und in der Formenbehandlung, welche der sich von dem linken Flügel des Realismus abzweigende Naturalismus

Leibls künstlerische Ausbildung begann in den frühen 1860er Jahren in seiner Heimatstadt Köln bei Hermann Becker.¹¹¹⁶ Becker ist bereits mehrfach in dieser Arbeit als Kunstkritiker zitiert worden, so beispielsweise im Kapitel über den poetischen Realismus in der Kunstkritik. 1863 wechselte Leibl an die Münchner Kunstakademie und studierte nach einer Anfangsphase zunächst bei Ramberg und dann bei Piloty.¹¹¹⁷ Wilhelm Hausenstein hielt 1914 zu diesen Ausbildungsstationen bezüglich des damaligen Realismusverständnisses vor Augen: „Als Leibl begann, war in Deutschland ein Realismus an der Tagesordnung, der nach zwei Seiten ging: man pflegte das gesellschaftliche Genrebild und einen Realismus des Historienbildes, den man am liebsten mit der Meininger Szenentradition vergleichen möchte. Leibl erlebte beides [...]“¹¹¹⁸

Aus diesen Akademie Jahren rührten auch Leibls Freundschaften mit Theodor Alt, Johann Sperl und Rudolf Hirth du Frênes. Zeitweise vergrößert um weitere junge Maler, strebte dieser „Leibl-Kreis“ alsbald nicht mehr nach einem poetischen Realismus, sondern nach einem mimetischen Realismus ohne Selektion und Verklärung.¹¹¹⁹ Hierin lag gewaltiges Empörungspotential. Wilhelm Leibl meinte einmal: „Wo meine Bilder hinkommen, werden sofort zwei Parteien entstehen [...]“¹¹²⁰ Leibl und seine Kollegen waren nach dem Einschnitt von 1848 aufgewachsen und wollten den errungenen Konsens in der Kunst nicht so sehr mittragen als vielmehr verändern und weiterentwickeln.¹¹²¹ Eine solche Abkoppelung musste jedoch erst zur Reife gelangen.

Bei Leibl geschah dies in nachweislicher Pflege und Auseinandersetzung mit der Genremalerei. Zum einen war dies das Studium Alter Meister¹¹²², zum anderen aber auch das des zeitgenössischen Genres. Offensichtlich konnte sich der junge Student eine Tätigkeit als Genremaler gut vorstellen. Als Leibl im Sommer 1865 eine Studienreise nach Partenkirchen unternahm, berichtete er seinen Eltern, er würde „Dorfkinder und dergleichen“ malen, „was für den Genremaler auch unentbehrlich ist“.¹¹²³ Bereits im Jahr zuvor hatte sich Leibl im

immer mehr vernachlässigt oder doch in die grobsinnliche Sphäre sklavischer Modellwahrheit überträgt.“
Rosenberg 1880, S. 42.

1116 Zu Leibls Kölner Jahren siehe Wiercinski 2003, S. 17-25.

1117 Einen anschaulichen Einblick in die damaligen Verhältnisse in München bietet Röhl 1994, vor allem S. 22-40.

1118 Hausenstein 1914, S. 27.

1119 Röhl 2003, S. 59. Ausführlicher zum Leibl-Kreis siehe Petzet 1974.

1120 Zitiert nach Gaetgens 2002, S. 467.

1121 Röhl 1994, S. 31.

1122 Zu Leibls Auseinandersetzung mit Caspar Netschers Genregemälde „Musikalische Unterhaltung“ siehe Wiercinski 2003, S. 122-125.

1123 Zitiert nach Röhl 1994, S. 39.

Stillen bei der Skizzenarbeit mit dem führenden Genremaler jener Jahre künstlerisch gemessen. Der von Ludwig Knaus gepflegte Typus des Bauernmädchens klingt bei Leibls strickendem Bauernmädchen von 1864 an (Abb. 40).¹¹²⁴ Der junge Künstler suchte schließlich auch den persönlichen Kontakt mit dem arrivierten Meister. Mehrfach besuchte Leibl Knaus während der 1860er Jahre in dessen Düsseldorfer Atelier, so auch im Spätsommer 1868 gemeinsam mit seinem Bruder Ferdinand.¹¹²⁵

1868 schuf Leibl sein erstes eigenes Genregemälde, das er selbst als „Kritisieren ist leichter als Bessermachen“ titulierte, das gemeinhin allerdings als „Ein Kritiker“ bekannt ist (Abb. 41).¹¹²⁶ So unkonventionell auch das Nebeneinander der beiden dargestellten Männer für ein Genregemälde dieser Zeit erscheinen mag, so konventionell war doch der Entstehungsprozess. Das Motiv wurde zunächst gründlich in Interieur- und Kompositionsskizzen vorbereitet. Nach dem Setzen von Licht- und Schattenpartien auf einer grundierten Holzplatte arbeitete Leibl nach dem lebenden Modell. Seine Kollegen Rudolf Hirth du Frênes und Karl Haider standen ihm Modell. Nachdem die individuellen Stellen wie die Gesichter als erstes fertig waren, zog Leibl die Kleidung der beiden Modelle einer Puppe über und malte zu Ende.¹¹²⁷ Hier wirkte sichtlich noch nicht der spätere Leibl, der Modelle in einer kalten Kirche oder in unbequemen Posen ausharren ließ, um einzig der naturnahen Wahrheit nachgegangen zu sein. Hier schuf noch der lernende Akademiestudent Leibl, der zum damaligen Zeitpunkt Schüler in der Klasse Pilotys war und sich mit Franz Defregger dort ein Atelier teilte.¹¹²⁸

Zur 1. Internationalen Kunstausstellung in München 1869 reichte Wilhelm Leibl vier Gemälde ein. Seinem Bruder Ferdinand schrieb er: „Deine Hoffnung, daß ich den Knaus aus dem Feld schlagen werde, wäre mir sehr angenehm und erwünscht, scheint mir aber etwas übertrieben, da er in letzter Zeit von seinen älteren besten Sachen hierher geschickt hat und zudem noch morgen dahier in eigener Person mit einem größeren neuesten Bild erwartet wird.“¹¹²⁹ Neben „Ein Kritiker“ waren Leibls Ausstellungsstücke drei Porträtgemälde, von dem besonders das der Ehefrau des Bildhauers Lorenz Gedon, Minna Gedon, Aufsehen erregte. Beinahe hätte Leibl damit eine Goldene Medaille gewonnen. Doch die Juroren

1124 Röhrl 1994, S. 18.

1125 Röhrl 1994, S. 70.

1126 Czymbek / Lenz 1994, S. 230.

1127 Röhrl 1994, S. 66-69.

1128 Röhrl 1994, S. 66.

1129 Zitiert nach Röhrl 1996, S. 50.

weigerten sich, diese einem Akademiestudenten zuzuerkennen.¹¹³⁰ Der ganz offensichtlich hoch talentierte junge Maler polarisierte.

Innerlich hatte Leibl, womöglich vorangetrieben durch Reibereien innerhalb der Piloty-Klasse¹¹³¹, zu diesem Zeitpunkt einen Schwenk vollzogen. Seinem Bruder Ferdinand gegenüber schwärmte er von den „hervorragend[en]“ Franzosen in der Münchner Ausstellung, während er Knaus Stagnation und nun sogar eine „süß[e] und erbärmlich[e]“ Malweise attestierte.¹¹³² Leibl, der fortan zum französischen Realismus tendierte, erregte das Aufsehen des in München ausstellenden und für einige Wochen in der Stadt selbst anwesenden Gustave Courbet. Das summarische Urteil des Altmeisters des französischen Realismus über die Kunst in München anno 1869 war verheerend: „In Deutschland ist gute Malerei so gut wie unbekannt. Man ist dort ganz im Negativen der Kunst befangen; eines der wichtigsten Dinge ist in ihren Augen die Perspektive; man spricht den ganzen Tag davon. Weiterhin spielt die genaue Wiedergabe der historischen Kostüme eine große Rolle. Die Malerei ist ganz nahe an die Anekdote geraten.“¹¹³³ Außerdem würden die Wände Münchens vor Fresken starren, als habe man alles mit Tapeten überklebt.¹¹³⁴ Der Ausklang des Historismus aus der Ära Maximilians II. lässt aus diesen Worten anschaulich grüßen. Leibl jedoch rief bei Courbet Anerkennung hervor. Er spürte wohl Wesensverwandtheit. Dieser Zuspruch, zusätzlich zu der inneren Distanz gegenüber dem Münchner Kunstbetrieb, bestärkte Leibl, nach Paris zu gehen.

In Paris schuf Leibl Genrebilder, die sich noch weniger als „Ein Kritiker“ mit dem poetischen Genrerealismus vereinbaren ließen. Eines davon war „Die alte Pariserin“ (Abb. 42). P. Albert Kuhn kommentierte in bezeichnender Weise: „Man hat ganz gut gesagt, die vorausgehende Periode hätte zur Alten eine Katze, ein Enkelkind u. dgl. hinzugefügt.“¹¹³⁵ Tatsächlich sinnierte beispielsweise Alfred Koeppen diesbezüglich: „Was hätte nun wohl ein Anekdotenmaler aus demselben Vorwurf gemacht? Zu der alten Frau wäre vielleicht eine Katze mit gekrümmtem Buckel gekommen, oder ein kleiner Enkel, ein Hosenmatz, der in seinem Beinkleidchen den üblichen Effekzipfel zeigt und sich an die Großmama anschmiegt, die ihrerseits die Hand streichelnd auf sein blondes Lockenköpfchen legt.“¹¹³⁶ Zur Visualisierung solch „genrehafter“ Gedanken sei exemplarisch verweisen auf Meyer von

1130 Czymmek 1994, S. 20-21.

1131 Siehe Röhl 1994, S. 70.

1132 Zitiert nach Röhl 1996, S. 52-53.

1133 Zitiert nach Wichmann 1958, S. 29.

1134 Siehe Wichmann 1958, S. 29.

1135 Kuhn 1909, S. 1368.

1136 Koeppen 1914, S. 26-27.

Bremens „Am Abend“ (Abb. 43), das ein rührendes Beisammensein einer Großmutter mit ihren Enkelkindern zur Darstellung brachte.

Auf Leibls Art und Weise sei dafür aber aus dem Motiv der alten Frau „ein vollendetes Wirklichkeitsbild und ein Lebensbild“ geworden, so wiederum Kuhn.¹¹³⁷ Kontakt zu Knaus hielt Leibl zwar auch von Paris aus. Er bat ihn um ein Unterstützungsschreiben zur Dispens vom Kriegsdienst.¹¹³⁸ Malerisch war Leibl aber da bereits von Knaus abgewichen. Fortan – Leibl kehrte bereits 1870 wieder nach Deutschland zurück – wollte er nur noch malen, was er sah. Für das Schaffen von Genre hieß dies: „Ich male den Menschen so, wie er ist, da ist die Seele ohnehin dabei.“¹¹³⁹ Nicht zuletzt mit Blick auf die Künstler einer erzählenden Genremalerei rief Leibl einmal aus: „Mit ihrer verfluchten Gedankenmalerei verhunzen sie uns die ganze deutsche Kunst.“¹¹⁴⁰

Leibls malerisches Œuvre in einer Untersuchung, die nicht ihm alleine gewidmet ist, knapp zu skizzieren, fällt nicht leicht. Sein Werdegang verlief wechselhaft und keineswegs stringent. Während „Die alte Pariserin“ sowie weitere Bilder der frühen 1870er Jahre – beispielsweise „Im Atelier“ oder „Dachauerinnen im Wirtshaus“ – mit einem breiten Pinselduktus ausgeführt wurden und dann im Spätwerk impressionistische Züge zu beobachten sind, erprobte sich Leibl auch an einer haargenauen, detailrealistischen Malerei, welche die Zeitgenossen an Holbein erinnerte.¹¹⁴¹ Das berühmteste Beispiel dieser Phase dürfte zweifellos „Drei Frauen in der Kirche“ sein (Abb. 44).¹¹⁴²

Entscheidend für den vorliegenden Kontext ist, dass Leibl mit beiden Malweisen eines nicht sein wollte: ein Genremaler, der selektiert und verklärt, dem Publikumsgeschmack folgt und das Malerische dem Primat des Gedanklichen unterordnet. Leibl gestand ein, dass es vermutlich „nicht Jedermanns Sache“ sei, wie er sich „von dem gewohnten, alten konventionellen Schlendrian, den sie Idealismus nennen“, lossage, allerdings müsse dies sein, denn: „Das ist vielleicht nicht praktisch, aber rein künstlerisch [...]“¹¹⁴³ Tief überzeugt bekannte Leibl: „Meinem Prinzip gemäß kommt es nicht auf das ‚Was‘ an, sondern aufs ‚Wie‘

1137 Kuhn 1909, S. 1368.

1138 Thematisiert in einem Brief von Wilhelm Leibl an seinen Bruder Ferdinand Mitte Februar 1870 aus Paris. Siehe Röhl 1996, S. 62-64. Der Vorgang ist auch erwähnt bei Müller-Knaus 1979, S. 115.

1139 Zitiert nach Ruhmer 1994, S. 169.

1140 Zitiert nach Pauli 1934, S. 325.

1141 Zu einer Differenzierung innerhalb Leibls Œuvre siehe auch Hausenstein 1914, S. 28-29.

1142 Nur verwiesen werden kann auf die These Beate Söntgens, wonach Leibl mit dieser Malweise eine „Rettung des Faktischen im Bild“ hätte vollziehen wollen. Siehe Söntgen 2000, S.171-178.

1143 Zitiert nach Gaehtgens 2002, S. 466.

zum Leidwesen der Kritiker, Zeitungsschreiber und des großen Haufens, denen das Was die Hauptsache ist, weil die einen hierin ja ihr Objekt finden, über das sie sich nach Belieben verbreiten können und die andern auch daran etwas haben, worüber sie schwätzen können [...].¹¹⁴⁴

Zwar gab es auch Fürsprecher für Leibls Realismus. Adolph Bayersdorfer wäre hier zu nennen¹¹⁴⁵ oder in der Spätphase Leibls Richard Muther, der hervorhob: „In Leibls Werken lebt der Bauer in seiner ganzen Rustizität: in seiner Verschmitztheit, seinem Wagemut, seinem Stumpfsinn. Er gab ihm das Recht der eigenen Existenz, hat – wie Millet in Frankreich – aus Witzfiguren Wesen von Fleisch und Blut, knochig-herbe Individualitäten gemacht.“¹¹⁴⁶ Zu ihrer Entstehungszeit wurden Leibls Werke aber nach den Rezeptionsmustern einer bäuerlichen Genremalerei des poetischen Realismus bemessen und entsprechend kritisiert. Eher harmlos war da Max Bernsteins satirischer Vierzeiler zu den „Drei Frauen in der Kirche“: „Bewund'rung Deinem Fleiß! Doch in der Kunst / Das Schönste ist die Schönheit – mit Vergunst! / Sag' selber, wack'rer Meister Leibl, Möchtest Du eine davon zum Weibl?“¹¹⁴⁷

Adolf Rosenberg ging Leibls Gemälde deutlicher an: „Viel Intelligenz ist in den Köpfen nicht ausgeprägt. Die junge hat ein glattes Gesicht, welches noch keine Denkwort aus den Wirnissen des Lebens davongetragen hat, und aus den verschrumpften Gesichtern der beiden anderen spricht auch nichts, was uns neugierig machen könnte. Es ist die absolute Trivialität einer niedrigen Existenz.“¹¹⁴⁸ Auch Friedrich Pecht missfiel das Gemälde. Indem er Defregger als positives Gegenbeispiel anführte, blieb ihm für Leibls „Drei Frauen in der Kirche“ nur die Feststellung, das Bild sei „langweilig und die vorderste Jungfrau, die doch einen wohltuenden Gegensatz zur Mutter, wie der am besten gelungenen Großmutter in der Mitte zu bilden hätte, zu uninteressant“.¹¹⁴⁹ Und ein anderer Kritiker fragte sich im Angesicht des Bildes: „Wäre ein Knaus möglich, wenn er so malte wie Leibl?“ Die Antwort lautete: nein.¹¹⁵⁰

Auch mit „Die Dorfpolitiker“ aus dem Jahre 1877 (Abb. 45) forderte Leibl Publikum und Kritiker heraus, indem er ein klassisches Genresujet darbot, wiederum jedoch keine narrative Handlung oder gedankliche Stimuli. Leibl malte keine zugespitzt charakterisierten Typen, so

1144 Zitiert nach Gaetgens 2002, S. 466.

1145 Röhl 1994, S. 60.

1146 Muther 1914, Band 1, S. 161.

1147 Bernstein 1884, S. 47.

1148 Zitiert nach Söntgen 2000, S. 47.

1149 Zitiert nach Söntgen 2000, S. 47.

1150 Zitiert nach Waldmann 1929, S. 21.

dass Muther 1893 in seiner „Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert“ polemisch kommentieren konnte: „Was hätte Knaus, der König der Illustration und Herrscher im Reiche der Vignette, aus diesem Thema gemacht! Er hätte durch einen literarischen Seitensprung die Gedanken über das Interesse des Bildes hinausgezogen. Man hätte erfahren, was die Bauern lesen, wäre über ihre politische Parteistellung wie über ihre Ehren und Aemter im Dorfe unterrichtet worden: das ist der Schulz, das der Schmied, das der Schneider.“¹¹⁵¹

Muthers Vergleich erfolgte selbstverständlich nicht unvoreingenommen, traf den Kern der Sache allerdings recht genau. So existiert ein vergleichbares Gemälde von Ludwig Knaus, das die besagten Unterschiede aufzeigen kann. In seiner hier schon im Zusammenhang mit den Formen der Verklärung gezeigten „Hauensteiner Bauernberatung“ (Abb. 24) charakterisierte Knaus die Anwesenden am Tisch so aussagekräftig, dass Ludwig Pietsch vonseiten konservativer Kunstkritik rühmen konnte: „Jeder dieser Männer, von dem kraftvollen, tüchtigen Haupt der Versammlung mit fast grimmigem Ernst im Ausdruck des scharf, groß und kühn gezeichneten Gesichts, bis zu dem halb vertrottelten, ersichtlich ganz thörrichtes, nichtiges Zeug quasselnden Alten ist eine lebendige in sich geschlossene Individualität, wie sie sich nur in dieser besonderen Welt und unter deren Bedingungen entwickeln konnte, und jede von überzeugender Wahrheit.“¹¹⁵²

Leibl hingegen malte keine Typen, sondern in bestechender Manier real existierende Bauern, wie er sie beispielsweise in Unterschondorf am Ammersee beobachtet hatte: „Es sind wirkliche Bauern, wie ich sie möglichst treu nach der Natur male, auch die Bauernstube ist eine solche, weil ich das Bild in der selben male; zum Fenster hinaus sieht man noch ein Stück Ammersee.“¹¹⁵³ Leibl war sich sicher, dass erst im stetigen Mitleben auf dem Land eine wahre Bauernmalerei entstehen könne. Ab 1873 lebte er nach dieser Prämisse. Wer ihm wie sein Freund Johann Sperl auf diesem Weg folgte, hatte ebenso mit Abkehr und Ablehnung des etablierten Kunstmarktes zu kämpfen.¹¹⁵⁴ Doch für Leibl zählten andere Werte. 1879 schrieb er in Berbling nieder: „[...] Hier in der freien Natur und unter Naturmenschen kann man natürlich malen.“¹¹⁵⁵ Wer dies nicht tat, leistete nach Leibls Überzeugung, auch gerade was das Genre betraf, keine Kunst, sondern „nur ganz oberflächliches Abschreiben von bis zum

1151 Muther 1893/94, Band 2, S. 559-560. Muther datierte „Die Dorfpolitiker“ fälschlicherweise auf das Jahr 1879. Siehe ebd., S. 559. Das Gemälde wurde aber bereits 1878 auf der Pariser Weltausstellung präsentiert. Siehe Czymmek 1994, S. 32.

1152 Pietsch 1896, S. 32-33.

1153 Zitiert nach Hanfstaengl 1958, S. 8.

1154 Moritz 1990, S. 13.

1155 Zitiert nach Gaehtgens 2002, S. 467.

Überdruß schon Dagewesenem“.¹¹⁵⁶ Durch diese Ehrlichkeit gegenüber der ländlichen Bevölkerung, in deren Mitte Leibl lebte, waren für ihn selbstredend Genresujets, die das Aufeinandertreffen von Maler und Landbevölkerung in oftmals humorvoller Kontrastierung thematisierten, wie beispielsweise Vautiers „Das entflohene Modell“ (Abb. 46), undenkbar.

Die räumliche Distanz zum Münchner Kunstwesen durch das Leben auf dem Land sowie die innerliche Distanz zur offiziellen Kunst durch die bewusste Verweigerung gegenüber der Kunstauffassung des poetischen Realismus machten Wilhelm Leibl zu einem Vorkämpfer für einen anderen Umgang der Kunst mit der menschlichen Wirklichkeit als demjenigen, der zu seiner Zeit aus den 1850er und 1860er Jahren herrührend be- und anerkannt war. Anerkennung fand Leibl erst spät, indem er zum einen als ein in der Traditionslinie altdeutscher Malerei à la Holbein stehender Künstler interpretiert wurde.¹¹⁵⁷ Zum anderen um 1890, als die Dominanz des poetischen Realismus in der deutschen Genremalerei bröckelte. Dann erst konnte Leibl sich dagegen verwehren, dass er in der akademischen Ausstellung in Berlin über einem Bild Defreggers aufgehängt wurde. Nun konnte er wirksam damit drohen, sonst dort nicht mehr auszustellen.¹¹⁵⁸

In den zwei Jahrzehnten zuvor war Leibl zumeist ein isolierter, teils verbitterter, doch stets prinzipientreuer Künstler, der einen Ausweg partout nicht nehmen wollte, nämlich Bauerngenre mit sprechenden Charakteren, spannungsgeladener Kontrastierung, humorvoller Zuspitzung und selektierender Verklärung zu schaffen. Sein Gemälde „Die Wildschützen“ (Abb. 47), das Leibl misslang und das er unzufrieden zerschnitt, ist nur in porträthaft wirkenden Einzelteilen tradiert.¹¹⁵⁹ Das zerstörte Bild ist wie ein Symbol für die Unvereinbarkeit des Künstlers Leibl mit dem narrativen Genrebild. Das wohl äußerste Zugeständnis an den Zeitgeschmack, das Leibl zu machen bereit war, dürfte „Das ungleiche Paar“ sein (Abb. 48).¹¹⁶⁰ Es stammt aus einer Zeit, die Röhl als „Versuch einer Anpassung“ charakterisierte.¹¹⁶¹ Dieses Bild eines runzeligen alten Bauern, der seinen Arm um ein junges

1156 Zitiert nach Gaetgens 2002, S. 467.

1157 Söntgen 2000, S. 103.

1158 Siehe Röhl 1996, S. 329.

1159 Partsch 2008, S. 505.

1160 Der narrative, weil einen spannungsreichen Kontrast implizierende Bildtitel „Ungleiches Paar“, unter dem dieses Gemälde gemeinhin in der Literatur geführt wird, ist bemerkenswerterweise nicht der Originaltitel Leibls. Julius Mayr erklärte schon 1906: „Der Titel, den das Bild jetzt gemeinlich führt, ist wieder nicht richtig. Leibl nannte es einfach: ‚älterer Bauer und junges Mädchen‘. Denn die Vorstellung, dass dies etwa ein Ehepaar sein könnte, ist nichtig. Vergnügt lacht der alte Mann, dass er einmal bei einem jungen Mädels sitzen und den Arm um seine Schulter legen darf und ein schelmischer Blick blitzt aus des Mädchens Auge über die lustige Situation, in der es sich befindet. Der Mann ist ein Schondorfer Fischer, das Mädels die Wirts-Resel von Schondorf, niemand geringeres als Wilhelm Leibls Liebe.“ Mayr 1906, S. 72.

1161 Zu diesem Zeitraum siehe Röhl 1994, S. 139-167.

Mädchen gelegt hat, und die beide den Betrachter herausfordernd ansehen, ging bezeichnenderweise in den Besitz von Leibls Studienkollegen Franz Defregger über.¹¹⁶²

Wilhelm Leibls Kunst mochte für seine Zeitgenossen auf einen oberflächlichen Blick hin noch wie aus dem gewohnten Modus der genrehaften Bauernmalerei heraus geboren erscheinen. Ludwig Knaus glaubte gar: „Der löst mich ab.“¹¹⁶³ Leibls thematische Konzentration auf das Bauernleben hatte zur Folge, dass eine Kollision mit den Rezeptionsmustern des poetischen Realismus jener Jahre kaum vermeidbar war. Zugleich vermochte er dadurch aber seine Impulse und ersten Ansätze zu einem modernen Genrebild in Deutschland besonders klar aufzuzeigen.¹¹⁶⁴ Max Osborn mahnte 1925, bei Leibl ganz genau hinzusehen: „Leibl ward in seiner Hauptepoche der Maler der bayrischen Bauern, und die Titel seiner Bilder könnten wohl daran denken lassen, er sei verwandt mit den Malern der Dorfgeschichten. Aber ein Leiblsches Bild unterscheidet sich von einem Defreggerschen wie ein Anzengrubersches Drama von einem Repertoirestücke [sic] des Schlierseer Bauertheaters.“¹¹⁶⁵

Viele Bilder Leibls wirken wie ein still verharrender Moment, der sich jeder vor- oder zurückklangenden narrativen Auslegung entzieht. Handwerklichkeit und das Reinmalerische rücken in den Vordergrund.¹¹⁶⁶ „Wird nun oft eine Beschäftigung angedeutet, wie in dem Bilde des ‚Zeitungslesers‘, so ist sie ohne irgendein anekdotisches literarisches Interesse. Denn nicht darauf kommt es an, daß es sich hier um den Haushaltungsvorstand handelt, der, ehe er die Arbeit aufnimmt, seine Morgenzeitung behaglich studiert und sich dabei einen frühen Schoppen gönnt, sondern auf das Eigenleben dieser schlichten Stube, auf ihre große Weite und Tiefe und auf das Spiel des Lichtes mit den farbigen Menschen und Gegenständen.“¹¹⁶⁷ Was Hermann Nasse in dieser Passage aus dem Jahr 1923 bereits wertneutral schildern konnte, war im jungen Deutschen Kaiserreich noch ein kontrovers diskutiertes Novum: Wilhelm Leibls Fortentwicklung hin zu einer Eliminierung inhaltlich bestimmter Genremalerei, wie sie ein poetischer Realismus à la Knaus und Defregger gleichzeitig noch praktizierte.

1162 Röhl 1996, S. 253. Defregger fertigte zudem von dem Bild eine Kopie an, die sich heute im Besitz der Städtischen Galerie im Lenbachhaus in München befindet. Siehe Defregger 1983, S. 321.

1163 Aussage von Knaus gegenüber seiner Tochter Else etwa 1885/86. Müller-Knaus 1979, S. 115.

1164 Röhl 2003, S. 59, Anm. 122.

1165 Springer 1925, S. 310.

1166 Söntgen 2000, S. 52.

1167 Nasse 1923, S. 48.

11.2. „Der Gute: offenbar verwechselte er mich mit Knaus oder Defregger!“ – Max Liebermanns frühe Arbeitsdarstellungen in der Malerei

Ein zweiter Künstler, der bei der Suche nach frühen Rissen im Realismuskonzept des poetischen Realismus in gebotener Kürze einzeln behandelt werden soll, war seit Ende der 1870er Jahre Wilhelm Leibl persönlich bekannt. Der Gemeinte schilderte das erste Aufeinandertreffen mit Leibl im Rückblick folgendermaßen: „Auf der Internationalen Münchener Ausstellung von 1879 hatte mein Bild ‚Jesus unter den Schriftgelehrten‘ einen gewaltigen Spektakel verursacht, der bis zu Verhandlungen im Bayerischen Landtage geführt hatte. Da, eines schönen Tages klopfte es an meiner Ateliertür in der Landwehrstraße, und als ich öffnete, stand ein mir unbekannter Mann vor mir und sagte im echtsten Kölner Dialekt: ‚Ich bin der Leibl, ich habe gehört, daß Sie soviel Unannehmlichkeiten wegen Ihres Bildes auszustehn haben, es ist ein ausgezeichnetes Werk, und wer Ihnen ein Haar krümmt, ich schlag ihn tot, den Hund!‘“¹¹⁶⁸

Der von Leibl in Schutz genommene Max Liebermann gilt als einer der wichtigsten Wegbereiter der modernen Malerei in Deutschland. Liebermann ist nicht zuletzt deshalb ein typischer Künstler der Moderne, weil er in seinem Schaffen und Ausdruck nie stehen geblieben ist. Fast scheint es, als habe er in jedem Lebensjahrzehnt seinen Stil hinterfragt und gegebenenfalls erneuert.¹¹⁶⁹ Entsprechend wechselte auch sein Motivrepertoire im Laufe der Zeit. Für die vorliegende Untersuchung sind seine Darstellungen einfacher Menschen bei der Arbeit bedeutsam, die Liebermanns frühes Werk in den 1870er und 1880er Jahren auszeichneten.¹¹⁷⁰ Liebermann malte Schuster, Konservenmacherinnen, Seilknüpfer, Flachspinnerinnen oder Gänserupferinnen – und erregte mit diesen Darstellungen nicht nur in Deutschland Aufsehen, sondern inspirierte auch Künstler im Ausland zu ähnlichen Arbeitsszenen.¹¹⁷¹

Nicht in jedem Fall schon vom Sujet her, doch jedes Mal von der künstlerischen Behandlung her gesehen lässt sich aus diesen frühen Gemälden Liebermanns von arbeitenden Menschen eine deutliche Abkehr von der Genremalerei des poetischen Realismus ablesen. Liebermann setzte – nicht in allen Gemälden gleichermaßen, aber in der Tendenz doch immer

1168 Liebermann 1993, S. 175.

1169 Fleck / Gaßner 2011, S. 9.

1170 Auf diese frühe Phase Liebermanns konzentrieren sich die Studien von Boskamp 1994 und Wollers 2011, wobei letztere, eine Magisterarbeit an der Universität Kiel, dem Verfasser nicht vorlag.

1171 Zu Liebermanns Einfluss mit seinen Arbeitsdarstellungen auf skandinavische Maler siehe Munk 1994.

konsequenter¹¹⁷² – in der Darstellung des menschlichen Alltags und somit für die Gattung der Genremalerei in Deutschland herausfordernde neue Akzente.

Max Liebermann studierte zunächst in seiner Heimatstadt Berlin, ehe er 1868 an die Weimarer Kunstschule wechselte. Wie bei Leibl fallen also die prägenden Jahre der Ausbildung in die Zeit um 1870. „Eigentlich hätte ich Historienmaler werden sollen“, merkte der Künstler retrospektiv an.¹¹⁷³ Liebermann tat sich jedoch schwer mit den Kompositionsübungen zu religiösen, geschichtlichen oder mythologischen Motiven, die sein Weimarer Lehrer Ferdinand Pauwels den Studenten stellte. Nach dem Weggang Pauwels wurde Liebermann 1872 Schüler von Charles Verlat. Zwar vertrat auch dieser Professor offiziell die Historienmalerei, doch legte Verlat großen Wert auf die malerische Ausführung, was sich auch auf seine Schüler übertrug. Außerdem schätzte Verlat den französischen Realismus.¹¹⁷⁴ Trotz dieser Voraussetzungen verwundert die Kühnheit, mit der Liebermann sein erstes großes Gemälde vollführte.

Das Gemälde „Die Gänserupferinnen“ von 1872 scheint auf den ersten Blick ein klassisches Genrebild zu sein (Abb. 49). Mehrere menschliche Personen agieren in einem bühnenartigen Raum. Offenkundig handelt es sich um die Darstellung eines alltäglichen, nicht Geschichte schreibenden Moments. Auf den zweiten Blick unterscheidet sich Liebermanns Gemälde jedoch schon deutlich vom damals üblichen Genrerealismus, wie ihn Kunstkritik und Publikum schätzten und forderten. Der Maler thematisierte nämlich nicht einen heiteren, das Gemüt des Betrachters ansprechenden Moment, sondern einen höchst banalen Arbeitsvorgang, der für damalige Verhältnisse mehr als eigentümlich komponiert ist. So bleibt die bedeutsame Bildmitte leer, eine der Bildmitte nahe Figur sitzt gar mit dem Rücken zum Betrachter, andere Frauen erscheinen nur im verlorenen Profil.

Liebermann schilderte die Tätigkeit der Gänserupferinnen zudem sachlich ohne erzählerisches Element. Die Physiognomien der Dargestellten „sprechen“ nicht zum Betrachter. Das Bild entbehrt jeglicher pointierten Handlung. Die Frauen sitzen auf engem Raum nahe beieinander, wirken jedoch jede für sich wie isoliert. Nur der ältere bärtige Mann schafft eine Verbindung

1172 Es ist auffällig, dass vor allem einige Gemälde der späten 1870er Jahre eine anekdotische, gleichsam gefällige Prägung aufweisen. Hierzu zählen Gemälde wie „Dorfteich in Etzenhausen – Dorfidyll“, „Holländische Dorfstraße – Straße in Zandvoort“ oder „Kleinkinderschule in Amsterdam“. Hancke meinte 1914 befremdet über den „Dorfteich“: „Es ist, als ob Liebermann gar nicht genug Figürchen darauf hätte vereinigen können.“ Hancke 1914, S. 153.

1173 Zitiert nach Hancke 1914, S. 320.

1174 Howoldt 2011, S. 119-120.

unter ihnen, indem er ihnen die gerupften Gänse abnimmt und neue zuführt. Er erklärt, wie der eintönige Arbeitsprozess des Rupfens effizient am Laufen gehalten wird. Als Initiator einer Bilderzählung fungiert allerdings auch er nicht.

Der junge Liebermann bediente ganz offenkundig gleich mit seinem Erstlingswerk die gängigen Erwartungshaltungen an ein Genregemälde nicht mehr. Formen der Verklärung wie Selektion oder zumindest versöhnende Kontrastierung, Humorisierung oder sprechende Charakterisierung blieben außen vor. Gleichzeitig ist noch Konventionelles an dem Gemälde auszumachen. Der Kunsthistoriker Karl Scheffler, ein Zeitgenosse Liebermanns und dessen Weg in die Moderne wohlgesonnen, charakterisierte diese am Erstlingswerk noch aufscheinende Ambivalenz folgendermaßen: „Es ist die gewissenhafte Arbeit eines starken Talentes, das noch mit einem Fuß in der Akademie steht.“¹¹⁷⁵ Denn was die Malweise angeht, so kann eine Nähe zum Ungarn Mihály Munkácsy konstatiert werden. Liebermann, der Munkácsys „Charpiezupferinnen“ aus dem Jahr 1871 nachweislich bewundert hat, übernahm von dem wenige Jahre älteren Kollegen für seine Gänserupferinnen die kräftigen Lokalfarben sowie die leuchtend weißen Akzente auf Asphaltuntermalung.¹¹⁷⁶ In der Gesamtwirkung und verglichen mit Gemälden von Knaus oder Defregger im goldenen Atelierton wirkte Liebermanns Bild so allerdings dunkel und beinahe schmutzig.¹¹⁷⁷ Die Figuren der Arbeiterinnen gehen auf Einzelstudien zurück, wobei Liebermann entgegen der Konvention ihre Gesichter schon nicht mehr idealisierte.¹¹⁷⁸

Otto von Leixner hatte anlässlich der Berliner Kunstausstellung 1877, wie in Kapitel 10.1 angeführt, in Isidor Grünfelds „Die Schafschnur“ „einige frische Mädchengestalten“ vermisst. Getrost darf dieses Urteil wohl erst recht auf das Liebermann'sche Bild übertragen werden. Liebermann verzichtete jedoch im Kreise seiner Gänserupferinnen bewusst auf „einige frische Mädchengestalten“ und somit auf Akzente der von Leixner eingeforderten „Liebenswürdigkeit“.¹¹⁷⁹ Liebermann lag an der einfachen und wahren Schilderung der eintönigen Handarbeit. Bei den von ihrem harten Arbeitsalltag gezeichneten Frauen gab es aus seiner Sicht keine Veranlassung, zu beschönigen. Speziell diese für das Genre so untypische Wiedergabe der Wirklichkeit anerkennend, lobte im Mai 1872 ein Kritiker, das Bild habe „nichts von der schwächlichen Süßlichkeit, mit der die meisten Genremaler die Gefühle und

1175 Scheffler 1920, S. 140.

1176 Howoldt 2011, S. 120.

1177 Gaehtgens 2002, S. 487.

1178 Achenbach / Teut 2000, S. 102, Abb. ebd., S. 101.

1179 Vgl. Leixner 1878, S. 49.

Handlungen der Bauern zu verpoetisieren pflegen, was doch jedem, der die Leute kennt, nur als sentimentale Lüge erscheint, die weniger versöhnt als verstimmt“.¹¹⁸⁰

Diese positive Einschätzung ist wohlgerne nicht repräsentativ für die zeitgenössische Kritik zum Frühwerk von Liebermann. Sie bildet eine Randerscheinung. Mehrheitlich rügte die Kunstkritik die so deutlichen Differenzen zum traditionellen Genre. Adolf Rosenberg schrieb in der „Zeitschrift für bildende Kunst“: „Liebermanns ‚Gänserupferinnen‘, worin die abschreckendste Häßlichkeit in unverhülltester Abscheulichkeit thront, kann durch die virtuose Technik nicht für die gänzlich unberücksichtigt gebliebene, nicht durch den leisesten Anflug von Humor vertretene Ästhetik entschädigen.“¹¹⁸¹ Diese Kritik erweist sich mit ihrer wörtlichen Erwähnung des Begriffes „Häßlichkeit“ als eine von vielen, die Liebermann in seinem Aufkommen anhand seiner Werke als „Apostel der Hässlichkeit“ brandmarkten.¹¹⁸² Dank ihrer einzelnen Bestandteile macht die Kritik Rosenbergs über dieses abschätzige Schlagwort hinweg erhellend deutlich, was genau als hässlich und abschreckend empfunden wurde. Es war das Fehlen von Formen der Verklärung, welche nach der Kunstauffassung des poetischen Realismus zum Entstehen wahrer Kunst im Umgang mit der Wirklichkeit unerlässlich waren: die Selektion (bei Liebermann dagegen das Sujet in „unverhülltester“ Manier), die Humorisierung (bei Liebermann dagegen nicht einmal „der leiseste Anflug“ davon) sowie die Balance von Form und Inhalt mit letzterem als *primus inter pares* (bei

1180 Zitiert nach Howoldt 2011, S. 120.

1181 Zitiert nach Hancke 1914, S. 55.

1182 Gustav Heil ätzte in seinen satirischen Betrachtungen der Berliner Kunstausstellung 1878 in einer langen, lesenswerten Passage gegen die – seiner Meinung nach – Hässlichkeit von Liebermanns Werken: „Ein sehr begabter Künstler, welcher aber wohl noch nie in seinem Leben ein badendes Mädchen weder gemalt noch gesehen hat, ist Liebermann. Man begreift nicht, woher ein Künstler, der laut Katalog am Pariser Platz wohnt, seine Modelle bezieht, bei der Unmöglichkeit des Transports lebender Wesen in Kisten mit verlötetem Zinkeinsatz. Wir können daher nur annehmen, daß der Künstler seine eigene Modellzüchtungs-Methode hat, deren Geheimnis er hoffentlich mit in's Grab nehmen wird. Das eine der von ihm zum Lüften ausgehängten Werke, ‚die Familie des Holzhackers‘, gewährt den unerfreulichen Anblick eines verschwarzten Interieurs, angefüllt mit mehreren Viertelhaufen schmutziger Bretter und Stubben, dazwischen eine verkommene Familie, die wahrscheinlich nie im Leben einen Hemdenwechsel honorirt hat, und zu deren Kennzeichnung der feinfühlige Künstler es wohl vermied, unter all dem Gerümpel auch nur eine Spur von Besen oder Waschnapf anzudeuten. Das andere Bild zeigt ein Paar ‚Geschwister‘ in Lebensgröße, ein etwa zwölfjähriges Mädchen, einen kleinen runden Jungen auf dem Arme tragend, und beide wohl geeignet, dem Petri'schen Verfahren zur Herstellung von Fäcalsteinen einen neuen Impuls zu geben. Die sauberen Geschwister würden zur Zeit Nero's auch ohne Nachtränkung vortreffliche Fackeln abgegeben haben.“ Heil o.J. [1890], S. 86-87. Liebermanns „Geschwister“, die Heil hier bissig als für lebende Fackeln geeignet charakterisierte, sind anders konzipiert als die Genreszenen mit Kindern von Ludwig Knaus, Hermann von Kaulbach oder Johann Georg Meyer, genannt Meyer von Bremen. Liebermanns Geschwisterpaar ist ungeschönt wiedergegeben und rechnet nicht auf die Anteilnahme des Betrachters. Entsprechend monierte ein konservativer Rezensent des „Christlichen Kunstblatts“, dass auf dem Gemälde „die Grenzen zwischen Mensch und Vieh völlig verwischt“ seien und schloss mit der Bemerkung: „Was nützt da alle greifbare ‚Wahrheit‘, wenn ihr der ‚Dichtung Schleier‘ abgeht, was alle Ertäuschung der Natur, wenn solche Herz und Gemüt leer läßt!“ Zitiert nach Teeuwisse 1986, S. 69.

Liebermann dagegen viel zu dominant „die virtuose Technik“).

Anlässlich der Präsentation der „Gänsrupferinnen“ auf der Berliner Kunstausstellung 1872 konnte ein direkter Vergleich von alter und neuer Position vollzogen werden, präsentierte doch dort Ludwig Knaus mit „Das Vesperbrot“ (Abb. 50) just auch ein Gemälde mit Gänsen. Dieses zeigte sehr wohl eine frische Mädchengestalt und bewegte sich auch in seiner Gesamterscheinung klar innerhalb der Grenzen des poetischen Realismus. Im Stile der Zeit schrieb ein Kritiker: „Ein liebliches Mädchen hält in der hoch aufgehobenen Schürze Salat und Grünzeug; um sie herum drängen sich die schnatternden Schutzbefohlenen; da reckt eine den Hals in die Höhe, um eine heraushängende Salatwurzel zu erwischen, eine andere drängt sich auf den Boden [...]. Das Bild athmet Leben, als wäre es mit einem Zauberstriche auf die Leinwand fixiert worden [...]!“¹¹⁸³ Die Satirezeitschrift „Kladderadatsch“ nahm zwei so unterschiedliche Gänsebilder innerhalb einer Ausstellung zum Anlass für eine Karikatur. „Gänse. Die von Liebermann gerupften werden von Knaus gefüttert“ hieß eine Zeichnung, die Liebermanns Gemälde mit dem Gemälde von Ludwig Knaus kombinierte und das Aufeinanderprallen der zwei Anschauungen sinnfällig auf den Punkt brachte (Abb. 51).¹¹⁸⁴

In den Folgejahren blieben ungeschönte und nicht-narrative Arbeitsdarstellungen ein Schwerpunkt in Liebermanns Wirken. Noch 1872 folgte der Darstellung der Gänsrupferinnen eine von Konservenmacherinnen. 1880 malte Liebermann davon eine zweite Fassung (Abb. 52). In strengem Parallelismus drängen sich darauf die für Konserven Gemüse putzenden Frauen bei ihrer Arbeit an einem Tisch zusammen. Liebermann schuf außerdem fortan wiederholt Darstellungen von Feldarbeitern und fuhr gerade in dieser bäuerlichen Motivsphäre fort, gegen die vom poetischen Realismus besetzten Konventionen einer verklärten Darstellung zu verstoßen. Im Jahr 1874 entstanden gleich mehrere Bilder zur Thematik der Kartoffelernte. Zum einen die mehrfigurige „Kartoffelernte in Barbizon“ (Abb. 53), zum anderen die beiden Einzelfiguren „Die Kartoffelsammlerin“ und „Der Kartoffelpflücker“ (Abb. 54). Der Unterschied des letzteren zu Einzelfiguren im traditionellen Genre liegt offen zutage.

Liebermann charakterisierte nicht eine Figur, nicht einen Berufsstand typenhaft. Er malte keinen einfachen, aber zufrieden wirkenden Gesellen, der womöglich noch stolz seine Kartoffelausbeute darzeigt. Ein naheliegendes Vergleichsbeispiel ist Knaus' „Der Freibeuter“,

¹¹⁸³ Ehrlich 1872, S. 347.

¹¹⁸⁴ Ein Abdruck dieser Zeichnung bei Hancke 1914, S. 55.

auch wenn es sich hier um eine dargezeigte Rübe handelt (Abb. 55). In Liebermanns Bild geht die Figur gebeugt ihrer schweren Arbeit nach. Des Betrachters wird sie nicht gewahr. Erfolg und Ende der Tätigkeit sind im Bild selbst nicht ablesbar. Eine Nähe zu Millet ist spürbar, auch wenn Liebermann eine religiöse Überhöhung der arbeitenden Menschen vermied. 1876 vollendete Liebermann „Arbeiter im Rübenfeld“ (Abb. 39), jenes Gemälde, das Otto von Leixner 1877 in Berlin so sehr missfallen hatte.¹¹⁸⁵ Die Anregung dazu geht zurück auf eine tatsächliche Begebenheit. Bei einem Spaziergang in der Umgebung Weimars hatte Liebermann Arbeiter auf einem Rübenfeld beobachtet und beschlossen, genau dieses unbedeutende Motiv zu malen.¹¹⁸⁶ Bei diesem Entschluss, gleichsam aus dem alltäglichen Vorübergehen heraus, werden Erinnerungen wach an Courbets Themenfindung von „Die Steinklopfer“. Aufgrund der thematischen und zeitlichen Nähe bietet sich aber eher ein Vergleich des Liebermann'schen Bildes mit der „Kartoffelernte“ von Ludwig Knaus an (Abb. 56), wie ihn Friedrich Gross bereits vollzogen hat, um Liebermanns stetig wachsende Distanz zum deutschen Genrerealismus aufzuzeigen.¹¹⁸⁷

Die Darstellung von Arbeit war der Kunstauffassung des poetischen Realismus nicht gänzlich fremd. Eines der erfolgreichsten literarischen Werke der Epoche war Gustav Freytags Roman „Soll und Haben“. Er erschien erstmals 1855. Um 1890 waren beachtliche rund 100.000 Exemplare verkauft.¹¹⁸⁸ Doch schilderte Freytag darin wohlgerne keine harte Fronarbeit, sondern das darüber erhabene Dasein eines Kaufmanns und dessen charakterliche Entwicklung.¹¹⁸⁹ Harte Arbeit, stupide Arbeit oder gar die im Untersuchungszeitraum immer mehr zunehmende industrielle Arbeit entsprachen nicht dem Postulat der Poetizität. In der bildlichen Arbeitsdarstellung sollte nicht etwa die menschliche Entfremdung durch Arbeit – Karl Marx beschäftigte sich hiermit wohlgerne zeitlich parallel zum poetischen Realismuskonzept¹¹⁹⁰ – zur Anschauung kommen, sondern es sollte auch hier wesentlich Menschliches aufscheinen.¹¹⁹¹

Friedrich Pecht betonte: „Ist selbst die Arbeit, die um des blossen Erwerbs willen geschieht, ein Segen, so ist natürlich jene, welche ideale Zwecke verfolgt, wie die des Gelehrten und des Künstlers, des Arztes, der Krankenpflegerin, doppelt veredelnd. Speciell die letztere hat den

1185 Siehe Kapitel 10.1.

1186 Rosenhagen 1927, S. 20.

1187 Gross 1983, S. 68.

1188 Achinger 2007, S. 22.

1189 Büchler-Hauschild 1987, S. 250.

1190 Zur ökonomischen Entfremdung bei Marx siehe Israel 1972, S. 53-85.

1191 Weser-Bissé 2007, S. 489.

Künstlern oft den Stoff geliefert in ihrer erhabenen Vereinigung von Heroismus, Aufopferung und Liebe.¹¹⁹² Gefallen fand Pecht an einem Bild wie Rudolf Hirth du Frênes' „Hopfenlese“ (Abb. 57).¹¹⁹³ Auf den ersten Blick Liebermanns „Gänsерupferinnen“ nicht unähnlich, wies dieses allerdings sehr wohl „einige frische Mädchengestalten“, zudem ein junges Liebespaar und vor allem ein herziges blondes Kleinkind auf. An eine solche kleine Mädchenfigur hatte Liebermann bei seinen „Gänsерupferinnen“ anfänglich auch noch gedacht.¹¹⁹⁴ Mit ihrer Übermalung aber ging Liebermann seinen Weg ohne des Gefällige und Erzählerische von Anbeginn an konsequent.

Zwar hielt Friedrich Eggers bereits 1852 im „Deutschen Kunstblatt“ ein bemerkenswertes Plädoyer dafür, dass doch auch das Berliner Fabrikwesen „ein Kaleidoskop [aus] 100 und aber 100 kleine[n] Genrebilder[n] in dem mannigfaltigsten Wechsel dem erstaunten Auge vorüberführt“.¹¹⁹⁵ Trotzdem waren typische und der Kunsttheorie der verklärten Wirklichkeitswiedergabe konforme Arbeitsdarstellungen in Deutschland noch bis um 1870 herum Werke wie die von Albert Kappis. Er zeigte in Gemälden wie „Weinlese im Neckartal“ (Abb. 58) oder „Das Hanfbrechen“ eine von zivilisatorischem Fortschritt unberührte, sozial intakte und genügsam lebende ländliche Gesellschaft auf, auch wenn in „Die Dreschmaschine“ aus dem Jahr 1869 mit einer dampfbetriebenen Dreschmaschine bereits ein Produkt der fortschreitenden Industrialisierung ins Bild aufgenommen war.¹¹⁹⁶

Eggers Eintreten für eine Genremalerei der Fabrikwelt – „Hier ist wirklich eine reiche Fundgrube zu den schönsten Bildern aus dem Arbeiterleben und das alles ohne ‚Tendenz‘, lauter kräftige und nahe liegende lebensvolle Natur.“¹¹⁹⁷ – löste erst Adolph Menzel 1875 mit dem „Eisenwalzwerk“ (Abb. 59) respektive „Moderne Cyklopen“ eindrücklich ein, wobei im vorliegenden Zusammenhang auf die Figurengruppe in der rechten unteren Bildecke hingewiesen werden sollte. Dort haben sich Arbeiter für eine kurze Essenspause niedergelassen, bei der sie geschildert werden. Eine Frau blickt beim Griff in einen Proviantkorb demonstrativ aus dem Bild heraus in Richtung Betrachter. Ein Herausstreichen solcher erzählerischen Elemente nimmt Menzels Innovativität nichts, zeigt aber den Restbestand der Genrekonventionen seiner Zeit auf.

1192 Pecht 1873b, S. 1.

1193 Pecht 1873b, S. 1.

1194 Hancke 1914, S. 62.

1195 Eggers 1852, S. 108. Zur zeitlich parallelen Ästhetisierung der Industrie in der französischen Kunsttheorie siehe Maag 1986, S. 152-171.

1196 Siehe Bühler 1975, S. 22.

1197 Eggers 1852, S. 108.

Liebermann blieb anders als Menzel bei der Darstellung handwerklicher und manueller Tätigkeit. Eingenommen für Liebermanns Vorgehen, doch trotz dieser Parteinahme nicht unzutreffend, fragte sich der Kunsthistoriker Karl Scheffler angesichts Liebermanns Darstellung einer „Schusterwerkstatt“: „Was würde aus diesem Motiv nicht ein Genremaler von altem Schrot und Korn gemacht haben! Er hätte den alten, Tabak schnupfenden Humoreskenschuster gezeigt, wie er seinen Lehrlingen schurigelt, wie er einem dabeistehenden hübschen Dienstmädchen den ausgebesserten Schuh zeigt, oder dergleichen.“¹¹⁹⁸ Liebermann hingegen habe genau das Gegenteil getan: „Dieser hat gesucht, was in der Kunst am höchsten steht: die Form.“¹¹⁹⁹

Auffallend und abweichend vom poetischen Realismus ist neben allem Inhaltlichen eben auch die starke Betonung des Formalen bei Liebermann, eine für die Zeit ungewöhnliche Betonung von Farbmaterie und Pinselfaktur. Die austarierte Balance von Inhalt und Form unter dem Primat des Geistigen hielt Liebermann nicht ein. Schon zu seinen „Gänserupferinnen“ bekannte er seinem Bruder: „Mein Bild ist allerdings noch nicht über den Berg, denn da das Sujet gedanklich gleich null ist und alles der Malerei untergeordnet, so kann ich mich nur auf mein gutes Gewissen verlassen [...]“¹²⁰⁰ Liebermann legte großen Wert auf das Formale – und wusste um die Brisanz dieses Vorgehens zu jener Zeit. Denn der bezeichnende Nachsatz der Passage an seinen Bruder lautete: „[...] und wenn das Bild fertig ist, möge mir all mein Heil beistehen.“¹²⁰¹ Im Bild Liebermanns sollte eben alles der Malerei untergeordnet sein und keine Rücksicht mehr auf die Balance von Form und Inhalt unter letzterem als *primus inter pares* gelegt werden. In „Der Weber“ (1882) und „Flachsscheuer in Laren“ (1887) nahm sich Liebermann in den 1880er Jahren weiterer Darstellungen menschlicher Arbeit an und gelangte damit zudem in den Verruf eines sozialistischen Malers. Sofern aus heutiger Sicht mit dieser Charakterisierung kein umstürzlerisches Gedankengut samt Aufruf zum Klassenkampf, sondern ein wahres Interesse an einer gleichen und solidarischen Gesellschaftsform nach den Schriften Lasalles verknüpft wird, ist eine solche Beschreibung wohl auch zutreffend.¹²⁰²

Merklich beschäftigte Liebermann schließlich immer mehr das Malerische, so beispielsweise die Einwirkung des Lichtes auf Innenräume. Mit zunehmender Anzahl an Aufenthalten in Frankreich und den Niederlanden hellte sich Liebermanns Palette auf. Die Auswahl des

1198 Scheffler 1920, S. 142.

1199 Scheffler 1920, S. 142.

1200 Brief von Max Liebermann an Felix Liebermann vom 2. Februar 1872. Braun 2011, S. 33.

1201 Brief von Max Liebermann an Felix Liebermann vom 2. Februar 1872. Braun 2011, S. 33.

1202 Eberle 1979, S. 33.

Bildinhalts erfolgte zusehends aus Rücksicht auf einen malerischen Reiz. Die Darstellung von Licht und luftiger Atmosphäre spielte eine immer größere Rolle.¹²⁰³ 1880 war hierfür ein Schlüsseljahr. Liebermann beobachtete in Amsterdam über einen Zaun hinweg einige schwarzgekleidete ältere Herren, die im Sonnenlicht vor ihrem Altmännerhaus saßen. Über diesen Moment meinte Liebermann später: „Es war, als ob jemand auf ebenem Wege vor sich hingeht und plötzlich auf eine Spiralfeder tritt, die ihn emporschnellt.“¹²⁰⁴ Es entstand das „Altmännerhaus in Amsterdam“ (Abb. 60), in dem es dem Künstler um das Spiel des Sonnenlichts ging, das durch die Zweige und Blätter fällt.

Das Licht wirft helle Flecken auf die Männer auf den Bänken. Diese sind nicht mehr Handlungsträger, keiner von ihnen löst sich aus dem Bild als Hauptfigur heraus oder fungiert als Akteur für einen Handlungsstrang¹²⁰⁵ – wie man es beispielsweise auf einem Knaus'schen Gemälde hätte erwarten können. Alfred Koeppen urteilte zwei Jahrzehnte nach Entstehung des Gemäldes: „Wie ein Stimmungsgemälde, aber nicht mehr wie ein Genrebild wirkt dieses Werk.“¹²⁰⁶ Und Karl Scheffler meinte 1919: „In diesem Bild ist nicht die Spur gesuchter Sentimentalität oder anekdotischer Gruppierung, wozu das Thema doch so sehr verführte. Es ist nur Stimmung darin, Gesamtstimmung.“¹²⁰⁷

Mit dem Begriff der „Stimmung“ ist eine Bewertungskategorie für Kunst benannt, die an späterer Stelle in ihrer Verschiedenheit zur Kunstauffassung des poetischen Realismus noch genauer thematisiert werden wird. Einstweilen ist aus den dargebrachten Schilderungen über Max Liebermann festzuhalten, dass er, gerade weil seine Arbeitsdarstellungen – besonders diejenigen mit ländlicher Bevölkerung – an Motivefelder traditioneller realistischer Genremalerei angrenzten, vor allem mit dieser gemessen wurde. Verglichen mit der traditionellen Genremalerei jener Zeit sind Liebermanns Arbeitsdarstellungen still und sachlich. Sie bieten dem Betrachter weder sprechende Charakteristik noch klare Handlung. Sie sind bar der Formen der Verklärung, welche das deutsche Publikum von Künstlern wie Knaus oder Vautier gewohnt waren.¹²⁰⁸ Die konservativen Kunstkritiker der Zeit sahen

1203 Zu diesem vielfach thematisierten Wandel in Liebermanns Œuvre ein möglicher Einstieg via Hansen 1995. Bemerkenswert ist auch die Hypothese Eberles, Liebermanns Abkehr von den Arbeitsdarstellungen hin zu den impressionistischen Motiven, zu einer „betont friedlichen und unpräzisen Malerei“ könne auch als Oppositionshaltung gegen die dominierende Kunstauffassung im Deutschen Kaiserreich gesehen werden. Siehe Eberle 1979, S. 36-38 (Zitat: S. 37).

1204 Zitiert nach Hancke 1914, S. 158.

1205 Teeuwisse 1986, S. 114.

1206 Koeppen 1902, S. 32-33.

1207 Scheffler 1919, S. 141-142.

1208 Boskamp 1994, S. 41-42.

dementsprechend in Liebermanns Bildern Gefahr und Verstoß, nicht Gewinn und Fortschritt.¹²⁰⁹ Liebermann entdeckte, so könnte man sagen, die „Poesie des einfachen Lebens“.¹²¹⁰

Indes war es aber mehr als die Innovativität des Gegenstandes und das Fehlen der Verklärung, was Liebermann am poetischen Realismus reiben ließ. Bei aller Andersartigkeit in Themenwahl und Darreichung gegenüber dem populären Genre ist der Unterschied des Liebermann'schen Naturalismus gegenüber dem poetischen Realismus gerade in dem angesprochenen erhöhten Stellenwert des Malerischen, also dem erhöhten Stellenwert von Form und künstlerischer Auffassung, zu sehen. Dadurch half Liebermann mit, die deutsche Kunst in eine malerische Blüte und Pluralität zu führen. Aus Sicht des poetischen Realismus verletzte er jedoch zentrale Maximen guter und wahrer Kunst und fuhr nach Meinung von dessen Verfechtern – um Schaslars Worte auf Liebermann zu übertragen – lieber mit der Gondel auf das hohe Meer der vulgären Berühmtheit.¹²¹¹

Materieller Erfolg stellte sich dergestalt für Liebermann erst spät ein. Er konnte aufgrund seiner familiären Herkunft allerdings unabhängig vom finanziellen Erfolg seiner Kunst leben. Höchstpreise erzielten noch sehr lange Zeit die traditionellen Genremaler. Als 1895 bei Liebermann eingebrochen wurde und Zeichnungen abhanden kamen, zeigte sich dieser amüsiert ob eines gutgemeinten Ratschlags: „Ein Zeitungsschreiber rieth mir ernstlich einen Arnheim¹²¹² zur Aufbewahrung meiner Studien an, da dieselben doch werthvoller als Kassenscheine! Der Gute: offenbar verwechselte er mich mit Knaus oder Defregger!“¹²¹³ Damit brachte Liebermann anno 1895 nicht nur zum Ausdruck, dass sich Knaus und Defregger immer noch gut verkauften.¹²¹⁴ Er brachte ein Vierteljahrhundert nach seinem künstlerischen Beginn damit auch eine Distanz zum poetischen Genrerealismus auf den Punkt, die er seit Anbeginn seines Schaffens gepflegt und vertieft hatte.

1209 Teeuwisse 1986, S. 68.

1210 Untertitel einer Ausstellung über Liebermann 2003/04 in Schwäbisch-Hall. Siehe Weber 2003.

1211 Siehe Kapitel 8.5.2.

1212 Gemeint ist ein Panzerschrank der Berliner Firma S. J. Arnheim.

1213 Pflugmacher 2003, S. 84. Die Briefstelle ist auch abgedruckt bei Braun 2011, S. 397-398.

1214 Auch gemalte Arbeitsdarstellungen wie im Frühwerk Liebermanns waren zu dieser Zeit noch keineswegs ganz in der breiten Akzeptanz angekommen. 1894 kommentierte der Kunsthistoriker Karl Woermann: „Gleichwohl giebt es immer noch Kritiker, die Ostade, Teniers und Brouwer freilich für große Künstler halten, dem Mitlebenden aber das Recht verweigern möchten, den frischen Griff ins Menschenleben, den Goethe empfiehlt, auf das Reich der Arbeit anzuwenden.“ Woermann selbst befürwortete aber das Arbeiterbild. Woermann 1894, S. 171.

11.3. „Grundverschieden“ – Der Naturalismus in Abgrenzung zum poetischen Realismus

1890 räsionierte Adolf Rosenberg: „Freilich ist der auf die Beobachtung der Natur und des Lebens gerichtete Realismus Vautiers grundverschieden von dem, was die moderne Schule unter Realismus und Naturalismus versteht.“¹²¹⁵ Um seine These, dass es sich beim poetischen Realismus und beim Naturalismus um zwei „grundverschiedene“ Kunstauffassungen handeln würde, zu untermauern, beschrieb Rosenberg am Beispiel Vautiers nachfolgend gerne noch einmal die vom poetischen Genrealismus praktizierten und von seinen Unterstützern als wahres Erkenntnismittel anerkannten Formen der Verklärung: „Vautier sucht im Leben gern nach Schönheit und Anmut, und selbst das Unschöne und Gewöhnliche weiß er durch Humor oder durch Tiefe der Charakteristik in eine höhere, gewissermaßen reinere Sphäre zu erheben, ohne daß ihm einer der modernen Naturalisten, welche die Wahrheit nur im Häßlichen und Gemeinen verkörpert glauben, der Schönfärberei bezichtigen könnte.“¹²¹⁶ Blicken wir ausgehend von dieser Einschätzung eines für das Alte eingenommenen Kunstkritikers noch einmal differenzierter auf die Programmatik des Naturalismus.

Wilhelm Leibl und Max Liebermann waren beide Hauptvertreter eines frühen Naturalismus in der deutschen Malerei, obwohl sie als Künstlerpersönlichkeiten unterschiedliche Wege gingen. Heinrich Wölfflin, stets auf der Spur stilistischer Kerncharakteristiken einer Epoche, klagte gar: „Das Zerklüftete [der deutschen Kunst]¹²¹⁷ liegt darin, daß dergleichen möglich ist: Leibl und Liebermann, obwohl beide Paris ihre Entwicklung danken, münden nicht in dieselbe Bahn ein, sondern in gewisser Beziehung ist einer die Absage des andern, Leibl ist eine Absage an den eigentlichen Impressionismus überhaupt. Dergleichen divergierende Dinge sollten **im Interesse einer allgemeinen Kunstausbildung** besser nicht existieren.“¹²¹⁸

Für die vorliegende Thematik war folgenreich und folgenschwer, dass sowohl Leibl wie Liebermann die inhaltlichen Ausrichtungen des poetischen Genrealismus, also vor allem die Formen der Verklärung, ablehnten und sich einer unverklärten, mimetischen Darstellung der Wirklichkeit verschrieben. Eng damit verknüpft war ihr besonderes Augenmerk auf dem Formalen. Das Malerische gewann an Gewicht und mit diesem Zug ging ein zweiter Verstoß gegen die Kunstauffassung des poetischen Realismus einher, nämlich die Aufkündigung

1215 Rosenberg 1890a, S. 32.

1216 Rosenberg 1890a, S. 32.

1217 Im Original des Typoskripts steht: „des deutschen Kunstwerks“, so Wölfflin 1994, S. 22.

1218 Wölfflin 1994, S. 22. Hervorhebung von dort übernommen.

dessen mühsam austarierter Balance von Form und Inhalt inklusive Primat und Präferenz des letzteren. Dadurch geriet die poetische Genremalerei gleichsam von zwei Seiten, nämlich inhaltlich wie formal, in eine Krise.

Ab den 1870er Jahren traten freilich nicht nur die beiden im Vorangegangenen einzeln geschilderten Maler, sondern sukzessive immer mehr Künstler mit einem anderen theoretischen Ansatz als dem des poetischen Realismus an ihre Paletten. Möglichen Forderungen, auch Uhde, Kallmorgen, Kuehl, den jungen Hans Thoma oder Aspekte von Menzels Schaffen in ähnlicher Einzeldarstellung wie bei Leibl und Liebermann zu thematisieren, können lediglich mit einem Verweis auf den knapp bemessenen Rahmen dieser Arbeit, nicht aber grundsätzlich dagegen argumentierend erwidert werden. Ertragreich wären weitere Einzeldarstellungen in Abgrenzung zum poetischen Realismuskonzept zweifellos. Es heißt hier aber, sich mit Grundsätzlichem zu bescheiden, was nicht weniger wichtig erscheint.

Wer wie Liebermann vornehmlich und gegen mehrheitliche Meinung immer wieder im Widerspruch zur dominierenden Kunstauffassung der Zeit an die Öffentlichkeit ging – und auf dem Gebiet des Alltagsbildes war diese dominierende Kunstauffassung nun mal der poetische Realismus –, musste mit vehementer Kritik umgehen können und vor allem nicht alleinig auf den Verkauf seiner Kunst angewiesen sein. Denn Akzeptanz des Neuen baute sich nur langsam auf. Obwohl zeitlich parallele Tendenzen in der französischen Malerei existierten, sollte doch nicht vorschnell von einer möglichen direkten Gleichsetzung ausgegangen werden. Vielmehr liegt hier eine zeitliche Verschiebung vor. Manet konnte auf Vorarbeiten Courbets aufbauen. Die deutschen Naturalisten in den frühen 1870er Jahren – nicht dass ihnen die französischen Gegebenheiten gänzlich unbekannt gewesen wären – hatten zunächst jedoch Pionierarbeit zu leisten. Erst Ende der 1870er und vor allem Anfang der 1880er Jahre sprang in der deutschen Literaturszene eine unterstützende Strömung bei. Von Arno Holz' den poetischen Realismus konterkarierender Formel „Kunst = Natur – x“ sowie dem herausfordernden Schlagwort des „consequenten Realismus“ bei Gerhart Hauptmann Ende der 1880er Jahre ist bereits die Rede gewesen.¹²¹⁹ Blicken wir jedoch noch einmal tiefer in das Weltbild und die prägenden Einflüsse der Epoche des Naturalismus, um dessen Andersartigkeit, ja weitgehende Opposition zum poetischen Realismus besser begreifen zu können.

¹²¹⁹ Siehe Kapitel 9.3.

Zentral für das poetische Realismusverständnis in Deutschland nach 1848 waren seine nicht ganz gekappten Wurzeln im deutschen Idealismus. Dies sicherte der Kunst nicht zuletzt einen gewissen autonomen Status und Legitimation. Kunst nach dem Verständnis des poetischen Realismus war dezidiert nicht naturalistisches Kopieren beziehungsweise eine Form des wissenschaftlichen Sezieren der Wirklichkeit. Auf diese Unterscheidung wurde Wert gelegt. Einer der Hauptpunkte, der den Naturalismus ab den 1870er Jahren in der deutschen bildenden Kunst kennzeichnete, war nun aber die Bereitschaft, diesen Autonomiestatus in Frage stellen zu lassen, indem eine bewusste Orientierung an den exakten Wissenschaften versucht wurde. Dass diese Affinität zulasten des idealistischen Erbes der bildenden Kunst gehen musste, liegt nahe.

Mit dem Abrücken vom idealistischen Erbe der Kunst wurde letztlich auch deren Bildungsfunktion, eine seit Anbeginn des Jahrhunderts für das deutsche Bürgertum überaus wichtige Eigenschaft von Kunst, in Frage gestellt.¹²²⁰ So strich der Theologe Ernst Troeltsch 1888 anlässlich der Internationalen Kunstausstellung im Münchner Glaspalast heraus, dass gegenüber früheren Jahrzehnten ein eklatanter Wandel in der ästhetischen Bildung beobachtet werden könne: „Diese ästhetische, gedankenreiche Bildung hat heute einer vorwiegend naturwissenschaftlich gerichteten Platz gemacht. Das ist es, was der Glaspalast uns lehrte, eine manchen vielleicht schmerzliche und bedenkliche, jedenfalls unabänderliche Thatsache, die von vielen – nicht mit Unrecht – als der Ruhm unserer Zeit angesehen wird.“¹²²¹ Zunehmend waren in der zweiten Jahrhunderthälfte die exakten Wissenschaften, begünstigt von einer Wissenschaftspopularisierung wie sie beispielsweise Ernst Haeckel leistete, zu gesellschaftlichen Leitdisziplinen aufgerückt.¹²²²

Den aus diesem Prozess resultierenden Legitimationsdruck auf den Dichter, wie letztlich auf jeden Künstler generell, veranschaulicht eine Aussage Conrad Albertis aus dem Jahr 1890: „In unserer Zeit herrschen nun einmal Naturwissenschaft, Technik, Volkswirtschaft, sie machen auf allen Gebieten des öffentlichen wie des intimen Lebens ihren Einfluß geltend. Der Künstler, der moderne Menschen, moderne Verhältnisse darstellt und daher auch die Schilderung der Einwirkungen jener Disziplinen nicht umgehen kann, wird daher gut tun, sich wenigstens in der Hauptsache mit der Entwicklung und den Hauptgesetzen derselben vertraut zu machen, bevor er ans Dichten geht, um sich nicht groben Irrungen und gerechtem Tadel

1220 Büttner 1990, S. 283.

1221 Troeltsch 2009, S. 59.

1222 Stöckmann 2011, S. 36-37.

auszusetzen.“¹²²³ Um eine zeitgemäße Kunst zu schaffen, schien Alberti eine Verwissenschaftlichung der Kunst vonnöten. Eben dies bringt auch die damalige theoretische Programmatik des Naturalismus zum Ausdruck.

Zentral für den Naturalismus war der von dem Franzosen Auguste Comte entwickelte Positivismus. Zwar erschien das Hauptwerk „Cours de philosophie positive“ in sechs Bänden bereits zwischen 1830 und 1842, doch wurden Comtes Schriften erst in der Dritten Republik vermehrt beachtet und rezipiert.¹²²⁴ Comte propagierte, dass das menschliche Denken in einem dreiphasigen System nunmehr nach Durchschreiten der theologischen und der metaphysischen Phase in die höchste, in die positive Phase eingetreten sei. In dieser waren, so Comtes Überzeugung, alle „metaphysischen Weltmodelle und spekulativen Begriffssysteme, wie sie in erster Linie durch den deutschen Idealismus geprägt worden waren“¹²²⁵, überwunden. Gelten sollte nur noch, was positiv vorhanden, das heißt empirisch gegeben ist.

Übertragen auf das Feld der Methodologie bedeutete dies eine Abkehr von der Deduktion. Fortan sollte induktiv vorgegangen werden. Gustav Theodor Fechner erarbeitete beispielsweise ab den 1870er Jahren eine induktiv vorgehende Ästhetiklehre, die er als „Ästhetik von unten“ charakterisierte.¹²²⁶ Positivistische Erkenntnis der Wirklichkeit, wie sie der Naturalismus vehement verfolgte, bedeutete scharfe Beobachtung, neutrale Analyse und objektive Messung. Eingefordert wurde also ein kühler und nüchterner Blick auf die Wirklichkeit und kein von Liebe und olympischem Humor geleiteter, wie ihn die Künstler des poetischen Realismus praktizierten.¹²²⁷ Diesbezüglich sprach Ludwig Pietsch bei Ludwig Knaus einmal von „der liebevollen Hingebung des Gemütes“.¹²²⁸ Diese war nun nicht mehr gefragt.

1223 Zitiert nach Meyer 1973, S. 165.

1224 Wagner 2001, S. 107. Auszüge in deutscher Übersetzung erschienen auch erst mit zeitlicher Verzögerung, nämlich 1883/84 in 2 Bänden in Heidelberg im Verlag Georg Weiss.

1225 Stöckmann 2011, S. 39. Die Passage „metaphysischen Weltmodelle und spekulativen Begriffssysteme“ bei Stöckmann fett gedruckt.

1226 Kösser 2003, S. 116.

1227 Als eine Art Kompromissvorschlag in dieser Angelegenheit dürfen die Äußerungen von Ernst Ludwig Freiherr von Wolzogen aus dem Jahr 1890 angesehen werden. Er hielt den Naturalisten entgegen, sie seien von einer „traurigen Humorlosigkeit“: „Dabei braucht man durchaus nicht etwa sich den Humor unter dem Bilde eines gemüthlichen alten Landpastors vorzustellen, der, mit der langen Pfeife im Mund, zum Fenster hinausschaut“, merkte Wolzogen an und stellte damit allerdings auch klar, dass von der naturalistischen Ästhetik keine Brücke mehr zum poetischen Genrehumor führte. Zitiert nach Brauneck / Müller 1987, S. 411.

1228 Pietsch 1896, S. 53.

Der Positivismus lehnte solche Vorgehensweisen zur Erkenntnisfindung ab. Der poetische Realismus, der sich, was sein rationales Ausgreifen auf die empirische Stofflichkeit angeht, durchaus in partieller Übereinstimmung mit dem Positivismus fühlen durfte, gelangte durch diesen in letzter Konsequenz in Erklärungsnot, da das Verklärungsgebot mit dem positivistischen Weltbild nicht kongruierte. Der Positivismus beförderte ganz klar die Naturwissenschaften, weil durch ihre Experimente und Messungen wahrer Erkenntnisfortschritt möglich schien, nicht aber über das der Genremalerei eigene Aufzeigen einer sinnhaften Substanz, die dem kontingenten Realen im wahrsten Sinne des Wortes unterliegt.

1926 meinte die deutsch-niederländische Malerin und Van-Gogh-Sammlerin Helene Kröller-Müller in einer Entwicklungsgeschichte der modernen Malerei: „Der Realismus hat große Bahnbrecher gefunden; zwei Namen brauche ich Ihnen nur zu nennen, damit den Älteren unter Ihnen jene Zeit wieder im Geiste ersteht: DARWIN und EMILE ZOLA.“¹²²⁹ Dass zur Übereinstimmung mit der Nomenklatur in der vorliegenden Arbeit der bei Kröller-Müller so titulierte Realismus durch Naturalismus ersetzt oder zumindest um das Epitheton „konsequent“ ergänzt werden muss, ist leicht ersichtlich. Wie verstand Kröller-Müller aber in diesem Zusammenhang Darwin? Dessen Bezug zur Kunst könnte auf den ersten Blick verblüffen. Tatsächlich aber war Darwins Evolutionslehre mit prägend für das Zeitalter des Naturalismus. Sie tangierte letztlich sogar frontal das Bild des in der Genremalerei genuin thematisierten Menschen.

1859 erschien erstmals „The Origin of Species by Means of Natural Selection“. Darwins gewonnene Erkenntnisse versetzten der etablierten Schöpfungslehre eine herbe Einschränkung, indem gegen sie eine kausalmechanische Erklärung der Artenevolution postuliert wurde, bei der Kontingenz und Zeitlichkeit zu theoretischen Fundamenten für den Blick auf den Menschen und seine Spezies wurden.¹²³⁰ Nahm man dieses Ausgeliefertsein an die Kontingenz der Welt und an zeitliche Faktoren ernst, so degradierte dies nicht nur den auf der Erde wandelnden Homo sapiens zur Zeit Darwins, sondern auch den in der Kunst dargestellten Menschen zu einem Zufallsprodukt, das zwar der schnöden, inkohärenten und nicht selten sinnfrei erscheinenden Wirklichkeit, wie sie sich evolutionär entwickelt hatte, seine Existenz verdankte, ihr aber vor allem auch erschreckend hilflos ausgeliefert war. Für eine die Realität nicht kopierende, sondern deren Idealität extrahierende Genremalerei war

¹²²⁹ Kröller-Müller o.J. [1926], S. 38.

¹²³⁰ Stöckmann 2011, S. 38.

dieses Welt- und Menschenbild eine Herausforderung.

Der zweite von Kröller-Müller genannte Name ist im Zusammenhang mit der Programmatik des Naturalismus eine unübergehbare Größe: Émile Zola. Dies sah auch Karl Friedrich Jordan so: „Wie in manch andern Hinsicht, so kam auch auf dem Gebiete der Kunst eine bedeutsame Anregung von Frankreich herüber zu uns. Der Ruf nach wahrheitsgetreuer Darstellung in der Poesie und das Schlagwort ‚Naturalismus‘ ertönten von dort. Zola wirkte bahnbrechend mit seinem ‚roman experimental‘.“¹²³¹ Was sich zunächst wertneutral vernimmt, verdammt der Verfasser dieser Worte, dem es 1895 um die Frage der sittlich-religiösen Einflussmöglichkeit von Kunst ging, allerdings im weiteren Verlauf entschieden: „Ich halte – ebenso wie auf dem Gebiete der Dichtkunst – auch auf dem der bildenden Kunst diejenige der modernen Gattungen für die verwerflichste, die, ohne von den Principien des eigentlichen Realismus auszugehen und selbst ohne sich um sie zu kümmern, sich sinnlicher Denkart ergeben hat und die derselben angehörenden und ihr dienenden Darstellungen mit selbstverständlicher Miene als daseinsberechtigter und anzuerkennende Kunstleistungen dem Publikum zu bieten wagt.“¹²³²

Unschwer lässt sich in Jordans zitierter Formulierung vom „eigentlichen Realismus“ die Kunstauffassung des poetischen Realismus wiedererkennen, die sich nun einem „naturalistischen“ Realismus gegenübergestellt sähe. Letzterer lasse jedwede „Idee“ vermissen, lege stattdessen übermäßigen Fleiß auf die technische Malweise, sei außerdem, so Jordan, eine „rohe Kunst“¹²³³ und erniedrige diese letztlich zur „Magd des Weltsinns“¹²³⁴. Und mit verantwortlich dafür sei eben bahnbrechend Émile Zola gewesen.

Émile Zola tat sich seit den 1860er Jahren mit Stellungnahmen zu französischer Kunst und Literatur hervor, die beispielsweise deutlich Position bezogen gegen eine gefällige Genremalerei und eintraten für eine unverklärte, analytische, ja geradezu wissenschaftliche Annäherung des Künstlers an die menschliche Wirklichkeit. Zola definierte Naturalismus folgendermaßen: „Le naturalisme, c'est le retour à la nature, c'est cette opération que les savants ont faite le jour où ils se sont avisés de partir de l'étude des corps et des phénomènes, de se baser sur l'expérience, de procéder par l'analyse. Le naturalisme, dans les lettres, c'est également le retour à la nature et à l'homme, l'observation directe, l'anatomie exacte,

1231 Jordan 1895, S. 68.

1232 Jordan 1895, S. 89.

1233 Jordan 1895, S. 89.

1234 Jordan 1895, S. 98. Dort gesperrt gedruckt.

l'acceptation et la peinture de ce qui est.“¹²³⁵

Zola lehnte sich in seiner Kunstauffassung an die positivistische Ästhetik von Hippolyte Taine an, der lehrte, dass der Mensch nicht metaphysisch, sondern vielmehr allein über die Determinanten Abstammung (race), Umwelt (milieu) und den jeweiligen historischen Kontext (moment) zu ergründen sei.¹²³⁶ Den Menschen in diesem Gefüge zu sehen, hieß, nicht von vornherein wegzusehen bei Unschönem und Ambivalentem. Denn Taine postulierte eine für die damalige Zeit provokante Gleichwertigkeit aller Phänomene, wie durch seine vielzitierte Formel „Le vice et la vertu sont des produits comme le vitriol et le sucre [...]“ zum Ausdruck gebracht wird.¹²³⁷ Conrad Alberti als Verfechter des Naturalismus in Deutschland argumentierte ganz auf dieser Linie: „[So] sind vor dem Naturgesetz und vor der Aesthetik alle Wesen und Dinge einander gleich, es gibt keine künstlerischen Stoffe zweiten und dritten Ranges, sondern als Stoff steht der Tod des größten Helden nicht höher als die Geburtswehen einer Kuh, denn dasselbe und einheitliche und allgewaltige Naturgesetz verkörpert sich in diesem wie in jenem. Es gibt nichts Höheres als das Naturgesetz und darum nichts Wahreres und nichts Schöneres.“¹²³⁸

Die Reibungsfläche zum poetischen Realismus liegt anhand der zitierten Passage offen zutage. Der poetische Realismus sah wohlweislich in einer solchen Gleichwertigkeit der Phänomene noch keinen Erkenntnisweg zu Wahrheit und Schönheit. Der poetische Realismus hatte die empirische Wirklichkeit zwar schon rund ein Vierteljahrhundert früher als der Naturalismus als unumgängliche Materialgrundlage anerkannt, damals jedoch thematische Selektion und verschiedene Formen der Verklärung vorgeschaltet, um die Wirklichkeit nicht analytisch-seziert wie sie ist, sondern vielmehr um Kontingenz und störende Faktoren bereinigt sowie auf das Wesentliche fokussiert darzubieten.

Naturalistische Kunst, die sich gegen Selektion verwahrte, gewann dadurch neue Themenfelder wie die Großstadt, die Industrialisierung oder soziale Brennpunkte – Hans Baluschek könnte an dieser Stelle für die Malerei beispielhaft angeführt werden¹²³⁹ – und indem Kontrastierung, Humor und narrative Charakterisierung ausgespart wurden, gerieten

1235 Zitiert nach Röhl 2003, S. 69.

1236 Zola kannte Taine über beider Tätigkeit für den Pariser Verlag Hachette. Nach anfänglicher Opposition gegenüber Taines Thesen wandelte sich Zolas Einstellung im Sommer 1866. Siehe Butler 1974, S. 279 und S. 282-283.

1237 Taine 1863-78, Band 1, S. XV.

1238 Zitiert nach Fähnders 2010, S. 27. Dort ebenfalls Anführung des Taine-Zitats.

1239 Siehe Bröhan 1985, S. 12.

diese malerischen Schilderungen der Naturalisten zu Wirklichkeitsbildern, die nach den alten Rezeptionsmustern der Genremalerei nicht mehr adäquat zu bewerten waren. Dass dies freilich trotzdem noch gehörige Zeit erfolgte, markiert ein ergiebige Quellenfeld für Stimmen zur Krise der deutschen Genremalerei um 1900.¹²⁴⁰ Allerdings wirkte sich der naturalistische Impetus nicht nur inhaltlich, sondern auch formal auf die Malerei in Deutschland aus.

Mit der naturalistischen Kunstauffassung traten verstärkt Bestrebungen hervor, die Wirklichkeit im Bild so authentisch wie möglich dem menschlichen Sinneseindruck anzupassen. Unter Ablehnung des braun-goldenen Galerietons, der in den pejorativen Ruf einer epigonenhaften Malweise geriet, wurden Alltagsbilder, wie beispielsweise diejenigen von Fritz von Uhde, fortan in grauem Ton oder später in impressionistischer Manier als pure Lokaltöne gesetzt. Dies konnte den Künstlern vonseiten konservativer Kunstkritik wahlweise als Unsinn oder Virtuosität ausgelegt werden.¹²⁴¹ Es brachte jedoch in jedem Fall die im poetischen Realismus gewünschte Balance zwischen Form und Inhalt mit dem letzteren als primus inter pares ins Ungleichgewicht. Nicht nur im unselektierten und unverklärten Griff in die Wirklichkeit, sondern auch in der neuartigen Malweise und Farbigkeit des Naturalismus lagen Faktoren, die eine auf dem poetischen Realismusverständnis basierende Genremalerei in die Krise schlittern ließen.

Das Streben im Naturalismus, eine wissenschaftlich stichhaltige, unverklärte Erkenntnis der Wirklichkeit im Medium der Kunst zu erringen, offenbarte sich sowohl in der bildenden

1240 Der angesprochene Hans Baluschek beispielsweise entsagte bei seinen Bildern aus dem Proletarieralltag narrativer Novellistik nicht und kam so – zumindest in diesem Punkt – den Sehgewohnheiten der Zeit entgegen. Andererseits waren seine Motive auf den zweiten Blick doch unkonventionell und unerhört, was die Bildinhalte betraf. Auf den Punkt gebracht formulierte Willy Pastor 1897 anerkennend über Bilder Baluscheks: „Lauter höchst amüsante Szenen aus dem Osten Berlins. Die Szenen hatten alle ihre Pointen, man konnte sich die niedlichsten Geschichten darauf zusammenreimen. So gingen denn die Kunstkenner des westlichen Berlins mit zufriedenerm Schmunzeln von Bild zu Bild. Einige wandten sich ab. Aber das thaten sie nur, weil der Künstler da zum geschmacklosen Volke der [...] Naturalisten zu gehören schien. Zu wenig Parfüm und zu viel Pfüte. Nur die wenigsten sahen mit den Augen hinter den Augen: ihnen wurde es klar, daß in dieser harmlosen Novellistik sich etwas verbarg, das mehr war als bloße Erzählung.“ Pastor 1902, S. 86.

1241 In vermeintlicher Neutralität, doch wohl nicht wenig froh um das Umgehen einer eingehenderen Würdigung kommentierte Adolf Rosenberg: „Das Beispiel und die Erfolge Uhdes sind nicht bloss auf jüngere Münchener Künstler, sondern auch auf die neueste deutsche Malerei ausserhalb Münchens von Einfluss gewesen. Auch in Deutschland ist eine Schule von Malern im Aufblühen begriffen, welche im Gegensatz zur ‚Asphaltmalerei‘ der früheren Zeit die Hellmalerei als das Heil aller Kunst verkünden und damit naturalistische Bestrebungen in Verbindung bringen. Indessen sind diese Hellmaler und Naturalisten, welche ihre Studien ‚in freier Luft‘ machen und für ihre figürlichen Darstellungen aus dem täglichen Leben gern einen naturgrossen Maassstab [sic] wählen, zur Zeit, wo wir diese Darstellung zum Abschluss bringen, noch in so starker Gährung begriffen, dass wir auf eine Würdigung ihrer Theorie in der sich Wahrheit mit Irrthum mischt, verzichten müssen.“ Rosenberg 1894, S. 128.

Kunst als auch in der Literatur. Die Übertragung des optischen Seheindrucks auf die Malleinwand, wie ihn die Impressionisten verfolgten, ist ebenso Ausdruck dieser Strömung wie der Sekundenstil in der Prosa Arno Holz' und Johannes Schlafs. Entsprechend wollte Wilhelm Bölsche in einer Schrift „Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie“ herausgehoben wissen.¹²⁴² Allerdings plädierte bereits Zola in einer auf den ersten Blick nicht ganz widerspruchslösen Art und Weise dafür, in der Kunst neben der an wissenschaftlichen Vorgehensweisen orientierten Schilderung milieubedingter Phänomene zugleich auch den individuellen Ausdruck der Künstlerpersönlichkeit im Werk zu erwarten und wertzuschätzen. So lautet einer der zweifellos berühmtesten Sätze aus der Feder Zolas: „*Une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament.*“¹²⁴³

Es ist an dieser Stelle nicht der richtige Ort, diese Ambivalenz bei Zola genauer zu erörtern¹²⁴⁴; ihre Auswirkung auf die Prinzipien des poetischen Realismus hingegen schon. Den Naturalismus am Ende des 19. Jahrhunderts zeichnete mehr aus als bloß der Wille, die Natur zu kopieren. Hanns-Conon von der Gabelentz sprach sich daher dafür aus, diesbezüglich von einer Nachahmung der Natur zu sprechen, weil damit sogleich auch die Aufwertung der schöpferischen Phantasie, wie sie beispielsweise Liebermann propagierte, deutlicher herausgestellt wird.¹²⁴⁵ Derartiges „naturalistisches“ Denken im Sinne des späten 19. Jahrhunderts wertete die hinter dem jeweiligen Kunstwerk stehende künstlerische Leistung extrem auf. Die Künstlerpersönlichkeit rückte stärker in den Fokus. Conrad Fiedler postulierte: „[...] an einem Menschenwerke ist von vornherein nur das wesentlich, um dessentwillen es hervorgebracht wurde, während alles an ihm unwesentlich ist, was unabhängig von der Absicht des Urhebers und von dessen Macht über das Werk demselben anhängt.“¹²⁴⁶ 1888 erklärte Georg Hirth: „Eine mysteriöse Verschmelzung von Natur und Phantasie, von beobachtetem und eigenem Leben also ist es, welche uns aus dem Kunstwerke anmuthet, sozusagen *eine Wiedergeburt der Natur durch den Künstler.*“¹²⁴⁷ Und Hirth schlussfolgerte daraus: „So begeistert uns, indem wir das Kunstwerk betrachten, vielmehr der Künstler, als die Natur, welche ihm Vorbild und Lehrerin war. Wie *ihm* die Natur nur Mittel

1242 Titel von Bölsche 1887.

1243 Zola 1866, S. 56. Kursivsetzung von dort übernommen.

1244 Es sei verwiesen auf Ausführungen Anja Zimmermanns, wonach gerade die Naturwissenschaft zur Zeit Zolas diese Ambivalenz erkannte und sich entschieden davon distanzierte. Einer zur besagten Zeit zunehmend um Objektivität bemühte Naturwissenschaft konnte die bei Zola – trotz aller Affinität zur experimentell vorgehenden Wissenschaft – so prominenten Rolle der personalité im Erkenntnisprozess nicht genehm sein. Vgl. Zimmermann 2009, S. 98-99 et passim.

1245 von der Gabelentz 1966, S. 74.

1246 Fiedler 1876, S. 1.

1247 Hirth / Muther 1888, S. XV–XVI.

zum Zweck, so ist sie *uns* nur Massstab unseres Urtheils.“¹²⁴⁸

Die Kunstauffassung des poetischen Realismus hatte einen Künstler dafür ausgezeichnet, wenn ihm mithilfe der Formen der Verklärung gelungen zu sein schien, das Wesentliche, die Idee, die charakteristische Vorstellung des Dargestellten herauszuarbeiten. Ein solches Herausarbeiten allgemeiner Typik wurde als Erkenntnisgewinn der Wirklichkeit und dementsprechend als künstlerische Leistung angesehen. Noch 1893 war zu lesen: „Die Idee ist dem Gegenstand durchaus immanent und muß aus ihm, wie er als Individuum besteht, herausgeholt werden. Das also ist das eigentliche Werk des Künstlers und seine Leistung für uns, welche Vischer in diesem Sinne mit Recht, nur leider sehr verschwommen, als idealisierend bezeichnet hat. Denn dieses ‚Idealisieren‘ ist in der That gleichbedeutend mit dem Hervorziehen des Charakteristischen, ebenso wie der wahre Idealismus mit dem Realismus.“¹²⁴⁹

Ein allzu großer Anteil künstlerischer Individualität im Kunstwerk gefährdete aus Sicht des poetischen Realismus die Allgemeingültigkeit des Dargestellten sowie gerade dessen Verständlichkeit. 1893 ermahnte Theodor Alt, der Verfasser der eben zitierten Passage, seine Zeitgenossen noch einmal eindringlich: „Wenn es nun aber das Werk des Künstlers ist, uns das Wesentliche und Charakteristische seines Gegenstandes deutlich vor Augen zu stellen – sei nun Auge, Ohr, Sprache oder Schrift dasjenige, was uns den Eindruck vermittelt, so folgt daraus, daß in allem, was zum Wesen der Sache gehört, die besondere Subjektivität des Künstlers keine Rolle spielen darf.“¹²⁵⁰ Denn die besondere Subjektivität des Künstlers, so Alt weiter, „würde die gemeinsame Sprache des Phantasiebildes, durch welche allein die Verständigung möglich ist, unverständlich machen und uns also gerade um diejenige Leistung betrügen, welche wir vom Künstler eigentlich beanspruchen“.¹²⁵¹

Diese Sätze Theodor Alts aus seiner Publikation „Vom charakteristischen Schönen“ sind späte Plädoyers für eine Kunst, die wie die des poetischen Realismus rein der „Wahrheit der einer Erscheinung zugrunde liegenden Vorstellung, aber nicht d[er] Wahrheit der Erscheinung eines Naturobjekts“ verpflichtet sein sollte.¹²⁵² Eine naturalistische Kunst indes verweigerte sich einer Läuterung und Verklärung auf eine vermeintlich zugrunde liegende Idee oder

1248 Hirth / Muther 1888, S. XV.

1249 Alt 1893, S. 30.

1250 Alt 1893, S. 33.

1251 Alt 1893, S. 33.

1252 Alt 1893, S. 15-16.

Vorstellung und betonte dagegen aus Überzeugung lieber eine unselektierte gegenwärtige Wirklichkeit, den blanken optischen Seheindruck, die formale Seite der Malerei, die stetige Erneuerung des Status quo oder die künstlerische Individualität. Kurzum, so das seinerzeitige Fazit Alts zu dieser Tendenz: „Ihre Einseitigkeit, die Abwendung von jedem idealen Gehalte des Kunstwerks, die ist das Verderbliche.“¹²⁵³ Es verwundert angesichts dieser Einstellung nicht, dass Theodor Alt beispielsweise gegen die Akquise von Manets „Die Erschießung Kaiser Maximilians von Mexiko“ durch die Mannheimer Kunsthalle entschiedenen Protest einlegte.¹²⁵⁴

Ungeachtet aller Rettungsversuche Theodor Alts¹²⁵⁵ vergrößerten sich die Reibungspunkte am poetischen Genre mit zunehmender Zeit unaufhaltsam. In einzelnen Kapiteln über die Ablehnung einer inhaltlich ausgerichteten Genremalerei, über ihre vermeintliche Inkompatibilität mit dem neuen Künstlerbild und mit der neuen Bewertungskategorie der Einfühlung, ferner über die Kritik an einer stagnierenden Motivid oder an zu enger Nähe zu einem künstlerisch ungebildeten Publikum werden all diese Punkte dann inmitten der schwelenden Krise der deutschen Genremalerei um 1900 zur ausführlicheren Diskussion wiederkehren. Davor allerdings soll das Augenmerk darauf gerichtet werden, ob und, wenn ja, wie die deutsche Genremalerei auf die Herausforderungen des Naturalismus ab den 1870er Jahren reagierte.

1253 Alt 1893, S. 40.

1254 Hille 1994, S. 26.

1255 1911 legte Theodor Alt argumentativ gegen die moderne Kunst noch einmal nach und veröffentlichte „Die Herabwertung der deutschen Kunst durch die Parteigänger des Impressionismus“. Siehe Alt 1911.

12. 1869-1890: Reaktionen des Genres auf den Naturalismus

Das mit der Gründung im Versailler Spiegelsaal 1871 einsetzende Deutsche Kaiserreich mit einem Erbkaisertum in Händen des preußischen Herrscherhauses der Hohenzollern ist bis zum Zusammenbruch der Monarchie 1918/1919 eine ebenso schillernde wie ambivalente Zeit gewesen. Auf der einen Seite beflügelt von dem militärischen Sieg gegen den so genannten Erzfeind Frankreich, gestärkt durch dessen horrenden Entschädigungszahlungen infolge der Niederlage und berauscht von dem Erringen einer lange ersehnten nationalen Einigung waren die Jahre nach 1871 ein Zeitalter, in dem eine dem gestärkten deutschen Bürgertum so nahestehende Kunstauffassung wie der poetische Realismus zunächst nahtlos andauern und Erfolge feiern konnte. Diese konservative Haltung im Bereich der bildenden Kunst wie im Kulturbetrieb generell ist besonders augenfällig.¹²⁵⁶ Dass mit ihm auch Position gegen moderne Tendenzen in der französischen Malerei bezogen werden konnte, prädestinierte den poetischen Realismus zudem im Deutschen Kaiserreich mehr denn je zur vorbildhaften, nationalen Kunst. Hiervon ist aber bereits gehandelt worden. An aktueller Stelle nun interessiert etwas anderes. Ganz so eben war der Weg für die Genremalerei im Deutschen Kaiserreich nämlich nicht. Und hier gilt es, ihrer Krise auf der Spur, nachzusetzen.

Der durch den Sieg und die Reichseinigung ausgelöste Gründerboom endete bereits 1873 jäh in einem Gründerkrach. Fast zwei Jahrzehnte lang trat eine Stagnationsphase ein. Hochfliegende Pläne mussten abrupt begraben werden. Das Schlagwort der „Großen Depression“ machte die Runde.¹²⁵⁷ Urbanisierung, Proletarisierung, Pauperismus, religiöse Konflikte und weitere Krisenfelder traten zutage. Somit sind eben auch Resignation, Nachdenklichkeit und Krisenempfindungen Charakteristika des Deutschen Kaiserreiches. Die Vertreter des Naturalismus nahmen diese Ernüchterung sensibel wahr. Heinrich und Julius Hart beklagten: „Elf Jahre sind nunmehr vergangen, seit aus dem Chaos des großen Krieges das neue Reich emporstieg. [...] Auch die Literatur sollte einer neuen Blütezeit entgegengehen, nationale Epen, nationale Dramen, nationale Theater erwartete man von einem Tag zum andern. Die Ernüchterung folgte bald [...].“¹²⁵⁸ Inwieweit tangierten die angesprochenen Veränderungen aber eine Kunst des poetischen Realismus und wie reagierte dessen Genremalerei darauf?

¹²⁵⁶ Berghahn 2003, S. 206.

¹²⁵⁷ Berghahn 2003, S. 56-59.

¹²⁵⁸ Zitiert nach Ruprecht 1962, S. 24.

12.1. „,Nein‘, sagte der Meister, ,man glaubt mir so etwas nicht.“ – Differenzierungsversuche zum Werk von Ludwig Knaus

In einer Publikation von 1890 blickte Adolf Rosenberg auf Ludwig Knaus seit dessen Umsiedlung nach Berlin im Jahre 1874 zurück: „War er bis dahin in erster Linie der Schilderer des rheinischen Bauernlebens gewesen, so öffneten sich in dem Maße, als er in Berlin mehr und mehr heimisch wurde, seine Augen für das Treiben der Großstadt, für die Typen ihres Geschäfts- und Erwerbslebens, für die bewegenden geistigen Kräfte und für die Luxusbedürfnisse ihrer reichen Bewohner.“¹²⁵⁹ Auch die Forschungsliteratur zu Knaus hat festgehalten, dass sich die Malerei des Künstlers mit seinem Umzug nach Berlin zum bürgerlichen Motiv hin gewandelt habe.¹²⁶⁰ Von einer völligen Kehrtwende hin zum städtisch-bürgerlichen Genre kann allerdings nicht gesprochen werden. Nur vereinzelte Werke rekurrten auf das Städtische und hier auch nicht im Sinne einer nüchternen, sezierenden oder nach wissenschaftlicher Akribie strebenden Milieuschilderung der Naturalisten. Das Stadtleben wurde von seiner positiven oder zumindest erträglichen Seite her porträtiert. Weiterhin blieb die Kunstauffassung des poetischen Realismus für Knaus bestimmend, wie Beispiele zeigen können.

1884 schuf Knaus das Gemälde „Der heimkehrende Student“ (Abb. 61). Dargestellt ist der Moment, in dem ein junger Mann von der Universität in sein Elternhaus zurückkehrt. Er wird sogleich umarmt von einer weiblichen Angehörigen der Familie. Am rechten Bildrand sehen wir die Bank, von der die Frau in freudiger Hast aufgesprungen ist. Das Sitzkissen ist verwaist, das Wollknäuel ist zu Boden gerollt, die Brille herabgefallen. Allem Anschein nach ist es die Mutter des jungen Mannes, die ihn so innig willkommen heißt. In der linken Bildhälfte betritt eine ältere Hausangestellte das Grundstück. Sie trägt die Utensilien des Studiosus ins Haus. Ihr Weg wird vom Hund der Familie geschnitten, der eine schwarze Katze jagt. Auch der soeben durch das Grundstückstor tretende ältere Bedienstete ist nicht ohne Bedeutung für das Bildgeschehen. Seine Ruhe setzt den Kontrast zur energischen Alten. Schließlich ist da vor allem die Figur der jungen, hübschen Frau, die aus dem Haus heraus zu der Begrüßungsszene hinzueilt. Ist es die Schwester des Heimkehrers? Ihre Schürze könnte

1259 Rosenberg 1890a, S. 53. Ebenso betonte Franz von Reber : „[...] L. K n a u s , der 1874 nach Berlin an die Akademie kam, mußte sich dort nach längerem Herumsuchen erst wieder seinen eigenen Styl für die neuen Aufgaben schaffen. Er malte zunächst Handelsjuden, Seiltänzer, Maler und Schusterjungen, kurz allerhand solches Volk, wie es eine Großstadt in reicher Fülle bietet, immer mit köstlichem Humor, aber doch keineswegs der älteren Bauernschilderung ebenbürtig, die in Berlin absolut nicht ging, wie er ganz richtig fühlte.“ Reber 1884, Band 3, S. 376.

1260 Schmidt 1979, S. 172.

auch für das junge Hausmädchen sprechen, dessen Gebaren doch so viel anzudeuten scheint. Wie wird das Verhältnis zwischen ihr und ihm nun sein, nachdem der zum Mann gereifte Junge erwachsen und gebildet wiederkehrt? Liegt in ihrem Gesichtsausdruck nicht auch die bange Frage offen, ob es noch einen unbeschwert-vertrauten Umgang wie früher geben kann?

So oder so ähnlich könnten die Zeitgenossen das Bild betrachtet, besser gesagt gelesen haben. Denn selbst Ludwig Pietsch kam nicht umhin, zuzugeben, dass „das anekdotische Interesse an der Scene [...] hier das rein künstlerische“ überwiege.¹²⁶¹ Mensch und Tier offerieren eine Bilderzählung, die mit dem Auge abgegangen und ergründet werden will. Das Gemälde setzt mannigfach Impulse für eine erzählerische Auslegung, sofern man sich als Betrachter darauf einlässt. Äußerst bemerkenswert für den vorliegenden Kontext der Reaktionen der Genremalerei ist, dass Ludwig Knaus ursprünglich der Bilderzählung eine andere Richtung hatte geben wollen. Die in der obigen Bildbeschreibung als mögliches Hausmädchen interpretierte Frauenfigur soll nämlich zunächst weitaus älter und unansehnlicher als die Schwester des Heimkehrers angelegt gewesen sein. Knaus zielte damit auf die Aussage ab, dass alle im gezeigten Haushalt sich für das Studium des Sohnes beschränken und darüber alt beziehungsweise zur alten Jungfer werden. Nach der Schilderung Alfred Lichtwarks überzeugte indes Herman Grimm, Ordinarius für Kunstgeschichte in Berlin, Goethe-Verehrer und strikter Verfechter von Idealismus in der Kunst, Ludwig Knaus davon, die junge Frau hübsch zu malen.¹²⁶² Jedoch ob frische Mädchengestalt oder nicht: auch ohne Grimms Intervention wäre Knaus' Gemälde ein narratives Genrebild geworden.

Immer wieder war es auch die Kontrastierung von Stadt und Land, die Knaus – bezeichnenderweise gerne an ländlicher Stätte spielend – thematisierte. Zu nennen wäre „Hinter dem Vorhang“ (Abb. 62), wo ein städtisch gekleideter Mann einer ebenso unschuldig wie kokett wirkenden Artistin inmitten weiterer Schausteller Avancen macht. Die Darstellung des Clowns mit dem Baby im Arm, die mit Hunden spielenden Artistenkinder, zahlreiches verstreut daliegenes Gerät sowie der Durchblick durch den Vorhang auf die vor kleinstädtischer Kulisse ablaufende Vorstellung bieten dem Auge des Betrachters reichlich „Lesestoff“. Ludwig Pietsch lobte: „Es ist ein psychologisch und malerisch gleich meisterliches Werk; ein glänzendes Zeugnis ebenso der Beobachtungs- wie der Erfindungsgabe, des poetischen Humors und des scharfen ungetrübten Blicks für die Realität

¹²⁶¹ Pietsch 1896, S. 61.

¹²⁶² Siehe Schellenberg 1972, S. 381.

der Dinge bei dem, der es geschaffen hat.“¹²⁶³

In „Die Landpartie“ (Abb. 63) ist die Konfrontation von Stadtkindern, die mit ihren auf einer Terrasse im Hintergrund eingekehrten Eltern einen Ausflug aufs Land unternommen haben, und einheimischen Kindern geschildert. Jedes Kind reagiert auf diese Begegnung anders, was vom Bildbetrachter ergründet werden kann. Selbst wenn ein Landbursche rechts auf Abstand geht, so verläuft das Aufeinandertreffen doch harmonisch. Ludwig Pietsch im Duktus der Zeit: „Es sind wieder ganz wundervoll getroffene kleine Hemden- und HosenmäTze in dieser Dorfkindergruppe. Jede Bewegung im Dastehen, die Händchen Ausstrecken und zum Munde-führen, das erwartungsvolle begehrlche Hinblicken zu der freundlichen Spenderin, wie das Lächeln der Befriedigung nach dem Empfange der Gabe ist Natur und Wahrheit.“¹²⁶⁴ Wie auch bei Vautiers „Der Vetter“ (Abb. 64) oder anderen Beispielen führt die Konfrontation von Stadt und Land im Genrebild des poetischen Realismus nicht zum Konflikt, sondern zu einer zwar manchmal nicht ganz leichten oder auch erheiternden, stets aber unproblematischen Begegnung dieser Lebenswelten.

Ebenfalls ganz dem verklärenden, Harmonie aufsuchenden, trefflich charakterisierenden und Humor nicht scheuenden Genrerealismus zugeneigt waren die vom Kunstmarkt so begehrten Einzelfiguren, die Ludwig Knaus ab den 1870er Jahren nun auch aus dem städtischen Alltag entnahm. Fortan malte er nicht mehr nur Jäger, Bauern oder Handwerker, sondern auch mal einen Kolporteur, der ergeben vor einem Klientengespräch wartet (Abb. 65). Oder – bereits vor dem Umzug nach Berlin entstanden – einen fröhlichen Leierkastenmann (Abb. 66), der auf den Straßen und Hinterhöfen der Metropole Berlin seine bescheidene Kunst darbietet und harrt, dass aus den Fenstern Münzen niederprasseln. Auch diese „städtischen“ Figuren von Knaus sind bar einer sozialen oder gesellschaftlichen Kritik, sprechen das Gemüt des Betrachters an und liefern vor allem Ansatzmöglichkeiten für die Entwicklung einer über den dargestellten Moment vorwärts oder gar rückwärts weisenden Bildgeschichte.

Diese narrative Komponente verstand Knaus wie kaum ein Zweiter seiner Zeit immer wieder variantenreich zu vitalisieren. Auch die einer urbanen Sphäre entstammenden Einzelfiguren von Knaus blieben jovale, biedere, genügsame, gemütvolle oder fröhliche Charaktere, weil es Knaus in erster Linie um eine solche sprechende Charakterisierung ging, was sich, wie Bernd

¹²⁶³ Pietsch 1896, S. 58.

¹²⁶⁴ Pietsch 1896, S. 70-71.

Küster untersucht hat, auch an seinen Skizzen und vorbereitenden Zeichnungen ablesen lässt.¹²⁶⁵ Schattenseiten des modernen Lebens, wie sie beispielsweise thematisiert sind in Manets „Absinthtrinker“ (Abb. 14), finden sich bei Knaus nicht. Er malte ganz nach dem Publikumsgeschmack auch in Berlin weiterhin kleine Anekdoten oder einfigurige Charakterbilder, die keineswegs seltsam berührten oder verstörten. Allerdings ist es an diesem Punkt angebracht, doch noch einmal einen genaueren Blick nachzusetzen, wie ihn die Retrospektive möglich macht.

Das erste Bild, mit dem Knaus nach seinem Zuzug die Berliner Kunstausstellung bestückte, war eine religiöse Darstellung der Heiligen Familie.¹²⁶⁶ 1877 malte Knaus sodann das Einfigurenbild „Der Unzufriedene“ (Abb. 67). Wie aus den Beigaben im Hintergrund ersichtlich wird, handelt es sich um einen Sozialdemokraten. Das Flugblatt links hinten skandiert: „Bürger Handwerker Arbeiter. Auf zur Wahl“.¹²⁶⁷ Wolfgang Hütt wollte von der Warte marxistischer Kunstgeschichtsschreibung aus in diesem Bild ein Bekenntnis von Knaus zum Proletariat sehen. Die bürgerliche Brille sei hier abgelegt worden.¹²⁶⁸ Zu Beginn der 1880er Jahre scheint Knaus eine „Rauferei auf dem Tanzboden“ ausgeführt zu haben. Jedenfalls spricht hierfür eine in Privatbesitz erhaltene Skizze ungewöhnlicher Größe (Abb. 68). Wie der Ausstellungskatalog zur Wiesbadener Knaus-Ausstellung von 1979 zum Ausdruck brachte, lässt dieses Motiv bemerkenswerterweise das Gefällige vermissen und besticht durch Drastik.¹²⁶⁹ In eine ähnliche Richtung weist das Bild „Auf der Wahlstatt“ von 1882 (Abb. 69). Für Wilhelm Zils, der nach Knaus' Tod eine Monographie über den Künstler publizierte, war diese Szene einer Rauferei ein schlagender Beweis für seine Überzeugung, dass Knaus nicht immer über einen Kamm geschoren werden sollte: „Die Kritik, welche der Dorfgeschichte ihr Recht abspricht, sollte auf ein Semester die Schreibstube verlassen“, argumentierte Zils 1919.¹²⁷⁰ Um 1875 erstellte Knaus eine Ölskizze „Wellenspiele“, die offenkundig auf Böcklin rekurrierte (Abb. 70). In deutschem Privatbesitz befinden sich weitere solche Skizzen.¹²⁷¹ In der Folgezeit malte Knaus immer wieder mythologische Szenen mit Satyrfiguren, Nymphen oder Pangestalten. Beispiele sind „Satyrfamilie mit Panther“, das sich 1891 in der Sammlung Eduard L. Behrens in Hamburg befand, oder „Frühlingsidylle“

1265 Küster 2001, S. 55 und 57.

1266 Pietsch 1896, S. 50. Abb. ebd., S. 40.

1267 Schmidt 1979, S. 168.

1268 Hütt 1958/59, S. 193.

1269 Schmidt 1979, S. 171.

1270 Zils 1919, S. 15-16. Zils übernahm diese Sentenz von einer anderen Person namens Roé. Siehe ebd., S. 15.

1271 Schmidt 1979, S. 167.

von 1895 im Museum Wiesbaden.¹²⁷² Gab es so etwas wie einen verkannten, zweiten Ludwig Knaus hinter seinen gemütvollen Genrebildern?

Es hieße, Ludwig Knaus allzu sehr in ein Schema pressen zu wollen, würde man nicht auch die subtilen Ansätze eines anderen künstlerischen Ausdruckswillens als den des poetischen und heiteren Genremalers zur Kenntnis nehmen. Damit ist nicht nur seine melancholische, manchmal gar in Depressionen ausufernde Ader gemeint, die seine Tochter in einem Lebensbericht offenbarte und die so gar nicht zum öffentlich gepflegten Selbstbild passen will.¹²⁷³ Es sind vielmehr konkrete Werke wie die oben erwähnten, die im Rückblick auch einen anderen Künstler aufscheinen lassen. Das daraus resultierende Dilemma hat Knaus selbst in Worten formuliert. In seinem Atelier besucht von einem Journalisten und auf ein dort stehendes Landschaftsgemälde eines Herbstwaldes mit Jäger angesprochen – „eine Perle an Stimmung und Ton“, so der Journalist¹²⁷⁴ –, kam die Erwiderung: „Nein“, sagte der Meister, „man glaubt mir so etwas nicht. Auch die Faune glaubt man mir nicht. Diese Wesen gehören ein für alle mal meinem großen Kunst- und Zeitgenossen Arnold Böcklin.“¹²⁷⁵

Knaus verwies als Beispiel eines ähnlich gelagerten Falles auf seinen Malerkollegen Louis Douzette. Aufgrund seiner stimmungsvollen Nachtlandschaften nannte man diesen heute kaum noch bekannten Künstler auch den „Mondschein-Douzette“.¹²⁷⁶ Knaus schilderte: „Ich erinnere mich, daß Douzette einmal ein Bild mit Sonnenschein ausstellte, so gut wie irgend eins, was ich je gesehen. Aber man wollte es nicht. Es blieb unverkauft. Von ihm verlangte man Mondschein. Von mir will man Genres, Charakterstudien, Realistik, kurz ein Geschichtchen.“¹²⁷⁷ Als Quintessenz folgerte Knaus: „So wird man wider Willen in ein enges Gebiet eingepfercht.“¹²⁷⁸ Der Text fährt fort, dass Knaus hierauf „lachte mit einer Resignation, der jede Spur Weltschmerz und seelischer Zerrissenheit abging – mit der Bonhomie des glücklichen Großvaters, der froh ist, Enkelinnen auf den Knien zu wiegen, und den Gram des berechnenden Familienjuristen nicht versteht, der darüber trauert, daß es keine Buben sind“.¹²⁷⁹ Allzu geschwind wie in dem Interview sollte von diesem Sachverhalt allerdings

1272 Heilbut 1891b, S. 76 und Schmidt 1979, S. 177.

1273 Müller-Knaus 1979, S. 108.

1274 Beta 1899, S. 111.

1275 Beta 1899, S. 111.

1276 In einer kurzen Gratulationsnotiz zu Douzettes 75. Geburtstag umschrieb ihn die „Kunstchronik“ 1910: „bekannt und geschätzt als Maler geschmackvoller Mondscheinlandschaften“. Siehe Kunstchronik. Neue Folge 21 (1910), Sp. 7.

1277 Beta 1899, S. 111.

1278 Beta 1899, S. 111.

1279 Beta 1899, S. 111.

nicht abgeschweift werden.

Wie Ludwig Knaus als prominentes Exempel zu Bewusstsein führt, dürfen die Reaktionen der Genremalerei auf die Herausforderungen des Naturalismus ab den 1870er Jahren nicht nur in einem abstrahierten theoretischen Rahmen gesehen werden, sondern sind auch ganz geerdet zu den Verhältnissen auf dem damaligen Kunstmarkt in Beziehung zu setzen. Die Berliner Zeit von Knaus läuft parallel zu der Anfeindung Liebermanns als Apostel der Hässlichkeit. Auch wenn Knaus so weit wie Liebermann gar nicht gehen wollte, bedeutete doch schon ein geringes Abweichen von der Kunstauffassung des poetischen Genrerealismus im Allgemeinen und von der von Knaus gewohnten Motivpalette im Speziellen eine große Herausforderung für sein Verhältnis zum Publikum. Knaus, der an seinem Lebensabend ein wohlhabender Mann gewesen ist, musste sich dies und damit auch das Auskommen seiner Familie erst sukzessive verdienen.¹²⁸⁰ Es ist verständlich, wenn er hier bei dem blieb, was Erfolg gebracht hatte und sich gut verkaufte. Inwieweit er das Potential besessen hätte, andersherum eine bekehrende Vorreiterrolle zu spielen, ist eine andere Frage.

Um es an einen solchen Gedankengang anschließend klar auszusprechen: Knaus war kein verkanntes Genie, kein heimlicher Vorvater der Moderne, der seit der Krise der deutschen Genremalerei um 1900 falsch verstanden worden ist. Knaus verbarg nicht das, was sein Kollege und Bekannter Adolph Menzel im Stillen hegte. Jedoch ganz so eindimensional, wie vor allem bald darauf in der Krise der Genremalerei mit dieser ins Gericht gegangen wurde, sollte der Umgang mit den einzelnen Künstlern wie Knaus aus Sicht der kunsthistorischen Forschung nicht mehr erfolgen. Eine gewisse Stagnation in der Motivik, eine Orientierung an bereits Erprobtem und Erfolgreichem im Genrefach liegen sicherlich im Beharren auf der Kunstauffassung des poetischen Realismus begründet, zu einem nicht zu vernachlässigenden Teil aber auch in der Abhängigkeit des Künstlers vom Publikum und dessen Gunst wie Geld. Erst im Wechselspiel mit dem herrschenden Publikumsgeschmack sind manche Reaktionen der Gattung – oder eben gerade die Nicht-Reaktionen der Gattung – richtig einzuordnen.

¹²⁸⁰ Obwohl nicht näher mit Quellen belegt, aber aufgrund der bezeichnenden Aussage trotzdem erwähnt sei an dieser Stelle folgende Kolportage Brigitte Rechbergs: „Mit dem in der Familie Knaus überlieferten Ausspruch: ‚Louis, Köpfchen malen‘ soll seine Frau Henriette den Künstler zu diesen Darstellungen [eifigurige Genrebilder kleiner Kinder oder junger Frauen; Anm. d. Verf.] animiert haben, um mit dem Erlös der Bilder, die durch die große Nachfrage zumeist stattliche Preise erzielten, die Aussteuer der Töchter zu finanzieren.“ Rechberg 1979, S. 41.

12.2. „Le peintre de la vie moderne“ – Gegenwart und Großstadt im deutschen Genrebild

Die Zeit des Deutschen Kaiserreiches war eine Zeit der schnell fortschreitenden Urbanisierung und Industrialisierung. Soziale Konflikte und Pauperismus waren Folgen davon. Der Alltag einer Mehrzahl der Menschen ereignete sich nicht (mehr) auf dem Land, ganz zu schweigen von einem ständigen Verweilen auf den – von Friedrich Theodor Vischer ja so benannten¹²⁸¹ – „grünen Stellen“ der Verklärung wie in der Genremalerei des poetischen Realismus. „Warum malten diese Maler nicht das, was sie ringsum sahen, dürfte vielleicht auch heute noch ein Uneingeweihter, aber aus sicherem Instinkt heraus fragen.“¹²⁸² Diese Passage über die deutschen Genremaler der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts stammt aus dem Jahr 1901. Die aufgeworfene Frage hat auch mehr als einhundert Jahre später nicht an Aktualität verloren. Ihr Verfasser, Rudolf Klein, erklärte seinerzeit: „Und die Antwort, die wir [...] geben, ist: diese Maler hatten noch nicht den Mut, der Natur rücksichtslos gegenüber zu treten.“¹²⁸³

In stark verkürzter Form bringt dies die in der vorliegenden Arbeit nachverfolgte Besonderheit des deutschen Realismusverständnisses in der bildenden Kunst nach 1848 auf den Punkt. Naturalistische Schilderung und Kontemporanität waren nach dieser Kunstauffassung keine Leitziele. Die reale Gegenwart sowie ihre Geschehnisse und Verhältnisse tatsächlich zu thematisieren, wie es die Naturalisten taten, wurde so zur Herausforderung für die deutschen Genremaler, auf die es infolge des Erstarkens der naturalistischen Kunstauffassung mit zunehmender Zeit zu reagieren galt.

Es ist erstaunlich, dass ein Bild wie Knaus' „Salomonische Weisheit“ (Abb. 71), das einen jüdischen Krämer beim Belehren eines kleinen Jungen zeigt, bisher kaum auf seine gesellschaftspolitischen Hintergründe zur Entstehungszeit untersucht wurde. Lautete doch beispielsweise ein zeitgenössischer Kommentar: „Knaus hat zu rechter Zeit mit diesem versöhnenden Bilde sein Leinöl auf die vom Religionshaß gepeitschten Wogen gegossen, der Segen Moses und der Propheten wird ihm dafür nicht fehlen.“¹²⁸⁴ Ebenso wenig wurden bislang Grütznerns Mönchs- und Klerikerdarstellungen ausreichend auf einen Bezug zu den im Deutschen Kaiserreich schwelenden Kontroversen zwischen Staat und Kirche hin beleuchtet.

1281 Siehe Kapitel 8.6.

1282 Klein 1901, S. 11.

1283 Klein 1901, S. 11.

1284 Heil o.J. [1890], S. 112. Ein seltener Hinweis auf den zeitgeschichtlichen Kontext bei Schmidt 1979, S. 169.

Eine solche Kontextualisierung anzuregen, bedeutet freilich nicht, zu behaupten, in den besagten Werken könnten noch versteckte Manifeste der Auflehnung ausgemacht werden. Es geht nicht um eine Umwertung der poetischen Genremaler dieser Zeit.

Vielmehr wäre zu fragen, inwieweit eine solche Genremalerei bei gesellschaftlichen, politischen oder religiösen Spannungen als versöhnender Faktor, als Präsentator des Wesentlichen und der einenden Idee aufzutreten vermochte. Hier nämlich lagen vonseiten des poetischen Realismus sehr wohl mögliche Spielräume für Reaktionen der Genregattung, nicht hingegen in einer Parteinahme oder einem zuspitzenden Voraugenstellen brisanten oder konfliktreichen Tagesgeschehens. Für Letzteres muss nicht einmal auf ein Beispiel wie Arthur Kampf in monumentaler Größe ausgeführtes Gemälde „Die letzte Aussage“ von 1886¹²⁸⁵ verwiesen werden, das konservative Kreise als ein unerhörter und vor allem unverklärter Einblick in die – zumindest dem Vorurteil nach – affekt- wie konfliktgeladene Welt des Proletariats entsetzte.¹²⁸⁶ Die Grenzen, welche die Theorie dem künstlerischen Eingehen auf die Verhältnisse der Gegenwart setzte, musste auch der Tiroler Maler Mathias Schmid erleben, der wie sein Landsmann Defregger lange Zeit seines Lebens in München verbrachte und an sich wie Defregger der Darstellung Tiroler Bauernlebens nie entriet.

Erregt über die Verkündung des päpstlichen Unfehlbarkeitsdogmas 1871 konvertierte Schmid zum altkatholischen Glauben. Seine Abkehr von der römisch-katholischen Kirche offenbarte sich auch in seinen Gemälden der Folgejahre.¹²⁸⁷ In „Die Bettelmönche“ (Abb. 72) malte Schmid den Besuch zweier Mönche bei einer ärmlich, aber rechtschaffen wirkenden Bauernfamilie. Die beiden Mönche dagegen wirken aufgrund ihres Gebarens unsympathisch. Zwischen ihnen und den Bewohnern des Hauses herrscht eine gewisse hierarchische Hörigkeit, aber auch eine latent spannungsgeladene Atmosphäre. Symptomatisch ist die Skepsis des kleinen Mädchens, dem einen Mönch das Stück Speck in ihren Armen auszuhändigen. Noch offensichtlicher formulierte Schmid Kritik am Klerus in „Die

1285 Arthur Kampf, Die letzte Aussage, 1886, Öl auf Leinwand, 285 x 362 cm, Stiftung Museum Kunstpalast Düsseldorf, Inv. Nr. M 4025; Abbildung siehe Baumgärtel 2011, Band 2, S. 193.

1286 So beklagte sich Veit Valentin: „[...] auf A r t h u r K a m p f s ‚Letzter Aussage‘ liegt ein verwundeter Arbeiter in der öden weißgetünchten Dachkammer; jammernnd wirft sich das arme, hilflos zurückbleibende Weib über ihn: sie muß aber zurückstehen hinter dem Polizisten, der die letzten Atemzüge des Sterbenden benutzen muß, um mit kalter Geschäftsmäßigkeit das Protokoll aufzunehmen. Aber – war es Rache, Eifersucht, Haß, oder ein elender, beim Branntwein entstandener sinnloser Streit, was zum Messer greifen ließ und den einen auf die Bahre, den andern auf das Schaffot bringt? Nichts sagt es uns: wir sehen nur das Elend, das um so gräßlicher und trostloser wirkt, weil der Zusammenhang fehlt, weil dadurch jede Möglichkeit weggenommen ist, ein tragisches Geschick zu erkennen, das unsere Seele tief erregen könnte.“ Valentin 1891, S. 34.

1287 Luger 1999, S. 7. Interessant ist vor diesem Hintergrund auch die Tatsache, dass Ludwig Anzengruber im bäuerlichen Volksstück nach 1871 ebenfalls eine kirchenkritische Tendenz vertrat. Siehe ebd., S. 55.

Karrenzieher“ (Abb. 73), in dem eine arme Familie, die mühevoll und ohne die Hilfe eines Lasttieres einen Karren eine steil ansteigende Straße hinaufzieht, beim Passieren zweier Kleriker sich vor diesen beiden – ausgenommen nur das abgelenkte und von solchen Konventionen noch unbedarfte Mädchen – auch noch zu verbeugen hat.

Auch in „Die Beichtzettelablieferung“ (Abb. 74) erklingt nicht der humorvolle Ton eines Grützner'schen Mönchsbildes. Vielmehr wird die Abhängigkeit der dargestellten Landbevölkerung, insbesondere des gerade von einem feisten Franziskaner taxierten Mädchens, herausgestellt. Nicht unverstanden konnten auch die beiden verschlagen zusammenstehenden Geistlichen im Hintergrund bleiben. Schmid erregte mit diesen Bildern Aufsehen und errang sogar anfänglich gewissen Erfolg vonseiten Gleichgesinnter.¹²⁸⁸ Die marxistische Kunstgeschichtsschreibung sah in Schmid – retrospektiv – den einzigen bedeutenden kritischen Realisten Münchens zu jener Zeit.¹²⁸⁹ Schmid überschritt jedenfalls spürbar das Maß, das der Genremalerei – noch dazu einer das ländliche Leben thematisierenden Genremalerei – vonseiten der konservativen Kunsttheorie und Kunstkritik zugestanden wurde. Es überrascht demnach kaum, dass Schmid, um diesem Gegenwind zu entgehen, ab den 1880er Jahren umschwenkte und fortan heitere und harmlose Genregemälde schuf.¹²⁹⁰

Im Jahr 1863 hatte Charles Baudelaire in einem mit dem programmatischen Titel „Le peintre de la Vie Moderne“ versehenen Essay vehement für eine Hinwendung der französischen Künstler zur Gegenwart, Modernität und letztlich der Großstadt Paris und deren mannigfachen Erscheinungen geworben. Anders als die Kunstauffassung des deutschen Realismus sprach Baudelaire auch dem zivilisierten urbanen Alltag explizit Schönheit zu. Mögliche Leitmotive einer neuen Großstadtkunst spiegeln sich deutlich anhand Baudelaires

1288 Luger 1999, S. 44.

1289 Hütt 1958/59, S. 194.

1290 Luger 1999, S. 81. Im Zuge dieses Umschwungs konnte Schmid aus der Rolle des skeptisch beäugten Genremalers zeitkritischer Sujets in die eines bloßen Durchschnittsmalers geraten, an den sodann dieselben Kritikpunkte herangetragen wurden wie an das Gros der Genremaler. So polterte Hans Frank 1885 gegen Schmid: „Ja, zum Teufel, gibt's denn sonst nichts mehr in der Welt als die paar tyroler Figuren, die paar Berge und die paar Wolken, die wir, allerdings in kaleidoskopischer Verschiebung, von unsern geschickten tyroler Malern jahrein jahraus zu sehen bekommen?“ Und konkret zu Schmid's Bild „Die Verlassene“ meinte Frank: „Die ‚Verlassene‘ – vor ein paar Jahren ist sie als ‚Edelweißpflückerin‘ verunglückt – liegt auf hohem Bergpfade vor einer Feldkapelle zusammengebrochen, in ihrem Arme hält sie das Wickelkind; der Treulose kommt mit seinem zweiten Schatze, einer aufgedonnerten Protzenbäuerin, zufällig des Wegs daher – er sieht düster drein, der Himmel desgleichen. Die stolze Bäuerin merkt den traurigen Spaß, natürlich, und der Sepp wird gelegentlich sein Fett kriegen. Das ist alles geschickt vorgetragen nach bewährten Mustern. Voilà tout. Die Belobigung für Gefühl, Fleiß und Wohlverhalten wird einstimmig ausgesprochen.“ Frank 1885, S. 409.

Kapitelüberschriften wider. Sie nahmen Bezug auf: „das Schöne, die Mode und das Glück; die Sittenskizze; den Künstler als Mann von Welt, Mann der Menge und als Kind; die Modernität; die Gedächtniskunst; Pomp und Feierlichkeit; das Militär; der Dandy; die Frau; das Lob der Maquillage; die Frauen und die Mädchen, sowie: die Kutschen.“¹²⁹¹ Die angesprochene Sittenskizze (Croquis des moeurs) sah Baudelaire 1863 bereits eingelöst durch einen Künstler, dessen Identität im Essay noch hinter den Buchstaben „M. C. G.“ verborgen wurde, später aber an die Öffentlichkeit drang: Constantin Guys.¹²⁹² Dieser war wohlgermerkt Zeichner, doch auch Maler schlossen sich bekanntlich bald Baudelaires Maximen an. Das Verarbeiten der Impressionen der Metropole Paris, wie es Baudelaire sich erhoffte, übernahmen ausgehend von Malern wie Manet die Impressionisten in ihren Werken.¹²⁹³ Im Jahr 1872, als Monet das für den Stil namensgebende Bild „Impression soleil levante“ schuf, besuchte der junge deutsche Künstler Christian Ludwig Bokelmann Frankreich – doch bemerkenswerterweise nicht Paris.¹²⁹⁴ Bokelmans weiterer Weg verlief auch nicht nach demjenigen der Impressionisten. Er zeigt vielmehr auf, wie und zu welchem Grad das Großstädtische während der 1870er und 1880er Jahre Eingang in die deutsche Genremalerei finden konnte.

Das städtische Genrebild in der deutschen Malerei des späten 19. Jahrhunderts ist von der Kunstgeschichtsschreibung nur wenig beachtet worden. Kommt es in Ute Immels Arbeit zur deutschen Genremalerei des 19. Jahrhunderts gar nicht vor, behandelte es Doris Edler in knapper Form, nicht ohne jedoch auf ihre Schwierigkeiten bei der Suche nach Quellenmaterial aufmerksam gemacht zu haben.¹²⁹⁵ Ausführlicher widmete sich der Darstellung des städtischen Lebens in der deutschen Malerei des späten 19. Jahrhunderts Wibke Andresen. Für das urbane Genrebild nach 1870 differenzierte sie zwischen einer im Großbürgerlichen angesiedelten Genremotivik, welche lediglich die narrativen Muster der traditionellen Genremalerei auf die Welt des gründerzeitlichen Salons übertragen habe wie bei Albert Keller oder Mihály Munkácsy, und einer ab den 1880er Jahren zunehmenden Genremalerei, die auch das Leben auf den Straßen und der ärmeren Bevölkerung thematisierte, aber im Grunde weiterhin allgemein menschliche Gemütszustände charakterisierte, kaum topographisch exakt verortete und keine sozialen Missstände anklagte.¹²⁹⁶ „Die genau erzählte Geschichte jedes einzelnen, einen bestimmten Typ

1291 In deutscher Übersetzung aufgezählt nach Gaegtens 2002, S. 445.

1292 Pichois 2002, S. 25.

1293 Zu diesem vielfach thematisierten Thema ein möglicher Einstieg via Fischer 2010.

1294 Hodel 1985, S. 4.

1295 Edler 1992, S. 136-152. Zur angesprochenen Quellenknappheit siehe ebd., S. 251, Anm. 171.

1296 Andresen 1987, S. 107-158. Die impressionistische Richtung der Stadtdarstellung behandelt Andresen gesondert. Siehe ebd., S. 158-193.

verkörpernden Menschen war den Künstlern offenbar wichtiger als die Verbildlichung einer realitätsnahen Großstadtatmosphäre“, so Andresen.¹²⁹⁷ Einer dieser Künstler war der angesprochene Christian Ludwig Bokelmann.

Bokelmann lernte sein Metier im Düsseldorfer Privatatelier von Wilhelm Sohn, noch bevor dieser 1874 die Genreprofessur an der dortigen Kunstakademie erhielt.¹²⁹⁸ Dass sich Bokelmann anfänglich auf das von Knaus oder Vautier in Düsseldorf etablierte poetische Genre verlegte, zeigen seine ersten eigenständigen Werke. 1873 entstand „Heimlicher Streik“, ein in Abwesenheit seines Meisters genüsslich Zigarre rauchender Schusterjunge (Abb. 75). Mit einem ähnlichen und hier bereits an früherer Stelle erwähnten Motiv, den ebenfalls unerlaubt pausierenden „Kartenspielenden Schusterjungen“ (Abb. 21), hatte Ludwig Knaus im Jahrzehnt zuvor Erfolge verzeichnet. Ebenfalls an Knaus angelehnt erscheint Bokelmans „Die Spieler“ von 1874.¹²⁹⁹ Wie bei Knaus endet eine Kartenpartie im hohen Verlust für einen Mann, der bei Bokelmann allerdings nicht nur von seiner Tochter, sondern seiner ganzen Familie heim geholt wird.

Wie anhand Knaus' Spieler-Gemälde schon thematisiert wurde, liegt gerade in dieser Schilderung des Heimholens ein entscheidender Kontrast zum Spielbetrug, erst durch den das Sujet nach dem poetischen Realismusverständnis darstellbar wurde – wobei bei Bokelmans Bild auch die Verklärungsform des Humors Berücksichtigung fand. So merkte ein Zeitgenosse erleichtert an, dass das „unschuldige Kind“, das unwissend über die Schmach des Vaters im Vordergrund mit den Karten spielt, einen „Zug wehmütigen Humors“ verströmen ließe.¹³⁰⁰ Das 1873 entstandene Bild „Im Trauerhause“ (Abb. 76) von Bokelmann vereint schließlich anschaulich drei der in dieser Arbeit thematisierten Verklärungsformen der poetischen Genremalerei: pointierte Charakterisierung der dargestellten Personen in ihrem Gefühlszustand, Kontrastierung von Tod mit jugendlicher Frische sowie das bei aller Tragik erheiternde Element des Humors, verkörpert in dem unbekümmert eingenickten Messdiener. Als Edvard Munch rund fünfundzwanzig Jahre später „Das Kind und der Tod“ (Abb. 77) malte, sollte all dies fehlen. Das unaufhaltsame Raumgreifen von Schmerz, Trauer, Schutzlosigkeit und Ungewissheit besitzt hier keine Kontrapunkte mehr. Das Zuhalten der

1297 Andresen 1987, S. 125.

1298 Hodel 1985, S. 4. Informativ zu Leben und Werk Bokelmans ist ferner ein Hamburger Ausstellungskatalog von 1994 (Articus 1994).

1299 Christian Ludwig Bokelmann, Die Spieler (auch: Bis in den hellen Tag hinein), 1874, Öl auf Leinwand, 122,5 x 155 cm, Stiftung Sammlung Volmer Wuppertal; Abbildung siehe Baumgärtel 2011, Band 2, S. 319.

1300 Zitiert nach Hodel 1985, S. 19.

Ohren verstärkt lediglich das Gefühl der Hilflosigkeit im Angesicht des Todes.

Etwa Mitte der 1870er Jahre änderten sich Bokelmanns Sujets hin zum Städtischen, so dass Alwin Schultz bald darauf lobend kommentieren konnte: „Dass es auch nicht gerade erforderlich ist, allein dem Leben der Bauern, der Jäger, der Mönche etc. die Stoffe zu entnehmen, dass auch das Treiben unserer Gesellschaft dankbare, künstlerisch wohl zu verwertende Sujets bietet und dass selbst die modernen nicht gerade geschmackvollen Costüme für den wahren Künstler kein unübersteigbares Hindernis bilden, haben die schönen Arbeiten von Christian Ludwig Bokelmann [...] bewiesen.“¹³⁰¹ Bereits in der Kunstgeschichtsschreibung an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert wurde der Name Bokelmann zu einem Synonym für das neue städtische Genre in Deutschland.¹³⁰²

Von besonderem Interesse ist der Künstler an dieser Stelle der vorliegenden Arbeit deshalb, weil sich seinerzeit die Geister an ihm schieden. Bokelmann scheint den Rahmen akzeptierter Genremalerei, die sich kontemporär und urban geben wollte, in einem solchen Maße ausgefüllt zu haben, dass er haarscharf auf der Grenze wandelte. In den Augen einiger ging er bereits zu weit, in den Augen anderer hingegen steckte er der Gattung der deutschen Genremalerei ganz neues Terrain ab. Speziell das gerade noch akzeptierte Maß ist hier von Bedeutung, spricht daraus doch die Tradierung von Grundmustern, welche die Genremalerei enthalten musste, um in den Augen der vom poetischen Realismus Herkommenden mit der Gegenwart und Großstadt als Motivik arbeiten zu können. Dass dieses Ausloten nicht Bokelmanns alleinige Tat gewesen ist, versteht sich. An seiner Person jedoch lässt sich die Herausforderung, die das Hereinnehmen der Gegenwart und Großstadt für die Genremalerei der Zeit bedeutete, exemplarisch erahnen.

Ob der Vorraum eines Leihhauses, eine Straßenszene an einem Wahltag, der Vorplatz einer kurz vor dem Zusammenbruch stehenden Bank oder ein Spielsaal in Monte Carlo¹³⁰³: Bokelmann bereicherte die deutsche Genremalerei um neue Motive und Sujets. Hierfür wurde ihm auch vonseiten konservativer Kunstkritik Respekt und Anerkennung gezollt.¹³⁰⁴

1301 Schultz 1887, S. 401.

1302 1907 meinte Cornelius Gurlitt: „Man muß dagegen einmal Umschau halten, ob es nicht den Städtern gelang, die Städter zu malen, hier den Zwischenraum zu verringern, der Natur und Kunst trennte. Einst war Hasenclever für solche Darstellungen berühmt, später folgten ihm andere Düsseldorfer, wie Brütt, Bokelmann. Hasenclever stellte die lustigen Seiten des städtischen Lebens dar, die jüngeren die ernsten.“ Gurlitt 1907, S. 356.

1303 Zu allen genannten Szenen siehe Hodel 1985, S. 21-44, welche diese im Kapitel „Die großen Sittenbilder“ Bokelmanns abhandelt.

1304 Rosenberg 1890b, S. 4.

Allerdings trat man Bokelmann auch kritisch gegenüber. In dem Bild „Spielsaal in Monte Carlo“ (Abb. 78) verletzte der Maler in Adolf Rosenbergs Augen das seit dem Deutschen Idealismus und noch im poetischen Realismus herrschende Gebot eines künstlerischen und kompositionellen Eingreifens bei der Darstellung der menschlichen Wirklichkeit und erweckte im Gegenteil den Eindruck, als habe er – den Forderungen Baudelaires verwandt – lediglich als Flaneur die Wirklichkeit in Öl gebannt. Rosenberg meinte: „Wenn ein Photograph in einem beliebigen Moment sein Objektiv auf die bunte Gesellschaft gerichtet hätte, welche sich in den Prunksälen jenes Spielersayls bewegt, würde er genau dasselbe Resultat erzielt haben, wie Bokelmann, der gewiß eine Reihe mühevoller Vorstudien gemacht hat.“¹³⁰⁵ Letzteres merke man dem Bild aber eben nicht mehr an, so Rosenberg. Der Status als Kunst stand dadurch in Gefahr. „Hat Bokelmann aber nicht einen höheren Beruf, als farbige Modenbilder zu schaffen?“, fragte sich der Kunstkritiker vielsagend.¹³⁰⁶

Auch andere Motive Bokelmanns mussten sich den Vorwurf gefallen lassen, ihre bildimmanente Handlung sei einer bloßen Momentaufnahme zum Opfer gefallen. Verstehen könne sie nur, wer den erklärenden Bildtitel kenne.¹³⁰⁷ Denn zum „Lesen“ und „Verstehen Wollen“ der Handlung drängten sich Bokelmanns Bilder nicht nur auf, weil dieser Rezeptionsstrang für die Genremalerei damals existierte, sondern auch, weil ganz offensichtlich in Bokelmanns Großstadtbildern die Personen stets die wichtigste Komponente blieben. Zwar malte der Künstler seine Genrebilder nach seiner Frühzeit nicht mehr in einem goldbraunen Atelierton wie die frühere Düsseldorfer Schule.¹³⁰⁸ Aber Bokelmanns grauer Atmosphärenton mit gezielt gesetzten Lokaltönen sowie seine teilweise fotorealistisch wirkende Detailschärfe verschoben die Balance von Form und Inhalt im Bild doch nicht in ein verstörendes Ungleichgewicht. Die von Kritikern wie Pecht oder Rosenberg so hoch geschätzte Charakteristik kam letztlich in den Gemälden nicht zu kurz. Pecht bemängelte zwar zu „Volksbank kurz vor dem Krach“ (Abb. 79), das Gemälde sei „[g]anz unverständlich componirt“, was aber hinreichend ausgeglichen werde, indem „unter den sich drängenden, ihrer Ersparnisse verlustig gegangenen Volksmassen viele gut gegriffene Charaktere“

1305 Rosenberg 1886, S. 113.

1306 Rosenberg 1886, S. 114.

1307 So bemängelte Otto von Leixner an Bokelmanns „Volksbank kurz vor dem Krach“: Es ist unleugbar, daß der Maler viel Begabung besitzt, daß er mit klaren Augen die charakteristischen Eigenthümlichkeiten der Gestalten erfaßt und daß er über eine tüchtige Technik verfügt. Man nehme nun den Titel weg, was sagt dann das Bild? Wer unbefangen ist, muß mit ‚Nichts‘ antworten. Das Ganze besitzt absolut keinen Stoff in sich selbst und wird unverständlich sein, wenn zwanzig Jahre vergangen sind. Aber ganz abgesehen davon, ist schon eines mißlich: die vielen Sprechenden. Diese ganze Scene ist nur durch den Dichter, aber niemals durch den Maler darstellbar.“ Leixner 1878, S. 90.

1308 Hodel 1985, S. 20.

seien.¹³⁰⁹

Die Charakterisierung der Figuren und eine Balance von Form und Inhalt mit dem Geistigen als *primus inter pares* blieben ein Hauptaugenmerk Bokelmanns, wie die Bildanlagen in „Die Verhaftung“ oder „Die Testaments-Abfassung“ nahelegen.¹³¹⁰ Entsprechend konnte Adolf Rosenberg – der eben nicht jedes Gemälde Bokelmanns *per se* goutierte – am Beispiel der „Testamentseröffnung“ (Abb. 80) belobigen, wie gut doch die technische Ausführung sei, weil sie gleichzeitig dem Inhaltlichen nicht den Rang ablaufe: „[...] man kehrt von der Bewunderung dieser außerordentlichen malerischen Technik schließlich immer wieder zu den mit feinstem psychologischen Scharfblick, mit ungewöhnlicher Menschenkenntniß charakterisirten Physiognomien zurück [...]“.¹³¹¹

Bokelmann reagierte mit seinem Œuvre auf die Veränderungen der Zeit und schuf ein zeitgemäßeres Genre. Der Umschwung von seinen klassischen Genresujets der Frühzeit zu den zeitgenössischen Themen seiner reifen Jahre ist unübersehbar. Mit einher ging ein Wandel im malerischen Ton, der aber nicht – und dies ist sehr entscheidend – die Tragweite naturalistischer Künstler annahm, die das Malerische ganz in den Vordergrund rücken wollten. Bildlich gesprochen reagierte Bokelmann in dieser Hinsicht mit einem Schritt vorwärts, nicht jedoch gleich mit zweien. Rosenberg zeigte sich zufrieden: „Angesichts der jetzt so protzig auftretenden Grosssprechereien der Hellmaler, die sich einbilden, zuerst die Natur entdeckt zu haben, muss daran erinnert werden, dass Bokelmann einer der ersten unter den neueren Genremalern war, welche ihre Figuren nicht mehr mit den an die künstliche Atelierbeleuchtung gewöhnten Augen, sondern in dem zerstreuten Licht der freien Natur sahen und darstellten, aber mit gesunden, normalen Augen, nicht durch die violett, grün oder waschblau gefärbten Brillen der naturalistischen Hellmaler.“¹³¹²

Den rein malerischen Umgang mit der Großstadt und ihren Motiven kultivierten andere Maler wie Friedrich Kallmorgen, Lesser Ury, Ferdinand Brütt, Franz Skarbina oder eben auch Max Liebermann, wenn auch freilich, wie Ekkehard Mai anmerkte, der Schritt zu diesen von Bokelmann aus „nicht einmal so weit“ gewesen ist.¹³¹³ Merklich groß indes war der Schritt von Bokelmanns Bildern hin zur Visualisierung der Großstadt durch die deutschen

1309 Pecht 1878, S. 57. Zum besagten Gemälde siehe auch Bisanz 1980, S. 54-55.

1310 Die beiden Bilder sind abgebildet bei Articus 1994, S. 65 und S. 61.

1311 Rosenberg 1880, S. 48.

1312 Rosenberg 1890b, S. 6.

1313 Mai 2010, S. 302.

Expressionisten, von denen Ludwig Meidner 1914 in einer „Anleitung zum Malen von Großstadtbildern“ einforderte, endlich „das Herrliche und Seltsame, das Monströse und Dramatische der Avenüen [sic], Bahnhöfe, Fabriken und Türme hin[zu]kritzeln“.¹³¹⁴ Nicht zu übergehen sind an dieser Stelle auch die vielfigurigen Straßenbilder Menzels, die nicht mehr ein genrehaftes Hauptgeschehen zeigten, sondern Aspekte moderner Großstadtswahrnehmung antizipierten.¹³¹⁵ Mit ihnen wurde Menzel zum „Stichwortgeber“ für eine künstlerische Verarbeitung der Facetten der Großstadt.¹³¹⁶

Christian Ludwig Bokelmann entzog seinem Großstadtgenre nicht den genrespezifischen Inhalt charakteristischer Figuren, die auf ein Handlungsmoment hin komponiert waren, und blieb so, trotz aller Fortschrittlichkeit, beim Wandeln auf der Grenze der Genregattung doch auf Seiten der etablierten Verhältnisse. Außerdem reduzierte Bokelmann zwar in seinen städtischen Bildern die Verklärungsformen des Humors, der Selektion und der versöhnenden Kontrastierung, doch verfiel er deshalb nicht in Sozialkritik, wie sie dem zeitgenössischen Naturalismus angelastet wurde. Zu den Figuren in Bokelmans „Im Leihhause, kurz vor der Eröffnung“ (Abb. 81) wurde entsprechend belobigend kommentiert: „Sie erzählen von verschämter Armut, von zerrüttetem Wohlstand, von bitterer Not, von genußsüchtiger Frivolität und brutaler Habsucht, aber ohne eine Spur von falscher Empfindsamkeit und ohne das heuchlerische Pathos sozialdemokratischer Tendenzmalerei.“¹³¹⁷

Symptomatisch für eine solche Einordnung des Künstlers innerhalb der Riege der realistischen Genremaler und nicht unter den Anhängern des Naturalismus ist eine Stimme aus dem „Hamburger Börsencourier“ von 1885, die zu Bokelmans Monte Carlo-Bild bemerkte: „[...] so naturalistisch es erscheint, es ist doch aus dem Geist geboren: echte Realistik!“¹³¹⁸ Und für Adolf Rosenberg lautete deshalb die anzuzeigende Erblinie: „In L. Bokelmann hat sich in überraschend kurzer Zeit ein Talent entwickelt, welches der berufenste Nachfolger von Knaus und Vautier zu werden verspricht.“¹³¹⁹ Treffender als mit diesen zeitgenössischen Passagen könnte Bokelmans Position mitsamt seinen Großstadtgemälden kaum beschrieben werden.¹³²⁰ Bei aller Neuartigkeit in Form und Motivik standen diese Bilder

1314 Meidner 1914, S. 195. Zur vielfach behandelten Thematik Großstadt und deutscher Expressionismus ein möglicher Einstieg via Padberg 1995.

1315 Padberg 1995, S. 61-62.

1316 Kohle 2010, S. 43.

1317 Rosenberg 1890a, S. 39.

1318 Zitiert nach Hodel 1985, S. 39.

1319 Rosenberg 1880, S. 48.

1320 Auch später in Zeiten der zugespitzten Krise wurde Bokelmann dem so stark kritisierten Lager der Anekdotenmaler, nicht dem der Naturalisten zugerechnet. So meinte Richard Muther: „An die Stelle der

aufgrund ihrer narrativen Charakteristik, welche den Primat im Bild behielt, dem poetischen Genrerealismus doch näher als dem Naturalismus, als Reaktion auf den und den hinter ihm stehenden Zeitgeist sie aber gesehen werden sollten.

12.3. „Eine Auferstehung im Abglanz der ‚neuen Schule‘“ – Assimilationsversuche

Christian Ludwig Bokelmann fand in seiner letzten Schaffensphase, deren Schwerpunkt nicht mehr dem Großstädtischen, sondern dem nordfriesischen Landleben galt, noch zu einem freieren Umgang mit der Form, wie an Bildern wie „Abendmahl in Selsing“ (Abb. 82) aufscheint.¹³²¹ Das Novellistische trat zurück. Besagte Phase endete jedoch jäh 1894. Bokelmann stürzte beim Aufhängen eines Ehrenkranzes, den er zu seinem 50. Geburtstag erhalten hatte, und starb an den Folgen.¹³²² Welcher weitere Weg Bokelmann noch beschieden gewesen wäre – immerhin war er über seinen Schüler Fritz Mackensen einer der Wegbereiter für die Worpsweder Malerkolonie¹³²³ – muss offen bleiben. Zahlreiche Künstler dieser Jahre in Deutschland probierten allerdings einen anderen Weg als Bokelmann in seinen reifen Jahren zu beschreiten. Dieser andere Weg soll im Folgenden als Assimilationsversuch der Genregattung an die malerischen Errungenschaften des Naturalismus und die der Pleinairmalerei vorgestellt werden. Das Novellistische sowie die Formen der Verklärung konnten so weiter wirken. Die betreffenden Künstler reichten gleichsam Altbekanntes in neuem Gewand dar.

Humoresken und freundlichen Darstellungen aus dem Bauernleben traten soziale Tendenzbilder, die weinerlich oder pathetisch von den Leiden des Volkes erzählten. Und mögen diese Werke von Karl Hübner, Danhauser, Gisbert Flüggen mehr philanthropische Traktate als Kunstwerke sein – als die Bewegung vorübergerauscht war, blieb für die Kunst der Vorteil, dass sie unter dem Vorstoss des ‚tollen Jahres‘ ihr Stoffgebiet mächtig erweiterte. Noch immer wurde – von Knaus, Vautier und Defregger – der Bauer gefeiert. Aber andere, wie Brütt und Bokelmann, gingen von Dorfnovellen zu Erzählungen aus städtischen Kreisen über. Alle Geschehnisse des modernen Lebens, all die Kleidungsstücke, die anfangs so komisch erschienen, wurden mit heiligem Ernst gemalt.“ Muther o.J. [1899], S. Kunst 2 [sic]. Ernst Lehmann schlug denselben Ton an: „Die Eroberung des Modernen wird von den Zeichnern begonnen, die zuerst das Leben ihrer Zeit in den Bereich der Kunst hereinziehen. Die Genremaler folgen, wenn sie sich auch unter dem Einflusse der herrschenden Geschichtsmalerei anfangs darauf beschränken, Geschichten zu erzählen (die Dorfnovellen Defregger's, die Fabrikgeschichten Bokelmann's).“ Lehmann 1894a, S. 290. Und auch Karl Woermann schlug inmitten der Kontroversen um eine anekdotische Genremalerei à la Knaus und Vautier Bokelmann dieser Art von Malerei zu: „Auch die Lust, zu fabulieren, die Neigung, in ihren Bildern kleine Novellen zu erzählen, die diese Meister mit jüngeren Künstlern, wie Carl Hoff und im Übergang zur neuesten Zeit, mit Meistern wie Ferdinand Brütt und Ludwig Bokelmann teilten, ist ihnen von den Anhängern der jüngsten Richtung vielfach verübelt worden. Daß diese Meister dazu beigetragen haben, die kunstsuchenden Laien mehr auf den Inhalt, als den künstlerischen Gehalt der Gemälde hinzulenken, kann freilich nicht geleugnet werden.“ Woermann 1894, S. 156

1321 Zu Bokelmanns später Phase siehe Hodel 1985, S. 45-67 und Schlee 1986.

1322 Hodel 1985, S. 14.

1323 Soigné 2001, S. 128.

Im November 1891 berichtete Alfred Gotthold Meyer in der „Kunstchronik“ über die dritte Münchner Jahresausstellung im Glaspalast. Dass unter den dortigen Genrebildern die „Klassiker“ wie etwa Eduard Grützner oder August Holmberg nicht fehlten, vermerkte Meyer nur knapp.¹³²⁴ Weitaus interessanter erschien dem Verfasser, Professor für Geschichte des Kunstgewerbes an der Technischen Hochschule Berlin-Charlottenburg, ein an vielen ausgestellten Werken aufscheinendes Phänomen. Denn „Pleinairismus und Impressionismus“, so Meyer anerkennend, hätten sich zu einem Nährboden entwickelt für eine Genrekunst, „die sich in eigenartiger Weise wieder den *früheren* Idealen unserer deutschen Kunst zuwendet, welche Welt und Menschen nicht mehr nur im gleichmäßigen, kalten Licht eines freudlosen Alltagsdaseins, sondern schon häufiger und häufiger in hellem Sonnenschein und in gehobener Stimmung schaut, mit echtem Dichterauge, das selbst das Kleinste adelt“.¹³²⁵

Wegen der guten Lehren, „welche die moderne Freilichtmalerei auch denen gab, die sich nicht unmittelbar zu ihr bekannten“, sei der „süßliche, ungesunde Zug, der früheren Schöpfungen dieser Gattung anhaftete“, überwunden worden.¹³²⁶ Dies hieß anschaulich aus den Münchner Exponaten heraus: „Diese betenden, lesenden, studirenden Mönche, diese fröhlichen Bäuerinnen, die mit ihren Kleinen spielen, diese still-verliebten Pärchen, die rotbäckigen Kinder – sie alle sind wohlbekannte Lieblingsgestalten unserer früheren Genremalerei, etwa zur Blütezeit Eduard Meyerheims, aber sie feiern hier, gleich dem St. Georg, eine Auferstehung im Abglanz der ‚neuen Schule‘.“¹³²⁷ Was Meyer hier beschrieb, ist eine weitere Reaktion des Genres auf die Veränderungen in der Kunst, ein weiteres Kapitel in der Geschichte der deutschen Genremalerei des 19. Jahrhunderts, nämlich die auszumachende Tendenz, die neuen maltechnischen Strömungen mit der geläufigen Motivwelt und tradierten Wirklichkeitssicht der Genremalerei zu verbinden. Oder in Meyers dafür positiv eingekleideten Worten: „Im ganzen war nicht zu verkennen, wie gute Früchte die neue koloristische Schulung auch auf dem den Gefahren des Kunstmarktes naturgemäß am meisten ausgesetzten Gebiete der Genremalerei zu tragen beginnt.“¹³²⁸

Allein für die Münchner Malerei verwies Meyer auf Arbeiten, „welche diese Wandlung bezeugten“, von „Echtler, Pretzelberger, Bergen, Hoecker, Delug, Spring, Goebel,

1324 Meyer 1891a, Sp. 89.

1325 Meyer 1891a, Sp. 88.

1326 Meyer 1891a, Sp. 88.

1327 Meyer 1891a, Sp. 89.

1328 Meyer 1894, S. 119.

Laubheimer, Albrechtskirchinger, Grust, Schmidt-Reute, K. Schultheiß, König, Erdelt [...].¹³²⁹ Diese Aufzählung wird nur noch bei wenigen Experten zum späten 19. Jahrhundert konkrete Assoziationen wecken. Ebenso gilt dies für die zwei von Meyer namentlich besonders herausgehobenen Vertreter dieser Richtung: Paul Schad – vertreten in München 1891 durch eine Fronleichnamsprozession – und Zdzisław Jasiński, der eine Feiertagsmesse zeigte.¹³³⁰ Meyers Münchner Beobachtung ist indes kein Einzelfall gewesen.

Auch für die Düsseldorfer Malerschule wurde um 1890 eine solche Assimilation von sonntäglichen, heiteren Motiven mit der modernen Freilichtmalweise und Hellmalerei konstatiert.¹³³¹ Adolf Rosenberg erläuterte dies sodann an Ernst Bosch, Hermann Sondermann, Carl Böker, Jakob Leisten, Otto Erdmann, Hugo Oehmichen, Max Vollhardt, Karl Hertel, Joseph Scheurenberg und Karl Gehrts.¹³³² Auch dies eine Liste heute nicht mehr geläufiger deutscher Maler. Offenkundig handelt es sich bei diesem Phänomen von Genrebildern „im Abglanz der ‚neuen Schule‘“ um vergessene Bilder aus dem Genrefach, wobei Doris Edler diesen in ihrer gleichnamigen Untersuchung über eine kurze Erwähnung hinaus nicht weiter nachgegangen ist.¹³³³

Alfred Gotthold Meyer verband mit der besagten Entwicklung die Hoffnung, dass eine neue volkstümliche Malerei entstehen könne, die auf der Höhe der Zeit stehe. Er rühmte: „Und ferner die ‚Modernsten‘, welche ihre Gestalten in unsere nüchterne Gesellschaftstracht zu hüllen wagen, Josef Block, Paul Wagner, Hermann Engelhard, Georg Tyrahn, M. von Schmädell! Was diese Maler uns diesmal mit mehr oder minder impressionistischem Pinsel erzählten, gleicht in gehaltvoller Prägnanz nüancierten Sätzen unserer besten modernen Novellen.“¹³³⁴ In Werken wie Josef Blocks „Der verlorene Sohn“ (Abb. 83), so meinte Meyer, sei der alten wie der neuen Geschmacksrichtung Genüge getan: „[Es] decken sich das ‚Wie‘ und das ‚Was‘, der rein künstlerische Wert und die rein inhaltliche Bedeutung in seltenem Grade.“¹³³⁵

1329 Meyer 1891a, Sp. 88-89.

1330 Letzterer von Meyer „Zdzislaw Jasinski“ geschrieben. Vgl. Meyer 1891a, Sp. 89. Eine schwarz-weiß Abbildung von Jasińskis „Feiertagsmesse“ findet sich im Illustrierten Katalog der Münchener Jahres-Ausstellung von Kunstwerken aller Nationen im Kgl. Glaspalaste 1891, 3. Auflage, München 1891, Abb. 114 (persistenter Link zur Buchseite: http://daten.digital-sammlungen.de/bsb00002405/image_296).

1331 Rosenberg 1890a, S. 42.

1332 Rosenberg 1890a, S. 42-48.

1333 Edler 1992, S. 219. Edler zitiert dort zwar auch aus Meyers Artikel in der „Kunstchronik“ (Meyer 1891a), verfolgt das Phänomen darüber hinaus anhand entsprechender Künstler jedoch nicht weiter.

1334 Meyer 1891b, S. 98.

1335 Meyer 1891b, S. 98.

Die Voraussetzung für eine solche Beurteilung war freilich, dass Meyer nicht wie Muther „die spitzesten Pfeile“ und „schärfste Kritik“ auf die Genremalerei gerichtet wissen wollte, denn er glaubte: „In Wahrheit liegen die Dinge heut wohl so, dass auch der eingefleischte Anhänger der modernen Richtung dem, der gut malen kann, zu malen erlaubt, was ihm eben beliebt, und dass das letztere doppelt schätzenswert bleibt, wenn es sich nicht nur an Auge und Gefühl, sondern auch an den Geist wendet. Um sehen und malen zu können, braucht man nicht unbedingt das ‚Erzählen‘ zu verlernen.“¹³³⁶ Nur weil viele Genregemälde, „welche inhaltlich zur traditionellen Gattung zählen“, zugegeben „unter dem Niveau der neuen, guten koloristischen Schulung“ stünden, hieße dies noch lange nicht, die Gattung gänzlich abzuschreiben.¹³³⁷ Meyer warnte davor, „jede Programmmalerei von vornherein zu verpönen, weil sie nicht lediglich durch künstlerische Mittel wirkt“.¹³³⁸ Er war überzeugt, dass sich die deutsche Malerei in einem „noch nicht abgeschlossenen Übergangsstadium“ befinde, so dass Meyer hoffnungsvoll anhand der Münchner Kunstausstellungen 1894 kundgab: „Einige unter den guten ‚Genrebildern‘ dieser Ausstellungen zählten auch zu ihren besten malerischen Leistungen.“¹³³⁹

Meyer gehörte mit dieser Position zu denjenigen Beobachtern des Kunstgeschehens am Ende des 19. Jahrhunderts, die durchaus eingestanden, dass die Genremalerei der 1850er, 60er und 70er Jahre nicht mehr zeitgemäß war¹³⁴⁰, jedoch nicht einsahen, warum man gleich „das Kind mit dem Bade ausschütten“ müsse. Genau so nämlich drückte sich Karl Woermann in einer längeren Passage diesbezüglich aus.¹³⁴¹ Notwendig geworden war eine Reaktion und

1336 Meyer 1894, S. 118.

1337 Meyer 1894, S. 118.

1338 Meyer 1894, S. 111.

1339 Meyer 1894, S. 118.

1340 1894 konstatierte Adolf Rosenberg: „Die Helden der fünfziger, sechsziger [sic] und siebziger Jahre, welche unsere Genre- und Landschaftsmalerei zu höchster Blüte entfaltet, unser Volksthum für die Kunst erobert, unsere Heimath für die Malerei entdeckt haben, sind ins Grab gesunken oder sie haben ihre Kräfte in der unablässigen Produktion, welche der Bedarf und die Noth des Tages fordern, erschöpft.“ Rosenberg 1894, S. 330.

1341 „Am wenigsten ist man heute im Lager der Jungen geneigt, die deutsche Sittenmalerei des jüngst verflossenen Zeitraumes gelten zu lassen. Die Bilder von Knaus, Vautier, Defregger, um nur diese zu nennen, sollen nur Modeware gewesen sein, obgleich sie noch bis vor kurzem das Entzücken aller Kunstfreunde waren. Wir können an die Gerechtigkeit dieses Urteils nicht glauben. Schon die Erschließung des schwarzwälder, elsässer und oberbayerischen Volkslebens für die deutsche Kunst war eine nationale künstlerische That dieser Meister; und ihr feiner Humor, dessen Verständnis freilich den Jüngsten immer mehr verloren geht, entspringt einem durchaus persönlichen Verhältnis zu ihren Vorwürfen. Auch die Lust, zu fabulieren, die Neigung, in ihren Bildern kleine Novellen zu erzählen, die diese Meister mit jüngeren Künstlern, wie Carl Hoff und im Übergang zur neuesten Zeit, mit Meistern wie Ferdinand Brütt und Ludwig Bokelmann teilten, ist ihnen von den Anhängern der jüngsten Richtung vielfach verübelt worden. Daß diese Meister dazu beigetragen haben, die kunstsuchenden Laien mehr auf den Inhalt, als den künstlerischen Gehalt der Gemälde hinzulenken, kann freilich nicht geleugnet werden. Daß gegen die Vorherrschaft dieser Art, kleine Geschichten in Bildern zu erzählen ein Rückschlag kam, der oft das Kind mit dem Bade ausschütten ließ, ist daher auch erklärlich. Daß aber die Lust am fabulieren in Gemälden an

Positionierung der Genremaler am Ende der 1880er Jahre durch immer mehr junge Künstler, die sich der naturalistischen Kunstauffassung verschrieben, und durch eine immer größere Kenntnis ausländischer Werke infolge international ausgerichteter Ausstellungen in Deutschland. So erregte beispielsweise eine fast lebensgroße Darstellung eines Bettlers von Jules Bastien-Lepage 1883 auf der Münchner Internationalen Ausstellung großes Aufsehen (Abb. 84). Fortan sollte die Malerei „realistisch und plein air sein“, wie sich Lovis Corinth erinnerte.¹³⁴² Auch Hanns Fechner blickte auf diese Zeit zurück und kommentierte: „Dieser große Umschwung in den Anschauungen, der mit all dem aufräumte, was der Münchner Malschule warme Freunde, Verehrer und – Käufer in anderen Ländern erworben hatte, ließ selbst viele der eingefleischtesten ‚Alten‘ mittun, ließ sie hinausziehen aus den braunen, warmgetönten, malerischen Innenräumen der Hütten in die freie Gottesnatur, um nun einmal Licht und Luft auf die Malleinwand zu bannen. Wer nicht mittat, gehörte zu den ‚Schokoladenen‘, indem man die anderen die ‚Mehlbernen‘ hieß.“¹³⁴³

Allzu fern lag es dabei nicht, die tradierte Genremotivik einfach, wie Fechner sich ausdrückte, in „Licht und Luft auf die Malleinwand zu bannen“, zumal bei einem Publikum, „das [ungerührt] gleichsam beliebte ‚Marken‘ wie ‚lachende Dirndl‘, ‚Tiroler Bauern in Lederhosen‘, ‚tändelnde Rokokodamen‘, ‚Edelfräulein mit Jagdfalken‘ u. dgl. verlangte“.¹³⁴⁴ Maler, die damit verhältnismäßig erfolgreich verfahren und das Genre-Kind nicht mit dem Bade ausschütteten, waren zum Beispiel Claus Meyer, Walther Firlé oder die in Deutschland lebenden Norweger Frithjof Smith und Hans Dahl.¹³⁴⁵ Claus Meyer, der auch zu einem historisierenden Genre mit niederländischen Sujets neigte, bot mit Werken wie „Im Beguinenkloster zu Brügge“ (Abb. 85) eine Art gemäßigten Naturalismus, der von Zeitgenossen sogleich erkannt und komparativ zugeordnet wurde. Max Bernstein verglich Meyers Bild mit Max Liebermanns „Freistunde im Amsterdamer Waisenhaus“ (Abb. 86).

Meyer fungierte in diesem komparitiven Vorgang als positive Gegenfolie zu Liebermanns Vorgehen, das „der kleine Hydriot“, so Bernsteins Pseudonym, scharf tadelte: „Denn, was sich

sich unkünstlerisch sei, wird nicht leicht zugeben können, wer die gleiche Neigung in den altflorentinischen Bildern bewundert und von Terborchs novellistischen Darstellungen entzückt ist.“

Woermann 1894, S. 156-157.

1342 Corinth 1909, S. 75.

1343 Fechner 1915, S. 29.

1344 Fechner 1915, S. 29.

1345 Hans Dahl, der hier in der Folge nicht weiter thematisiert werden wird, lernte 1873 bis 1876 bei Sohn und Gebhard in Düsseldorf und arbeitete später in Berlin und seiner Heimat Norwegen. Er pflegte engen Kontakt zu Kaiser Wilhelm II., der Dahl auf seinen Nordlandreisen gelegentlich besuchte. Typisch für Dahls Stil waren hübsche, lächelnde Frauenfiguren im hellen Sonnenlicht vor skandinavischer Kulisse. Henningsen 1997, S. 80.

auf den ersten Blick zeigt, sind etwa anderthalb Dutzend langweiliger und häßlicher Mädchen mit schmutzigen Kopftüchern und noch schmutzigeren Gesichtern. Krankhaft, thöricht und unnatürlich, wie all' diese Physiognomien, ist die ganze Kunstrichtung, welche die wahre Schönheit nicht mehr in der schönen Wahrheit, sondern nur in der häßlichen Wahrheit und zuletzt in der Häßlichkeit allein sieht.“¹³⁴⁶ Meyer dagegen erhielt für seine andächtigen und schönen Frauengestalten vor zwei sonnendurchfluteten Fenstern ein vierzeiliges Lobgedicht: „Die Nonnen pfleg ich sonst zu schelten. / Sie nehmen nicht am Leben theil. / Doch so gemalt laß' ich sie gelten / Und ihrem Maler ruf ich Heil!“¹³⁴⁷ 1890 wurde Meyer Professor in Karlsruhe, 1895 folgte er Wilhelm Sohn auf dem Düsseldorfer Genrelehrstuhl nach.¹³⁴⁸

„Auch Walter Firle in München stellt [...] Momente aus dem Seelenleben des Volkes, aber im Sinne eines gemäßigten Realismus dar [...]“, so eine Einschätzung von Erich Frantz 1902 in „Die Kunst im neuen Jahrhundert“.¹³⁴⁹ Eduard Engels umschrieb den Künstler Walter Firle bezeichnenderweise mit „ein bischen Biedermaier [sic] und ein bischen Sezession“.¹³⁵⁰ Der in Breslau geborene und in München ausgebildete Maler setzte 1884 mit „Morgenandacht in einem holländischen Waisenhaus“ (Abb. 87) einen ersten Achtungserfolg. In anmutiger Weise sind mehrere singende und ganz in ihrem Gesang aufgehende junge Waisenmädchen gemeinsam mit einer andächtig lauschenden älteren Aufseherin in einem Raum vor großen Fenstern im Gegenlicht gegeben. Das war wiederum etwas anderes als Liebermanns Blick in einen Waisenhausgarten mit blendenden Lichtpunkten sowie bar jeder verklärenden Verdichtung. Lange-Pütz formulierte in ihrer Studie zur Naturalismusrezeption in Deutschland treffend, dass bei Liebermann die malerische Methode entsprechend dem visuellen Eindruck erarbeitet sei, bei Firle dagegen nicht.¹³⁵¹ Für Firle, der das Bild zunächst selbst gar nicht hatte ausstellen wollen, zahlte sich die Kombination ansprechender Charakterisierung, Kontrastierung und Selektierung zusammen mit einer lichten und hellen Malweise aus. „Alle Welt wollte auf einmal singende, junge Mädchen in holländischer Waisentracht haben“, erinnerte sich Eduard Engels.¹³⁵²

1888 prognostizierte die „Kunstchronik“ in einem Vorbericht zur Münchner Kunstausstellung, dass Firles Beitrag „Im Trauerhause“ (Abb. 88) „diesmal wohl den Vogel abschießen dürfte,

1346 Bernstein 1884, S. 66.

1347 Bernstein 1884, S. 48.

1348 Board 1907, S. 112.

1349 Frantz 1902, S. 30.

1350 Engels 1901, S. 113.

1351 Lange-Pütz 1987, S. 50.

1352 Engels 1901, S. 128.

da es den sehr glücklichen Versuch macht, die Prinzipien der neuen Richtung dem Publikum mundgerecht zu machen“.¹³⁵³ Damit behielt man nicht unrecht. Ferdinand Avenarius erklärte in einer Ausstellungsbesprechung: „Von den Jungen hat Firle mit seinem ‚Trauerhause‘ den breitesten Erfolg erzielt: von Uhde beeinflusst, hat er ferngehalten, was an jenem die Menge abstößt, ohne doch in schlechtem Sinne ein Kompromißbild zu geben.“¹³⁵⁴ Die Scheidung zu Uhde ist interessant. Anscheinend vermochte es Firle zu seinem Vorteil, Vorwürfe der Hässlichkeit, des Sympathisierens mit dem Proletariat und der Entsakralisierung, wie sie Uhde ereilten, zu vermeiden.¹³⁵⁵ So wollte Eduard Engels klargestellt wissen: „Zwischen Uhde's Welt und der seinen ist eine Kluft, die keine Brücke zu überspannen vermöchte. Uhde ist eine aggressive, Firle eine defensive Natur. Uhde will lehren und bekehren, Firle ergreifen und beglücken. [...] Uhde redet zu Ungläubigen, Firle zu Gläubigen, Uhde zu Proletariern, Firle zu Bürgern. Uhde geht bis an das Ende des Naturalismus, bis zum Hässlichen, Firle kehrt auf halber Strecke um und befleissigt sich einer gewissen Lieblichkeit und Anmuth.“¹³⁵⁶ Es versteht sich von selbst, dass diese Umkehr auf halber Strecke wahlweise nicht nur positiv als Rückkehr in den Schoß wahrer Kunst, sondern auch anders, nämlich als Schwäche und Zaudern, interpretiert werden konnte.

Alfred Gotthold Meyer aber war seinerzeit davon überzeugt, dass der naturalistischen Strömung durch Assimilationsversuche wie denjenigen Meyers oder Firles ein Dienst geleistet werde: „In der diesmal kaum übersehbaren Schar der ‚Genrebilder‘ wiederholte sich die schon oben berührte, überraschende Erscheinung, welche den Impressionismus und die Auffassung ‚en plein air‘ einer zweiten Entwicklungsphase zuführen.“¹³⁵⁷ In der „Kunstchronik“ wurde bezugnehmend auf das Phänomen der Assimilation im Allgemeinen und Walter Firle im Speziellen prophezeit, dass so das Genrefach wieder erblühen könne: „Das Genrebild im weitesten Sinne des Wortes, vom anheimelnden Kinderstück oder der dürftigen Marktszene bis hinauf zum aufregenden sozialistischen Tendenzbilde, das schon die Wurzel der Historie bildet, gewinnt wieder mehr Boden und scheint den ihm gebührenden Raum, nämlich unsere Zimmer, wieder zurückzuerobern.“¹³⁵⁸ Die im Vorangegangenen beschriebenen Assimilationsversuche wurden noch 1910 im Vorgehen des Malers Franz Eichhorst ausgemacht. Seine „Wald- und Wiesengaudis“ seien wie ein „impressionistisch

1353 Anonymus 1887/88, Sp. 574.

1354 Avenarius 1888/89, S. 68.

1355 Zur Rezeption Uhdes durch zeitgenössische Kritiker, Sammler und Museen siehe Pucks 1998.

1356 Engels 1901, S. 132.

1357 Meyer 1891b, S. 98.

1358 Böck 1892/93, S. 371.

angehauchter Knaus“ und dabei „einigermassen“ geüchlt, so die Zeitschrift „Kunst und Künstler“. ¹³⁵⁹

Rasch und verbreitet aber regte sich – da selbst ein Altmeister des Genrefaches wie der unter Schadow ausgebildete Hubert Salentin in seinem üppigen Spätwerk nunmehr das Sonnenlicht „entdeckte“ (Abb. 89) ¹³⁶⁰ – auch Widerstand gegen diese Vereinnahmung naturalistischer Komponenten für die Revitalisierung einer poetischen und erzählenden Genremalerei. Avenarius bemerkte im bereits angesprochenen Artikel zu Frithjof Smiths „Im Spitalgarten“ ¹³⁶¹: „Alle sind sie hübsch oder hübsch gewesen, diese Frauen und Fräulein – das stört uns den Glauben an die Wahrheit der kleinen Versammlung, die durch ein paar brave, gute, häßliche Altweibergesichter zwischen den übrigen für uns gewinnen würde, nicht verlieren.“ ¹³⁶² Nun konnten zu viele hübsche Gesichter auch störend wirken.

Die „Kunstchronik“ skizzierte 1889 drei gegenwärtige Zweige im Münchner Genrefach. Sie sprach von einer „älteren (realistischen) Richtung“, von einer „maßlos naturalistische[n]“ Richtung und einem Mittelweg, einer „maßvoll naturalistischen Richtung“. ¹³⁶³ Zu dem letzteren Vorgehen, dem in diesem Kapitel thematisierten Assimilationsversuch mancher Genremaler, hieß es nachdenklich: „Vielleicht haben diejenigen recht, die in dieser maßvoll naturalistischen Richtung eine Fortentwicklung erkennen, eine Läuterung des ‚neuen Stiles‘, nur sollten sie nicht als die Zukunftsmalerei proklamieren, was lediglich eine Richtung neben anderen ist.“ ¹³⁶⁴ Indem Errungenschaften und Formensprache des Naturalismus aus dem originären Kontext herausgelöst und auf Inhalte einer poetisch veranlagten Genremalerei angewandt wurden, fand eine grundlegende Erneuerung in der Malerei nicht statt. Diese Monotonie beklagte die „Kunstchronik“ denn auch kräftig und schloss sarkastisch: „Wenn diese ‚künstlerischen Bestrebungen‘, wie ihre Bewunderer sagen, in anderen deutschen Städten ‚erst schüchterne Ansätze‘ zeigen, so gratulieren wir uns und gönnen Jung-München ‚die Pferdelänge von Jahrzehnten‘, um welches es nach seiner Meinung ‚den anderen voraus ist‘.“ ¹³⁶⁵ Altes in neuem Gewand zu präsentieren, war eine naheliegende, jedoch nicht zukunftsfrüchtige Reaktion der deutschen Genremalerei auf Veränderungen während der

1359 Elias 1910, S. 567. Franz Eichhorst malte später während des Nationalsozialismus Genreszenen aus dem Kriegsalltag. Siehe Petsch 2004, S. 262.

1360 Siehe Neher 2008, S. 72.

1361 Abbildung siehe <http://spkkunstabibliothek-cdm.gbv.de/u/?kunst,4133>

1362 Avenarius 1888/89, S. 68. Zu Smith siehe ferner – in subjektivem Ton als „literarische Spurensuche“ angelegt – Wendt 2010.

1363 Boetticher 1889, Sp. 646.

1364 Boetticher 1889, Sp. 646.

1365 Boetticher 1889, Sp. 647.

1870er und 1880er Jahre.

12.4. „Marienkind“ und „Tino Moralt“ – Scheidewege der Genremalerei

Zum zweiten Mal im Fortgang dieser Arbeit steht die Besprechung der deutschen Genremalerei des 19. Jahrhunderts an der Schwelle der 1880er zu den 1890er Jahren. Beim ersten Mal in Kapitel 9.3 fungierte die 1889 getroffene Äußerung von Ludwig Knaus an Friedrich Pecht, „[...] lange wird es doch nicht mehr dauern, bis wir Veteranen zum alten Eisen geworfen werden“, als Andeutung einer damals bereits latent schwelenden Krise der Genremalerei.¹³⁶⁶ Ausgehend von Knaus' Geburtstagsfeier als Symbol der Abschottung gegenüber Neuem sowie dem im selben Jahr erschienen Theaterstück „Vor Sonnenaufgang“ von Gerhart Hauptmann im Stile eines „consequenten Realismus“ wurden sodann frühe Gegenpositionen zum poetischen Genrerealismus während der 1870er und 1880er Jahre sowie Reaktionen der Genremalerei darauf aufgedeckt.

Damit ist der Kenntnisstand ein anderer als bei der ersten Berührung der Zeit um 1890. Trotzdem bleibt es nicht leicht, ein konzises Zwischenfazit zur damaligen Situation der deutschen Malerei zu ziehen, selbst wenn dieses Fazit im vorliegenden Kontext fokussiert auf die Genremalerei erfolgen darf. Symptomatisch klingen Worte Max Liebermanns, welche dieser zu Beginn des Jahres 1893 an den Hamburger Kunstsammler und Händler Albert Kollmann schrieb: „Neulich charakterisierte Jemand die Lage sehr gut, indem er meinte, daß das Publikum die alten Achenbach, Defregger, Knaus etc. nicht mehr, uns Neuere dagegen noch nicht liebte.“¹³⁶⁷ Zwei literarische Texte, die um 1890 verfasst wurden und im Folgenden kurz vorgestellt werden, vermögen die Spannbreite der Pluralität und Diversität und in gewissem Maße auch die Orientierungslosigkeit in der damaligen Malerei zu veranschaulichen. Der eine Text ist die Novelle „Marienkind“ von Paul Heyse; der andere der Roman „Tino Moralt. Kampf und Ende eines Künstlers“ von Walther Siegfried.

Paul Heyses Novelle „Marienkind“ erschien erstmals 1891/92 in „Velhagen & Klasings Monatsheften“. Heyse war kein typischer Vertreter des poetischen Realismus, stand aber dem

¹³⁶⁶ Brief von Ludwig Knaus an Friedrich Pecht vom 17.05.1889, Monacensia-Literaturarchiv München, Signatur A I/4, Zugangsnummer 4159/16.6.30.

¹³⁶⁷ Brief von Max Liebermann an Albert Kollmann vom 23. Januar 1893. Braun 2011, S. 267-269, hier S. 268-269.

bürgerlichen Kunstgeschmack außerordentlich nahe.¹³⁶⁸ 1910 wurde ihm – noch vor Hauptmann und Mann – der Literaturnobelpreis zugesprochen. In Münchner Kreisen hatte Heyse Kontakt mit Julius Grosse, dem in dieser Arbeit an früherer Stelle zitierten Berichterstatter der Münchner Kunstausstellung 1858, oder mit Moriz Carriere.¹³⁶⁹ Mit den Naturalisten um Michael Georg Conrad indes verband ihn seit Mitte der 1880er Jahre eine starke gegenseitige Abneigung.¹³⁷⁰ „Marienkind“ ist als Streitschrift Heyses für seinen Standpunkt zu sehen. In der Novelle thematisierte er die innere Wandlung eines jungen Künstlers, der anfänglich nach neuester Mode noch partout jede Verklärung der Wirklichkeit vermeiden möchte. So zeichnet der junge Maler Franz Florian zu Beginn der Erzählung ein verwaorlostes Mädchen respektive „ein armseliges Figürchen“, wie der Erzähler kommentiert.¹³⁷¹ Hierbei beobachtet den Maler ein älterer Herr, der sich als Medizinalrat zu erkennen gibt und mit dem Zeichnenden ins Gespräch kommt. Bald darauf lädt der ältere Herr den Maler zu Bekannten ein. Annerl, die dortige Tochter des Hauses, verzaubert den Künstler mit ihrer Schönheit. Allerdings bindet sie als „Marienkind“ ein Gelübde zum baldigen Klostereintritt. Der Künstler erwirkt, Annerl vorher noch malen zu dürfen. Dabei verliebt er sich in sie und sie sich auch in ihn. Irritiert von seinen naturalistischen Studien und hin und her gerissen zwischen ihren Gefühlen und ihrem Gelübde, entscheidet sie sich fluchtartig für das Kloster.

Der junge Künstler beginnt enttäuscht ein unstetes und haltloses Künstlerleben in München. Erst als Annerl infolge eines Todesfalls in der Familie aus dem Kloster zurückkehren muss, um ihren Vater zu pflegen, kann es in der Münchner Pinakothek zu einem Wiedersehen der beiden Liebenden kommen. Ebenso wie Annerl in der Gemäldegalerie die säkularen Motive von Rubens den sakralen Motiven vorzieht, entscheidet sie sich letztlich auch für die Liebe und die Welt und gegen das Kloster. Nach ihrer Heirat reisen die beiden gemeinsam nach Italien, von wo aus Franz, der dem Naturalismus entsagt hat, ein Genregemälde einer Mutter mit ihrem Kind zu einer Ausstellung im Münchner Glaspalast sendet. In der Münchner Ausstellung, so der Novellentext erklärend, „[...] sah [man] es freilich nur mit einiger Mühe, an besonders hellen Tagen und wenn man es eigens aufgesucht hatte. Denn obwohl es eine treffliche Arbeit war und einen nicht mehr ganz unbekannt Namen trug, war es dennoch von der Aufnahmejury beinahe abgelehnt und endlich nur mit geringer Majorität, aus persönlicher Rücksicht für einen alten Genossen, zugelassen, aber in eine dunkle Ecke eines

1368 Moisy 1981, S. 220.

1369 Werner 1996, S. 315-316.

1370 Bonter 2008, S. 130.

1371 Heyse 1891/92, S. 389.

der Außenkabinette verwiesen worden“.¹³⁷² Es entsprach eben nicht „der neuesten Richtung“.¹³⁷³ Zwei „Kunstjünger“, die vor dem Bild stehenbleiben, begegnen dem Genrebild „mit Achselzucken und mißgelaunten Naturlauten“.¹³⁷⁴ Ihnen fehlt an dem Bild „der frische Zug“ und sie bemängeln: „[...] keine Spur von Schmutz auf der ganzen Leinwand.“¹³⁷⁵ Beide Betrachter sind sich einig, dass man diesen einst noch vielversprechenden Künstler nun wohl aufgeben müsse. Die Novelle endet mit dem Satz: „Und sie gingen lachend und kopfschüttelnd vorüber.“¹³⁷⁶

„Marienkind“ ist ein Hauptdokument von Heyses Auseinandersetzung mit dem Naturalismus.¹³⁷⁷ Die Novelle charakterisiert ein klares Bekenntnis zu einer verklärenden Malerei und gegen einen ungeschönten Naturalismus. Dies wird nicht nur aus der finalen Wendung im Leben des Künstlers Franz Florian ersichtlich, sondern schon im Verlauf der Novelle durch Gespräche mit dem älteren Medizinalrat vorbereitet. In diesen Unterhaltungen verdammt der Medizinalrat Franz' frühe naturalistische Studien keineswegs, will den Jünger der Fortschrittspartei aber zum Nachdenken darüber anregen. Er selbst habe früher auch naturalistisch gezeichnet, so der Medizinalrat, aber für einen Atlas zur vergleichenden Anatomie – wo der Naturalismus im Gegensatz zur bildenden Kunst auch seine Berechtigung habe. „[D]as Gros der Naturalisten und Freilichtmaler“ würde dagegen die Kunst nicht bereichern, sondern bescheiden, so der Medizinalrat: „Ich finde nämlich, daß sie sich vorzüglich zur Ablegung der drei Mönchsgelübde qualifizieren: Armut, Gehorsam, Keuschheit. An Armut wird's ihnen, wie gesagt, nicht fehlen, wenn es auch zunächst keine ganz freiwillige wäre, jedenfalls sind viele darunter auch arm an Geist. Gehorsam gegen die Schultheorieen [sic] steckt ihnen im Blut, und was die Keuschheit betrifft – da sie ihre Modelle unter den von der Natur Vernachlässigten zu suchen pflegen, sind ihre Frauenbilder rechte Mittel gegen die Liebe.“¹³⁷⁸

1372 Heyse 1891/92, S. 687-688.

1373 Heyse 1891/92, S. 688.

1374 Heyse 1891/92, S. 688.

1375 Heyse 1891/92, S. 688.

1376 Heyse 1891/92, S. 688.

1377 Hillenbrand 1998, S. 618. In diesem Zusammenhang ist auch Heyses Roman „Merlin“ aus dem Jahr 1892 zu erwähnen. Er enthält den vielfach zitierten Ausspruch: „Aber man mag das Ideal, das Heimweh nach dem Schönen und Großen mit der Mistgabel des Naturalismus noch so hitzig austreiben, es kehrt immer wieder zurück.“ Zitiert nach Bonter 2008, S. 142.

1378 Heyse 1891/92, S. 392.

Am Beispiel des Barberinischen Fauns verdeutlicht der Medizinalrat Franz schließlich den in seinen Augen für jedwede Kunstgattung verfehlten Umgang mit der Wirklichkeit, wie ihn die Naturalisten zu verfolgen vorgeben. Denn wäre aus naturalistischer Sicht noch eine Faun-Darstellung möglich? „Glauben Sie, daß sie sich den griechischen Malern und Bildhauern in Person gezeigt haben? Aber freilich, zeigen mußten sie sich ihnen wohl – wie hätten sie sonst von ihnen abgebildet werden können? – nur nicht so handgreiflich, wie ihr Heutigen alles das sehen und greifen müßt, woran ihr glauben sollt.“¹³⁷⁹ Dass phantasievolle Bearbeitung und verklärende Zugabe letztendlich die Kunst erst ausmache, auch wenn viele das anders sehen mögen, belegt das vom Maler am Ende nach München gesandte Genrebild. Dies ist die Quintessenz von Heyses Novelle. Sie verschweigt die Reibungen und differierenden Standpunkte um 1890 nicht, lässt aber auch keinen Zweifel aufkommen an der – in Heyses Augen unabdingbaren – Eigenart, die sich Kunst, Malerei und vor allem Genremalerei ungerührt zu bewahren hatte. Wie zur subtilen Untermauerung dieser Botschaft flankierten „Velhagen & Klasings Monatshefte“ den Abdruck der Novelle mit einem Genrebild des aufgrund der Formen der Verklärung seinerzeit sehr erfolgreich Kindermalers Johann Georg Meyer, genannt Meyer von Bremen (Abb. 90).¹³⁸⁰

Verglichen mit Heyses Novelle eine weniger optimistische Botschaft transportiert Walther Siegfrieds Roman „Tino Moralt. Kampf und Ende eines Künstlers“, der ebenfalls im Münchner Künstlermilieu um 1890 spielt, obwohl der Autor eigentlich ein Schweizer war.¹³⁸¹ Constantin „Tino“ Moralt, ein Professorensohn aus Zürich, ringt an seinem Studienort München mit sich selbst und seinen Kommilitonen, die mehrheitlich dem Naturalismus nacheifern. Moralt dagegen bekennt: „Ich verlange, daß mein Werk der volle, erschöpfende Ausdruck dessen im Bilde werde, was in mir lebt und drängt als der Urgrund all' meines künstlerischen Seins und wovon sich mein Inneres einmal befreien will im Kunstwerk: jener unendlichen, unbestimmten Sehnsucht, aus der, seinem letzten Grunde nach, überhaupt all' unser poetisches Empfinden hervorgeht!“¹³⁸² Erzürnt erwidert Moralt daraufhin ein Studienkollege: „Dann bist Du eben kein Maler im modernen Sinn, sondern halb Maler, halb Poet; magst Du es beleuchten, wie Du willst! Inhalt! immer [sic] voran der Inhalt! Was nützen Dich [sic] denn die Franzosen [...], wenn Du durch sie von dem alten deutschen Poetisieren

1379 Heyse 1891/92, S. 395.

1380 Weiterführend zu Johann Georg Meyer, genannt Meyer von Bremen siehe Alexander 1910.

1381 Aufschlussreich für die seinerzeitige Aufnahme des Romans ist die zeitgenössische Buchbesprechung von Franz Servaes, siehe Servaes 1891.

1382 Siegfried 1890, Band 1, S. 51-52.

in der Malerei nicht loskommst, sondern sie immerzu nach der überlebten Mode als eine Verquickung behandelst, als eine Ausdrucksgelegenheit nimmst, für literarische, musikalische und Gott weiß was alles für künstlerische Bedürfnisse? Wollen wir denn noch einmal anfangen, Kantische Ideen in allegorischen Gemälden darzustellen, wie die deutschen Maler in Rom anno 1796?¹³⁸³

Von seinen Kameraden wegen dieser Einstellung als Angehöriger eines „Mumienkabinetts“ gescholten, springt Moralt einzig sein Schweizer Landsmann Aebi bei, der Moralts inneren Drang, „in sein Schaffen nicht nur ein malerisches, sondern auch sein poetisches Empfinden hineinzutragen“, nachvollziehen kann.¹³⁸⁴ Trotz dieses Beistands fühlt sich Moralt unter seinen Kommilitonen isoliert und fehl am Platze. Mit dem Schwur auf den Lippen, er werde es seinen Freunden, den von ihm so genannten „Nurmalern“, schon noch beweisen, „ob sich in einem Bild realistische Wahrheit des Aeußern, wie wir sie heute fordern, nicht mehr mit Poesie, nicht mehr mit der Tiefe und Innerlichkeit eines künstlerischen Gedankens vertragen“ lasse, bricht der sich unverstanden fühlende Moralt seine Zelte in München ab und zieht in die Bergwelt.¹³⁸⁵ Dort begleitet ihn der Leser bei seinem künstlerischen Ringen und wird schließlich Zeuge von Moralts Verfall in den Wahnsinn.

Walther Siegfrieds seinerzeit vielbeachtetes Erstlingswerk¹³⁸⁶ liest sich wie das vergebliche Ringen eines Künstlers, der den poetischen Gehalt in seinem künstlerischen Schaffen in einem Zeitalter des Naturalismus nicht entbehren möchte, ja nicht entbehren kann. Dass eine poetische Genremalerei noch möglich war, beweist innerhalb der Romanfiktion nur Moralts Schweizer Freund Aebi. Von ihm erhält Moralt an seinem Rückzugsort eine Botschaft: „Es war eine Kritik voll des schönsten Lobes, eine Kritik die mit Wärme und Empfindung auf Aebi's Werk einging und auch den Stoff des Bildes, einen ‚Kirchgang im Berner Oberland‘ mit Plastik wiedergab. Sie schloß mit den Worten ‚und so ist das ein Bild voll Lebensfreude und Sonntäglichkeit, voll Gesundheit und gottgesegneter Wohlhabenheit, daß dem Beschauer das Herz aufgeht‘ [...].“¹³⁸⁷ Die Nachricht vom Zuspruch für das Genregemälde des Freundes bringt Moralt ein gutes Gefühl. Moralt selbst bleibt ein solches Erfolgserlebnis jedoch verwehrt. In seinem Ringen um eine geistige und poetische Kunst ist ein solches

1383 Siegfried 1890, Band 1, S. 58.

1384 Siegfried 1890, Band 1, S. 65.

1385 Siegfried 1890, Band 1, S. 66.

1386 Siehe Huber 1955, S. 47.

1387 Siegfried 1890, Band 2, S. 596.

Genregemälde kein Ausweg. Geistig umnachtete stirbt Moralt einsam in seiner ländlichen Hütte.

Am Anspruch, „halb Maler, halb Poet“ sein zu wollen, scheitert Moralt¹³⁸⁸ und ist damit ein Gegenpart zu Heyses Maler Franz Florian, dem dies – nach Heyses Suggestion als scheinbar natürliche Konsequenz bei Besinnung auf das Wesentliche der Kunst – noch gelingt. In Walther Siegfrieds Künstlerroman steckt aber nicht nur ein gescheiterter Genremaler, sondern implizit noch eine Menge mehr. Moralts Ringen um poetischen Gehalt im Kunstwerk, seine vehemente Ablehnung des Naturalismus, sein Streben nach Ausdruck seines inneren Empfindens und künstlerischen Schaffensdrangs im Kunstwerk ist – gerade auch weil Moralt nicht wie Aebi auf der Stufe des alpenländischen Genrebildes Halt und Befriedigung finden kann – wie ein Hinweis auf eine um 1890 mächtig ansteigende Gegenströmung zum Naturalismus, die es im Kontext der Krise der deutschen Genremalerei am Ende des 19. Jahrhunderts freilich auch zu berücksichtigen gilt.

1388 Bemerkenswert ist, dass die Forschung zu Walther Siegfried konstatiert hat, dieser habe sich in seinem Erstlingswerk „als *Realist* und *Idealist* zugleich“ erwiesen – und damit genau das vollbracht habe, woran seine Romanfigur scheiterte. Siehe Huber 1955, S. 56.

13. 1890-1906: Die Krise der deutschen Genremalerei des poetischen Realismus

13.1. „Dem Realismus mischt sich wieder eine Dosis Idealismus bei.“ – Der Neidealismus als weiterer Kontrapunkt zum poetischen Realismus

Die Genremalerei des poetischen Realismus stand auch am Ende des Jahrhunderts nicht ohne Verehrer und Unterstützer da. Die „Kunstchronik“ berichtete 1898: „Es giebt noch immer eine Menge Leute, die Benjamin Vautier für einen der bedeutendsten Maler aller Zeiten halten.“¹³⁸⁹ Aus Anlass des 70. Geburtstags von Ludwig Knaus 1899 fragte Georg Galland seine Leserschaft: „Oder sollte gar ein Deutscher der Barbar zu sein wagen und den Verlust nur einer der Perlen aus der Krone seiner Lebensarbeit gleichgültig hinnehmen können?“ und schmettete dem Jubilar ein „Lieber guter getreuer Meister Knaus, wir danken Dir!“ entgegen.¹³⁹⁰ Viele weitere Stimmen könnten angeführt werden, die, sei es ähnlich glorifizierend wie Galland¹³⁹¹, trotzig-kämpferisch¹³⁹² oder nüchtern-gelassen¹³⁹³ zum Ausdruck brachten, dass diese Art von Malerei nicht enden könne und nicht enden werde. Ludwig Knaus selbst sah die Situation um 1900 bereits weit weniger optimistisch. Seinem Kollegen, dem noch bei Schadow ausgebildeten Genremaler Hubert Salentin, schrieb er: „Hier bei uns ist es (in Berlin) recht stille geworden [...]. Mit dem Arbeiten wird's natürlich immer weniger, das Gescheiteste wäre, die Palette bald an den Nagel zu hängen, denn wer interessiert sich heute noch für die veraltete Genre-Malerei, aber an das neue Evangelium zu glauben wird mir noch recht sauer.“¹³⁹⁴

Knaus sprach dies aus nach dem Erleben eines Jahrzehnts, das die Kunstlandschaft in Deutschland unumkehrbar verändert hatte. Die besagten 1890er Jahre hatten sich

1389 Zitiert nach Edler 1992, S. 229.

1390 Beide Zitate Galland 1910, S. 313.

1391 So hielt aus Anlass von Defreggers 70. Geburtstag 1905 Adalbert Franz Seligmann vor Augen: „Und wenn jeder Dankbare, dem der Meister ein Lächeln auf die Lippen oder eine blinkende Träne ins Auge gezaubert hat, zu seinem Ehrentage auch nur ein winziges Blütenblättlein beisteuern wollte, so gäbe das einen Kranz, den wohl die Bavaria selber mit ihren ehernen Armen nicht vor das freundlich-stille Haus in der Königinstraße zu schleppen vermöchte.“ Abgedruckt in Seligmann 1910, S. 132.

1392 So war sich Adolf Rosenberg, was Defregger betraf, vollkommen sicher: „Gottesfurcht, Vaterlandsliebe, Familiensinn und Heimatsfreude [sic] geben den Grundton seiner Gemälde, nicht absichtsvoll und aufdringlich, sondern aus dem Innern seiner Empfindung herausgewachsen, und in dieser Absichtslosigkeit und Naivität des Denkens und Empfindens liegt ein Hauptreiz seiner Schöpfungen, der auch noch wirksam bleiben wird, wenn die Kunst koloristischer Darstellung noch weiter über Defregger fortgeschritten sein wird, als es bereits gegenwärtig der Fall ist.“ Rosenberg 1894, S. 64.

1393 So tröstete sich Richard Braungart in einer Publikation über Eduard Grützner: „In Wirklichkeit gibt es, was nicht oft genug ausgesprochen werden kann, weder eine moderne noch eine unmoderne Kunst, sondern nur eine gute und eine schlechte. Und was zu irgendeiner Zeit einmal wirklich gut gewesen ist, das kann wohl für eine Weile aus der Mode kommen, aber schlecht kann es nie werden.“ Braungart 1916, S. 8.

1394 Zitiert nach Neher 2008, S. 70.

ausgezeichnet durch klare Abgrenzungen deutscher Künstler von ihren Vorgängern in Wort wie Tat. Speziell in der Malerei war es am Fin de siècle zu einer verhärteten Polarisierung in alte und neue Positionen gekommen. Der Umgang zwischen den parallel existierenden Strömungen und ihren Anhängern war unverkennbar schärfer und in der jeweiligen Propagierung dogmatischer geworden. Als geradezu martialisch schilderte die Situation Franz Hermann Meissner: „Die modernen Maler vom Freilicht und die Hässlichkeitsfanatiker fallen nunmehr ihrerseits wütend über das Poetentum und die Werkstattmalerei der Pilotyleute her. Schlagworte, die wie abgegriffene Münzen noch heute von einem zum andern gehen, fallen und preisen das reine Malhandwerk; sie verdammen das Poetentum in der Malerei zum tiefsten Höllentrichter hinab; sie rühmen den Inhaltmangel als die erste Pflicht des Malers und machen die Künstlerschaft von der Verkrüppelung des Gehirnlebens abhängig. Das war um 1890.“¹³⁹⁵

Selbst Friedrich Pecht konnte nicht umhin, einzugestehen: „Jedenfalls hat die von Frankreich ausgehende Bewegung der Naturalisten die Kunst der ganzen Welt in zwei große Heerlager geteilt, und nur der Erfolg kann zeigen, wer Recht behält.“¹³⁹⁶ Pechs Wortwahl der „Heerlager“ ist ein repräsentativer Beleg für die kämpferische Note, welche diese Auseinandersetzung in den Augen der Zeitgenossen besaß. Paul Schultze-Naumburg hierzu 1894: „Es ändert sich mit den Jahren nicht allein das Bild der Ausstellungen, sondern auch die Art der Kunstbesprechung. Noch zu Anfang der 90er Jahre wurde der ruhigste Beobachter, der nur Chronist sein wollte, wider Willen hineingezogen in die Kampfesstimmung, die in den Lagern der Jungen und der Alten herrschte, und es gab keinen, der seinem Vorsatz, neutral zu bleiben, ganz getreu geblieben wäre.“¹³⁹⁷

Diese Sätze Schultze-Naumburgs fielen anlässlich einer Ausstellung der Münchner Sezession. Im Jahr 1892 hatten sich in der Isarmetropole fortschrittliche Künstler in einem Zusammenschluss von der traditionellen Kunst und deren Umfeld abgewandt. Mit dem auf das lateinische „secessio“, also „Abspaltung, Absonderung“ bezugnehmenden Namen brachten sie unmissverständlich ihre Abwendung von der in ihren Augen nicht mehr

1395 Meissner 1900, S. 8. Zu Franz Hermann Meissner, der neben seiner Tätigkeit als Kunstschriftsteller und Kritiker eigentlich Verwaltungschef des Zoologischen Gartens Berlin gewesen ist, siehe die kurze biographische Skizze in Katzenstein / Schlögl 2000, S. 11.

1396 Zitiert nach Edler 1992, S. 216.

1397 Zitiert nach Edler 1992, S. 216. Es ist angesichts dieser Wortwahl anzumerken, dass Paul Schultze-Naumburg einige Jahrzehnte später wiederum eine „Kampfesstimmung“ verspürte, 1928 zu den Unterzeichnern des Gründungsmanifests des „Kampfbunds für deutsche Kultur“ gehörte und im Kulturleben des Nationalsozialismus eine unrühmliche prominente Rolle einnahm. Siehe Klee 2007, S. 554.

zeitgemäßen alten Kunstrichtung zum Ausdruck. 1897 folgte die Gründung einer Sezession in Wien, 1898 die einer in Berlin. In diesen Zusammenschlüssen sagten sich nicht nur, aber zumeist junge Künstler von einer Kunstauffassung los, wie sie zu dieser Zeit an den deutschen Kunstakademien gelehrt, in den großen Kunstausstellungen von den Jurys ausgewählt sowie präsentiert und vom Publikum mehrheitlich geschätzt wurde. Spürbar skeptisch und in seiner Missbilligung recht prägnant charakterisierte 1902 Erich Frantz: „Sezession. Die moderne Kunst hatte sich immer mehr von der Tradition gelöst und gemeinsame, in allmählicher Entwicklung entstandene Ziele verleugnet. Frei tritt der bildende Künstler der Natur gegenüber, sucht mit ihr Beziehung je nach Willkür, Laune, Vermögen, und reproduziert das Geschaute in ganz individueller Auffassung. Der Stil als Ausdruck der Kultur, gemeinsamen Fühlens einer Epoche, ist beseitigt; Anatomie, Perspektive, Farbenlehre kommen bedenklich ins Schwanken. In dem Drange zur Isolierung, bei krankhaftem Respekt vor der leidenden Natur, dem Verachteten, Geringen wurzelt die Sezession.“¹³⁹⁸

Die Sezessionen hatten sich selbst kein bestimmtes Programm gegeben. Hier liegt ein Unterscheidungsmerkmal zu späteren avantgardistischen Gruppen wie beispielsweise den Futuristen vor, die Manifeste verfassten, denen ihr Wirken dann verpflichtet war.¹³⁹⁹ Die Sezessionen der 1890er Jahre dagegen einten weniger konkrete schöpferische Gemeinsamkeiten im Sinne eines zielgerichteten Programms. Sie waren relativ heterogene Gruppen. Ihr Impetus bestand vielmehr darin, die Ablehnung der bis dato akademisch gelehrt, vom Publikum begehrt und von der Kunstkritik gelobten Malerei, die als veraltet, verkrustet und als für die Fortentwicklung der Kunst hinderlich angesehen wurde, zum Ausdruck zu bringen und allen, die daran etwas verändern wollten, eine Plattform und günstigere Bedingungen zu verschaffen.

Diese Abgrenzung, die – kaum verwunderlich – von konservativer Seite als sektiererisch und irreführend abgelehnt wurde, speiste sich aus einem von der naturalistischen Theorie ausgeformten Selbstverständnis, „die Moderne“ und damit etwas gänzlich Neues zu repräsentieren. Bis 1890 hatte sich, gestärkt durch die 1887 erschienenen „Thesen zur literarischen Moderne“ von Eugen Wolff, schon ein synonymes Verhältnis von Naturalismus und Moderne festgesetzt. Es ging der naturalistischen Kunstauffassung um mehr als

1398 Frantz 1902, S. 31.

1399 Zum Futuristischen Manifest Marinettis siehe Micus / Rahlf 2011. Einen bestechenden Eindruck von der Unbedingtheit, die Vertreter der europäischen Avantgarde zu Beginn des 20. Jahrhunderts im schriftlichen Manifestieren ihrer Standpunkte sahen, vermittelt die Kompilation dieser Manifeste und Proklamationen in Asholt / Fähnders 1995.

Fortschrittlichkeit. Es ging um einen Neustart. Das naturalistische Wirken wurde als eigenständige Epoche angesehen, die relationslos zu den vorherigen dastand. Dies bedeutete die Ablehnung einer Geschichtsinterpretation, wonach man einfach lediglich moderner sei als das vorherige Wirken.¹⁴⁰⁰ Moriz Carrière stellte 1891 mit Blick auf die Literatur fest, was auch in der Malerei sich nicht anders darstellte: „Die Moderne – so nennt man doch wohl die neue naturalistische Richtung in der Literatur im Gegensatz zur Antike; [...] fin de siècle und andere Bezeichnungen sind wohl minder willkommen, ein allgemein angenommener Name aber ist mir nicht bekannt.“¹⁴⁰¹

In dieser Absetzbewegung von etablierten Positionen lag für die Sezessionen in der bildenden Kunst ein legitimierender Kontext – und für die Genremalerei des poetischen Realismus eine große Problematik. Denn es kam zu einer Scheidung in eine sogenannte „rein künstlerische“ Kunst, wie sie die Sezessionen förderten und in ihren Ausstellungen präsentierten, und in eine akademische Kunst, die zwar beliebt und angesehen war, aber – aus Sicht der Moderne – keinen wahren ästhetischen Genuss bieten konnte.

Der Maler Wilhelm Trübner, der sich zu dieser Thematik mehrfach auch schriftlich geäußert hat, legte 1892 in „Das Kunstverständnis von Heute“ dar, was unter dem neuen, modernen Prinzip zu verstehen sei: „Diese moderne Anschauung in der Malerei besteht in der Hauptsache darin, so gut als nur möglich zu malen, d.h. das Kolorit auf die höchste Stufe zu erheben und alles Übrige, bisher als Hauptfordernis Geltende, dagegen so weit zu vernachlässigen, als es ein Hindernis wird, das der Erreichung des höchsten Ziels der Malerei, der höchsten koloristischen Qualität, im Wege steht.“¹⁴⁰² Trübner ermahnte seine Künstlerkollegen eindringlich, von bisherigen Beigaben, nämlich „durch einen möglichst interessanten Gegenstand, durch Begebenheitliches, sinnlich Reizvolles, durch mimisch Charakteristisches und Seelenhaftes, oder auch dekorativ Wirkungsvolles das Bild anziehend und fesselnd zu gestalten“, Abstand zu nehmen.¹⁴⁰³ Die Kontrapunkte zur Genremalerei liegen anhand dieser Aufzählung offen zutage.

Georg Fuchs charakterisierte denn auch 1896 die Münchner Sezession als „Trennung der reinkünstlerischen Malerei von den in Bildern redenden, erzählenden, mitteilenden, geistreichelnden Lehrern der Welt- und Kirchengeschichte, von den patriotischen

1400 Zur Moderne als Programm um 1900 siehe Gumbrecht 2004, S. 120-126.

1401 Zitiert nach Wunberg / Dietrich 1998, S. 160.

1402 Trübner 1892, S. 3.

1403 Trübner 1892, S. 3-4.

Volksrednern und populären Romanciers, Anekdotensammlern, Predigern und Possenreißern, von den rührseligen Volksstücken und jeglicher bildlichen Gattung, die etwas anderes wollte, als sich selbst“.¹⁴⁰⁴ Es erübrigt sich, auszusprechen, in welchem Heerlager sich die Genremalerei des poetischen Realismus fortan eingereiht sah. Ihre Krise verschärfte sich in den 1890er Jahren eklatant, weil die naturalistischen Positionen nun radikaler und effektiver auf ihre Verwirklichung pochten.

Die Dichotomisierung der deutschen Malerei infolge des in der Theorie wie in der Praxis sezessionistischen Verhaltens der Naturalisten in den 1890ern weist der Genremalerei einen Platz innerhalb des weiten Feldes der deutschen Akademiekritik um 1900 zu. Die Krise der deutschen Genremalerei liegt somit ohne Frage auch in der Problematik begründet, dass sie – was einer gewissen Tragik nicht entbehrt, weil sie den Anschluss daran erst sehr spät geschafft hatte – am Jahrhundertende mit der akademischen Kunstauffassung in Deutschland identifiziert wurde, welche von der naturalistischen Moderne summarisch bekämpft wurde. Eine breite Fahrhinne der Kritik an der Genremalerei ist demnach die um 1900 immens vielschichtige Akademiekritik in Deutschland, die Elisabeth Mylarch am Beispiel der drei Rundschauzeitschriften „Die Gesellschaft“, „Der Kunstwart“ und „Die freie Bühne“ detailreich beschrieben hat.¹⁴⁰⁵ Die vorliegende Arbeit wird in ihrem weiteren Verlauf mit Darlegungen zur sich wandelnden Kunstkritik oder zur Entfremdung von Kunst/Künstler und Publikum zwar noch auf Teilbereiche dieser Akademiekritik eingehen, kann dieses weite Feld aber nicht im einzelnen beschreiten. Wir müssen uns hier auf die Leitfrage konzentrieren, wie der Umgang des poetischen Realismus mit der Wirklichkeit in die Kritik beziehungsweise in die Krise geraten konnte.

Doris Edler bilanzierte in ihrem Kapitel zum Abgleiten der Genremalerei hin zur inoffiziellen Kunst am Ende des 19. Jahrhunderts: „An die Stelle der traditionellen Inhaltsorientierung trat nun die ausschließliche Bedeutung der künstlerischen Form. Als konstitutiv für ein Kunstwerk galt nicht mehr das WAS, sondern nur noch das WIE der Darstellung.“¹⁴⁰⁶ Damit benannte Edler prägnant die generelle Argumentationstendenz des auf einen gänzlichen Neustart spekulierenden Naturalismus und zweifellos einen Kernpunkt für die Krise der deutschen Genremalerei um 1900. Jedoch erscheint es angebracht, den Blick über Edlers Erklärung hinaus noch einmal zu weiten und zu fragen, ob es wirklich nur den Naturalismus als

1404 Zitiert nach vom Bruch 1983, S. 336.

1405 Siehe Mylarch 1994.

1406 Edler 1992, S. 223.

Gegenpart zur Kunstauffassung der deutschen Genremalerei um die Jahrhundertwende gegeben hat, der das Wie über das Was stellte.

Dies wäre von erleichterndem Vorteil. Dann gäbe es so etwas wie eine kompakte Gegenposition, die der Genremalerei von Knaus, Defregger & Co. im analysierenden Vergleich gegenübergestellt werden könnte. Bei genauerem Hinsehen trifft dies allerdings nicht zu. Die Lage ist vielschichtiger. Um im Duktus der Zeit zu bleiben, die forsch vom „Kampf um die neue Kunst“¹⁴⁰⁷ sprach, kann mindestens von zwei dem poetischen Realismus feindlichen Kunstauffassungen um 1900 gesprochen werden – und dies wohlgerne vor den Avantgardebewegungen wie z.B. der Brücke, dem Blauen Reiter usw. und damit vor den Spielarten des deutschen Expressionismus. Zu einem seit den frühen 1870er Jahren in Deutschland virulenten Naturalismus trat um 1890 nämlich ein neuer Idealismus hinzu, der allerdings in den idealistischen Resten des poetischen Genrerealismus keinerlei zur Fraternalisierung verleitende Gemeinsamkeiten erkannte. Widersprachen sich Naturalismus und Neuidealismus untereinander teils heftig, einte sie doch die Front gegen die als anachronistisch betrachtete akademische Kunstauffassung und damit auch gegen die Genremalerei des poetischen Realismus. Erst in diesem Zweierbündnis von Naturalismus und Neuidealismus – Peter Bürger urteilte, dass sich beide Bewegungen durchaus entsprächen, „wenn auch in gegenseitiger Negation“¹⁴⁰⁸ – ist die Gegnerschaft für die deutsche Genremalerei um 1900 adäquat benannt.

Wer die drei Bände von Richard Muthers 1893/94 erschienener „Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert“ in Gänze liest, begegnet den Invektiven gegen die Genremalerei des Jahrhunderts, die gleich zu Beginn der vorliegenden Arbeit den Weg in die Krise gewiesen haben. Ins Positive gekehrt sind Muthers gesamte Darlegungen ein kämpferisches Plädoyer für eine Kunst des modernen Lebens. Er selbst schrieb dies in einer späteren Veröffentlichung: „Liest man das Buch, so hat man das Gefühl, einen hohen Berg zu erklimmen. Classicismus, Romantik, Geschichtsmalerei – es sind dunkle Schluchten, durch die man notwendig muss, um ein Stück höher zu kommen. Erst auf dem Gipfel angelangt, athmet man auf. Denn hier ist's hell und leicht. Es strahlt die Sonne des Impressionismus.“¹⁴⁰⁹ Der letzte Teil des dritten Bandes jedoch beschert dieser Sichtweise einen Bruch, der in der kunstgeschichtlichen Forschung nicht immer erkannt wurde.¹⁴¹⁰

1407 Siehe beispielsweise den Titel von Neumann 1896.

1408 Bürger 1979, S. 47.

1409 Muther 1902, S. 137.

1410 Schleinitz 1993, S. 288-289.

Muther meinte zu diesem Bruch: „Gerade als ich glaubte, das Ziel erreicht zu haben, machte die Geschichte eine Schwenkung, die mir das ganze Concept verwirrte. Die englischen Neu-Praerafaeliten wurden in Deutschland bekannt. Die Rosenkreuzer erliessen ihre Manifeste. Puvis de Chavannes und Moreau, Marées und Boecklin zogen die Jungen in ihren Bann. Also Ideale, denkbar entgegengesetzt denen, für die ich auf tausend Seiten gefochten hatte.“¹⁴¹¹ Unter der Bezeichnung „Neuidealismus“, die Muther von der zeitgenössischen Literaturgeschichtsschreibung übernommen haben dürfte¹⁴¹², charakterisierte er diese neue Strömung wie folgt: „So viel ‚menschliche Documente‘ die Zola-Schule geschaffen hatte, so schilderte sie doch nur einen Theil des modernen Lebens; seine Trockenheit und Poesielosigkeit, seinen Kampf um's Dasein, seine Massenherrschaft, seinen rauhen, plebejischen Athem und seine breite, ungezwungene Geberde. Zolas Menschen waren Dutzendmenschen, geistige Proletarier; für die feinen Widersprüche und seltsamen Seelenzustände überlegener Persönlichkeiten, für die Darstellung complicirten Gedankenlebens fehlte ihm der Blick.“¹⁴¹³ Die Maler in der Gefolgschaft Zolas gaben, um Muthers Worte noch einmal zu rekapitulieren, „ausschließlich die äußere Wahrheit, die Wirklichkeit“, aber eben nicht die „seltsamen Seelenzustände“ oder „die Darstellung complicirten Gedankenlebens“, also Einblicke durch die Oberfläche hindurch. Der neue Idealismus hingegen tat dies und setzte damit einen weiteren Kontrapunkt zur erzählerischen und verklärenden Genremalerei des poetischen Realismus.

Der Neuidealismus des zu Ende gehenden 19. Jahrhunderts schien, so wurde es vielfach von Zeitgenossen geäußert, anzuknüpfen an die Zeiten des deutschen Idealismus zu Beginn des Jahrhunderts. So jubilierte Georg Galland 1897: „In zahlreichen Griffelwerken, Zeichnungen, farbenfrischen Gemälden offenbart sich seit kurzem in deutschen Landen ein verjüngter nationaler Idealismus, bald gedankenvoll tiefsinnig, bald treuherzig schlicht oder knospig heiter, bald träumerisch innig oder wuchtig ernst – ein Idealismus, der die lange verachteten klassizistisch-romantischen Traditionen, die einst u.a. durch Landschaftler wie Rottmann, Blechen und ihre Gleichgesinnten frühe künstlerische Früchte gezeitigt, mit lebendigem Odem von neuem erfüllt.“¹⁴¹⁴

Grundlage für eine solch herzliche Begrüßung einer neuidealistischen Kunst in Deutschland eben auch durch die konservative Kunstkritik war, dass diese Richtung als eine der deutschen

1411 Muther 1902, S. 137.

1412 Zu Muthers Anleihen bei Hermann Bahr siehe Schleinitz 1993, S. 299-300.

1413 Muther 1893/94, Band 3, S. 448.

1414 Galland 1910, S. 39-40.

Art besonders nahestehende Kunstauffassung betrachtet werden konnte. Bezeichnenderweise lautet an einer Stelle des bereits erwähnten Romans „Tino Moralt“ ein Ausruf des Protagonisten gegen seine dem Naturalismus huldigenden Freunde: „aber beim Himmel, Euer Fanatismus macht Euch bornirt! Bis jetzt haben wir es in der deutschen Malerei doch immer noch als eine schöne, uns ganz speciell eigene Stärke empfunden: Gemüth und Phantasie zu besitzen; wenn wir auch nicht malen konnten wie die Franzosen.“¹⁴¹⁵ Und Cornelius Gurlitt konstatierte inmitten der nationalistisch aufgeheizten Zeit des Ersten Weltkrieges: „Was aber ist deutsch in der Kunst? Der Grundzug deutschen Wesens wird heute anders bewertet als bisher: Er liegt in der Stärke der ‚Phantasie‘, soweit diese die Kraft ist, sich Dinge, die sind oder nicht sind, vorzustellen. Nicht in der nachbildenden, die das in sich aufnimmt und in ihrer künstlerischen Betätigung wiedergibt, was in der Wahrnehmung vorhanden ist, sondern in der freibildenden, die, künstlerisch sich betätigend, Vorstellungen erzeugt.“¹⁴¹⁶

Kritisch für die deutsche Genremalerei war diese Entwicklung, weil im Zeitgeist des Neuidealismus Künstler, die diesem nachfolgten, zu nationalen Heroen werden konnten und es nun verstärkt sie waren, die dem vielfach als artfremd und als von Frankreich indoktriniert angesehenen Naturalismus gegenübergestellt wurden, und nicht mehr Künstler wie Knaus oder Defregger. Für nationalistische Kommentatoren wie Benedikt Momme Nissen, eine Zeit lang Sekretär des „Rembrandtdeutschen“ Julius Langbehn¹⁴¹⁷, waren zeitgemäße Vertreter einer modernen deutschen Kunst nun nicht mehr die Genremaler im Stile eines poetischen Realismus, sondern Böcklin oder Thoma.¹⁴¹⁸

Die Tendenz um 1900 zu einer „schöpferischen Befreiung der Kunst“ weg von der „Nachahmung“, hin zu einer „Erfindung der Wirklichkeit“, wie es Werner Hofmann im Titel einer Studie formulierte¹⁴¹⁹, war allerdings keine genuin deutsche Entwicklung, wie es viele Zeitgenossen gerne glauben mochten. Zum einen zeichnete sie sich zu Beginn der 1890er Jahre von Frankreich ausgehend ab. 1891/92 erschien in der Zeitschrift „Der Kunstwart“ ein Aufsatz über „Die Mystik in der Kunst“. Darin wurde dem Leser dargelegt, dass es mit Blick gen Paris gegenwärtig den Anschein habe, der Naturalismus dort habe seinen Zenit überschritten: „Nun droht eine Reaktion, die um so stärker sein wird, als der Druck der

1415 Siegfried 1890, Band 1, S. 59.

1416 Gurlitt 1915, S. 19.

1417 Zur Verbundenheit von Nissen mit dem „Rembrandtdeutschen“ Julius Langbehn siehe das autobiographische Kapitel „Meister und Gehilfe“ in Nissen 1926, S. 205-214.

1418 Mylarch 1994, S. 356.

1419 Siehe Hofmann 1970.

Naturalisten schließlich zur Tyrannei ausgeartet war. Die Kunst in Paris hat bereits den Anfang gemacht. Die Partei der ‚Symbolisten‘ und der famose Sar Peladan dürfen ohne Übertreibung von einem Erfolge reden, der nachhaltig sein wird, weil sich die Pariser Presse der neuen Richtung mit großem Wohlwollen annimmt.“¹⁴²⁰ Der Aufschwung des Idealismus in Frankreich um 1890, genährt durch die Lehren von Sâr Péladan, war aber nur eine Quelle dieser bald europaweiten Stilrichtung. Zum anderen wurde von den Zeitgenossen auch auf eine Wurzel bei den englischen Präraffaeliten hingewiesen, so beispielsweise durch Richard Muther.¹⁴²¹

Nicht nachbilden, sondern freibilden, nicht Nachahmung, sondern Erfindung lautete die Devise. „Der Kunstwart“ kommentierte: „Es hat den Anschein, als ob sich in der Kunst jetzt wieder die Erkenntnis durchbräche, daß, nachdem man Dezennienlang [sic] gestrebt hat, die Natur zu sehen, wie sie ist, man auch wieder traumhafte Reflexwirkungen des Geschauten zur Darstellung bringen müsse. Der Naturalismus hat nicht befriedigt und konnte nicht befriedigen, weil er nur den äußerlichen Empfindungen Genugthuung gewährte und darum schließlich langweilig wurde.“¹⁴²² Heinrich Stadelmann versinnbildlichte trocken: „Schließlich spielten sie so lange Fangball mit dem Gegenständlichen, bis es unter ihren Fingern seine Form eingebüßt hatte.“¹⁴²³ Nach dem Naturalismus als „großes Reinigungsbad für die Kunst“¹⁴²⁴ ging der Drang wieder zu einer phantasievollen und poetisierenden Ausdeutung der Wirklichkeit, aber eben auch zur Ausdeutung des menschlichen Innenlebens. August Scherl umschrieb: „Dem Realismus mischt sich wieder eine Dosis Idealismus bei.“¹⁴²⁵

Der Naturalismus mit seiner materialistisch-positivistischen Welt- und Kunstanschauung stand demzufolge im thematisierten Zeitraum nicht unangefochten da. 1891 publizierte Hermann Bahr eine Essaysammlung mit dem Titel „Die Überwindung des Naturalismus“. Darin beschrieb Bahr eine „Krisis des Naturalismus“, denn dieser sei beschränkt in seiner Art als „Naturalismus der *états de choses*, der Sachenstände [...] mit Ausschluß aller *états d'âmes*, aller Seelenstände“.¹⁴²⁶ Bahr plädierte aber gerade für eine solche Seelen- und Nervenkunst. Er wünschte sich eine „hohe Schule der Nerven“, in der „ganz neue Fühlhörner des Künstlers

1420 Anonymus 1891/92, S. 240.

1421 Muther 1893/94, Band 3, S. 461.

1422 Anonymus 1891/92, S. 240.

1423 Stadelmann 1916, S. 16.

1424 Springer 1925, S. 350.

1425 Scherl 1898, S. 7.

1426 Bahr 2004b, S. 62.

entwickelt und ausgebildet werden“.¹⁴²⁷ Auch wenn Bahr im Titel seiner Publikation manifestierte Aussage, dass die Herrschaft des Naturalismus bereits vorüber sei, weder für die Literatur noch für die bildende Kunst in dieser Form für das Jahr 1891 zutrifft, so ist seine Stellungnahme als ein Dokument der Krise des Naturalismus um 1890 sehr ernst zu nehmen.

Der Objektivitätsanspruch des Naturalismus, der sich auf Materialismus und Positivismus berief, erlitt Ende des 19. Jahrhunderts heftige Erschütterungen durch neue Erkenntnisse in Naturwissenschaft, Psychologie und Philosophie. Die Forschungen des Physikers Ernst Mach zur „Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Psychischen zum Physischen“ von 1885, die Wirklichkeit in einzelne Empfindungsmöglichkeiten zerfallen ließ, die an das jeweilige Subjekt gebunden sind, sind hier ebenso zu nennen wie die Psychoanalyse Freuds mit ihrer Demontierung des souveränen Ichs oder die revolutionäre Philosophie Nietzsches mit ihrer „Umwertung aller Werte“ und ihrer Postulierung einer „ungeordneten Welt“.¹⁴²⁸

Dies alles schritt über das Weltbild des Naturalismus hinaus – über das Realismusverständnis des poetischen Realismus aber erst recht. Anstatt an die Möglichkeit einer Wirklichkeitserkenntnis mittels Aufdecken allgemeiner Ideen zu glauben, schien nun die Kunst die Kontingenz der Wirklichkeit nicht mehr bewältigen zu können. Der Ausweg war, wie der französische Schriftsteller Joris-Karl Huysmans skizzierte, neben dem Naturalismus „einen parallelen Weg, eine weitere Straße in der [sic] Luft anzulegen, die Regionen des Diesseits und des Danach gleichermaßen erreichbar zu machen [...]“.¹⁴²⁹ Ungeachtet des Realistischen heiße es nun für den Künstler, „ein Brunnensetzer für die Seele [zu] werden“.¹⁴³⁰ Ein Vordringen von Subjektivität und Individualität in der Malerei waren die Folgen. Nicht mehr Umsetzung eines optischen Sinneseindrucks, sondern Vergegenwärtigung einer Stimmung wurde gefordert. Der Kunsthistoriker Richard Graul charakterisierte aus eigenem Erleben der Zeit: „Neben dem auf die Naturwahrheit des farbigen Scheins abzielenden Impressionismus geht eine ihm in gewissem Sinne entgegengesetzte Richtung, die man als eine subjektiv-phantastische bezeichnen kann. Sie betont das Recht der freien poetischen Erfindung, die vor dem Konflikt mit der Naturwahrheit nicht zurückschreckt. Das Bild erscheint lediglich als der Ausdruck einer subjektiven Stimmung, und sein Reiz liegt zum Teil mit in dem Ungewöhnlichen des Inhalts.“¹⁴³¹

1427 Bahr 2004b, S. 131.

1428 Fähnders 2010, S. 84.

1429 Zitiert nach Asholt / Fähnders 1993, S. 160.

1430 Zitiert nach Asholt / Fähnders 1993, S. 159.

1431 Graul 1916, S. 161.

Auswirkungen dieser Entwicklung auf das Genrefach beschrieb 1906 der Maler Lothar von Kunowski: „Man wird auch in Zukunft Hirsche, Araber, polnische Reiter, Liebespaare, Mütter mit Kindern, Familienszenen darstellen, aber man wird nicht geben, was wir von solchen Dingen und Vorgängen längst wissen, sondern die Handlung unter einem neuen Gesichtspunkt, das heißt unter einer neuen Idee so zuspitzen, daß uns das Altbekannte neu erscheint: statt einen Abenteurer einen losen Streich mit fröhlichen Mägden aufführen zu lassen, versetzt man ihn wie Böcklin allein auf einen Strand voller Totenschädel, von wo er hoch aufgerichtet auf mattem Roß in die glühende Wüste reitet.“¹⁴³² Mit Böcklin ist, obwohl ursprünglich aus Basel gebürtig, ein Hauptvertreter des deutschen Neuidealismus benannt, der in den 1890er Jahren in Deutschland seinen endgültigen Durchbruch und geradezu heroenhafte Verehrung erreichen konnte.¹⁴³³

Bezeichnend für den vorliegenden Untersuchungsrahmen ist, dass Böcklin stolz betonte, dies alles eben nicht als „Genrefritze“ erlangt zu haben.¹⁴³⁴ Böcklins Werke offenbaren Seele und Stimmung anstatt Verklärung und Erzählung, worauf in den folgenden Kapiteln in Abgrenzung zur Genremalerei des poetischen Realismus noch genauer einzugehen sein wird. Wen die Zeitgenossen um 1890 außerdem mit dieser neuen Stilrichtung assoziierten, veranschaulicht eine Passage aus Karl Woermanns „Was uns die Kunstgeschichte lehrt“. Dort fallen die Namen Böcklin und Marées, Victor Müller und Hans Thoma, Max Klinger und Franz Stuck.¹⁴³⁵ Unter den Genannten ist – vom Frühwerk Hans Thomas abgesehen – kein Genremaler mehr, was nach den vorherigen Schilderungen nicht überrascht.

Die den poetischen Realismus auszeichnende Synthese von Idealismus und Realismus sowie dessen in der Malerei so ausgefeilte Balance von Form und Inhalt unter dem Primat des Inhaltlichen gerieten, und dies ist eine wichtige Komponente der Krise der Genremalerei, ins Wanken nicht nur durch eine naturalistische Kunst, welche die kopierende Nachahmung der Wirklichkeit unter Vernachlässigung oder gar Zurückweisung verklärenden Eingreifens verfolgte, also anstatt einer Gleichung „Kunst = Natur + x“ auf die Formel „Kunst = Natur – x“ setzte. Überdies drohte der Synthese des poetischen Realismus Gefahr durch eine ästhetizistische Kunst, welche die Wirklichkeit nicht mehr erschloss, erklärte oder verklärte, sondern sich primär der Eigenlogik der Kunst, der psychologischen Wirkung oder

1432 Kunowski 1906, S. 157.

1433 Lichtwark 1899, S. 35. Zur Böcklinrezeption um 1900 siehe ferner Koszinowski 1983.

1434 Floerke 1921, S. 162.

1435 Woermann 1894, S. 178-179.

dem subjektiven Stimmungsgehalt verpflichtet sah.¹⁴³⁶ Während erstere Richtung, übertragen auf die deutsche Malerei des späten 19. Jahrhunderts, beispielsweise Leibl oder Liebermann verkörperten, sind bezüglich des ästhetizistischen Neuidealismus der Jahrhundertwende beispielhaft die Deutschrömer Böcklin, Marées und Feuerbach, das druckgrafische Œuvre Max Klingers oder aber auch der von August Endell oder Hermann Obrist verkörperte Jugendstil zu nennen.

Der Pädagoge und Philosoph Herman Nohl beschrieb die Parallelität von Naturalismus und Neuidealismus seiner Zeit als Schwierigkeit: „Wer heute selig vor Feuerbachs Bildern steht, findet morgen von einem Leibl den Weg zu ihnen nicht zurück, um ein andermal die umgekehrte Erfahrung zu machen: was er eben hier noch mit vollem Auge genossen hat, verliert dort jeden Sinn. Es sind zwei verschiedene Welten in diesen Bildern, von verschiedener Wirklichkeit, aus verschiedenem Stoff, mit verschiedenen Gesetzen, und sie bestimmen die seelische Haltung des Beschauers von Grund aus verschieden. Dies Erlebnis ist typisch, statt Feuerbach und Leibl könnte auch Marées und Menzel stehen oder Feuerbach und Böcklin usw.“¹⁴³⁷ Beide Richtungen schufen Bilder „wie von verschiedenen Sternen, deren Organismen keine Verwandtschaft miteinander haben“ und doch seien sie „gewachsen in dem gleichen Kampf gegen eine vergangene Kunstweise“.¹⁴³⁸ Wenn auch Nohls Darstellung des Verhältnisses von Naturalismus und Neuidealismus sehr zugespitzt erscheinen mag, so ist beider Distanz zum poetischen Realismus deshalb doch nicht von der Hand zu weisen. Neben dem Naturalismus ist der Neuidealismus, der in Deutschland um 1890 den Naturalismus nicht ablöste, sondern mit ihm parallel einherging, der zweite wichtige Kontrapunkt zur Kunstauffassung des poetischen Realismus.

13.2. Die Genremalerei auf dem „Hilfsbahnhof“ um 1890

Der Kunsthistoriker und Kritiker Julius Meier-Graefe umschrieb einmal zurückblickend, das letzte Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts habe mit einiger „Zerfahrenheit“ begonnen: „Es sah 1890 in unseren Köpfen aus wie auf einem Hilfsbahnhof im Kriege. Man wußte kaum, was ein [sic] und was ausging.“¹⁴³⁹ Das allegorische Bild eines Hilfs- beziehungsweise Rangierbahnhofs voller Geschäftigkeit sei an dieser Stelle aufgegriffen – in dem Wissen, dass

1436 Plumpe 1996, S. 83.

1437 Nohl o.J. [1908], S. 1.

1438 Nohl o.J. [1908], S. 1.

1439 Meier-Graefe o.J. [1915], S. 324.

Meier-Graefe in der Folge gehörig daran beteiligt gewesen ist, einem bestimmten Zug auf ein günstiges Gleis zu helfen – und gedanklich ausgebaut. Denn in der Tat ging es in der deutschen Malerei um 1900 nicht nur betriebsam zu wie auf einem Bahnhof, sondern es stellte sich freilich auch jedem Akteur die dringliche Frage nach dem weiteren Verlauf, nach der Weiterfahrt der verschiedenen Züge. Deren „Baureihen“ unterschieden sich untereinander gewaltig. Man denke beispielhaft einzig an zwei Künstler wie Wilhelm Marc und seinen Sohn Franz.¹⁴⁴⁰ War der Vater noch ein Maler traditioneller Genrebilder, ging sein Sohn Franz Marc ganz andere Wege bis in die Abstraktion – und damit im Gegensatz zu seinem Vater in die Kunstgeschichte ein. Doch nicht nur an dieser unmittelbaren Generationenfolge von Vater und Sohn ist der Wandlungsprozess in der Malerei um 1900 in Deutschland ablesbar.

Dies alles interessiert natürlich aus kunstgeschichtlicher Perspektive sehr, kann aber binnen einer Arbeit nicht im Einzelnen nachverfolgt werden. Oder um im Bild zu bleiben: Wie man sich stets vorher entschieden muss, in welchen Zug man steigt und in welche Richtung man fahren möchte, empfiehlt es sich auch bei einer Beobachtung von außen, sich auf einen Zug zu konzentrieren, um nicht abgelenkt zu sein. Die Waggon des naturalistischen Zuges – hier wäre vor allem der in den 1890er Jahren in Deutschland erst richtig zur Erscheinung gelangende Impressionismus zu nennen¹⁴⁴¹ – können im Folgenden ebenso wenig detailreich begutachtet werden wie die Waggon des in den 1890er Jahren in Deutschland rasch an Fahrt gewinnenden neuidealistischen Zuges. Denn dem Thema, aber auch der Stringenz der vorliegenden Arbeit geschuldet wird im Folgenden beim Genrezug zu bleiben sein, genauer gesagt bei der Genremalerei, wie sie sich basierend auf dem poetischen Realismusverständnis ausgeprägt hatte.

Dieser Genrezug stand aber in Zeiten der Krise mehr denn je in Interdependenz zu den Insassen der anderen Züge, sprich zu den Künstlern, sowie zu den Zugführern der anderen Züge, sprich zu den Weichen stellenden Kunsthistorikern und Kunstkritikern. Deshalb ist darauf zu achten, was von diesen anderen Gleisen an den Genrezug herangetragen und wie er geleitet wurde. Klarer gesprochen handelt es dabei um die drei aufeinander aufbauende Fragestellungen: Zunächst wie um 1900 in Deutschland der Zug der Genremalerei mittels verschiedener Kritikpunkte an ihr verladen und abgefertigt wurde, sodann wie der Genrezug infolge einer breitenwirksamen Kanonrevision von der restlichen Kunstentwicklung abgekoppelt wurde, und wie schließlich der Genrezug auf ein Nebengleis geschoben wurde,

1440 Zu Wilhelm Marc siehe Baumann 1986.

1441 Zur Impressionismusrezeption in Deutschland siehe Kern 1989.

was der Genremalerei des poetischen Realismus nur noch wenige Reservate als Existenzmöglichkeit übrig ließ.

13.2.1. Der Genrezug wird verladen: Kritikpunkte am poetischen Genrerealismus

I. Das Schlagwort „Anekdotenmalerei“

a) Die Abkehr von einer narrativen Genremalerei

Gäbe es einen unausweichlichen Zwang, die Krise der deutschen Genremalerei um 1900 auf einen einzigen Begriff, auf ein einzelnes Schlagwort verdichten zu müssen, so würde sich das abschätzige Reden von der „Anekdotenmalerei“ hierfür aufdrängen. Die Tatsache, dass die Genremalerei im Verlauf der zweiten Jahrhunderthälfte mehr und mehr einen narrativen Zug bekommen hatte, der sie beim Betrachter gut ankommen ließ und auch für Zeitschriftenillustrationen taugte, der ihr aber eben auch nach der Kunstauffassung des poetischen Realismus nicht negativ ausgelegt wurde, evozierte nun heftigste Kritik, sowohl vonseiten der rein am Malerischen Interessierten als auch der Neuidealistischen. Der Begriff „Anekdotenmalerei“, den bemerkenswerterweise Hermann Becker bereits 1869 im Munde führte¹⁴⁴², wurde in den 1890er Jahren ein geflügeltes Wort. So konnte Alfred Gotthold Meyer anlässlich der Münchner Kunstausstellung 1893 anmerken: „Zählt man ohne Rücksicht auf den Kunstwert alles zusammen, was in der deutschen Abteilung dieses Salons unter die Rubrik ‚Genre‘ fallen konnte, so zeigte sich diesmal doch wieder eine leise Neigung zu jener pointierten Anekdotenmalerei, zum Süßlichen und Gefälligen, der die Neuerer nicht mit

1442 Anlässlich der Internationalen Kunstausstellung in München 1869 schrieb Becker: „Die vorstehend geschilderten Werke führen uns dann zu dem erzählenden Genrebilde hinüber, welches eine besondere Specialität der neuen deutschen Malerei ist. Man hat von dieser Specialität manchmal etwas geringschätzig gesprochen. Die einseitige Gunst, welche sie bei dem grösseren Publicum gefunden, das nicht immer sehr genau unterscheidet und Geistreiches und Triviales mit gleicher Freude genießt, mag eine herbe Kritik dieses Genres einiger Maassen berechtigt haben. Ohne Zweifel bringt die ‚Anekdotenmalerei‘ viel fades und schwächliches Zeug zum Vorschein, welches um so unerquicklicher ist, als es häufig mit einer ganz handwerksmässigen Mache vorgetragen wird. Ein Mittelgut dieses Genres herzustellen, erfordert weder viel Geist noch grosse Geschicklichkeit und wird wirklich massenhaft producirt, so dass man auf manchen unserer Kunstvereins-Ausstellungen den unangenehmen Eindruck einer Alles durchdringenden und beherrschenden Philisterhaftigkeit empfindet. In Düsseldorf wird besonders viel in dieser Richtung gegen den heiligen Geist der Kunst gesündigt, wobei sich die Sünder aber materiell ganz gut befinden. Betrachtet man jedoch die besseren Productionen des erzählenden Genres, so wird man gestehen müssen, dass sich darin ein Fortschritt unserer gegen frühere Kunstepochen kundgibt. Es ist wahr, nur wenige unter unseren Genremalern können sich, was malerische Vollendung des Werkes betrifft, mit den alten Meistern messen, aber ihr Gesichtskreis ist unendlich weiter, ihre Charakteristik feiner, ihre Anschauung eine höhere. Ich denke hier natürlich nur an die besseren und besten.“ Siehe Becker 1888, S. 543-544.

Unrecht so energisch entgegengetreten sind.“¹⁴⁴³

1896 klang die Situation in Ludwig Pietschs Worten folgendermaßen: „Die moderne Theorie, welche heute von einer Schar gelehrter und gänzlich ungelehrter Kunstschriftsteller und nicht minder von allen erfindungsarmen Künstlern gepredigt und gefochten wird, verwirft bekanntlich die Genremalerei ebenso wie die geschichtliche. Das Darstellen von Vorgängen, Gruppen, Gestalten, die charakteristisch für das Wesen und Leben des eigenen Volkes oder fremder Nationen sind; von heiteren, ernsten, tragischen Ereignissen und Schicksalen, dramatischen oder lyrischen Episoden aus dem Dasein der Menschen unserer Zeit oder der Vergangenheit, das Alles wird mit der verächtlichen spöttischen Bezeichnung ‚literarische‘ oder ‚Anekdotenmalerei‘ gebrandmarkt.“¹⁴⁴⁴ Ohne das Schlagwort zu gebrauchen, aber auf das dahinter stehende Denken anspielend, meinte Hermann Popp in seinem „Beitrag zur Geschichte der Neueren Künstler-Ästhetik“ im Jahr 1900: „Man ist auf dem Punkt der Kunstanschauung angelangt, wo man die Neigung, in Bildern kleine Geschichten und Novellen zu erzählen, einfach als unkünstlerisch betrachtet.“¹⁴⁴⁵ Nicht zuletzt Max Klinger, so Popp, habe eindringlich dafür plädiert, jedweden „in einem Bilde ausgesprochenen Gedanken“ zu verwerfen, der sich nicht in „Form, Farbe, Gesamtstimmung [sic] und Ausdruck“ legitimiert und erschöpft.¹⁴⁴⁶

Freilich bezog sich Max Klinger mit seiner besagten Forderung gezielt auf die Malerei, hätten doch sonst nicht einmal seine eigenen Radierungen dieser Messlatte standhalten können. Beispielhaft sei nur verwiesen auf eine der zahlreichen druckgrafischen Arbeiten Klingers, die an Anspielungen reiche Serie „Ein Handschuh“.¹⁴⁴⁷ 1891 veröffentlichte Klinger die Schrift „Malerei und Zeichnung“, um mit Nachdruck „[d]ie Sonderstellung der Zeichnung als Kunst und deren Verhältniss zu den anderen Künsten, besonders der Malerei“ aufzuzeigen.¹⁴⁴⁸ Während in der Griffelkunst, so Klingers Synonym für die zeichnerischen Künste, „Phantasiebilder“ durchaus Berechtigung und Sinn hätten, habe sich die Malerei an das „Formgefühl“ zu wenden: „Es ist für die bildliche Darstellung [in der Malerei; Anm.d.Verf.] darum wesentlich, Zuthaten überphantastischer, allegorischer oder novellistischer Art zu vermeiden, die den Geist des Beschauers zu über das Bild hinausliegenden Speculationen

1443 Meyer 1893, S. 49.

1444 Pietsch 1896, S. 71-72.

1445 Popp 1900, S. 53.

1446 Popp 1900, S. 53.

1447 Jacob-Friesen 2007, S. 72-81.

1448 Klinger 1891, S. 4.

führen. Jene sich selbst genügende Ruhe, die die Höhe des Kunstwerkes bezeichnet, ist es, die uns zu den Werken aller Bild-Meister zieht. Sie ist nur durch die Vollendung der Darstellung in Formen, in Farbe, in Ausdruck und Gesamtstimmung zu erreichen.“¹⁴⁴⁹ Bereits in seinem frühen Gemälde „Spaziergänger (Der Überfall)“ (Abb. 91) aus der Lehrzeit bei Carl Gussow hatte sich Klinger dem Novellistischen zwar noch nicht ganz entziehen können, dieses aber zumindest auf ein Maß reduziert gehabt, das die Zeitgenossen verstörte.¹⁴⁵⁰ Klinger selbst sprach von dem Bild denn auch als „die rothe Mauer“, woraus sein Augenmerk auf das Malerische – die rote Mauer sticht gegen den grünen Rasen und den blauen Himmel hervor – deutlich wird.¹⁴⁵¹

Symptomatisch für eine falsche Tendenz empfand Klinger die vielen Studienköpfe und Einzelgestalten der Genremalerei, die seine Künstlerkollegen in Öl schufen. Sie schreckten Klinger ab: „Und gerade bei solchen einfachen Stoffen sehen wir, wie gewöhnlich die eigentliche Aufgabe durch novellistische Zuthaten, sogenannte ‚Ideen‘, umgangen wird. Ueberraschung, Kitzeln etc. lenken den Beschauer von der Kritik der Darstellung ab auf die unkünstlerische Frage: Was wird nun geschehen?“¹⁴⁵² Von wahrer Kunst mochte Klinger bei diesen Genrefiguren nicht mehr sprechen. Er ermahnte: „Die ‚Idee‘ liegt für den Künstler in der Stellung des Körpers gemässen Formentwicklung, in seinem Verhältniss zum Raum, in seinen Farbencombinationen, und es ist ihm völlig gleichgültig, ob dies Endymion oder Peter ist. Für den Künstler reicht diese Idee aus, und sie reicht aus!“¹⁴⁵³

Exemplarisch wird hier deutlich, wie die „Idee“ als Kriterium wahrer Kunst weiterhin in Wirksamkeit blieb, ihren Bedeutungsgehalt jedoch entschieden veränderte. Waren in den Jahrzehnten vor Klingers Philippika für eine neue Kunstauffassung Charakterköpfe und -figuren durchaus anerkannt gewesen, weil in ihnen eben die Idee, der Typus eines Südtiroler Bauernmädchens, eines Sprösslings des reichsten Bauern (Abb. 20) am Ort oder eines hypochondrischen Einzelgängers (Abb. 27) zum Ausdruck gebracht wurde, verlegte sich der Begriff der „Idee“ als Kriterium für gute Malerei am Jahrhundertende auf das Formale, auf Licht, Raumwirkung und Farbe – bei Klinger zumindest der Theorie nach, denn in Anbetracht von „Christus im Olymp“ von 1897 (Abb. 92) kommen die von ihm so vehement postulierten formalen Leitkriterien bei ihm selbst doch sehr stark in Erklärungsnot. So hieß es denn auch

1449 Klinger 1891, S. 14.

1450 Keisch 2000, S. 351.

1451 Keisch 2000, S. 367, Anm. 14.

1452 Klinger 1891, S. 20.

1453 Klinger 1891, S. 19.

bald in einer bündigen Schrift über das besagte Bild, es werde „die Behauptung, das Gemälde sei ‚eine der bezeichnendsten Geistesthaten unserer Zeit‘ schwerlich Widerspruch finden“.¹⁴⁵⁴ Ungeachtet dieser gewissen Diskrepanz zwischen Reden und Handeln bei Klinger vollzog sich um 1900 aber zweifellos ein Rezeptionswandel vom Was zum Wie in der deutschen Malerei. Oder in den Worten des Schriftstellers Kurt Münzer 1905 in „Die Kunst des Künstlers“: „Das Motiv allein ist nichts, die Gestaltung alles. Das Anekdotische, Witzige, Geistreiche, kurz alles Bezügliche ist im Bilde ein fremdes Element.“¹⁴⁵⁵

Von kunsttheoretischer Seite aus war Conrad Fiedler einer der Pioniere, die diese Kunstauffassung zu propagieren suchten.¹⁴⁵⁶ Bereits 1876 formulierte er: „Der Gegenstand der Darstellung, der Inhalt, die Idee des Kunstwerkes hängen meist so eng mit der künstlerischen Intention zusammen, daß es schwer ist, die Rücksicht auf das reine Resultat künstlerischer Thätigkeit vollständig von dem Interesse an dem Gedankeninhalt frei zu halten. Und doch ist dies nothwendig; denn, so paradox es an dieser Stelle noch klingen mag, so beginnt doch das Interesse an der Kunst erst in dem Momente, wo das an dem Gedankengehalte des Kunstwerkes erlischt.“¹⁴⁵⁷ Auch die Kunst- und Kulturgeschichte beteiligte sich an dieser Diskussion. 1884 gab Jakob Burckhardt nachdrücklich zu bedenken: „Heute herrscht in der ganzen Malerei, auch im Genre, das Was, das stets neue Sujet, über das Wie. Nun kommt es aber in der Kunst weniger auf das Was als auf das Wie an. Das Wichtige, das Ausschlaggebende – so hielt es schon die alte Kunst – ist das ewig neue Wie.“¹⁴⁵⁸ Heinrich Wölfflin, einer der profiliertesten Vertreter des Faches Kunstgeschichte um 1900, äußerte in einer Vorlesung zur Kunst des 19. Jahrhunderts kritisch: „Die Größe des deutschen Genres liegt nicht in dem, was es populär macht.“¹⁴⁵⁹

Von der Warte des Jahres 1911 aus konnte Wölfflin aber schon feststellen: „Knaus mit seinem Genre, Calame mit seiner Landschaft bedeuteten ihrer Zeit viel, doch die Art Landschaft wurde bald durch intime Landschaft abgelöst und Genre durch intime Historie, intimes Genre, wo nicht Pointe neben Pointe steht, wie beim Knausschen Kinderfest mit 1000 kleinen Anekdoten, sondern wo größere Enthaltbarkeit herrscht, wo die Natur des kindlichen Lebens mehr als Einzelnes gefaßt ist, meinetwegen als einzelner Witz.“¹⁴⁶⁰ Wölfflin war überzeugt,

1454 Schumann o.J. [1899], S. 3.

1455 Münzer 1905, S. 33.

1456 Zur Kontextualisierung von Fiedlers Kunsttheorie siehe Majetschak 1997.

1457 Fiedler 1876, S. 11.

1458 Burckhardt 1933b, S. 303.

1459 Wölfflin 1994, S. 111.

1460 Wölfflin 1994, S. 132.

dass die erzählende Genremalerei von Knaus & Co. – konkret erwähnte Wölfflin das „Kinderfest“ respektive „Wie die Alten sunen, so zwitschern die Jungen“ (Abb. 93) von Knaus – nicht mehr sein konnte als eine veraltete Kunstauffassung, denn: „Nur der einfach gewordenen Gesinnung entspringt die größte Kunst.“¹⁴⁶¹ Eine solche Sichtweise, dass aufdringliche Narrativität das wahre Wesen der Malerei nicht fördere, sondern behindere, fand in jenen Jahren viele Anhänger.

Deutsche Künstler rückten vermehrt von der Darstellung pointierter Geschichten und kleiner Anekdoten ab. In naturalistischer Traditionslinie besaßen sie hierzu ermunternde Vorbilder nicht nur in Leibl oder Liebermann, sondern vor allem in französischen Künstlern. Im Nachbarland hatten sich schon rund ein Vierteljahrhundert früher Künstler wie Manet aktiv gegen die auch beim französischen Publikum beliebten narrativen Genrebilder gewandt.¹⁴⁶² Manets drei Personen im Vordergrund von „Der Balkon“ von 1868/69 präsentieren sich dem Bildbetrachter in einer augenblicklich „unlesbaren“ Konstellation (Abb. 94).¹⁴⁶³ Nach Antonin Proust machte sich Manet über die vielen für die anekdotische Malerei seines Freundes Alfred Stevens so bedeutsamen Bilddetails gerne lustig.¹⁴⁶⁴

Auch in Deutschland gingen die Künstler auf Distanz zur narrativen Genremalerei. Leopold von Kalckreuth äußerte in einem Brief seine Befürchtung, „schlechte Romane“ zu malen.¹⁴⁶⁵ Kann Kalckreuths „Dachauer Leichenzug“ aus dem Jahr 1883 (Abb. 95) noch in der Rubrik der narrativen Genrebilder verortet werden, trifft dies für ein Werk wie „Der Regenbogen“ (Abb. 96) rund ein Jahrzehnt später nicht mehr zu. In einer solchen still gestellten „Zuständlichkeit“, die auch die Werke des jungen Schweizers Karl Walser auszeichnete (Abb. 97), lag sozusagen ein Maximum an Akzeptanzbereitschaft vonseiten der progressiven Kunstkritik. Alfred Gold, der Wiener Moderne zuzurechnen, schrieb über den der Berliner Sezession nahestehenden Walser: „Er erzählt nicht wie die geistlosen Erzähler unter den alten Genremalern (denn es hat immer auch geistvolle gegeben, und auch Rembrandt gehörte dazu) Geschichten in dem Sinne von breiten Geschehnissen, die durch irgend eine Pointe eine dem Auge verständliche Auflösung finden; er erzählt, wenn man so sagen darf, bloss Zustände aus Geschichten.“¹⁴⁶⁶

1461 Wölfflin 1994, S. 111.

1462 Zur Lesbarkeit französischer Bilder in den 1860er Jahren siehe Reed 2003, S. 30-34.

1463 House 1997, S. 33.

1464 House 1997, S. 29.

1465 Zitiert nach Maltzahn-Redling 2005, S. 18.

1466 Gold 1905, S. 26. Zu Walsers Zuspruch für Motive, die in Anbetracht eines dominierenden Impressionismus in der Berliner Sezession um 1900 doch noch eine erzählerische Note behielten, siehe

Leidtragende Malgattung dieser Entwicklung war nicht nur, aber unausweichlich die narrative Genremalerei des poetischen Realismus, die scharf charakterisierte, pointiert erzählte und über das Bildmoment hinaus ausgelegt war. Etablierte Genremaler wie Defregger oder Knaus, die um ihre Gunst beim Publikum wussten, zeigten sich von der zunehmenden Kritik zunächst allerdings ungerührt. Franz Defregger ließ sich von der antinarrativen Tendenz am Ende des 19. Jahrhunderts, die Momme Nissen abschätzig als „Wenn die Kuh mehr tut als Dreinschauen, so nennt man das schon ‚Anekdotenmalerei‘!“¹⁴⁶⁷ beschrieb, nicht beirren. Bilder wie „Herz Trumpf“ aus dem Jahr 1899 (Abb. 98) wiesen auch weiterhin eine anekdotische Zuspitzung auf. Zu Defreggers Bild „Die Werbung“, das 1895 in München gezeigt wurde, bemerkte Friedrich Pecht sichtlich zufrieden: „So ist in neuerer Zeit die ‚Anekdotenmalerei‘ gar sehr in Verruf gekommen bei allen denen, welchen das ganze Jahr nichts einfällt. Ja es ist sogar vielfach behauptet worden, das Erzählen taue überhaupt nicht für die Kunst. Dennoch brachte gerade jetzt kein geringerer als Defregger ein neues Bild auf die Ausstellung, welches ein wahres Meisterstück der erzählenden Kunst genannt werden muß.“¹⁴⁶⁸ Als Defregger 1905 70 Jahre alt wurde, war für Adalbert Franz Seligmann, gerade weil man nach der neuen Mode „jetzt lyrische Gedichte, musikalische Stimmungen oder gar philosophische Abhandlungen“¹⁴⁶⁹ male, die Narrativität Defreggers immer noch des Lobes wert: „Und wie erzählt er! Der alte Lessing hätte seine Freude daran gehabt [...]“¹⁴⁷⁰

Auch Ludwig Knaus blieb dem narrativen und poetischen deutschen Genrerealismus treu. 1895 veröffentlichte er den an Charakteren und narrativer Interaktion übervollen „Feierabend in der Judengasse“ (Abb. 99).¹⁴⁷¹ Diverse Kinder spielen oder herzen einen alten Mann und eine alte Frau. Im Hintergrund debattieren zusammenstehende Männer, ein Krämer blickt aus seinem Laden, von hinten nähert sich eine Frau mit einem Korb. Von der selektiven und komponierten Motivwahl über die kontrastierende Gegenüberstellung von jung und alt, von schön und runzelig bis hin zur typisierenden Charakterisierung und dem ganz in dem Genuss einer Speise aufgehenden Kleinkind links auf der Kiste als humorvollem Element lieferte Knaus hier noch einmal ein poetisches Genregemälde par excellence.

Echte 2008, S. 91.

1467 Nissen 1914, S. 50.

1468 Pecht 1895, S. 1.

1469 Seligmann 1910, S. 131.

1470 Seligmann 1910, S. 131.

1471 Eine Farabbildung dieses Gemäldes findet sich in: Auktionskatalog Christie's Wien, Mauerbach Benefit Sale on behalf of the Federation of Jewish Communities of Austria, 29. und 30. Oktober 1996, Lot 548, S. 254.

Im Vergleich mit Max Liebermanns Darstellungen aus dem Amsterdamer Judenviertel treten deutliche Unterschiede zutage. In Liebermanns „Judengasse in Amsterdam – Gemüsemarkt“ von 1908 (Abb. 100) hat das Formale, vor allem die Pinselfaktur die Oberhand über das detaillierte Schildern und Erzählen gewonnen. Zu solchen Bildern aus dem Amsterdamer Judenviertel – Liebermann schuf ab 1905 mehrfach Ansichten des dortigen Treibens auf den Straßen¹⁴⁷² – schrieb 1909 Karl Scheffler: „Also eine Art von Genremalerei. Aber das Einzelne ist nie der Erzählung, des Gegenstandes wegen gegeben. Gemalt ist vielmehr, was man die Geste und die Stimmung der Strasse nennen könnte.“¹⁴⁷³ Demnach wurde die Interaktion auf der Straße nicht mehr charakterisiert und nacherzählt, sondern als eine Art Stimmungsbild eingefangen. Einen solchen Wandel von der „hübsche[n] Geschichte“ zum „Stimmungsbilde“ glaubte Alfred Koeppen gar in der damaligen deutschen Tiermalerei beobachten zu können, indem er die Menagerie-Bilder Paul Meyerheims den Tierbildern Heinrich von Zügels gegenüberstellte.¹⁴⁷⁴

b) Aspekte des Wandels der Rezeptionsästhetik

Die massive Kritik an der narrativen Genremalerei belangte diesen Kunstzweig für eine Eigenart, die nach den Vorstellungen von Kunsttheorie und Ästhetik ein halbes Jahrhundert zuvor noch nicht zu kritisieren gewesen wäre. Sieht man diesen Punkt unvoreingenommener als die Zeitgenossen um 1900 und berücksichtigt das Herkommen einer anekdotischen Genremalerei aus der Kunstauffassung des poetischen Realismus, so ist der Genregattung in Rechnung zu stellen, dass sie zweifellos auf die Spitze trieb, was ihrer Herkunft nach aus Überzeugung zum Ziel von Kunst zählte: das Extrahieren von wesentlichen Begriffen aus einer kontingenten Wirklichkeit mittels Formen der Verklärung, das Herausarbeiten von Schönheit und Wahrheit aus dem „Marmorsteinbruch“ des Lebens, um an Fontanes Sinnbild zu erinnern.¹⁴⁷⁵ Und dieses Wirken der Kunst erschien in Form narrativer Darlegung nun einmal aufzeigbar und vermittelbar, weil das idealistische Erbe innerhalb dieser Kunstauffassung den Primat des Geistigen im Bild keineswegs diskreditierte, sondern vielmehr legitimierte.

1472 Zur Genese und den Standorten der Motive siehe Eberle 1996, S. 639-640.

1473 Scheffler 1909, S. 194.

1474 Koeppen 1914, S. 61-62, die Zitate S. 62. Zur Emanzipation Zügels vom anekdotischen Tiergenre seines Münchner Lehrers Anton Braith siehe Bertuleit 2012, S. 201-203.

1475 Siehe Kapitel 8.3.1 oder direkt Fontane 1853, S. 358.

Voraussetzung für eine Wertschätzung dieses Vorgehens der Malerei war gewesen, dass die damit einher gegangene realistische Ästhetik noch an eine Normativität von Schönheit geglaubt hatte, quasi an eine idealistische Ontologie des Kunstwerks. Max Schasler vertrat eine solche Ästhetik noch 1886.¹⁴⁷⁶ Jedoch regte sich damals bereits Konkurrenz. Bezeichnenderweise geriet am Ende des 19. Jahrhunderts besagte Kunstanschauung Schaslars zeitgleich mit der auf ihr aufbauenden Genremalerei in eine Krise. „Der Übergang in ein aliud stand an, denn die geistorientierte Untersuchung des Verhältnisses zwischen Kunst und Wahrheit war erschöpft; eine ontologische Ästhetik unter den Auspizien des Begriffes und der Idee schien undurchführbar geworden zu sein“, so eine retrospektive Umschreibung Hermann Drües.¹⁴⁷⁷

Schönheit, wie sie der im frühen 19. Jahrhundert in Deutschland dominierende Idealismus formuliert hatte, im Sinne von Schönheit als das sinnliche Scheinen der Idee, in der Überzeugung des poetischen Realismus beziehungsweise des philosophischen Idealrealismus in der kontingenten menschlichen Wirklichkeit lediglich latent vorhanden und vom Künstler deshalb zum Ziele einer Läuterung mittels Verklärung zu extrahieren, speiste zwar noch am Ende des 19. Jahrhunderts den Zweig der durch dieses Denken angewachsenen Genremalerei. Zu befriedigen vermochte ein solcher Schönheitsbegriff, wie er hinter solchen Genrebildern stand, zu jener Zeit aber bei weitem nicht mehr jeden. Der Kunsthistoriker Karl Woermann gab 1894 zu bedenken: „Leider nur hat die philosophische Ästhetik sich seit mehr denn 150 Jahren in dem vergeblichen Bemühen, festen Regeln zur Beurteilung des Kunstschönen Anerkennung zu schaffen, im Kreise gedreht. Seit Lessing ausgesprochen, der Zweck der Kunst könne nur ‚die Schönheit‘ sein, und schon vor dieser Zeit, haben sich gerade in Deutschland Dutzende von Berufsweisen mit der Frage beschäftigt, was denn nun eigentlich das Schöne sei.“¹⁴⁷⁸

Emil Du Bois-Reymond machte 1890 in einer Rede vor der Berliner Akademie der Wissenschaften die in seinen Augen unwiderrufliche Zersplitterung des Schönheitsbegriffes deutlich: „Es dürfte denn auch ein verfehltes Unternehmen sein, einen Ausdruck zu ersinnen, der die mannigfaltigen Arten der Schönheit gleichmässig deckte: die Schönheit des Kosmos

1476 Noch 1886 bekundete Schasler apodiktisch: „Die Ästhetik ist die Wissenschaft des Schönen und der Kunst. Diese vorläufige Definition scheint einen Pleonasmus zu enthalten, insofern die ‚Kunst‘, als Gestaltung des Schönen, durch den letzteren Begriff als bedingt und darin miteinbegriffen betrachtet werden kann, so daß es genügen dürfte zu sagen: Die Ästhetik ist die Wissenschaft des Schönen.“ Schasler 1886, Band 1, S. 1.

1477 Drüe 1983, S. 93.

1478 Woermann 1894, S. 4.

im Gegensatz zum Chaos, einer Gebirgsaussicht, einer Symphonie, eines Dichtwerkes, der Ristori als Medea, einer Rose; oder allein in der bildenden Kunst die Schönheit des Kölner Doms, des Hermes, der Sixtinischen Madonna, eines Genrebildes, einer Landschaft, eines Stillebens, eines Japanischen Rankengeflechtes [...].¹⁴⁷⁹ Der Anspruch eines Genrebildes auf Erkenntnis von Schönheit war demnach nur einer unter vielen – und mit Werken der bildenden Kunst war es dabei nicht getan. Für Du Bois-Reymond, der ein Urenkel von Daniel Chodowiecki war und der Naturwissenschaft und Technik als Triebkräfte der Kultur ansah¹⁴⁸⁰, lag Schönheit ohne Frage auch in technischen Maschinen¹⁴⁸¹ – oder beispielsweise in dem bekanntlich in seiner Anfangszeit heftig umstrittenen Pariser Eiffelturm als mechanischem Konstrukt.¹⁴⁸² Der Begriff von Schönheit erreichte damit im übertragenen Sinne schwindelerregende Höhen, in die der poetische Realismus seinen Schönheitsbegriff bewusst nicht geführt hatte.

Die Krise des Schönheitsbegriffes führte zu einem Ausweichen auf die Genese und Wahrnehmung der Kunst.¹⁴⁸³ Der Begriff von Schönheit wurde relativiert, indem er in kleinere Münzen umgetauscht und neu bewertet wurde. Ihrer ästhetischen Normativität entkleidet, wurde Kunst vermehrt anders wahrgenommen, und zwar nicht mehr so stark mit Blick auf ihren geistigen Inhalt. Stattdessen wurde der Mensch als Produzent und Rezipient von Kunst aufgewertet. Friedrich Nietzsche meinte 1893 in seiner „Götzendämmerung“ zum Schönheitsbegriff: „Nichts ist bedingter [...] als unser Gefühl des Schönen. Wer es losgelöst von der Lust des Menschen am Menschen denken wollte, verlöre den Boden unter den Füßen. Das ‚Schöne an sich‘ ist bloß ein Wort, nicht einmal ein Begriff. Im Schönen setzt sich der Mensch als Maß der Vollkommenheit; in ausgesuchten Fällen betet er sich darin an.“¹⁴⁸⁴ Die Konsequenz dieser Entwicklung am Ende des 19. Jahrhunderts war eine Psychologisierung der Philosophie und der Kunstgeschichte.¹⁴⁸⁵ Sehen wir in geboten straffem Rahmen auf diesen Prozess, der bereits in den 1860er Jahren einsetzte und der der deutschen Genremalerei wenig zuträglich war.

Einer der ersten, der Zweifel an der von einem normativen Ideenbegriff lebenden Kunstauffassung des deutschen Realismus hegte, war kein geringerer als Friedrich Theodor

1479 Du Bois-Reymond 1891, S. 13.

1480 Ruff 1981, S. 86.

1481 Du Bois-Reymond 1891, S. 16-17.

1482 Du Bois-Reymond 1891, S. 19.

1483 Drüe 1983, S. 93.

1484 Zitiert nach Büttner 2003b, S. 82-83.

1485 Büttner 2003b, S. 82.

Vischer. Sein Spätwerk ist unbedingt von seiner frühen Ästhetik, auf der eine poetische Genremalerei wohlgerichtet wie beschrieben aufbauen konnte, zu scheiden.¹⁴⁸⁶ 1866 veröffentlichte Vischer die Schrift „Kritik meiner Ästhetik“ und revidierte darin zentrale eigene Thesen aus seinem Frühwerk. Zum Schönheitsbegriff schrieb Vischer nun: „Die Ästhetik muß den Schein, als gebe es ein Schönes ohne Zutun – so wollen wir es unbestimmt noch nennen – des anschauenden Subjekts schon auf ihrem ersten Schritte vernichten; [...]. Das Schöne ist einmal nicht einfach ein Gegenstand, das Schöne wird erst im Anschauen, es ist Kontakt eines Gegenstandes und eines auffassenden Subjekts, und da das wahrhaft Tätige in diesem Kontakte das Subjekt ist, so ist es ein Akt.“¹⁴⁸⁷ Indem Vischer klar und deutlich eingestand, dass die Gefälligkeiten des Schönen „nicht in einem mystischen Behälter irgendwo im raumlosen Raum, dessen übersinnlichen Deckel sie manchmal öffnen, um sich – teilweise – entdecken zu lassen“¹⁴⁸⁸ stecken würden, negierte er eigentlich genau das Vorgehen einer verklärenden (Genre-)Kunst, die auf einen, wenn auch nicht mystischen, so doch illusorischen Bereich jenseits der Alltagswirklichkeit zurückgriff.

Hatte Vischer einstmals den klassischen Schönheitsbegriff als förderlich betrachtet, orientierte er sich – nicht zuletzt enttäuscht von der geringen Gestaltungskraft einer verklärten Kunst auf die realen nationalen Verhältnisse – um.¹⁴⁸⁹ In gewisser Weise an Kant erinnernd, wurde für Vischer nunmehr der Akt der Wahrnehmung eines Kunstwerkes zum Garanten für Wohlgefallen und Schönheit. Bezüglich dieses Aktes führte Vischer aus: „Es ist das dunkle, aber innige, unwillkürliche und doch nicht religiös gebundene, sondern ästhetisch freie Leihen, wodurch wir, einer inneren Notwendigkeit unserer Seele folgend, abstrakten Erscheinungsformen eine Seelenstimmung unterlegen, so daß unser eigenes inneres Leben uns aus ihnen entgegenzukommen scheint.“¹⁴⁹⁰ Vischer erklärte sich diesen Akt nicht als eine abstrakt-geistige Leistung, sondern als Wirkung nervlicher Tätigkeit innerhalb des Körpers.¹⁴⁹¹

Es blieb jedoch Friedrich Theodor Vischers Sohn Robert vorbehalten, die späte Wahrnehmungsästhetik seines Vaters weiter auszubauen. In seiner Dissertation „Über das optische Formgefühl“ präziserte Robert Vischer die schon bei seinem Vater anklingende

1486 Grundlegend zu dieser Differenzierung bei Vischer ist Oelmüller 1959. Oelmüller legte dar, wie Vischer zunächst das Ästhetische im Volk und in der Idee des Schönen begründete, schließlich aber diese Erklärungen preisgab und nur mehr eine Begründung in der Symbolik erprobte.

1487 Vischer 1922b, S. 224.

1488 Vischer 1922b, S. 383.

1489 Zu Vischers Enttäuschung siehe auch Kinder 1973, S. 111-114.

1490 Zitiert nach Büttner 2003b, S. 83.

1491 Kontae 2010, S. 12.

Vorstellung der Wahrnehmung eines Kunstwerkes mittels psychophysischer Vorgänge und sprach von Einfühlung, was einem breiten Zweig der Ästhetik im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts den Sammelnamen vorgab.¹⁴⁹² Genau wie die Hereinnahme wissenschaftlicher Objektivität im Kunstverständnis des Naturalismus einer poetisch verklärenden Genremalerei nicht zuträglich gewesen war, ebenso verlor die so sehr von geistigem Inhalt geprägte Genremalerei durch eine mehr auf Produktion und Rezeption blickende Ästhetik an Bedeutung. Denn die Philosophie als Heimat der Ästhetik vollzog im besagten Zeitraum einen „psychological turn“¹⁴⁹³, öffnete sich für empirische Verfahren und trug zu einer wissenschaftlicheren Klärung der Frage nach ästhetischer Schönheit bei.

Als prominente Vertreter einer psychologisierenden Ästhetik in Deutschland traten Gustav Theodor Fechner, Konrad Lange, Karl Groos, Wilhelm Wundt, Theodor Lipps, Richard Müller-Freienfels oder Johannes Volkelt auf.¹⁴⁹⁴ Ohne die genannten Personen an dieser Stelle einzeln vorstellen oder in Nuancen voneinander differenzieren zu können, muss die von ihnen analysierte Einfühlung in ein Kunstwerk doch noch einmal genauer auf die deutsche Genremalerei der Zeit bezogen werden. War nämlich nicht gerade einer der Vorzüge der poetischen Genremalerei deren Gemüthaftigkeit, deren Appell an die Gefühle mittels sentimentaler Szenen, die emotional nachvollziehbare Handlungen zeigten?

Der Stimmungsgehalt, den die besagte Einfühlung der deutschen Ästhetik des späten 19. Jahrhunderts zu erspüren suchte, ging dezidiert über das hinaus, was eine erzählerische Handlung im Genregemälde evozieren wollte und konnte. Paul Schultze-Naumburg meinte zum Prozess des verstandesmäßigen Erfassens von Gemälden, wie es anekdotische Genregemälde erforderten: „Ein gutes Bild kann schlechterdings nicht ‚verstanden‘, sondern nur empfunden werden, denn es hat nur die eine Bestimmung: ästhetischen Genuß zu bereiten. Ob man weiß, was der Hergang bedeutet oder nicht, ist für den Kunstgenuß gleichgültig. Es ging mir so oft so, daß mir etwas von dem Duft der Bilder genommen war, wenn ich langatmige Erklärungen und trockene Deutungen über sie hören mußte, daß sie mir profaniert erschienen, wie ein verschwiegener, trauter [sic] Waldesversteck, den man eines Tages entweicht von Menschentritten findet.“¹⁴⁹⁵

1492 Büttner 2003b, S. 83-84.

1493 Büttner 2003b, S. 82.

1494 Siehe weiterführend Drüe 1983, S. 74-93.

1495 Schultze-Naumburg 1905, S. 44.

Des weiteren bekannte Schultze-Naumburg: „Es ist direkt ein Kriterium für ein gutes Bild, daß sich sein Inhalt nicht in vier Worte fassen läßt, sonst wäre es besser ein Gedicht. Überlasse dich seinem Zauber und genieße.“¹⁴⁹⁶ Mit Blick auf die aufgeheizte Stimmung der Zeit im Urteilen über narrative Genremalerei bei immer größerer Bedeutung des Seelischen und Stimmungsvollen in der Malerei darf wohl gesagt werden, die im Genresujet dargebotenen Geschichten wurden als derart vordergründig und plump, abschätzig eben als „Anekdotenmalerei“ empfunden, dass sie für den wahrnehmenden Vorgang der „Assoziation“, so eine seit Fechner zentrale Kategorie der Einfühlungsästhetik¹⁴⁹⁷, nicht mehr förderlich, sondern nur noch hinderlich erschienen.¹⁴⁹⁸ Otto Julius Bierbaum stellte 1893 dementsprechend klar: „Die eigene Seele. Da steht das Wort. Es ist das wichtigste von allen. [...] Dass man mich aber nicht falsch verstehe! Unter Seele ist nicht die Anekdote gemeint, auch nicht die Tendenz, auch nicht das lehrhafte Bestreben, – die Psyche des Künstlerischen liegt tiefer. Sie will empfunden, nicht mit Händen gegriffen sein.“¹⁴⁹⁹

Sehr deutlich lässt sich die Abkehr vom Narrativen hin zum Stimmungsvollen in der deutschen Malerei des späten 19. Jahrhunderts an Werken Arnold Böcklins ablesen. Exakt diese Abkehr rühmte zeitnah bereits Böcklins Freund und Biograph Gustav Floerke: „Auch Böcklin hat immer etwas zu erzählen: ‚man muß immer etwas zu erzählen haben‘ – es klingt wie ein Märchen, wie eine Romanze aus seinen Bildern – aber das ist nur in sogenannte Handlung übersetzte Stimmung der Natur, die er belauscht, er spricht das Gleiche noch einmal aus, um seine Erklärung schlagender, seine künstlerische Naturbelebung um so deutlicher zu machen.“¹⁵⁰⁰ Unschwer ist aus dieser Sequenz herauszulesen, dass Böcklin für Floerke durchaus kein antiquierter Passagier der Kunst-Arche-Noah war, wie sie in Kapitel 10.2 thematisiert worden ist, sondern zu den Pionieren auf neu entstandenem Kunstterritorium gehörte. Frank Büttner hat anhand von Böcklins Prometheus-Darstellungen auf eine bewusste Abkehr von der narrativen Erzählung des Mythos, wie sie für Cornelius oder Schwind noch selbstverständlich gewesen war, hingewiesen.¹⁵⁰¹ Hubertus Kohle formulierte unter anderem am Beispiel von Böcklins „Prometheus“ von 1885 (Abb. 101) seine These der „anthropomorphisierende[n] Projektionen“ im Werk des Schweizer Künstlers, die ebenfalls auf die unkonventionelle, nicht-narrative Darstellung des antiken Mythenstoffes durch

1496 Schultze-Naumburg 1905, S. 45.

1497 Zu Fechners Assoziationsbegriff siehe Warnke 2003.

1498 Zur Gefahr, die das Anekdotische aus Sicht der Vertreter der Moderne für die Malerei darstellte, siehe exemplarisch Scheffler 1920, S. 142-143.

1499 Bierbaum 1893, S. 22.

1500 Floerke 1921, S. 60.

1501 Büttner 1986, S. 268.

Böcklin verweist.¹⁵⁰²

Die zu ergründende Gesamtstimmung ersetzte als „Bildinhalt“ die pointiert hervorgehobene Bilderzählung. Einfühlung, wie sie am Ende des 19. Jahrhunderts zum Bewertungskriterium in der deutschen Malerei wurde, war keineswegs an menschliche Handlungen in figürlichen Bildern gebunden. Interessant ist, dass Alois Riegl in seinem Aufsatz „Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst“ den Menschen im Bild gar als „größte[n] Feind der Stimmung“ bezeichnete.¹⁵⁰³ Als förderlich hingegen sah Riegl „Ruhe und Fernsicht“ an, was er am ersichtlichsten im Landschaftsfach eingelöst sah.¹⁵⁰⁴ Schon Friedrich Theodor Vischer schätzte unter der Prämisse der einführenden Wahrnehmung Landschaften Böcklins.¹⁵⁰⁵

Auch Robert Vischer thematisierte die Projektion menschlicher Leiblichkeit in Landschaftsgemälde, ging aber in seiner Theorie noch viel weiter. Er beschäftigte sich mit der Korrelation einfachster Elemente der bildlichen Symmetrie und Proportion mit menschlichen Formen und Organen und kam so zu einer Evokation von Stimmungen, die überhaupt nicht auf der Darstellung menschlicher Interaktion wie im Genregemälde gründen musste.¹⁵⁰⁶ Bei einer derartigen Erwartungshaltung des Betrachters, gerichtet auf elementar Malerisches, erschien eine narrative Genremalerei als zu direkt, eindimensional und den Betrachter zu stark führend. Ihre explizit aufgezeigte „Idee“ konnte nun störend wirken, denn es verkehrte sich die Beurteilung. Beispielsweise konnte es nun anerkennend über Franz von Stuck heißen: „Den besten seiner Werke merkt man es überhaupt nicht an, dass der Gedanke ihr Vater war. Sie scheinen ganz Seele und Empfinden.“¹⁵⁰⁷

Bezeichnenderweise wurde in dieser Zeit die Poesie, die lange im 19. Jahrhundert Leitparadigma der deutschen bildenden Kunst gewesen war, von der Musik zunehmend verdrängt und abgelöst.¹⁵⁰⁸ Alfred Gotthold Meyer konstatierte 1894, dass „eine Art Stimmungsmalerei entstanden ist, welche die Sprache der Musik auf die Farben zu übertragen sucht. Je mehr das letztere gelingt, um so mehr wird das Bild zu einem Kunstwerk im höheren Sinne [...]“.¹⁵⁰⁹ Die Bildbeschreibungen rückten ab von einer erzählenden Auslegung der

1502 Kohle 2008b, S. 137-138.

1503 Riegl 1899, S. 49.

1504 Riegl 1899, S. 49.

1505 Kohle 2008b, S. 140.

1506 Kontae 2010, S. 14-15.

1507 Bierbaum 1893, S. 46.

1508 Grundlegend zu dieser Thematik Gott dang 2004.

1509 Meyer 1894, S. 68.

Malereien und verlegten sich auf das Herausstreichen von Grundstimmungen, wobei eben gerne die musikalische Sphäre tangiert und bemüht wurde. Über Hans Thoma konnte es beispielsweise lauten: „Man möchte sagen; er singt seine Bilder, oder er geigt sie.“¹⁵¹⁰ Zu einem Gemälde des Belgiers Constantin Meunier wurde 1895 ausgesagt: „War die frühere Malerei bald zu didaktisch, bald zu poetisch, so greift diese neuere in die Musik über, und zwar in die elegische, die sich nur in Molltonarten zu bewegen weiß.“¹⁵¹¹

Ein Genregemälde des poetischen Realismus war für eine Herangehensweise mittels musikalischer Begrifflichkeiten nicht ausgelegt. Der amerikanische Kunstphilosoph Clement Greenberg vertrat 1940 in „Zu einem neuen Laokoon“ die These, die Wendung der bildenden Kunst in Richtung Musik zu Beginn der Moderne sei eine Flucht gewesen, um partout dem Vorwurf des Literarischen zu entgehen.¹⁵¹² Vor diesem Hintergrund hätte die narrative Genremalerei zumindest in Deutschland zu dieser verschiebenden Tendenz einen Hauptteil beigetragen, ohne selbst viel davon zu haben. Von dem Wandel in der Rezeptionsästhetik profitieren konnten vor allem die Landschaftsmalerei, die sich zu den Bewertungskategorien der Einfühlung und Stimmung besonders affin zeigte, sowie neuidealistische Bilder, die nicht auf der Ebene klarer Narrativität stehen blieben, sondern dem freien Assoziieren reichlich Raum boten.

c) „Man soll die Toten ruhen lassen.“ – Auch die Fotografie geht auf Distanz zum narrativen Genre

Nur am Rande berührt werden kann in diesem Kapitel, was sehr wohl auch im Rahmen der hinter dem Schlagwort der „Anekdotenmalerei“ stehenden Entwicklung zu berücksichtigen ist: Die auffälligerweise gleichzeitige Abkehr der Fotografie vom erzählerischen (Genre-)Motiv.¹⁵¹³ Schon einmal kreuzte die Fotografie den Verlauf der vorliegenden Arbeit. Es wurde ausgeführt, wie sich die Fotografie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als kunstvoll zu nobilitieren suchte, indem sie sich an Sujets der Malerei respektive der Genremalerei orientierte. Als hauptsächlich treibende Kraft dafür war zudem die Ästhetik des poetischen Realismus aufgezeigt worden, deren Verdikt einer nutz- und würdelosen Wirklichkeitskopie die Fotografie mit dieser Anlehnung zu entgehen hoffte. Noch 1897 hieß

1510 Bierbaum 1893, S. 50.

1511 Meyer 1895b, S. 213.

1512 Greenberg 2009, S. 68-71.

1513 Weiterführend zur Wechselwirkung von Fotografie und Malerei in Deutschland um 1900 siehe Kaufhold 1986.

es in der Fachzeitschrift „Photographische Rundschau“, die Fotografie habe bis jüngst geglaubt, „Künstlerisches zu schaffen“, indem sie gemalte „Sitten-, Anekdoten- und Historienbilder“ nachahmte.¹⁵¹⁴

Im „Photographischen Motivenschatz“ [sic], der „Künstlerischen Monatsbeilage zur Allgemeinen Photographen-Zeitung“, waren solche Genrevorlagen noch um 1900 vielfach abgelichtet, wie z.B. ein vor einer Kellerkulisse stehender Mönch, der à la Grützner genussvoll und versunken vom Weine probiert (Abb. 102), oder eine bäuerliche Gesellschaft um einen Tisch (Abb. 103), die wegen der allgemeinen Fokussierung der Anwesenden auf den Mann rechts sogar an Defreggers spannungsreichen „Salon-Tiroler“ erinnert (Abb. 104). Der Verfasser der oben zitierten Einschätzung aus der „Photographischen Rundschau“ vermochte allerdings bereits würdigend hervorzuheben, dass innerhalb der Hamburger Amateurfotografie sich ein Wandel abzeichne. Nun würden auch Menschen in Alltagskleidern und bei alltäglichen Verrichtungen abgelichtet werden.¹⁵¹⁵ Mitverantwortlich für diese Tendenz zu einer naturalistischen Genrefotografie in Hamburg war der Direktor der dortigen Kunsthalle, Alfred Lichtwark.

Lichtwark, dem das erste Zitat dieser Arbeit zukam und der in seiner Rolle als Reformator des öffentlichen Kunstgeschmacks um 1900 noch zu thematisieren sein wird, bemühte sich zu jener Zeit auch um ein modernes Fotografiwesen in Deutschland. 1893 fand in der Hamburger Kunsthalle eine internationale Ausstellung von Amateurfotografien statt. Lichtwark hielt im Rahmenprogramm drei Vorträge, die er im Folgejahr vereint als Buch veröffentlichte. Seiner Zuhörer- beziehungsweise Leserschaft stellte er sogleich vor Augen: „Mit dem Sittenbild in der Amateur-Photographie hat es eine eigene Bewandnis. Die Tendenzen gehen hier am weitesten auseinander. Da ist eine Gruppe von Amateuren, die sich unmittelbar an die Kunst anlehnt. Es wird ein Bild von Blaas, von Grützner, von Defregger oder irgend einem andern beliebten Genremaler mit kostümierten Modellen, so genau wie möglich gestellt und aufgenommen. Diese Methode ist als bloße Spielerei zu betrachten. In den meisten Fällen entsteht nichts als eine abgeschmackte Imitation, die noch unerträglicher wirkt als die Nachahmung von der Hand eines Malers.“¹⁵¹⁶

1514 Juhl 1897, S. 372.

1515 Juhl 1897, S. 373.

1516 Lichtwark 1894, S. 26.

Gerade auch weil Fotografen häufig „eins der bekannten freundlichen Genremotive, die unsere illustrierten Familienblätter verzuckern, Grossmutter's Liebling, gute Nacht, Mama, des Försters Geburtstag oder dergleichen beliebte Gemeinplätze“ nachzustellen versuchten, forderte Lichtwark: „Man soll die Toten ruhen lassen.“¹⁵¹⁷ und endlich dasselbe tun, „was der ernsthafte Künstler vornimmt, [nämlich] das Leben studieren“.¹⁵¹⁸ Eine ganze Reihe der in Hamburg ausgestellten Amateurfotografien würden bereits „der unmittelbaren Beobachtung des Lebens entstammen“, so Lichtwark.¹⁵¹⁹ Auch alle anderen Fotografen sollten jedoch jetzt „die süßen Illustrationen unserer Familienblätter“¹⁵²⁰ hinter sich lassen. Indem er auf den Segelsport auf der Alster, das Treiben auf St. Pauli, das Gewimmel der Kinder auf den Wiesen vor dem Dammtor hinwies, rief er ermunternd Richtung Amateurfotograf: „Das Leben bietet ihm mehr, als er je erfinden kann.“¹⁵²¹

Getragen wurde der neue Aufschwung tatsächlich weniger von professionellen Fotografen als von Amateuren.¹⁵²² Pioniere dieser neuen Fotografie nach dem Leben waren in Deutschland beispielsweise Vianna da Lima, Franz Kullrich oder die Brüder Oskar und Theodor Hofmeister. Letztere schufen Aufnahmen arbeitender Bauern wie „Heuernte“ aus dem Jahr 1897, die an Liebermanns Erntebilder oder Leopold von Kalckreuths „Schnitter in Bergsulza bei Weimar“ erinnern, nicht aber an die Bauerndarstellungen des poetischen Genrealismus.¹⁵²³ Die Distanzierung der Fotografie vom komponierten und erzählerischen Genremotiv ist wohlgerne nicht die einzige chronologische Parallele zur Entwicklung in der Malerei. Des weiteren experimentierten auch die Kamerabesitzer in den 1890er Jahren mit Verfahren, welche die Form respektive das malerische Element aufwerteten – nur eben nicht mit Pinsel und Farbe. Begünstigt wurde dies durch technische Fortschritte.¹⁵²⁴ In den Konsequenzen ähnelte diese Entwicklung der in der Malerei. Man sprach sogar von impressionistischer Fotografie.¹⁵²⁵ Auch in der Fotografie kam es am Ende des 19. Jahrhunderts zu einer Aufwertung des Formalen zulasten des Inhaltlichen. Auch hier war das Kriterium der „Stimmung“ ein neuer, fruchtbarer Anreiz für den Schaffenden wie für den Rezipienten.¹⁵²⁶ Auch hier profitierte davon überproportional die Landschaftsdarstellung.¹⁵²⁷

1517 Lichtwark 1894, S. 26.

1518 Lichtwark 1894, S. 26.

1519 Lichtwark 1894, S. 26.

1520 Lichtwark 1894, S. 27.

1521 Lichtwark 1894, S. 28.

1522 Matthies-Masuren 1907, S. 33-35.

1523 Zu den genannten Aufnahmen und Fotografen siehe Peters 1979, S. 281-283.

1524 Siehe zu diesem Aspekt Eder 1891.

1525 Peters 1979, S. 304.

1526 Matthies-Masuren 1907, S. 43. Siehe auch Kaufhold 1986, S. 44-50.

1527 Differenziert dargestellt bei Peters 1979, S. 287-334.

Die stark inhaltlich-narrativ akzentuierte Genrefotografie tat sich im Umgang mit den formalen Neuerungen hingegen eher schwer.¹⁵²⁸

Nicht uninteressant ist schließlich, dass aus dem konservativen Lager gegen die Tendenz einer unfertig oder inkompetent wirkenden „modern-malerischen“ Fotografie unter anderem eine Stellungnahme Benjamin Vautiers und damit eines führenden Genremalers eingeholt wurde.¹⁵²⁹ Ein ganz bestimmtes Reservat blieb der „scharfen“ Fotografie freilich mit zunehmender Mobilität und Praktikabilität der Apparate mehr denn je erhalten, nämlich die Rolle der Fotografie als Dokumentationsmedium. Hier blieb der Mensch und sein Alltag das zentrale Motivfeld, sei es in einer Aufnahmekampagne der Berliner Ortskrankenkasse zu Beginn des 20. Jahrhunderts, die Arbeiterwohnungen und die dortigen hygienischen Zustände festhielt¹⁵³⁰, sei es die weltumspannende Dokumentationskampagne „Les Archives de la Planète“ des französischen Millionärs und Philanthropen Albert Kahn, für die zwischen 1909 und 1931 mehr als 72.000 Fotografien im neuartigen Autochromverfahren angefertigt wurden.¹⁵³¹

Für die größtenteils exotischen „Genremotive“ dieses für seine Zeit frappierenden Projektes gilt allerdings das gleiche, was Gesine Asmus für die schwarz-weißen Aufnahmen der Berliner Proletarierwohnungen anzumerken nicht versäumte: „Offenbar soll in diesen Aufnahmen das alltägliche Leben der Patienten gezeigt werden. Da die Anwesenheit des Photographen jedoch eine besondere Situation schafft, muß die Alltäglichkeit vor der Kamera künstlich hergestellt werden. [...] Wir müssen uns klar machen, daß es unter den gegebenen Umständen gar nicht möglich war, Alltagsverhalten unverstellt ins Bild zu bringen.“¹⁵³² Bei aller Ablehnung eines verklärenden künstlerischen Eingriffes in Malerei und Fotografie seit dem späten 19. Jahrhundert: ein naturalistisches Genrebild bar jeder Einflussnahme konnte im Grunde genommen nicht einmal im Medium der Fotografie gelingen.

1528 Falke 1891, S. III.

1529 Matthies-Masuren 1907, S. 40, angeführt nach Peters 1979, S. 305.

1530 Siehe Asmus 1982.

1531 Siehe Okuefuna 2008.

1532 Asmus 1982, S. 39.

II. Kritik an den Verklärungsformen Selektion und Humor

1917 fragte Adolf Behne in seiner Schrift „Zur neuen Kunst“ den Leser, was der zeitgemäße Künstler leisten solle: „Soll er den bequemen Mittelweg zwischen Natürlichkeit und Idealität wandeln, der so reizlos ist und den das Publikum so liebt?“¹⁵³³ Die Antwort von Behne, der in seinem Buch für den Expressionismus Partei nahm, lautete entsprechend: nein.¹⁵³⁴ Bezeichnend ist Behnes Formulierung vom „bequemen Mittelweg zwischen Natürlichkeit und Idealität“, der beim Publikum immer noch gut ankomme. Dank dieser treffenden begrifflichen Umschreibung mag Behnes Aussage von 1917 exemplarisch als Endpunkt für das poetische Realismusverständnis in der bildenden Kunst Deutschlands deklariert werden. Denn von expressionistischen Künstlern wie Kirchner oder Heckel wurden die Formen der Verklärung, die „Natürlichkeit“ und „Idealität“ im Kunstwerk synthetisierten, am Beginn des 20. Jahrhunderts nicht mehr verwendet. Freilich bereitete sich dies bereits vorher vor. Dem soll im Folgenden anhand beispielhafter Kritik an den Verklärungsformen Selektion und Humor innerhalb der deutschen Genremalerei nachgegangen werden.

Das in den Genrebildern von Ludwig Knaus, Benjamin Vautier oder Franz Defregger präsentierte Bild des Bauernstandes und Volkslebens deckte sich um 1900 mehr denn je nicht mehr mit der realen Wirklichkeit. Vor allem aber wurde jetzt vermehrt kritisch angemerkt, dass es ja stets nur die Sonntagsseite des Bauernlebens sei, eine Verklärung der Wirklichkeit eben, welche diese Bilder darstellten. Berthold Daun beurteilte 1909 in seinem Buch „Die Kunst des 19. Jahrhunderts und der Gegenwart. Ein Grundriß der modernen Plastik und Malerei“: „Die Knausschen Stoffe aus dem Volkstum erscheinen verfeinert und eleganter gemacht, und deshalb klingt der Naturton nicht mehr rein. Das von Defregger geschilderte Volksleben bietet sich uns dar, als sei es in einem Verschönerungsspiegel geschaut; es ist zu kunstvoll vorgetragen. Das Geschaute hat er um einen Ton zum Idealen hin höher gestimmt und vielerlei Eindrücke miteinander verschmolzen.“¹⁵³⁵

Als Resultat seien die Frauenfiguren Defreggers, so Daun, stets „bildschön“ geworden und würden daher „nicht ganz echt“ wirken.¹⁵³⁶ Auch sei jede Defregger'sche Wirtsstube „viel sauberer und behaglicher als das echte Tiroler Gasthaus“.¹⁵³⁷ Das Vorgehen Defreggers, „sein

1533 Behne 1917, S. 7.

1534 Zu Behnes Rolle als Verfechter der Moderne in Berlin siehe Lindner 1992.

1535 Daun 1909, S. 500.

1536 Daun 1909, S. 500.

1537 Daun 1909, S. 500.

geliebtes Tiroler Volk, von dem abzustammen der Künstler sich stolz fühlt, auch dem Beschauer von der besten Seite zu zeigen“, das dem Künstler in der Zeit zuvor von vielfacher Seite aus stets als hervorragende Leistung apostrophiert worden war, erschien Berthold Daun doch „etwas zu stark betont zu sein“. ¹⁵³⁸ Anders als Knaus oder Defregger habe Leibl hingegen „die echte Wirklichkeit“ gezeigt und deshalb stehe Leibls Kunst auch höher, so Daun wörtlich. ¹⁵³⁹

Auch Cornelius Gurlitt sprach sich in „Die deutsche Kunst des Neunzehnten Jahrhunderts. Ihre Ziele und Taten“ gegen eine verklärende Genremalerei des Bauernstandes aus. Am Beispiel von Ludwig Knaus, den Gurlitt als „Geistesbruder Gustav Freytags“ ¹⁵⁴⁰ titulierte und damit unmissverständlich mit der Epoche des poetischen Realismus in Bezug setzte, brachte der Kunsthistoriker seine distanzierte Sicht auf einen verklärenden Genrerealismus zum Ausdruck: „Da ist eine Kluft zwischen dem mir als Wahrheit Erscheinenden und der Kunst wie in Auerbachs Romanen. Knaus steht höher als Auerbach, aber ihm klebt das Merkmal seiner Zeit ebenso stark an. Die Überhebung der Bildung über das zu Bildende; das Streben, durch Wohlwollen die Kluft in unserer Gesellschaft zu überbrücken, statt an die Pflicht auf Fürsorge zu mahnen; das Lächeln über die Unbeholfenheiten der Ungebildeten.“ ¹⁵⁴¹

Auch Defregger sei diesbezüglich nicht viel besser, auch wenn viele dies anders sähen, so Gurlitt. ¹⁵⁴² „Auch ihm ist der Bauer nur ‚Sujet‘, auch er ist auf der Senne nur noch Gast, Tourist, Mitglied des Alpenvereins, und wenn er zehnmal seinen Lodenrock auch in München trägt. Nicht innere Lebenserfahrung schildert Defregger, sondern äußerlich Erschautes. Und darum blinzelt aus seinen Gestalten etwas entgegen, was mich stutzig macht, etwas Salontirolerei – auch in dem den gemalten Salontiroler verspottenden Bauernvolk.“ ¹⁵⁴³ Gurlitt unkte, er kenne viele kunstsinnige Leute, die sich selbst niemals in ein urwüchsiges Tiroler Wirtshaus setzen würden, und trotzdem sich „um viel Geld“ ein Bild davon kaufen würden. ¹⁵⁴⁴ „Ich kenne manches Fräulein, das zitternd an den Papa sich drückt, wenn sich ein echter Holzknecht neben sie auf die Bank setzt, aber verzückt den gemalten betrachtet.“ ¹⁵⁴⁵

1538 Daun 1909, S. 500.

1539 Daun 1909, S. 500.

1540 Gurlitt 1907, S. 351.

1541 Gurlitt 1907, S. 353.

1542 Gurlitt 1907, S. 354.

1543 Gurlitt 1907, S. 355.

1544 Gurlitt 1907, S. 355.

1545 Gurlitt 1907, S. 355.

Der Idealismus und damit die Formen der Verklärung im deutschen Genrebild waren für Cornelius Gurlitt kein Zeichen für wahre Kunst mehr, sondern nur mehr ein verkappter „Bildungshochmut“.¹⁵⁴⁶ In klaren Worten bekundete Gurlitt hierzu seine Ablehnung: „Viele unter uns haben eben die Überfeinerung hassen gelernt, weil sie die Wahrheit nur in schmackhafter Tunke vorgesetzt haben will.“¹⁵⁴⁷ Bereits 1892 hatte ein mit den Initialen „hn“ zeichnender Autor in der „Zeitschrift für bildende Kunst“ sich freudig angetan gezeigt über ein scheinbares Abnehmen von „gemütssüßlichen, aus Schminktöpfen gemalten Genrebildern, wo [...] Bauern erst ‚chemisch gereinigt‘ wurden, ehe man sie präsentabel fand“.¹⁵⁴⁸ Und Ludwig Pfau meinte trocken zum Bauernbild im deutschen Genrefach: „Auch riechen diese Bauern doch etwas mehr nach Kölnischwasser als nach Kuhstall und einige der Pärchen streifen nahe genug am Pariser Opernball vorbei.“¹⁵⁴⁹

Der verklärte Blick auf das vermeintlich noch urwüchsige Landleben wurde um 1900 zunehmend nicht mehr als Aufgabe und Leistung der Kunst gesehen. Unmodern wurde die Bauernthematik in dieser Zeit in Deutschland jedoch keineswegs. Den Hintergrund hierfür bildete die so genannte Heimatkunstbewegung.¹⁵⁵⁰ Wenn auf diese Weise der vormals dermaßen präferierte Bereich des Bauern- und Volkslebens weiterhin Themenfeld in der deutschen Malerei um 1900 blieb, so änderte sich allerdings die Herangehensweise an die Sujets weitgehend. Es ist bereits im Kapitel über Wilhelm Leibl angeklungen, dass das Mitleben auf dem Land den Künstler zu einer anderen Position gegenüber den Modellen führte, die eben zugleich seine täglichen Mitmenschen waren. Künstler wie Knaus hatten wiederholt nur zum Motivesammeln auf dem Land vorbeigeschaut.¹⁵⁵¹ Daraus war – auch das ist bereits bei Leibl angeklungen – mit der Zeit ein ganzer Genremotivzweig erwachsen, nämlich Bilder vom Aufeinandertreffen zwischen Künstler und Landbevölkerung.¹⁵⁵² Gegen Ende des Jahrhunderts mehrte sich hingegen das Phänomen, dass Künstler in Gruppen auf

1546 Gurlitt 1907, S. 354.

1547 Gurlitt 1907, S. 353.

1548 hn 1892, S. 54.

1549 Zitiert nach Bringmann 1979, S. 73.

1550 Zur Heimatkunstbewegung siehe Roszbacher 1975.

1551 Gustav Heil umschrieb dem Berliner Ausstellungspublikum der 1870er dieses Motivesammeln satirisch folgendermaßen: „Schwieriger schon hat es der eigentliche Genremaler, der in Dorfgeschichten macht; die ödesten Zweigbahnen benutzt er, und dort, wo der gewöhnliche Tourist nie hinkommt mit seiner Qual, in dumpfigen Wirthsstuben, die noch nicht von des Bougies Blässe angekränkelt, an Dorfzäunen und Kirchhofsmauern schlachtet er seine Motive ein und füllt seine Skizzenbücher und sein Malpapier mit alten Bauern, drallen Dirnen und flachshaarigen Bälgern; uralte Filzhüte, unendlich Röcke mit unzähligen Knöpfen, Mieder und Häubchen aller Art, schmutzige rothe Westen, Schnallenschuhe und alter Urväterhausrath wird erstanden, um daheim im Atelier zu Bildern und zu Mottenfutter verwerthet zu werden.“ Heil o.J. [1890], S. 64.

1552 Siehe Edler 1992, S. 74-76.

dem Land zusammenzogen und somit vor Ort lebten und malten. In ganz Europa bildeten sich verstärkt ländliche Künstlerkolonien.¹⁵⁵³

Es ist Vorsicht geboten, das gesamte Phänomen über einen Kamm scheren zu wollen. Kaum ist zum Beispiel die Skagener Schule an der Nordspitze Dänemarks, in der unter anderen das Malerpaar Michael und Anna Ancher schon Ende der 1870er Jahre den Weg zu einer lichtdurchfluteten Genremalerei fanden, mit der Worpsweder Künstlerkolonie nahe Bremen ab den 1890er Jahren in eins zu setzen.¹⁵⁵⁴ Dies muss aber zum Glück auch gar nicht versucht werden. Wichtig ist, auf den jeweiligen Umgang mit der gemalten Wirklichkeit zu achten. Und in diesem Punkt gab es um 1900 selbst deutliche Veränderungen in der Willingshäuser Malerkolonie, der Ludwig Knaus in seinen frühen Jahren seine Bauernmotive verdankte. Zum Gemälde „Schwälmer Tanz“ von 1898 (Abb. 105) beispielsweise bekundete Carl Bantzer, er habe nicht mehr die Intention gehabt, erzählerisch sprechende Charakteristiken zu schaffen: „Erzählen wollte ich nichts in diesem Bild, sondern in knapper Zusammenfassung des ganzen Eindrucks nur das Gefühl voller Lebensfreude durch die Menschen und durch Bewegung, Form und Farbe zum Ausdruck bringen.“¹⁵⁵⁵

Auch im Zusammenschluss der Künstler in Worpswede lässt sich eine neue Herangehensweise an die ländliche Bevölkerung verglichen mit früheren Genrebildern erkennen. Nicht nur, dass Fritz Mackensens Mutter-und-Kind-Darstellungen anstatt sentimentaler Glückseligkeit Heroisches und Zeitlosigkeit gewannen oder die Kinderdarstellungen von Paula Modersohn-Becker (Abb. 106) nicht mehr mit genrehaften Einzelfiguren von Ludwig Knaus, wie z.B. dem schon gezeigten „Dorfprinzen“ (Abb. 20), zu vergleichen sind. Auch in der Schilderung der Bauerngemeinschaft gab es Veränderungen, wie Fritz Mackensens „Gottesdienst im Freien“ nahe bringt (Abb. 107). Das Gemälde zeigt viele der dem Gottesdienst Beiwohnenden lediglich im Profil oder gar im verlorenen Profil. Die Figuren in ihrer überwiegend schwarzen Sonntagskleidung werden weniger als Individuen denn als dem landschaftlichen Hintergrund einverleibte Ansammlung gegeben. Friedrich Pecht spürte, als er das Bild sah, durchaus eine aus der schlichten Darreichung resultierende „feierliche Stimmung“, kritisierte aber symptomatisch, dass die „Stumpfheit“ der einzelnen Bauern zu stark sei, weil eben eine differenzierende Charakterisierung fehlte.¹⁵⁵⁶

Diese war Pecht vom traditionellen Genre her gewohnt.

¹⁵⁵³ Ein möglicher Einstieg in diese heterogene Thematik via Großmann 2001.

¹⁵⁵⁴ Zum Malerehepaar Ancher und der Skagener Schule siehe Fabritius 1999 und Grape-Albers 1994.

¹⁵⁵⁵ Bantzer 1939, S. 91.

¹⁵⁵⁶ Pecht 1895, S. 1.

Mackensen wollte aber keine Typen erfinden und in eine Komposition hineinsetzen. Er wollte das Motiv den Menschen und noch viel mehr der Landschaft gleichsam abringen. In sensibler Interpretation schrieb Rainer Maria Rilke: „Die Riesenleinwand stand meistens im Freien, nur im ärgsten Winter auf der Diele eines Bauernhauses. An ein Atelier war nicht zu denken. An die Kirchenmauer gelehnt, stand das Bild, Tag und Nacht. Zeitig früh, im kühlen Morgenschatten malte er. Und der Herbst war da mit seinen Stürmen. Malen hieß frieren. Malen hieß mit dem Winde ringen wie Jakob mit dem Engel des Herrn. Malen hieß nachts aufspringen und stundenlang draußen bei dem Bilde stehen, wenn der Sturm es zu stürzen drohte. Das hieß malen. Wer hat schon so gemalt?“¹⁵⁵⁷ Mackensen rang mit der Wirklichkeit um seine Bauernmalerei. Den Weg über die thematische Selektion und die durchdachte Komposition, einen Weg, der ihn auch im Atelier inmitten von Einzelskizzen hätte zum Ziel führen können, ging Mackensen nicht mehr.

Neben der Selektion war es um 1900 vor allem der Humor, der dem Genrebild des poetischen Realismus als Form der Verklärung negativ ausgelegt wurde. Wie die Ausführungen an früherer Stelle gezeigt haben, galt nach der Kunstauffassung des poetischen Realismus der Humor als ein Mittel der Verklärung, womit ein ansonsten minderwertiges oder gar unwürdiges Sujet in den Rang von Kunst erhoben werden konnte. Dieses Denken sei noch einmal an einem Beispiel verdeutlicht. Ende der 1870er Jahre malte der Berliner Künstler Franz Skarbina bereits zunehmend Genrebilder, die nicht mehr mit der Kunstauffassung des poetischen Realismus korrelierten. Dies bemerkte auch Adolf Rosenberg, der jedoch an einem bestimmten Bild Skarbinas erfreut eine rückläufige Tendenz auszumachen glaubte (Abb. 108): „Die ‚kartenspielenden Spiessbürger‘ entschädigten für die reizlose künstlerische Form oder richtiger für ihre Form- und Stillosigkeit durch ihren glücklichen Humor.“¹⁵⁵⁸

In allgemeiner, nicht auf ein spezielles Einzelbeispiel bezogener Form formulierte 1891 August Reißmann noch einmal in aller Deutlichkeit den Mehrwert von Humor für die Genremalerei: „Die Alltäglichkeit der Welt der niederen Interessen, Neigungen und Verrichtungen wird dadurch zum würdigen Gegenstande der Darstellung für die Kunst, daß die auch in ihr sich zeugend erweisenden höheren Mächte und Gewalten ebenfalls im Kunstwerk sich offenbaren. In ansprechendster Weise ist das damit zu erreichen, daß Witz, Humor und Ironie ihren unverwüstlichen Zauber über diese Welt der Misere ausgießen und

1557 Rilke 1910, S. 38.

1558 Rosenberg 1879, S. 282.

sie dadurch aus der Niedrigkeit der Prosa in die höhere Sphäre der Poesie erheben.“¹⁵⁵⁹

Niedergelegt waren diese Worte in einer Studie, die sich dezidiert kritisch mit dem Naturalismus in der Kunst auseinandersetzte. Reißmanns dem poetischen Realismus so nahe stehende Position aus dem Jahr 1891 ist letztlich die Gegenposition zum naturalistischen Kunstverständnis. Auch Alwin Schultz rieb sich an der nüchternen Wirklichkeitsschilderung der Naturalisten. Getarnt als Werturteil über die niederländische Genremalerei des 17. Jahrhunderts, aber, wie der Verfasser mit seinem Vergleich offen zugab, nicht wenig angeregt von den naturalistischen Strömungen in Deutschland anno 1887, betonte Schultz: „Dieser leise Humor macht die Bilder genießbar, die an und für sich gerade durch Erfindung wie durch Formenschönheit keineswegs ausgezeichnet sind; wo er fehlt, wo, wie dies auf unseren Ausstellungen uns oft begegnet, nur ein hässliches Sujet, also z.B. ein butterndes oder waschendes Bauernweib dargestellt wird, kann man nur den Fleiß des Künstlers bedauern, der einem so undankbaren Gegenstande gewidmet worden ist.“¹⁵⁶⁰ Mit dem kühlen und nüchternen Blick auf die Wirklichkeit, den der Naturalismus anstatt der humorvollen Herangehensweise pflegte, veränderte sich die Wertschätzung von Humor in der Malerei, wie sie Rosenberg, Reißmann oder Schultz noch bezeugten, am Ende des 19. Jahrhunderts immer mehr.

Bereits 1914 bilanzierte Hans Thoma in einer der Stimmung jenes Kriegsjahres verpflichteten, stark nationalistisch konnotierten Kompilation über den Stand der deutschen Kunst alarmiert: „Der Sinn für deutschen Humor ist sowieso fast erloschen – bössartiger Witz und giftige Entrüstung ist an seine Stelle getreten in der Öffentlichkeit, d.h. es ist alles brutal geworden.“¹⁵⁶¹ Ähnliches hatte auch ein glühender Fürsprecher Thomas, der Kunsthistoriker Henry Thode, wenige Jahre zuvor beklagt. Für Thode war und blieb der Humor ein unverzichtbares Mittel der Verklärung, um „Vorwürfe unsittlich sinnlicher Art“ in der Kunst darstellen zu können: „Die Betonung des bloß Animalischen bedeutet eine Verzerrung und Entstellung des Menschlichen, es sei denn, wie wir noch sehen werden, daß der Humor seine künstlerischen Rechte geltend macht.“¹⁵⁶²

Ein Beispiel, wie Humor die Darstellung von weiblicher Nacktheit im Genrebild des 19. Jahrhunderts zu rechtfertigen verhalf, bietet „Die Feuerbeschau“ von Mathias Schmid

1559 Reißmann 1891, S. 37.

1560 Schultz 1887, S. 391-392.

1561 Nissen 1914, S. 48.

1562 Thode 1906, S. 23-24.

(Abb. 109). Der „Spottvogel im Glaspalast“ erspähte scharfsichtig: „Her muß da ein Motiv: Modelle Andern zu zeigen; / Schmid nennt's ‚Feuerbeschau‘, Fleischbeschau scheint es viel mehr.“¹⁵⁶³ Weitaus schärfer tadelte Ernst A. Franke mit der Distanz weniger Jahrzehnte: „Abgeschmackt bis zur Stupidität wirken heute die Genrebilder mit humoristischem Einschlag und nicht viel minder die Berichte der zeitgenössischen Kritiker, wie etwa Pecht [...]. Daneben erscheinen die ewigen Mönche des Eduard Grützner wie ein Stückchen besserer Kunst.“¹⁵⁶⁴

Gegen eine solche Verflachung und Instrumentalisierung des Humors polemisierte auch Richard Muther äußerst heftig. Eine seiner Aussagen, die zu Beginn dieser Arbeit beim orientierenden Blick in Richtung Krise zur Sprache kamen, galt ja dem Genremaler als „Witzbold“. Wenn wir nun auf diese Textstelle blicken, sehen wir dort neben dem Vorwurf der Humorhaftigkeit sogleich weitere, schon nicht mehr unbekannte Vorwürfe an die Genremalerei angegliedert. In einem Artikel über Wilhelm Leibl nämlich schrieb Muther: „Mit Wilhelm Leibl haben wir den größten Meister der Malkunst begraben, den Deutschland im neunzehnten Jahrhundert hervorbrachte. Als er auftrat, herrschten noch Historie und Genre. Die Zeit des Bildungsphilistertums und der Lesekränzchen schätzte die Kunst nur als Dienerin des Schrifttums. Hauslehrer oder Witzbold mußte der Maler sein. Leibl, der ersten einer, machte das Erdreich wieder urbar für eine rein malerische Malerei, setzte der Kunst, die als Dienstmädchen bei der Literatur verdingt war, wieder das königliche Diadem aufs Haupt.“¹⁵⁶⁵ Während Leibls Fortschrittlichkeit sowie der Aspekt der engen Bindung der traditionellen Genremalerei an die Narrativität bereits behandelt worden sind, wird vom Publikum, das „die Kunst nur als Dienerin des Schrifttums“ (s.o.) schätzte, so Muther grimmig, noch im weiteren Verlauf zu handeln sein. Gehen wir hier nun nicht zu schnell über den Kritikpunkt Humor hinweg.

Muther widmete sich in seiner „Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert“ eingehend der Affinität von Genremalerei und Humor. Als Pioniere hierin galten ihm Kirner in Karlsruhe und Enhuber in München.¹⁵⁶⁶ Eine gewisse Sonderrolle sprach Muther Adolph Schroedter zu, „de[m] Satyr im Malerchor der älteren Düsseldorfer“.¹⁵⁶⁷ Grosso modo jedoch charakterisierte Muther: „Es galt Lachen hervorzurufen um jeden Preis durch die Dummheit der Typen, die

1563 Cassius o.J. [1888], S. 29.

1564 Franke 1934, S. 107.

1565 Muther 1914, Band 1, S. 159.

1566 Muther 1893/94, Band 2, S. 171.

1567 Muther 1893/94, Band 2, S. 172.

Drolligkeit der Mienen und das Komische der Situationen. Nach ihrer grösseren oder geringeren Verwendbarkeit für Witze richtete sich im Wesentlichen die Auswahl der Figuren. Kinder, Bauern und kleinstädtische Philister schienen dafür am meisten geeignet. Der Maler benutzte sie als fremdartige naive Wesen und führte sie dem Ausstellungsbesucher wie eine Art gelehrter Pudel vor, die merkwürdige Dinge machten, ganz wie die Menschen.“¹⁵⁶⁸ Für die vorliegende Arbeit ist äußerst interessant, welchen Erklärungsansatz Muther für diese Dominanz des Humors in der (Genre-)Malerei darbot.

Die Dominanz des Humors lag für Muther nämlich im idealistischen Restgehalt begründet, den die deutsche Kunst zur Zeit des Aufschwungs der Genremalerei im 19. Jahrhundert noch nicht hatte entbehren können.¹⁵⁶⁹ Die Wertschätzung des Humors durch die Kunstauffassung des poetischen Realismus war Muther demnach noch durchaus geläufig – allerdings bereits nicht mehr erstrebenswert. Bezüglich Liebermann lobte Muther einmal: „Auch Nebenqualitäten, wie Gemüt und Humor, die man in Deutschland so gern als Ersatz für mangelndes Künstlertum akzeptiert, gab er niemals in Zahlung.“¹⁵⁷⁰ Ende des 19. Jahrhunderts war dank Künstlern wie Leibl oder Liebermann und parallel zur Ablehnung von Narrativität und Selektion nun auch der Humor keine unbestrittene Größe in der Kunst mehr. Humor wurde nicht mehr als Verfeinerung eines Sujets, als Ausdruck der Künstlerpersönlichkeit oder gar als Mittel der Erkenntnis, sondern nun als störende auktoriale Beigabe angesehen. „Nicht, daß ich den Humor verachte!“, stellte Cornelius Gurlitt 1907 klar. „Wer soll nicht lustige Leute lieben! Aber das Malen mit lächelnder Miene, das ist das Ärgerliche; jener Humor, der Herablassung ist, Herablassung gegen das, was das ernsteste Ziel des Künstlers sein sollte, gegen die Natur.“¹⁵⁷¹ Aufgrund der fehlenden humoristischen Dimension im Naturalismus trocknete diese Ader aus. Darüber zufrieden resümierte Gurlitt: „Sie [die Kunst; Anm. d. Verf.] wollte den hochmütigen Humor erwürgen, der sich der Selbsterkenntnis entgegenstellte. Das ist ihr denn auch gelungen: Das alte Sittenbild ist überwunden, der gemalte Humor ist tot; es lebe der Ernst und die aus ihm sich entwickelnde gute Laune!“¹⁵⁷²

1568 Muther 1893/94, Band 2, S. 186.

1569 „Dass das moderne Leben, in allen Ländern gleichmässig, zunächst nur unter der Form der humoristischen Anekdote in die Kunst Eingang fand, hängt zum Theil mit den einseitigen ästhetischen Anschauungen jener Jahre zusammen. Man erinnerte sich in einer vom Idealismus beherrschten Zeit nicht, dass Murillo in der Sonne sitzende lahme Bettler, Velazquez Krüppel und Trunkenbolde, der alte Holbein Aussätzige malte, dass Rembrandt eine solche Vorliebe für die kleinen Leute hatte und der alte Brueghel in unheimlich düsterem Pessimismus die ganze Welt in eine schmerzliche Klinik verwandelte. Der moderne Mensch war hässlich, während die Kunst das ‚absolut Schöne‘ verlangte. Wollte man trotz mangelnder beauté suprême ihn einführen in die Malerei, so war das einzige Mittel, ihn als humoristischen Gegenstand zu behandeln, gegen den die Kunst sich ironisch zu verhalten hätte.“ Muther 1893/94, Band 2, S. 186.

1570 Muther 1914, Band 1, S. 178.

1571 Gurlitt 1907, S. 357.

1572 Gurlitt 1907, S. 678.

Dieses Kapitel über die Kritik an den Formen der Verklärung in der deutschen Genremalerei, die anhand der Felder der Selektion und des Humors aufgezeigt wurde¹⁵⁷³, sollte nicht schließen ohne einen ergänzenden Blick auf die Philosophie der Zeit, ob diese die gewonnenen Erkenntnisse stützt. Sie tut es, wie Verweise auf Friedrich Nietzsche und Arthur Schopenhauer zeigen können. Beide propagierten mit ihren jeweiligen Weltbildern die Formen der Verklärung wie noch im deutschen Genrerealismus nicht mehr. Walter Schulz merkte mit Blick auf die beiden so unterschiedlichen Philosophen an, sowohl „die Forderung der absoluten Lebensverneinung und die Forderung der absoluten Lebensbejahung überspielen beide das reale Dasein des Menschen in der Welt“.¹⁵⁷⁴ Und beides führte entsprechend weg vom poetischen Realismusverständnis. Während Nietzsche jedoch als polarisierender Leitstern des späten 19. Jahrhunderts, als „Musaget“¹⁵⁷⁵ der Jahrhundertwende, in diesem Zusammenhang wohl kaum erklärt werden muss, könnte der Verweis auf Schopenhauer an dieser Stelle zunächst seltsam erscheinen. Schließlich starb er bereits 1860 und damit vor der Krisenzeit der deutschen Genremalerei. Zudem wird Schopenhauer nicht selten in kunstgeschichtlicher Literatur als Förderer des Aufschwungs und keineswegs als Faktor der Krise der deutschen Genremalerei ausgelegt.¹⁵⁷⁶

Tatsächlich sind die Äußerungen Schopenhauers in „Die Welt als Wille und Vorstellung“ aus dem Jahr 1819 eine frühe Verteidigungsrede für die Darstellung von Genreszenen in der Malerei. In Kapitel 4 sind sie bereits zitiert worden.¹⁵⁷⁷ Auch in seiner Ansicht – „Das Leben ist nie schön, sondern nur die Bilder des Lebens sind es, nämlich im verklärenden Spiegel der Kunst oder der Poesie“¹⁵⁷⁸ – erscheint Schopenhauer wie ein poetischer Realist *avant la lettre*. So ist denn auch Schopenhauer keinesfalls als purer Antagonist zum poetischen

1573 Die Kritik an den Formen der Verklärung am Jahrhundertende wäre darüber hinaus leicht auch am Punkt des typenhaften Charakterisierens durch die deutschen Genremaler festzumachen. Es sei an dieser Stelle jedoch lediglich exemplarisch verwiesen auf Willy Pastors Lob der Bilder Hans Baluscheks gerade aufgrund der unterlassenen Typisierung. Im Vergleich mit dem seit Ende der 1880er Jahre in Deutschland sehr erfolgreichen Genreillustrator C.W. Allers meinte Pastor über Baluschek: „Man halte einmal eins der alten Blätter, also Allers zum Beispiel, neben ein solches von Baluschek. Wie grundverschieden schon die bloße Schilderung! Die Zeichnungen der Illustratoren geben Typen, die rein und restlos aufgehen in ihrem Stand. Ob Schutzmann oder Bäckerjunge oder Fabrikherr – sie alle haben ein Gesicht, eine Haltung und ein Mienenspiel, die passen zu ihrem Stand, und nur zu ihrem Stand. Unter tausend Verkleidungen würde man sie herauserkennen, als Schutzmann, als Bäckerjungen oder Fabrikherrn. [...] Es gehört wahrhaftig keine genaue Kenntnis des Berliner Lebens zu der Einsicht, daß diese Darstellung retouchiert ist, und daß sie, ganz einfach als Bericht gefaßt, nicht ernst zu nehmen ist gegen diejenige von Baluschek. Wie Baluschek die Vertreter derselben Stände giebt, ja, so sind sie, wie sie uns tagtäglich selbst vor Augen stehen.“ Pastor 1902, S. 87.

1574 Schulz 1991, S. 34.

1575 Meyer 1993, S. 157.

1576 Siehe beispielhaft Edler 1992, S. 37-38, Russ 1979, S. 13-14 oder Immel 1967, S. 22-23.

1577 Siehe Kapitel 4 oder direkt Schopenhauer 1919a, S. 314.

1578 Schopenhauer 1919b, S. 463.

Realismuskonzept, sondern mehr als ein treibender Stimulus zu betrachten, der dieser Kunstauffassung am Ende aber doch mehr Zweifel als Bestärkungen einbrachte.¹⁵⁷⁹ Grund dafür war Schopenhauers pessimistisches Weltbild. Möglich wurde diese Einflussnahme erst dadurch, dass Schopenhauer – und dies berührt den erwähnten Punkt des Sterbejahres 1860 – gleichsam zeitversetzt rezipiert wurde.

Die erste Auflage von Schopenhauers „Die Welt als Wille und Vorstellung“ war, wie schon in Kapitel 4 erwähnt wurde, aufgrund des geringen Leserinteresses noch makuliert worden.¹⁵⁸⁰ Erst mit den „Parerga und Paralipomena“ 1851 begann die Resonanz Schopenhauers zuzunehmen. Seine breite Rezeption in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die der Philosoph selbst gar nicht mehr miterlebte, gründete allerdings weniger auf Aussagen zur bildenden Kunst wie der erwähnten zur Genremalerei, sondern auf Schopenhauers grundsätzlicher philosophischer Stoßrichtung. Schopenhauers Blick auf die Wirklichkeit war geprägt von radikaler Weltverneinung, Kulturpessimismus und Lebensverneinung. Er desavouierte die menschliche Wirklichkeit als sittlich schlecht und ästhetisch hässlich und traf damit einen Nerv am Fin de siècle, der von Endzeitstimmung und Décadence gespeist wurde.¹⁵⁸¹ Schopenhauer traf damit aber auch den poetischen Realismus in seinem tiefen Wesenskern.¹⁵⁸² Theobald Ziegler, der kurz vor Jahrhundertende auf „Die geistigen und sozialen Strömungen des Neunzehnten Jahrhunderts“ zurückblickte, folgerte als Konsequenz aus Schopenhauers Weltbild für die deutsche Malerei nach 1871: „Wollte man also die Welt malen, wie sie war, so mußte man sie häßlich und mußte Häßliches malen, das galt in diesem Augenblick für – wahr.“¹⁵⁸³ Wie Rüdiger Safranski zutreffend anmerkte, war vom „Behagen“, einem Grundgefühl des deutschen Realismus, bei Schopenhauer keine Spur mehr zu entdecken.¹⁵⁸⁴

Im Deutschen Kaiserreich avancierte Schopenhauer mit dieser Sichtweise, welche Verklärung höchstens noch als Konstrukt der Vorstellung, nicht aber als wahren Wesenskern der empirischen Wirklichkeit betrachtete, zu einem Anziehungspunkt ebenso für Teile des wegen der kulturellen Entwicklung verunsicherten Bildungsbürgertums wie für viele Künstler. So kann beispielsweise ein Einfluss auf Wilhelm Busch oder Max Klinger nachgewiesen werden,

1579 Aust 2006, S. 30.

1580 Siehe Kapitel 4 oder direkt Estermann 2005, S. 64-66.

1581 Fähnders 2010, S. 97.

1582 Aust 2006, S. 30.

1583 Ziegler 1899, S. 640.

1584 Siehe Aust 2006, S. 30.

dessen Grafikzyklus „Eine Liebe“ im Sinne Schopenhauers als Folge des Geschlechtstriebes ein fatales Ende nimmt.¹⁵⁸⁵ Aber auch Wilhelm Leibl beschäftigte sich mit Schopenhauer. Boris Röhl betonte die Entfremdung gegenüber der traditionellen Genremalerei, die Leibl aus der Auseinandersetzung mit Schopenhauers Weltbild gewann.¹⁵⁸⁶ Generell war unter Berufung auf Schopenhauer für die Künstler am Ende des 19. Jahrhunderts eine verklärte, im Wesentlichen gut erscheinende Wirklichkeit kaum noch vertretbar und an sich nicht mehr darstellbar. Infolge der Aufwertung des menschlichen Willens und der Vorstellung entzog Schopenhauer dem poetischen Realismus seine optimistische Dimension sowie die Bejahung der Wirklichkeit, damit aber auch die Ansatzstellen für die praktizierten Formen der Verklärung.

Nicht minder deutlich formulierte diese Ablehnung einer Verklärung der Wirklichkeit in der Kunst, wie sie der poetische Realismus betrieb, Friedrich Nietzsche.¹⁵⁸⁷ Dieser erteilte der Ontologie des Realismus eine klare Absage und schwärmte von einer „Weltunordnung ohne Gott, eine[r] Welt des Zufalls, in der das Furchtbare, das Zweideutige, das Verführerische zum Wesen gehört“.¹⁵⁸⁸ Für den Philosophen, der die Umwertung aller Werte propagierte, war damit gerade eine Welt erstrebenswert, die der poetische Realismus in stetiger künstlerischer Aktion zu minimieren und tilgen hoffte. Für derartige vermeintliche Wirklichkeitserkenntnis hatte Nietzsche nur Spott übrig: „*An die Realisten*. – Ihr nüchternen Menschen, die ihr euch gegen Leidenschaft und Phantasterei gewappnet fühlt und gerne einen Stolz und einen Zierrat aus eurer Leere machen möchtet, ihr nennt euch Realisten und deutet an, so wie euch die Welt erscheine, so sei sie wirklich beschaffen: vor euch allein stehe die Wirklichkeit entschleiert, und ihr selbst wäret vielleicht der beste Teil davon – oh ihr geliebten Bilder von Sais!“¹⁵⁸⁹ Nietzsche verlangte von der Kunst keine Extrahierung wesentlicher Ideen, sondern erwartete vielmehr vom Künstler eine „*Daseins-Vollendung*“.¹⁵⁹⁰ „Die Künstler sollen nichts so sehen, wie es ist, sondern voller, sondern einfacher, sondern stärker [...]“.¹⁵⁹¹

Im Zuge des „Willens zur Macht“, so Nietzsches Überzeugung, gelangt der Künstler zu dieser „*Daseins-Vollendung*“ durch Trieb, Rausch und Traum. Zwar entstehe letztlich auch dergestalt

1585 Heesen-Cremer 1983, S. 53.

1586 Röhl 1994, S. 59-63.

1587 Die nachfolgenden Originalzitate aus den Schriften Nietzsches über die Beziehung zwischen ihm und der Kunstauffassung des poetischen Realismus nach Plumpe 1996, S. 82 und nach Aust 2006, S. 31-33.

1588 Würzbach 1940, S. 563.

1589 Nietzsche 1980, Band 3, S. 77.

1590 Nietzsche 1980, Band 6, S. 784.

1591 Nietzsche 1980, Band 6, S. 756.

eine Kunst der Verschönerung respektive Verklärung, so Nietzsche. Doch ist es offensichtlich, dass dabei weder Weg noch Ziel mit den Prämissen des poetischen Realismus übereinstimmen. Hugo Aust kommentierte im Sinne entsprechender Abgrenzung: „Auch der ‚poetische Realismus‘ anerkannte die Notwendigkeit der Idealisierung, Läuterung und Verklärung; auch er machte sich früher oder später keine Illusion über den ‚rohen‘ Zustand der vorgefundenen Wirklichkeit. Dennoch wird an der Verwendung desselben Begriffs deutlich, was diesen Realismus der Insuffizienz und künstlerischen Zugabe von Nietzsches Wirklichkeitsnihilismus und künstlerischer Allmachtsphantasie trennt.“¹⁵⁹² Wenn auch in extremer Form, so verweist Nietzsches Kunsttheorie auf die hohe Bedeutsamkeit der künstlerischen Persönlichkeit für ein jedes Kunstwerk. Im folgenden Kapitel soll es demnach darum gehen, ob diese Aufwertung der Künstlerpersönlichkeit mit den Erzeugnissen der Genremalerei harmonieren konnte.

III. „Ein Gläschen Schlummerpunsch gefällig, Frau Nachbarin?“ – Kritik an Stagnation und fehlender künstlerischer Fortentwicklung

„Wenn von Zeit zu Zeit – die Fälle sind sehr selten – einmal ein Bild aus seiner hiesigen Werkstatt hervorging, das ein gewisses Ermatten der erfinderischen und malerischen Kraft zu verraten schien, so bewies schon das nächste von Knaus vollendete Werk, daß eine solche Folgerung durchaus irrtümlich gewesen sei und sein Können sich noch immer auf mindestens der gleichen Höhe behauptete.“¹⁵⁹³ Mit diesem Reden von der „gleichen Höhe“ berührte Ludwig Pietsch 1896 einen wunden Punkt der deutschen Genremalerei der Zeit. Ihn derart entschuldigen oder über ihn hinwegsehen wie Pietsch wollten Ende des 19. Jahrhunderts allerdings nicht einmal mehr alle treuen Anhänger der Gattung. Mit der Zeit mehrten sich die kritischen Stimmen an der motivischen Stagnation der Genremalerei und an der fehlenden künstlerischen Fortentwicklung ihrer Maler.

In den satirischen Worten Gustav Heils klang die Problematik der motivischen Stagnation noch erheiternd: „Aber welches Tempelhofer Feld wäre ausreichend, um Parade abzuhalten über all die großen und kleinen Meister, welche das akademische Labyrinth bis in die unwegsamsten Ritzen und Winkel füllen; wer nennt die Namen Derer, die über Land und Meer, durch Berg und Thal, ob schön, ob Regen, ihren Pinsel walten lassen. Welche bunte

¹⁵⁹² Aust 2006, S. 33. Die Passage „Notwendigkeit der Idealisierung, Läuterung und Verklärung“ dort fett gedruckt.

¹⁵⁹³ Pietsch 1896, S. 53.

Pracht in lustigen und ernsten Genrebildern: da ist wohl sechsfach der wiedergenesende Soldat, hier geigend, dort heftig frühstückend, bald die Kirche, bald das Wirtshaus zum ersten Male wieder besuchend.“¹⁵⁹⁴ Besagte Entwicklung bereitete alsbald selbst einem konservativen Kritiker wie Adolf Rosenberg Kopfzerbrechen. Zwar wollte Rosenberg die Genregattung freilich nicht gänzlich verdammen, meinte jedoch: „[...] die geistige Oede, besonders unter den Genremalern, ist wahrhaft erschreckend. Wir erwarten keine geistigen Witze, keine gemalten Anekdoten; aber wir sind auch bis zum Überdruß gesättigt mit den ewigen Bauernhochzeiten, den Kindern mit Katzen und Hunden, den einsamen Spaziergängern im Walde mit und ohne Mondschein und all den zahllosen Trivialitäten, die unsere Maler unverdrossen jahraus jahrein auf die Leinwand bringen.“¹⁵⁹⁵

Anders als bei Rosenberg wurden solche Vorhaltungen der Eintönigkeit und stetigen Wiederholung nicht selten auch an bekannten Vertretern des Faches festgemacht. 1888 traf es beispielsweise den im Münchner Kunstleben verankerten Genremaler Karl Raupp, indem der satirische „Spottvogel im Glaspalast“ über den für seine Chiemseemotive berühmten Künstler dichtete: „Die Fraueninsel am Chiemseestrand, / Zwei, drei blondköpfige Kinder, / Dahinter 'ne schwarze Gewitterwand – / Malt keiner als Raupp geschwinder.“¹⁵⁹⁶ Was auf den ersten Blick demjenigen, der den Erscheinungskontext nicht kennt, wie ein Lob klingen mag, war im Grunde gezielte Bissigkeit gegenüber Raupps Manier, immer wieder Genre- und Landschaftsmotive aus der ländlichen Chiemseeregion lediglich gering variiert neu zu präsentieren.¹⁵⁹⁷

Auch Franz Defregger geriet in diese Schusslinie.¹⁵⁹⁸ In der Tat war es nun einmal so, dass Defregger in akademisch üblicher Manier häufig bei mehreren Bildern auf ein und dasselbe Modell zurückgriff.¹⁵⁹⁹ Bruno Steuben, „Kunstschlenderer“ in Diensten des „Deutschen Montagsblattes“, kommentierte klagend: „[...] die Phantasie dieses in seiner Art vortrefflichen Künstlers ist nicht vielseitig genug, um ihm lebenslänglich Treue halten zu

1594 Heil o.J. [1890], S. 26.

1595 Zitiert nach Edler 1992, S. 209.

1596 Cassius o.J. [1888], S. 18.

1597 Auch Raupps Kollege Joseph Wopfner, wie dieser mit Chiemseemotiven reüssierend, bekam in diesem Zusammenhang sein Fett weg. 1885 hieß es in der dem Naturalismus nahestehenden Zeitschrift „Die Gesellschaft“: „Wopfners poesieerfüllter Pinsel dichtet am Chiemsee herum. Tiefe der Empfindung im schlichten Stimmungsbild, Klarheit und lebendige Bewegung in figurenreicheren Szenen wie die ‚Verfolgung‘ begründeten seinen Ruf. Hält sich stets auf achtungsgebietender Höhe solider Meisterschaft – auch wenn ihm leider nichts Neues einfällt, so daß er sich mit Wiederholungen und leichten Variationen bescheidet.“ Frank 1885, S. 454.

1598 Siehe Regnet 1884/85, S. 278.

1599 Eines von Defreggers mehrmaligen Modellen, „der Wastl“ genannt, schilderte Defreggers Studienkollege Toby Rosenthal in seinen Lebenserinnerungen. Rosenthal 1927, S. 79-81.

können. Ich habe diese perlweißen Zähne der lachenden Dirnen und diese schmunzelnden Schnauzbärte schon so oft gesehen, daß sie mir gar nichts Neues mehr sagen können [...].“¹⁶⁰⁰ Auch Eduard Grützner, dessen Œuvre P. Albert Kuhn 1909 in seiner „Allgemeinen-Kunstgeschichte“ kurz und bündig mit „Kloster, Shakespeare, Jägervolk“¹⁶⁰¹ zusammenfasste, entging der Kritik nicht: „Auch E. Grützners Stern scheint im Verbleichen zu sein. Seine Klosterbrauerei, ein Gemälde von seltener Breite und bei Grützner ungewöhnlich reicher Figurenzahl, sieht aus, als hätte der Maler ein Dutzend seiner früheren Mönchskarikaturen ausgeplündert und die Spolien hier vereinigt.“¹⁶⁰²

Neben den Werken etablierter Künstler waren es nicht zuletzt die zahlreichen Erzeugnisse einer breiten Basis von Genremalern, die zur Kritik an Stagnation reizten. Die Fülle an Genremalern, die in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts reüssierten – der Zeitgenosse Gustav Heil attestierte in diesen Jahren eine „coloradokäferartige Vermehrung der Künstler“¹⁶⁰³ –, spiegelt heute kein Ausstellungsrundgang und kein kunstgeschichtliches Handbuch über das 19. Jahrhundert mehr adäquat wider. Wer sich einen aufschlussreichen Einblick in die damalige Situation verschaffen möchte, sollte mehrere Jahrgänge einschlägiger Kunstzeitschriften der Zeit, zeitgenössische Ausstellungskataloge, Künstlerlexika wie Müllers „Biographisches Künstler-Lexikon der Gegenwart. Die bekanntesten Zeitgenossen auf dem Gesamtgebiete der bildenden Künste aller Länder mit Angabe ihrer Werke“ von 1882¹⁶⁰⁴ und Ratgeberliteratur wie Friedrich Sauerherings „Vademecum für Künstler und Kunstfreunde“ von 1897¹⁶⁰⁵ konsultieren, um einfühend eine grobe Vorstellung der Verhältnisse zu gewinnen. Genremalerei um 1900 blühte und gedieh jenseits der Frontmänner Knaus, Grützner, Vautier oder Defregger in gewaltiger Menge. Genau hierin lag aber auch eine Grundproblematik.

Sehr viele junge Künstler versuchten sich Ende des 19. Jahrhunderts während, nach oder gar ohne akademische Ausbildung auf dem Kunstmarkt mit Genremalerei zu etablieren und zu behaupten. Georg Voß skizzierte 1888 in „Die Kunst für Alle“ die Ausgangslage für einen Neuling im Genrefach: „Ganz naturgemäß sieht er sich daher gezwungen, Werke zu schaffen, die besser geeignet sind, einen regelmäßigen Absatz zu finden. Zunächst greift er zum kleinen

1600 Zitiert nach Quidam 1884, S. 41.

1601 Kuhn 1909, S. 1326.

1602 Zitiert nach Edler 1992, S. 210.

1603 Heil o.J. [1890], S. 126.

1604 Siehe Müller 1882.

1605 Siehe Sauerhering 1897.

Format, wie es sich für die Wände des Haushalts schickt, sodann vermeidet er geflissentlich alle neuen künstlerischen Probleme, die in weiten Kreisen unverstanden bleiben könnten. Er wiederholt nur das, worauf er seine koloristischen Rezepte erprobt hat. Gewiß entsteht auf diese Weise so manches gefällige Bild, aber von einem großen Ringen und Streben, das die Kunst zu neuen Zielen vorwärts reißt, ist in diesen Werken nicht die Rede.“¹⁶⁰⁶ 1887 umschrieb ein Artikel in der „Kunstchronik“: „Die Münchener Kunst zehrt lediglich von sich selbst. Hat ein zwanzigjähriger junger Mann einmal mit einem holländischen Motive Erfolg gehabt, dann stellt er bis ins Greisenalter nichts als Schlapphüte und Tonpfeifen aus. Ein zweiter nimmt die schillernden Röcke der Rococoherren, ein dritter die bunten Hosenträger der Tiroler, ein vierter die braunen Mönchskutten in Pacht – und so hat jeder sofort seine Manier am Schnürchen, gilt bald auf seinem Gebiet als anerkannter Meister und spürt so wenig Sehnsucht nach Neuem, daß er selbstzufrieden zeitlebens nur Variationen eines und desselben Thema's macht, das er womöglich als Akademieprofessor noch einer jüngeren Generation als Vermächtnis hinterläßt.“¹⁶⁰⁷

Im selben Jahr, in dem dieser Artikel in der „Kunstchronik“ erschien, klagte Julius Levin in „Moderne Modemaler“: „Der eine malt immer nur dieselben ‚schönen‘ jungen Mädchen, der andere nur ‚Venetianer‘, der dritte nur Jungfrauen, blond oder braun, mit Leyer oder Schwert, ein vierter nur Mönche, die schon ästhetisch Zuschüsse aus Alterspensionen beanspruchen dürfen – die richtige Fabrikation, wie man sieht, die zuletzt vielleicht noch auf Arbeitsteilung hinauslaufen dürfte.“¹⁶⁰⁸ 1893 bemängelte ein Rezensent einer Ausstellung im Sächsischen Kunstverein: „Richard Linderum in München, der von Dresden ausgegangen ist und zwei Bilder eingesendet hat, ist ein geschickter Nachahmer Grützner's geworden; da aber die ewige Wiederholung essender, trinkender, lesender oder musizirender Mönche schon bei dem Meister langweilig zu werden anfängt, können wir Linderum zu der Wahl seiner Spezialität nicht beglückwünschen. Was er liefert, ist gangbare Marktware, hat aber kein höheres Kunstinteresse [...]“¹⁶⁰⁹

Ludwig Justi, ab 1909 Direktor der Berliner Nationalgalerie und dem deutschen Expressionismus gegenüber aufgeschlossen, bedauerte retrospektiv die Hindernisse für all diejenigen vielversprechenden Künstler, die sich diesem Marktmechanismus des späten 19. Jahrhunderts nicht hatten unterwerfen wollen, auf diese Weise aber auch kaum Erfolge

1606 Zitiert nach Edler 1992, S. 212.

1607 Zitiert nach Edler 1992, S. 210-211.

1608 Levin 1887, S. 9.

1609 Zitiert nach Edler 1992, S. 261, Anm. 6.

hatten erzielen können.¹⁶¹⁰ Dass junge Künstler auf der Suche nach Erfolg sich am Publikumsgeschmack orientierten und gegebenenfalls auch auf eingefahrenen Wegen wanderten, war aber mit Blick auf ihr Auskommen auch irgendwie verständlich. 1902 kommentierte Hermann Popp nüchtern: „Unter den heutigen Verhältnissen kann man es schliesslich keinem Maler verargen, wenn er sein Lebenlang nur Pfaffen in der Kutte malt“, schränkte jedoch sogleich ein: „Er wird dadurch stets ein Zeugnis seines technischen Könnens ablegen, nie aber ein Zeugnis seines künstlerischen Wollens.“¹⁶¹¹

Mit Pops Nachsatz ist ein sehr wichtiger Punkt berührt. Die Kritik an der motivischen Stagnation der deutschen Genremalerei um 1900 ist selbstverständlich, wie Doris Edler angab, mit zurückzuführen auf eine „zunehmende Massenproduktion von Bildern als Folge eines starken Anwachsens der Künstlerschaft“.¹⁶¹² Ebenso zeitigte der den Kunstmarkt steuernde „Geschmack des Publikums immer größeren Einfluß auf die Kunstproduktion“ und verlangte immer wieder die altbewährten Sujets.¹⁶¹³ Ein signifikantes Beispiel ist Mathias Schmid's schon besprochenes Gemälde „Die Karrenzieher“ (Abb. 73), das dieser laut Überlieferung seiner Tochter 18-Mal hätte malen können, derart viele Nachbestellungen gingen bei Schmid dafür ein.¹⁶¹⁴ Dessen ungeachtet scheint die Kritik an einer stagnierenden Genremalerei aber noch eine tiefere Ursache zu haben als ihre quantitative Menge und die Einflussnahme des Publikums. Und diese tiefere Ursache scheint in einem sich verändernden Künstlerbild der Zeit begründet zu liegen. Popp meinte wie aufgezeigt, im Malen von Pfaffen liege kein Zeugnis „künstlerischen Wollens“. Der zu Wort gekommene Kritiker von Richard Linderum sprach dessen Arbeiten „höheres Kunstinteresse“ ab. Und Voß gab im angeführten Zitat an, dass im gefälligen Genrebild kein „Ringens und Streben, das die Kunst zu neuen Zielen vorwärts reißt“, erkannt werden könne. Offenkundig wurde künstlerische Leistung von diesen Kommentatoren nicht mehr wie früher bemessen.

Ehedem war dem Herausstellen der Poetizität der Wirklichkeit der Status einer künstlerischen Leistung zugesprochen worden. Hierin lag nach der Kunstauffassung des poetischen Realismus, neben einem durch die Balance von Form und Inhalt gezügelten Augenmerk auf der formalen Ausführung, das zentrale Feld, auf dem ein Genrekünstler gelobt werden konnte. Stetiges und über die Jahre anhaltendes Aufzeigen dieser Fähigkeit garantierte Ansehen und

1610 Siehe Justi 1932, S. 154.

1611 Popp 1902, S. 180.

1612 Edler 1992, S. 211.

1613 Edler 1992, S. 212.

1614 Luger 1999, S. 46.

Anerkennung. Freilich existierte eine solche Sichtweise der Genremalerei auch noch um 1900. Georg Galland 1897: „Welche Fülle von Glück und Freude haben doch die Schilderungen unseres Knaus stets überall gestiftet. Selbst in den Hütten der Armut glätten sich bei ihrem Anblick die sorgenvollen Falten der Menschen, und auch aus den leuchtenden Mienen unserer Buben und Mädchen, denen man Bilder wie den ‚Dorfprinzen‘, ‚die kartenspielenden Schusterjungen‘, ‚In tausend Nöten‘ u.a. zeigt, schöpfen wir den Ausdruck unseres tiefen Dankes [...].“¹⁶¹⁵

Längst jedoch hatten sich die Parameter im Bewerten eines bildenden Künstlers geändert. 1897 betonte Friedrich von Hausegger: „In der Kunst zählt nur die Persönlichkeit.“¹⁶¹⁶ Otto Julius Bierbaum präziserte: „Im künstlerischen strebt unsre Zeit, im Gegensatz zu deren sonstigem associativen Zuge, dem Individualismus zu, und das Grund- und Hauptverdienst der modernen Bewegung in allen Künsten ist die Proklamierung der Persönlichkeitsrechte. Der stark persönliche Zug, der heilsam durch unser Kunstleben geht, hat es vermocht, dass nicht mehr wie früher der ein Verlorener und Verächter ist, der sich selbst durchzusetzen bestrebt ist ohne Rücksicht auf irgendwelche überlieferungsgeheiligte Normen und Konventionen.“¹⁶¹⁷ Das Brechen mit dem Bisherigen sowie die Verlagerung des Interesses vom Bildinhalt hin zum Nachvollzug der künstlerischen Individualität wurden zwei Bewertungskriterien von Kunst, die es einer inhaltlich fixierten und stagnierenden Genremalerei um 1900 zusätzlich schwer machten.

Woldemar von Seidlitz schrieb in „Die Entwicklung der modernen Malerei“ hinsichtlich der Beurteilung guter, zeitgemäßer Kunst: „[...] neben der Befolgung der einfachsten, durch das Material bedingten Regeln, die kürzlich in klassischer Form durch den Bildhauer Hildebrand ausgedrückt worden sind, kommt immer die Individualität des Künstlers, seine Schöpferkraft, als der ausschlaggebende Bestandtheil in Frage.“¹⁶¹⁸ Damit benannte Seidlitz namentlich Adolf von Hildebrand, der 1893 mit der Schrift „Das Problem der Form in der bildenden Kunst“ hervorgetreten war, implizit aber auch die Kunsttheorie von Hildebrands Freund Conrad Fiedler.

1615 Galland 1910, S. 313.

1616 Hausegger 1897, S. 5. Der Musikwissenschaftler Hausegger verehrte angesichts dieser Maxime Richard Wagner. Siehe Hausegger, Friedrich von, in: Neue Deutsche Biographie 8 (1969), S.112.

1617 Bierbaum 1893, S. 19.

1618 Seidlitz 1897, S. 6.

Fiedler hatte bereits 1881 in „Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit“ das Neben- und Gegeneinander von einerseits einer noch idealistisch geprägten Kunst und andererseits einer dem Naturalismus verpflichteten Kunst geschildert, wie es in jenen Jahren in Deutschland herrschte.¹⁶¹⁹ Die Lösung der Konfrontation lag für Fiedler nicht mehr in einer Synthese von Idealismus und Naturalismus, die sich in Anbetracht des existierenden Idealrealismus in der deutschen Kunst ja bereits ganz konkret verwirklicht zeigte, sondern in einem dritten und neuen Weg: „[...] so scheint eine Schlichtung des Streites nur dadurch möglich, dass an die Stelle dieser beiden Prinzipien ein drittes gesetzt wird, das Prinzip der Produktion der Wirklichkeit. Denn nichts anderes ist die Kunst, als eines der Mittel, durch die der Mensch allererst die Wirklichkeit gewinnt.“¹⁶²⁰ Entsprechend einer früheren Aussage Fiedlers kann auch gesagt werden: „Die künstlerische Tätigkeit ist weder slavische Nachahmung, noch willkürliche Erfindung, sondern freie Gestaltung.“¹⁶²¹ Mit diesem Schritt wurde eine Aufwertung des künstlerischen Schaffensprozesses vollzogen, die den Prozess noch über das Erzeugnis stellte.

Weitere Auslegung erfuhr dieses Denken beispielsweise durch Max Liebermanns Schrift „Die Phantasie in der Malerei“.¹⁶²² Bezeichnend ist auch, wie Liebermann seinen Kollegen Leibl lobte: „Instinktiv – wie das Genie stets handelt – hatte Leibl das Grundgesetz aller Malerei erkannt: daß die Erfindung in der Kunst die Ausführung ist; nicht der Gedanke, sondern die sichtbare Realisation des Gedankens. Das Neue in der Kunst ist die neue Persönlichkeit des Künstlers, der hinter dem Bilde steht. Wohl kann man Originelles erfinden, aber das Originale wird mit uns geboren!“¹⁶²³ Die Genremalerei eines poetischen Realismus hingegen wurde dem Lager einer schablonenhaften, nicht kunstvollen und vor allem der Erneuerung unfähigen Malerei zugeschlagen, wie sie an den Akademien gelehrt wurde.

Lovis Corinth sah genau dort an den Akademien den Grund für eine stagnierende Genremalerei: „Denn mehr oder weniger sind es immer dieselben Themata und dieselbe Art und Weise, die man verfolgt, in welcher der Lehrer so vieles erreicht hat; so ziemlich allem ins Gesicht geschlagen, was erstrebenswert sein soll, um der Kunst zu dienen und den Lehrling zu ihrem Priester zu bilden.“¹⁶²⁴ Und Corinth legte anschaulich nach: „So sind seit

1619 Fiedler 1896, S. 157.

1620 Fiedler 1896, S. 180.

1621 Fiedler 1876, S. 45.

1622 Siehe Liebermann 1978, S. 39-66.

1623 Liebermann 1993, S. 174.

1624 Corinth o.J., S. 129.

drei Jahrzehnten etwa Tiroler Bilder à la Defregger in die Welt gesetzt. Ungezählte Variationen auf den Titel ‚Alm‘ sind von Defregger-Schülern wiederholt: ‚Auf der Alm‘, ‚Abschied‘, ‚Ankunft von-auf der Alm‘, manches Mal Sennhütte genannt; ferner Dialektisches, wie ‚Grüß Di Gott‘, ‚Da setz Di nieder‘, oder das einfache ‚Prost‘, auf süddeutsch ‚G'sundheit‘, oder Namen von schönen Tirolerinnen ‚Katerl‘, ‚Zenzerl‘ etc.“¹⁶²⁵

Auf diese Art und Weise am Sujet zu kleben, konnte in den Augen der Moderne keine wahre Kunst entstehen lassen. Gustav Floerke tradierte den Ausspruch Böcklins: „Nein, wer immer das Gleiche macht [...] ist ein Schweinhund [sic]. Kein Mensch, so lange er sich Künstler nennt, kann eine Manier haben.“¹⁶²⁶ Leibl hatte im Laufe seines Lebens immer wieder, wenn auch kaum den Motivkreis, so doch die Maltechnik geändert. Liebermann tat dies gleich in beiden Feldern. Genau dieses Unterlassen, diese Stagnation wurde den Genremalern nun am Jahrhundertende vorgeworfen. Zwar verteidigte Richard Braungart 1916 am Beispiel von Grützner trotzig: „Aber er blieb immer, was er von Anfang an schon gewesen war, und er durfte das, konnte es sich leisten, im künstlerisch-ideellen Sinne.“¹⁶²⁷ Doch dies markierte eine antiquierte Position. Richard Muther hatte bereits 1893 nicht versäumt, über Knaus mit Verweis auf dessen frühe Jahre zu urteilen: „Und Knaus ist seitdem derselbe geblieben: eine in sich abgeschlossene Persönlichkeit, die der Geschichte gehört.“¹⁶²⁸ Dies widersprach deutlich den Vorstellungen innerhalb einer plural gewordenen Kunstlandschaft, die sich vor allem dadurch definierte, dass Epigonentum nichts Lobenswertes mehr war und damit Veränderung und Fortentwicklung zum Kernbestandteil künstlerischen Schaffens geworden waren.

Alfred Lichtwark bekundete 1899: „Es ist geradezu ein Charaktermerkmal der großen malerischen (und auch der musikalischen) Begabung, daß das innere Wachsthum bis ins Greisenalter fortschreitet. [...] Geht ein Maler zurück, so heißt das, er ist auf einen falschen Strang gerathen, der ihn vom Wege der allgemeinen Entwicklung ablenkt.“¹⁶²⁹ Exakt dies attestierte Lichtwark aber der von konservativer Seite gefeierten Trias deutscher Genremalerei: „Es sieht aus, als ob Knaus, Defregger und Vautier denselben Entwicklungsgang durchgemacht haben. Sie beginnen sehr frisch mit Leistungen, die auch malerisch bieten, was in ihrer Zeit als Bestes galt. Oft sind sie sogar sehr eigenartig und

1625 Corinth o.J., S. 129-130.

1626 Floerke 1901, S. 204.

1627 Braungart 1916, S. 16.

1628 Muther 1893/94, Band 2, S. 218.

1629 Lichtwark 1924, Band 1, S. 363.

stehen hoch über dem Durchschnitt. Aber von Jahrzehnt zu Jahrzehnt gehen sie coloristisch zurück. Ihre letzten Arbeiten stehen erheblich unter dem Niveau der Jugendwerke. Mit dieser malerischen Ebbe geht parallel ein fühlbares Nachlassen der Erfindungskraft. Die Typen werden stumpfer, die Sujets flauer und es wird wohl gar auf den Augenblickserfolg hin gearbeitet: Der practical joke tritt auf, was in der Malerei so bedenklich ist wie auf der Bühne.“¹⁶³⁰ Motivische Stagnation der Genremalerei war demnach für die Vertreter einer modernen Kunstauffassung zugleich Ausdruck künstlerischer Stagnation, die ihnen begreiflicherweise nicht als Vor-, sondern als Nachteil erschien.

1906 veröffentlichte Oscar Bie, damaliger Herausgeber der „Neuen Deutschen Rundschau“, der vormaligen „Freien Bühne“, einer Vorkämpferin für künstlerischen Naturalismus und Individualismus in Deutschland¹⁶³¹, sein Buch „Was ist moderne Kunst?“ – bemerkenswerterweise in einer von Richard Muther herausgegebenen Reihe: die Verzahnungen der Propagatoren moderner Kunst in Deutschland waren vielfältig. Bie hielt dem Leser vor Augen, wie die Kunst neuerdings mit der Wirklichkeit umzugehen habe und was das für den Rezipienten selbst bedeute: „Der Künstler tritt vor die Wirklichkeit, lässt sich reizen, reagiert subjektiv, und dies ist seine Schöpfung. Sie treten vor den Künstler und haben denselben Prozess zu vollziehen. Noch einmal sage ich Ihnen: es ist nicht leicht.“¹⁶³²

Um die gegenwärtige Situation in der deutschen Kunst um 1900 allerdings in Gänze einschätzen zu können, griff Bie für seine Leserschaft zu einem Gleichnis: „Wir sitzen vor einer Schaukel. Auf der einen Seite schwingt der neue freie Künstler, der sich in der Lage befindet, seine subjektivsten Träume in Produktion umzusetzen, und durch manche schöne Fälle die Hoffnung in sich nährt, sich mit der Zeit auch durchzusetzen – auf der anderen Seite der brave, akademische, in die Disziplin der Kunst eingereichte Arbeiter, der seine Bestellungen ausführt und selbst, wenn er noch keinen direkten Auftrag besitzt, doch durch die ganze Art seiner Kunst den ideellen Besteller, den wartenden Käufer voraussetzen darf. Jener ist ein Revolutionär, dieser ein Beamter.“¹⁶³³ Unschwer ist auszumalen, auf welcher Seite der Schaukel Bie – wie auch andere Vertreter der Moderne – die narrative und poetische Genremalerei absetzten. Natürlich nicht dort, wo der Künstler subjektiv mit der Wirklichkeit umgeht, sondern auf Seiten der „Beamtenschaft“.

1630 Lichtwark 1924, Band 1, S. 363.

1631 Kulhoff 1990, S. 125.

1632 Bie o.J. [1906], S. 58.

1633 Bie o.J. [1906], S. 22.

Zukunft lag aber nach Meinung Bies einzig auf der anderen Schaukelseite, der das „revolutionäre“ Potential anhaftete. Entgegen Bies Charakterisierung des modernen Künstlers als Heilsbote, Revolutionär und autonomer Schöpfer¹⁶³⁴ wurde dem traditionellen Genremaler nun Langweiligkeit, Stagnation und Hörigkeit gegenüber dem Publikumsgeschmack vorgeworfen. Ein dieses Kapitel abschließendes Beispiel sei die Besprechung einer Ausstellung im Münchner Kunstverein 1885 von Hans Frank. Zu sehen waren unter anderem Genrebilder von Emanuel Spitzer. Frank beurteilte, die gezeigten Bilder seien zwar „nette Illustrationen, farbige Vignetten zu anspruchslosen Anekdoten“, aber „moderne Kunstwerke von selbstständigem Werte, [...] herausgeboren aus einer Fülle von Naturbeobachtung und einem unablässig ringenden individuellen Schöpfergeiste“, seien es nicht.¹⁶³⁵ Generell fehle den Ausstellungen des Kunstvereins „das Gefühl des feurigen künstlerischen Wettstreites, des frischen, fröhlichen Kampfes!“¹⁶³⁶ Frank klagte: „Alle diese Malereien hängen so stillvergnügt an den Wänden, plauschen so gemächlich von der Güte der alten Rezepte und von der Selbstzufriedenheit der Schule, als säßen ihre Verfertiger in einem akademischen Austragsstüberl mit einer auskömmlichen Leibrente – und als gäbe es keine Schlachten des Geistes mehr zu schlagen, keine neuen Triumphe zu gewinnen – – und in der Welt der deutschen Kunst regierte der ewige, selige Friede.“¹⁶³⁷ Sarkastisch schloss Frank mit den bezeichnenden Worten: „Ein Gläschen Schlummerpunsch gefällig, Frau Nachbarin?“¹⁶³⁸

IV. Kritik am engen Bezug zwischen Genremalerei und Publikum

Wie Michael Bringmann in einem Aufsatz, der sich mit dem Wandel im Urteilen über Ludwig Knaus beschäftigte, herausgehoben hat, war während der ersten Jahrzehnte von Knaus' Wirken dessen Popularität eine rühmenswerte Seite an ihm und Ausdruck seiner Qualität

1634 „Sie wissen, wie der moderne Künstler schafft, Sie kennen diesen Träumer und Phantasten, der die Kühnheit besitzt, ganz aus seinen Intuitionen zu produzieren und das Innerlichste und Ungebundenste gerade für gut genug hält, um es der Welt anzubieten. Er lodert vom heiligen Feuer, wenn er schafft, er fühlt sich eins mit der Allmutter, er sieht Offenbarungen in sich wirklich werden, die er selbst geahnt hat; er züchtet seine Einbildungskraft und Originalität, setzt sich in eine Klosterzelle geistiger Askese und fängt den Strahl himmlischer Eingebung auf. Alle grossen Werke moderner Kunst sind auf diesem innerlichen Wege gekommen, Manet und Rodin, Feuerbach, Böcklin, der Menzel der 40er Jahre, Leibl, Uhde, Segantini – nehmen Sie jene psychologisch so interessanten, heute so markanten Anregernaturen, deren impulsive Menschlichkeit uns fast mehr gibt als ihre unvollkommene Kunst, Cézanne, Marées, Munch, van Gogh – gehen Sie die wirklichen Eroberernaturen durch, Sie werden sehen, dass sie alle von dieser geheimen Quelle getrunken haben und ohne Auftrag, ohne Wunsch eines Anderen sich durch sich selbst zu ihrer Mission erzogen haben. Das ist heute Kunst.“ Bie o.J. [1906], S. 11-12.

1635 Frank 1885, S. 401.

1636 Frank 1885, S. 401.

1637 Frank 1885, S. 401.

1638 Frank 1885, S. 401.

gewesen.¹⁶³⁹ Noch Cornelius Gurlitt kam in seiner Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts nicht umhin, zu konstatieren: „Ludwig Knaus war bis vor kurzem der gefeiertste deutsche Maler.“¹⁶⁴⁰ Aber schon 1893 hatte Richard Muther diese Beliebtheit nicht mehr gelobt. Er hatte sie im Gegenteil Knaus negativ ausgelegt: „Bei Knaus ist stets eine künstliche Verbindung zwischen Figuren und Ausstellungsbesucher hergestellt. Sie stürzen sich in die grössten Unkosten, um Aufmerksamkeit zu erregen, kitzeln den Betrachter, um ihn lachen zu machen, jammern ihm vor, um ihn zu Thränen zu rühren.“¹⁶⁴¹

Die Formulierung erweckt den Eindruck, als habe Knaus einem Rattenfänger gleich mit seinen Genrebildern das Publikum geschickt angelockt – und dieses habe sich aber auch bereitwillig anlocken lassen. Der enge Bezug zwischen Genremalerei und Publikum – und das bedeutete vor allem die enorme Beliebtheit der Genremotive unter den Zeitgenossen, die, so die Kritik, immer neue „Geschichten“ sehen wollten – wurde am Ende des 19. Jahrhunderts im Lager der modernen Kunst mit Skepsis betrachtet und von dort aus kritisiert. Die Urteilsfähigkeit eines Publikums, welches narrative und verklärende Genremalerei schätzte, zogen Vertreter der Moderne massiv in Zweifel, so dass fortan eine derartige Anhängerschaft nicht mehr als Gütesiegel für einen Maler dienen konnte. Dieser Wandel im Urteil über Genremalerei bildet einen weiteren zu untersuchenden Reibungspunkt auf der Spur der Krise der Gattung um 1900.

Doris Edler hat zur Kunstwahrnehmung des Publikums der Genremalerei im späten 19. Jahrhundert herausgearbeitet, dass sich die Kritik am Genrepublikum im Grunde genommen gegen zwei unter diesem Begriff subsumierte Lager richtete. Zum einen gegen diejenigen, die an die Genrebilder eine funktionalistische oder stoffliche Rezeption anlegten, „bei der die Einordnung des Kunstwerks nicht im Hinblick auf die Gesamtheit der künstlerischen Möglichkeiten, sondern unter Bezugnahme auf die subjektive Erfahrungswelt erfolgt“.¹⁶⁴² Zum anderen wies Edler darauf hin, dass Genremalerei aber ebenso „vom überwiegenden Teil des kunstverständigen Publikums des Kaiserreichs rezipiert“¹⁶⁴³ worden sei und schloss diese Analyse mit der Behauptung: „Dabei zeigen die Aussagen der Kunstkritik, daß die Differenz zwischen den beiden oben idealtypisch entgegengesetzten

1639 Bringmann 1979, S. 69.

1640 Gurlitt 1907, S. 351.

1641 Muther 1893/94, Band 2, S. 213.

1642 Edler 1992, S. 206.

1643 Edler 1992, S. 206.

Rezeptionsweisen angesichts der Genrebilder auf ein Minimum zusammenschmilzt.“¹⁶⁴⁴

Diese These soll im Folgenden auf Basis der in dieser Arbeit diskutierten Erkenntnisse über eine Genremalerei des poetischen Realismus weiter ausgebaut werden. Ein entscheidender Beitrag zur Krise der deutschen Genremalerei war, so wird zu zeigen sein, dass beide möglichen Rezeptionsweisen, die eher am stofflichen, illusionistischen wie unterhaltsamen Reiz orientierte ebenso wie die von der Kunsttheorie und der Ästhetik herrührende, gleichermaßen scharf angegriffen wurden und in eine Krise gerieten. Der deutsche Genrekünstler wurde, um eine Formulierung Martin Meisels zur Erwartungshaltung an englische Künstler in der viktorianischen Zeit zu adaptieren, aufgerufen „between an appetite for reality and a requirement for signification“.¹⁶⁴⁵

Die Vorstellung, dass ein guter Künstler Zeit seines Schaffens verkannt sein müsse, weil ihm in seiner Genialität die Menge nicht folgen könne – in die Allgemeinbildung übergegangen ist beispielsweise die Vita van Goghs – ist ein Topos der Moderne, der aus dem späten 19. Jahrhundert Wurzeln zieht. „Namentlich in Deutschland kam der Typus des gebildeten, aufgeklärten, denkenden Malers auf, der sich erfolglos quälte, sein Ideal zu realisieren.“¹⁶⁴⁶ Und Max J. Friedländer präzierte: „Der ehrgeizig Strebende wandte sich mit trotziger Verachtung ab von den Neigungen einer kaufkräftigen Menge, oft nachdem er vergeblich um ihre Gunst geworben hatte.“¹⁶⁴⁷ 1925 formulierte der spanische Philosoph Ortega y Gasset bereits rigide: „Die ganze junge Kunst ist unpopulär, und das nicht zufällig und akzessorisch, sondern notwendig und wesentlich.“¹⁶⁴⁸ Das Zitat entstammt einer Publikation mit dem bezeichnenden Titel „Die Vertreibung des Menschen aus der Kunst“. An Ortega y Gassets Einschätzung der Kunst des 19. Jahrhunderts wird eine scharfe Dichotomisierung in eine wahre und zeitgemäße Kunst, die sich um ihre Rezeption nicht zu kümmern braucht, und in eine falsche und nur vermeintliche Kunst, die beim Gros der Betrachter auf Gegenliebe stößt, nur allzu deutlich. Ortega y Gasset glaubte, klar zu erkennen: „Man begreift nun, warum die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts so populär war; sie ist für das Volk, weil sie nicht Kunst, sondern ein Auszug aus dem Leben ist. In allen Epochen, die zwei verschiedene Typen von Kunst besaßen, eine für die wenigen, die andere für die vielen, war immer die letztere

1644 Edler 1992, S. 206.

1645 Meisel 1983, S. 12.

1646 Friedländer 1947, S. 276.

1647 Friedländer 1947, S. 275.

1648 Ortega y Gasset 1964, S. 8.

realistisch.“¹⁶⁴⁹

Bewegt man sich rückwärts zu Wurzeln dieses Denkens, stößt man auf Beispiele wie den Disput zwischen dem jungen Hans Thoma und einem Kunstprofessor um die Frage, ob ein Künstler fürs Publikum schaffen solle oder nicht. Thoma vertrat die Meinung, nein, der Professor hingegen die Überzeugung, ja.¹⁶⁵⁰ Die Episode ereignete sich Ende der 1860er oder Anfang der 1870er Jahre, womit auch in dieser Problematik just in jenen Jahren die Kristallisation eines Wandels abgelesen werden kann. Chronologisch noch weiter zurückgehend fällt indes auf, dass vorher der Publikumsbezug noch anders, nämlich überwiegend positiv bewertet wurde. Bezug zum Publikum war im 19. Jahrhundert zeitweise eben auch ein Kriterium guter und wahrer Kunst. Die Forderung nach „Volkstümlichkeit“ findet sich nachweislich bereits in der Spätromantik formuliert. Von Künstlern wie Richter und Schwind wurde sie eingelöst.¹⁶⁵¹

Mit ihren frühen Erfolgen trugen Genrekünstler wie Knaus, Vautier oder bald darauf auch Defregger diese Eigenschaft einer volkstümlichen Malerei, die bei den Rezipienten auf breites Verständnis und Interesse stieß, fort. Anton Springer schrieb 1867 in „Die Wege und Ziele der gegenwärtigen Malerei“: „Die Einkehr in das Volksthum, die Betonung nationaler Interessen, die unbefangene Annäherung an das wirkliche Leben sind also durchaus nicht vom Uebel, sie bilden vielmehr eine wesentliche Bedingung gesunder Kunstblüthe, vorausgesetzt, daß Formfreude in den Beschauern, Formenverständniß im schaffenden Künstler mit ihnen verknüpft sind.“¹⁶⁵² Auch Friedrich Pecht betonte immer wieder die Wichtigkeit einer Kunst, die im Volk fest verankert sei und lobte in diesem Zusammenhang die Rolle der deutschen Genremaler.¹⁶⁵³

Ausgangspunkt für diese Bejahung war die Kongruenz von bürgerlichem Kunstverständnis und künstlerischer Praxis während der 1850er und 1860er Jahre. Die realistische Ästhetik kritisierte keineswegs eine Nähe von Künstler und Rezipient, von Kunst und Publikum. Aus Friedrich Theodor Vischers Ästhetik wird der Anspruch deutlich, dass durch die sittlich verklärte Wiedergabe der Wirklichkeit nicht etwa bloß eine Entlastung geschaffen werden sollte – wohl könnte man heute anstatt Entlastung auch Unterhaltung sagen –, sondern im

1649 Ortega y Gasset 1964, S. 13.

1650 Thoma 1919, S. 48.

1651 Büttner 2009, S. 100-103.

1652 Springer 1867, S. 365-366.

1653 Siehe Kapitel 9.3.

Gegenteil zur Tat stimuliert werden sollte. Kunst fungierte demnach als Movens zur weltlichen Tätigkeit.¹⁶⁵⁴ Kunst hatte deshalb breitenwirksam zu sein. Vor dem Hintergrund eines deutschen Kunstverständnisses, das nach 1848 Idealismus und Realismus in der Malerei zu vereinen suchte, war Publikumsbezug jedenfalls noch ein positiv zu bewertendes Kriterium gewesen.

Es ist entschieden zu betonen, dass trotz der hohen Meinung, dass Kunst eben mehr als eine nüchterne Kopie jeglicher empirischen Wirklichkeit sei, die Kunstauffassung des poetischen Realismus keinesfalls bis hin zu einem l'art pour l'art-Verständnis reichte. Kunst oder genauer ein Genregemälde sollte nicht um seiner selbst willen geschaffen werden, auch nicht, um primär die Individualität des Künstlers auszudrücken, sondern um mithilfe von Formen der Verklärung Ideen und Wesentliches aus der kontingenten Wirklichkeit zu extrahieren. Der Betrachter sollte darüber klar und deutlich ins Bild gesetzt werden. Tat ein Gemälde dies nicht, war dies für Verfechter des poetischen Realismusverständnisses ein Kritikpunkt, wie in Fontanes Urteil über Knaus' „Passeyrer Raufer“ (Abb. 30) aufscheint.

Bei diesem Gemälde glaubte Fontane, besagten Bezug unglücklicherweise nicht eingelöst zu erkennen: „Wir glauben, es liegt darin, daß – ganz abgesehen von meisterhafter Technik, die wir bei Knaus als selbstverständlich hinnehmen, – daß, sagen wir, auch die glänzendste Gabe der Charakteristik nicht ausreicht, ein ansprechendes, rasch gewinnendes Genrebild herzustellen, wenn nicht noch ein anderes hinzukommt.“¹⁶⁵⁵ Fontane, der nur am Rande bemerkt im zitierten Satz auch den spezifischen Primat des Inhaltlichen vor der Form beim poetischen Genrebild ansprach, stellte weiterführend klar: „Das Genre appelliert an das Gemüt. Die bloße Charakterisierung, sie sei so scharf, wie sie wolle, bleibt uns diesen Appell aber schuldig. Wir rufen aus: ‚Wie wahr, wie treffend‘, aber es fehlt ein Etwas, das uns all dies scharf Beobachtete menschlich näherführt. Unser Urteil ist befriedigt, aber unser Herz hat nichts davon. Das Herz fordert aber diesen Dingen gegenüber sein Recht.“¹⁶⁵⁶ Es wird deutlich, dass die von Fontane vom guten Genrebild geforderte Gemüthaftigkeit nicht mit der ästhetischen Kategorie der Einfühlung und Stimmung im Kontext moderner Kunst übereinstimmte. Nicht freies Spiel der Assoziation oder geistvolles Empfinden standen hinter Fontanes Appell, sondern empfindsames Nachvollziehen einer menschlichen Begebenheit und die Forderung nach Anrühren durch „einen sentimental oder einen humoristischen oder am

1654 Kinder 1973, S. 83.

1655 Zitiert nach Gaehtgens 2002, S. 451.

1656 Zitiert nach Gaehtgens 2002, S. 451.

besten vielleicht einen allgemein poetischen Zug“, eben die Forderung nach „liebenswürdiger [...] Innerlichkeit“, so Fontane wörtlich.¹⁶⁵⁷

Im Zuge der naturalistischen und neuidealistischen Umbrüche des späten 19. Jahrhunderts wurden sowohl der enge Bezug von Kunst und Publikum, einstmals genuin in der Kunsttheorie des poetischen Realismus verankert, als auch das Postulat von poetischer Innerlichkeit schließlich nicht mehr verstanden und zurückgewiesen. Wörtlich um besagte Innerlichkeit trauernd, klagte Hanns Fechner 1915: „Schwer genug hat unsere deutsche Kunst unter den materialistischen Anschauungen der letzten 25 Jahre leiden müssen. Jedes Ringen nach Innerlichkeit, das Stammeln noch unverdorbenen Seelen, Gebeten aus der Kindheit gleichend, wurde verhöhnt, wie alles Suchen nach Höherem als nur maltechnischen Werten. Kunst sei – so wurde von den Internationalen in alle Himmelsrichtungen hinausposaunt – nur für die Kunst da, für einen kleinen Kreis von Künstlern, Liebhaberkunsthändlern, für Kunstästheten, für betörte ‚Kunstsnoobs‘ und Besitzer allerneuester Gallerien, die bei der Sache weiter nichts zu tun hatten, als ihre Geldbeutel ausgiebig zu öffnen, um so am großen Tempelbau mitzuhelfen.“¹⁶⁵⁸ Offenkundig war von einer breiten Übereinstimmung zwischen dem Weltbild des Bürgertums und dem praktizierten Umgang mit der Wirklichkeit in der Kunst wie nach 1848 zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht mehr viel übrig geblieben.

Das liberale Bürgertum, das anders als im politischen Sektor in der bildenden Kunst nach 1848 nicht radikal mit dem Idealismus gebrochen hatte, sondern es vielmehr verstanden hatte, mit Resten der idealistischen Kunstauffassung der Darstellung einer realiter ernüchternden Wirklichkeit im Medium der Kunst ein Ja abzugewinnen, sah sich mit der Reichsgründung 1871 in eine noch ernüchterndere Lage versetzt als zur Mitte des Jahrhunderts. Dem Auf und Ab der wirtschaftlichen Verhältnisse im neuen Reich anheimgefallen, vollzog sich die Einigung des Nationalstaats jenseits des liberalen Bürgertums vor allem durch die feudalen Schichten und das Militär. Die Konsequenz war ein kulturelles Desengagement, das auch die Stellung zu den bildenden Künstlern betraf.¹⁶⁵⁹

Die naturalistischen Künstler, die nicht resignativ, sondern aktiv mit den gesellschaftlichen Veränderungen umgehen wollten, erkannten in diesem Punkt ihre deutliche Differenz zur bürgerlichen Kunstauffassung, wie zum Beispiel Wilhelm Leibl. Recht schnell konnte aus

¹⁶⁵⁷ Zitiert nach Gaetgens 2002, S. 451.

¹⁶⁵⁸ Fechner 1915, S. 7-8.

¹⁶⁵⁹ Fähnders 2010, S. 58.

dieser spannungsreichen Konstellation heraus eine kämpferische Antihaltung der Künstler gegen das Bürgertum als ihrem einstigen Förderer und Adressaten werden. So beschrieb Conrad Alberti in „Die Bourgeoisie und die Kunst“ 1888: „Ihr habt gesehen, der heutige Niedergang der Künste ist kein bloßer arger Zufall, er ist eine soziale Notwendigkeit, es liegt im Wesen der Bourgeoisie, daß sie Alles korrumpiert, materialisiert und vergiftet, was in ihren Bereich gerät, und so auch die Kunst [...]“¹⁶⁶⁰

Jürgen Habermas interpretierte diese Absonderung der Künstler als eine Vorstellung von „freischwebender Intelligenz“, wonach sich die Künstlerschaft isoliert von der bürgerlichen Gesellschaft und dem breiten Publikum als elitäre Riege empfunden habe, die wiederum nur von einer Minderheit adäquat verstanden und rezipiert werden wollte.¹⁶⁶¹ So warnte Conrad Fiedler zum Beispiel davor, ein gutes Kunstwerk allzu sehr der Öffentlichkeit preiszugeben: „Je weiteren Kreisen ein Erzeugniß des Geistes zugänglich ist, desto mehr ist es der verworrenen und unklaren Auffassung ausgesetzt; so lange ein Gedanke, ein Werk beschlossen bleibt in dem engen Kreise der Verstehenden, so lange kann es seine beabsichtigte Wirkung rein und unverfälscht ausüben; sobald es hinaustritt unter die Menge, giebt es sich jedem Schicksale preis, das ihm die Menschen bereiten wollen.“¹⁶⁶² Lediglich eine geschmacklich gebildete Elite, nicht aber die von Fiedler benannte „Menge“ sollte dem Künstler und seinen Werken noch nahestehen. Wie Eberhard Roters angemerkt hat, führte dieses Denken die Kunst zwar in die Moderne und in die Autarkie. Zu bezahlen hatte die Kunst dies indes mit dem Verlust ihrer Volkstümlichkeit.¹⁶⁶³

Die vom Kunstverständnis des poetischen Realismus herkommende Genremalerei besaß hingegen explizit die Aufgabe, breitenwirksamen Bezug zum Rezipienten herzustellen und nicht nur einen elitären Kreis zu bedienen. Der sittliche Effekt, wie ihn noch Vischer anfänglich erwartet hatte, trat allerdings im Laufe der Zeit in den Hintergrund. Die im Kunstverständnis des poetischen Realismus zu findende Forderung nach Gemüthaftigkeit, danach, den Betrachter mit Sentiment zu packen oder eben nach dem bereits vielfach thematisierten Humor, rückten die Genremalerei vielmehr zunehmend in den Verdacht, lediglich dem Publikum gefallen zu wollen, wie beispielsweise Wilhelm Bode 1888 schilderte: „Auch unsere berühmten Genremaler gehen gar zu sehr darauf aus, den Beschauer zu unterhalten und zu amüsiren, das Motiv einer Novelle oder gleich ein halbes Dutzend

¹⁶⁶⁰ Zitiert nach Ruprecht 1962, S. 122.

¹⁶⁶¹ Fährders 2010, S. 58.

¹⁶⁶² Fiedler 1876, S. 3.

¹⁶⁶³ Roters 1998, Band 1, S. 20.

derselben in ihren Bildern zu geben.“¹⁶⁶⁴

Eine Hauptschuld sah Bode beim Publikum: „Die grosse Masse des Publicums sucht in der Kunst und verlangt von derselben, was gar nicht ihre Aufgabe ist: wir wollen durch ein Bild, durch eine Statue unterhalten sein oder mindestens belehrt werden. Das Kunstwerk als solches in seiner naiv malerischen Wirkung, in seiner plastischen Einfachheit ‚sagt uns nichts‘, ist also nicht das Richtige. Wir verlangen heute vom Kunstwerke, was Aufgabe der Illustration ist oder selbst was nur die Dichtkunst oder die Geschichte uns bieten können.“¹⁶⁶⁵ 1927 ordnete Karl Scheffler die Genremalerei des 19. Jahrhunderts einer – gleichermaßen Friedrich Pechts Zeitschrift wie Kunstauffassung zitierenden – „Kunst für Alle“ zu und subsumierte sie unter „Unterhaltungsmalerei“.¹⁶⁶⁶ Hermann Beenken sprach in „Das neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst“ am Beispiel von Grützner und Defregger explizit von „Unterhaltungsgenremalerei“, die „unermüdlich auf immer neue Weise das Publikumsinteresse in das subjektive Erleben der Bildgestalten“ hineingezogen habe.¹⁶⁶⁷

Damit ist der zweite von Doris Edler angesprochene Reibungspunkt zwischen dem Genrepublikum und der modernen Seite berührt: die Rezeption rein nach dem Stofflichen respektive der Unterhaltungsaspekt der Genremotive. Hierzu war die Genremalerei von ihrem Sujetfeld her prädestiniert wie kaum eine andere Gattung, stand sie doch per se dem alltäglichen Erfahrungsschatz sowie den Wünschen und Erwartungen der Menschen nahe. Hermann Becker meinte: „Künstler und Publicum begegnen sich hier auf gleichem Boden, verstehen sich gegenseitig und sind einverstanden.“¹⁶⁶⁸ Doch mehr als das: Einer Genremalerei des poetischen Realismus fiel das Evozieren von Gefälligkeit und Unterhaltung, ausgehend von dem ihr hinterlegten Konzept, wie die Kunst mit der Wirklichkeit umzugehen habe, nicht schwer. Es fiel ihr gleichsam in den Schoß.

Außerdem ließ sich das Publikum in dieser Hinsicht, so schien es, am Ende des 19. Jahrhunderts mit immer trivialeren Sujets abspeisen. „Nach dieser Richtung liegt die zweite Sünde der Genremalerei. Der heutige Geschmack ist förmlich dressirt auf ‚interessante‘, ‚pikante‘ Situation [sic] und er hat auch viele Maler verführt, colorirte Illustrationen zu noch nicht nicht [sic] geschriebenen Romanen zu liefern“, klagte selbst ein

1664 Bode 1888, S. 92.

1665 Bode 1888, S. 92.

1666 Scheffler 1927, S. 25.

1667 Beenken 1944, S. 324.

1668 Becker 1888, S. 244.

dem poetischen Realismusverständnis nahestehender Kritiker wie Otto von Leixner.¹⁶⁶⁹ Deutlicher noch wurde diesbezüglich Dirk van Waterloo in seinen „Kunstästhetischen Sünden“: „Die Überschwemmung mit Genrebildern muss man mit Recht lebhaft beklagen, noch mehr aber die vorherrschende Trivialität des Sujets. Wie man jetzt alles Novelle nennt, auch wenn nur darin mit möglichster Breite – da nach der Zeile bezahlt wird – erzählt wird, wie man beim Weg aus dem Bierhaus in einen Graben gestolpert ist, so werden noch jetzt die allerunbedeutendsten, selbst unsaubersten Gegenstände – je schmutziger um so besser – unter dem Titel Genrebilder gemalt und die Flagge muss die Ladung decken.“¹⁶⁷⁰

Dolf Sternberger charakterisierte in seinem „Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert“ die Lockkraft der Genremalerei für den Menschen des 19. Jahrhunderts: „Beim Genre ist vielmehr das Interesse des Beschauers, des Lesers, des denkenden, gerührten, empörten, begierigen Dritten überall mit im Spiele. Ebenso wie die erstarrte Szene das lebende Bild, der Ergänzung bedürftig ist, ebensosehr ist dieser interessierte Betrachter begierig, zu ergänzen, und er drängt sich, sein Gefühl zu betätigen, um mit den herausgeforderten Lüsten oder Tränen die Lücken auszufüllen und die Risse zu schließen, die das Stückwerk des Bildes vorweist.“¹⁶⁷¹ Erfolg und Popularität des Genrefaches führte Sternberger auf die Nähe zum Lebensgefühl der bürgerlichen Rezipienten zurück: „Die Welt der menschlichen Beziehungen im späten bürgerlichen 19. Jahrhundert ist wie ein Getümmel von Genreszenen“, lautete Sternbergers generalisierende Einschätzung.¹⁶⁷²

Genau diese Nähe zwischen Genremalerei und Publikum, die sich in kaum zu differenzierender Weise – Edler hat wie zitiert von einem „Minimum“ an Differenz gesprochen¹⁶⁷³ – zusammensetzte aus dem Festhalten an einer einstmals akzeptierten Kunstauffassung, nämlich dem poetischen Realismusverständnis, und dem Konsum von Genremotiven zu Unterhaltung und Vergnügen ohne Augenmerk auf formale Bestandteile oder die künstlerische Persönlichkeit, konnten Künstler, Kritiker und Kunsthistoriker vor dem Hintergrund einer neuen Definition von Kunst nicht mehr gutheißen – und wollten es auch nicht. Das Bedienen des Publikums mit narrativen Geschichten, mit selektierten und humorvoll angereicherten Sujets sowie das Darreichen der künstlerischen Schaffenskraft gleichsam auf dem goldenen Tablett der verstandesmäßig lesbaren Inhaltlichkeit wurde, wie

1669 Leixner 1888, S. 234.

1670 van Waterloo 1888, S. 22-23.

1671 Sternberger 1974, S. 61.

1672 Sternberger 1974, S. 61.

1673 Edler 1992, S. 206.

die vorherigen Kapitel zur Kritik an einer derartigen Genremalerei gezeigt haben, nicht mehr als Kunst angesehen.

Kurt Münzer kolportierte 1905: „Das Gegenteil von Kunst,‘ sagt Whistler, ‚ist die Art der Malerei, die sich durch stofflichen Inhalt in den Dienst des Philistertums stellt.“¹⁶⁷⁴ Den Anhängern solcher Kunst, nicht nur von Whistler als Philister geschmäht¹⁶⁷⁵, wurde allergrößte Skepsis und Ablehnung entgegengebracht. „Man kann sagen, dass alle Diejenigen, und ihrer sind nicht Wenige, deren Blick nicht über den Gegenstand des Kunstwerkes hinausgeht, künstlerisch blind sind“, urteilte Hugo von Tschudi.¹⁶⁷⁶ Ludwig Volkmann stellte dagegen immerhin in Rechnung, dass die Angesprochenen vielleicht einfach nur zu wenig Anleitung und Erklärung guter, zeitgemäßer Kunst erhalten hätten: „Und es muß leider gesagt werden, daß selbst bei solchen Leuten, die gern und oft Kunstwerke betrachten, doch die wirklich künstlerische Bildung soweit fehlt, daß sie gar nicht einmal wissen, daß es noch tiefer gehende Fragen giebt, und daß man sich über solche überhaupt grundsätzlich Rechenschaft geben kann.“¹⁶⁷⁷ Dies mit gezielten Maßnahmen zu ändern, war eine wirkmächtige Folge der massiven Kritik an der Genremalerei und im Besonderen an ihrer Anhängerschaft am Ende des 19. Jahrhunderts.

Bei aller Distanz gegenüber einem der Genremalerei so gewogenen Publikum, einer Distanz, die Künstler wie beschrieben nicht selten in ein elitäres Denken und in eine Schutz vor einem korrumpierenden Kunstmarkt versprechende Isolation trieb, blieben nämlich Impulse einer Umerziehung nicht aus. Sprechende Manifeste waren natürlich zum einen die malerischen Erzeugnisse derjenigen Künstler, die sich von der Kunstauffassung der Genremalerei absetzen und das Publikum dementsprechend mit ihren Werken überzeugen wollten. 1894 beobachtete Ernst Lehmann zufrieden: „Man fängt an zu begreifen, daß nicht der Künstler vom Publikum, sondern dieses von jenem erzogen werden müsse, und daß – Max Liebermann der Mann dazu ist [...].“¹⁶⁷⁸ Zum anderen versuchten Kritiker, Kunsthistoriker und Museumsleute Beiträge zur Hebung des Kunsturteils zu leisten, was aus Sicht von Alfred Lichtwark rein schon „aus Gründen der Erhaltung unserer Nationalität wie aus Rücksicht auf unsere Volkswirtschaft mit aller Macht“ zu geschehen hatte.¹⁶⁷⁹ Erziehung zur neuen, modernen Kunst und weg vom

1674 Münzer 1905, S. 31.

1675 Zum Gemeinplatz der Klage gegen das „Philistertum“ im 19. Jahrhundert siehe Demand 2003, S. 101 et passim.

1676 Tschudi o.J. [1899], S. 13.

1677 Volkmann 1912, S. 13.

1678 Lehmann 1894b, S. 369.

1679 Lichtwark 1900, S. 17.

narrativen und erklärenden Genre tat jedenfalls nach Meinung vieler Not, denn, so August Endell: „Von selbst werden diese Verhältnisse nicht anders. Helfen kann nur eine klare Einsicht in das Wesen der Kunst.“¹⁶⁸⁰

Überträgt man die zuletzt gewonnenen Erkenntnisse auf den imaginären Hilfsbahnhof der Kunst um 1900, so wurden die hauptsächlichsten Charaktermerkmale einer vom poetischen Realismusverständnis herkommenden Genremalerei allesamt einer negativen Kritik unterworfen. Doch wurden nicht nur diese Mängel dem Genrezug außen gut sichtbar appliziert und dadurch versucht, den Status als Kunst abzusprechen. Eben auch alle Anhänger und Befürworter des Genrezuges wurden mit äußerster Skepsis betrachtet. Die Folgen daraus waren, wie nun zu zeigen sein wird, dass zum einen die Befürworter eines Besseren belehrt, sprich umerzogen werden sollten. Zum anderen stand der derart etikettierte und verladene Genrezug bereit zum Abkoppeln, um schließlich weg von der Haupttrasse der Kunst hin auf ein Nebengleis ohne weiteren Netzanschluss geschoben zu werden.

13.2.2. Der Genrezug wird abgekoppelt: Kanonrevision

I. „Aber dieses Betrachten, dieses Versenken in Farbe und Form will gelernt sein.“ – Umerziehung des Publikums weg vom Genre

1896 klagte August Endell, einer der Protagonisten des deutschen Jugendstils und Urheber des in der Kapitelüberschrift zitierten Ausspruchs: „Wir brauchen eine Erziehung zur Kunst zum Kunstgenuß. Man muß lernen zu sehen, die Freude rein an Form und Farbe muß geweckt werden. Es ist das eine eigene Seite unserer Psyche, sie bedarf der Ausbildung so gut wie alle anderen. Wo sie nicht gepflegt wird, verkümmert sie. Solche Menschen sind Krüppel. Und leider ihrer so viele.“¹⁶⁸¹ Nicht derart drastisch von Krüppeln, aber doch vom selben Sachverhalt sprach auch der Maler Wilhelm Trübner in seiner Veröffentlichung „Das Kunstverständnis von Heute“: „Mögen die Berufenen vor Allem das Ihrige thun, bezüglich der bildenden Künste die derzeitige Anschauung weiterer Kreise auf eine höhere Stufe zu erheben, damit dieselbe vor der musikalischen und literarischen Bildung unseres Volkes nicht länger zurückzustehen braucht.“¹⁶⁸²

1680 David 1995, S. 54.

1681 David 1995, S. 55. Endells in der Kapitelüberschrift zitierter Ausspruch ebd., S. 21.

1682 Trübner 1892, S. 65-66.

1893 verkündete Konrad Lange, damals Professor für Kunstgeschichte in Königsberg, in seiner Reformschrift „Die künstlerische Erziehung der deutschen Jugend“: „Nicht nur, daß der Grad unserer künstlerischen Volkserziehung weit zurückbleibt hinter der Bedeutung, welche die Kunst in unserem Volksleben beansprucht. Auch die Richtung, in der sie sich bethätigt, ist in vielen Punkten eine durchaus verkehrte. Wir haben die dringende Pflicht, hier durch Reformen einzugreifen und unsere allgemeine Kunsterziehung mit den Forderungen der modernen Kunstbewegung wieder in Einklang zu bringen.“¹⁶⁸³ Lange war überzeugt: „Wir müssen uns bemühen, unseren gebildeten Mittelstand wieder auf eine gewisse einheitliche Höhe des Kunstverständnisses zu heben. Und dazu gibt es nur ein Mittel: Wir müssen unser Augenmerk auf die Erziehung gebildeter Dilettanten richten.“¹⁶⁸⁴

Tatsächlich ging um die Jahrhundertwende mit der massiven Kritik an der künstlerischen Urteilskraft des deutschen Publikums eine Kunsterziehungsbewegung einher. Unter Ausnutzung verschiedener Methoden und Kanäle war es das gesteckte Ziel, das Geschmacks- und Urteilsniveau des Publikums, angefangen bei den Kindern im schulischen Unterricht, zu heben und zu verbessern.¹⁶⁸⁵ Hierzu zählte auch ein praktischer Unterricht im Zeichnen, wie ihn der Reformpädagoge Georg Kerschensteiner unterstützte.¹⁶⁸⁶ Eine weitere Hauptfigur der Kunsterziehungsbewegung war Alfred Lichtwark, der bereits mehrfach genannte Direktor der Hamburger Kunsthalle.¹⁶⁸⁷ Schon in seiner dortigen Antrittsrede 1886 skizzierte Lichtwark seine Vision des Museums als Bildungsstätte. Durch die Förderung und Konfrontation mit heimischer Gegenwartskunst glaubte Lichtwark eine Annäherung zwischen Künstlerschaft und Publikum herbeiführen zu können, vor allem ein höheres Verständnis der Rezipienten für die Prinzipien der modernen Kunst. Dadurch erhoffte sich Lichtwark auch ein gesteigertes Mäzenatentum innerhalb der Hamburger Bürgerschaft, welches sowohl den einzelnen Künstlern als auch der Kunsthalle zugute kommen würde.¹⁶⁸⁸

1903 entwarf Hermann Obrist, Bildhauer und Verfechter des Jugendstils, ein fiktives Szenario, wie es gewiss gelingen könne, den Menschen das poetische Genrebild – und nicht nur das – endgültig zu verleiden und sie zu Neuem zu bekehren: „Unser Programm: dreimal wöchentlich von Oktober bis Juli Anschauungslehre im Kunstsaal. Riesenprojektionsbilder.

1683 Lange 1893, S. 18-19.

1684 Lange 1893, S. 13.

1685 Siehe Hein 1991.

1686 Siehe May 2005.

1687 Siehe Gebhard 1947.

1688 Mylarch 1994, S. 276-277.

Vorführung der häßlichsten Bauten der Neuzeit und alter Marktplätze, von modernen deutschen Gymnasiasten und sizilianischen Knaben, von Holzschnitten aus der Gartenlaube und den besten Amateurphotographien, von einer Provinzausstellung deutscher Genrebilder und einer französischen Privatsammlung, von kompletten Anzügen zu 30 Mk. aus der Goldenen 110 und Schwarzwälder Bauern aus den dreißiger Jahren, von Entwürfen begabter und unbegabter junger Leute der Gegenwart.“¹⁶⁸⁹ Im Anschluss an die skizzierte Präsentation stellte sich Obrist eine Diskussion vor: „Jeder darf ausreden und fünf Minuten sprechen.“¹⁶⁹⁰ Infolge der plakativen Gegenüberstellung von Alt und Neu, von Gut und Schlecht würde sich, so hoffte Obrist, der Geschmackswandel bei der Zuschauerschaft wie von alleine vollziehen: „Wäre da ein Streiten auf der Kneipe noch nötig! Müßte man da noch täglich Kritiken aus dem Kunstverein lesen! Wer schriebe noch Broschüren?“¹⁶⁹¹ „Doch ach, es ist ein Traum“, schloss Obrist seine Überlegungen und erdete sich damit wieder zu den Tatsachen.¹⁶⁹²

Obrist wusste um die gefällige Anziehungskraft, welche die poetische Genremalerei um 1900 ungerührt auszuüben vermochte. In derselben Publikation wie sein Unterrichtsvorschlag schilderte er ein ihm diesbezüglich widerfahrenes Schlüsselerlebnis. Die Episode spielt in einem Dorfwirtshaus, „so einer echten alten Bauernkneipe“, in die Obrist mit Studienkollegen nach einem Herbstausflug eingekehrt war.¹⁶⁹³ „Wir blieben lange dort. Da fand denn jeder etwas, das er mit Lust skizzierte.“¹⁶⁹⁴ Als es am Ende zur Begutachtung der Skizze eines Kollegen kam, „da war es eine recht mäßige Ansichtspostkarte geworden“.¹⁶⁹⁵ „Hast du denn weiter nichts gesehen als das?“ riefen wir aus; „dort in der Ecke saßen doch Menschen mit hundert wühlenden Sorgen und Begierden, nicht bloß Kostümfiguren. Wir sahen den protzigen Bauernsohn mit der feuchten hängenden Unterlippe, der heftig die Karten auf den Tisch schlägt und stets verliert, weil er nach der Schenkkellnerin schießt, statt aufzupassen, und den Riegelbauern mit hundert Furchen des Geizes im Antlitz, und den fetten glattrasierten Bürgermeister, den man gewählt, weil er so ruhig dumm ist und nichts merkt. Und dort im Winkel sitzt stumm einer mit schmutzigem Stoppelbarte und kaltglühenden Augen, der nicht mitspielt, der Eine, dem sie alle verschuldet sind, der sie alle beherrscht. Sahst du ihn nicht? Wenn du den ganzen Tisch kaum skizziert hättest und hättest nur das Auge dieses einen

1689 Obrist 1903, S. 15.
1690 Obrist 1903, S. 15.
1691 Obrist 1903, S. 15.
1692 Obrist 1903, S. 15.
1693 Obrist 1903, S. 71.
1694 Obrist 1903, S. 71.
1695 Obrist 1903, S. 72.

Mannes erfaßt, du hättest Weltgeschichte dargestellt statt deines dummen Genrebildes.“¹⁶⁹⁶

Der so eindringlich Gescholtene teilte die gegen sein „dummes Genrebild“ vorgebrachte Argumentation jedoch nicht. Noch bevor Obrist und die anderen Anwesenden aufgewühlt, „Kopf und Gemüt reich angefüllt mit künstlerischen Dingen“, zum Aufbruch bliesen, bemerkte er selbstbewusst: „Das Genrebild ist doch nicht ganz ohne [...]. Jedenfalls ist der Spaß daran nicht tot zu kriegen.“¹⁶⁹⁷ Nicht nur dieses Beispiel aus Künstlerkreisen um 1900 deutet es an: Die Distanzierung zwischen Genrebild und Publikum konnte nur mit Geduld vollzogen werden.

Es ist nicht uninteressant, dass die Versuche der Umerziehung des Kunstrezipienten um 1900 auch den bisher gepflegten Umgang mit Klassikern der Kunstgeschichte in Frage stellte und damit indirekt auch den Umgang mit Genrewerken früherer Jahrhunderte. Diese stießen am Ende des 19. Jahrhunderts durchaus auf Interesse bei Forschung und Publikum. 1884 publizierte Berthold Riehl eine „Geschichte des Sittenbildes in der deutschen Kunst bis zum Tode Pieter Brueghel des Aelteren“. In seine „Deutschen und italienischen Kunstcharaktere“ integrierte Riehl auch Kapitel über Adrian Brouwer oder David Teniers d.J. und lobte, wie sie erzählen und charakterisieren würden.¹⁶⁹⁸

Aus Sicht der Moderne sollte aber eben nicht mehr eine solche inhaltliche Ausdeutung, sondern Einfühlung in den schöpferischen Werkprozess und Wertschätzung formaler Aspekte den Betrachter interessieren. 1888 erschien in Gemeinschaftsarbeit von Georg Hirth und Richard Muther ein Führer durch die Alte Pinakothek in München. Das Handbuch verstand sich in bewusster Opposition zu dem offiziellen Führer durch das Museum.¹⁶⁹⁹ Hirth stellte gleich in der Einleitung klar: „Vor Allem kommt es also darauf an, bei der Betrachtung eines Kunstwerkes alles Nebensächliche auszuschneiden und uns über die Hauptfrage klar zu werden, welches Mass von *künstlerischem Talent* und *Können* zur Hervorbringung des Werkes erforderlich war?“¹⁷⁰⁰ Hirth mahnte: „Wir dürfen uns nicht blenden lassen durch die bloße gute Absicht des Künstlers oder durch Sympathien, welche uns die Idee und der Gegenstand der Darstellung einflößen – ja nicht einmal durch gewisse naturalistische Scherze, wenn sie nur angebracht sind, um das sonstige Unvermögen des Urhebers zu

1696 Obrist 1903, S. 72.

1697 Obrist 1903, S. 72.

1698 Riehl 1893, S. 215-216.

1699 Hirth / Muther 1888, S. V.

1700 Hirth / Muther 1888, S. XVII.

beschönigen.“¹⁷⁰¹

Eine solche Gefahr aber sah Hirth als gegeben an: „Der Unerfahrene wird, je nach seinen persönlichen Empfindungen und Lebensanschauungen, leicht beirrt: der Fromme wird durch religiöse Beziehungen voreingenommen; die Rührung, die Humanität, die Freude am Sinnigen oder Poetischen, am Schwermüthigen oder Lustigen, am Kraftvollen oder Sinnlichen, am Heroischen und Tragischen, am Unheimlichen oder gar am Grausamen verführt den Einen oder Anderen [...].“¹⁷⁰² In all dem lag für Hirth – und man darf sich die stillschweigende Zustimmung seines Co-Autors Muther getrost hinzu denken – die Gefahr, „über rein künstlerische Mängel sich hinwegtäuschen zu lassen“.¹⁷⁰³ Und damit aus der Sicht der beiden die Gefahr einer Fehldeutung des Kunstwerks.

Wie aus der eben zitierten Aufzählung Hirths herauszulesen ist, sollte selbst ein sinniges, poetisches oder lustiges (Genre-)Gemälde einzig nach dem Maßstab der Hervorbringung „von *künstlerischem Talent und Können*“ (s.o.) beurteilt werden. Zur eigenständigen Urteilsfindung über den Pinakothekskatalog hinaus gab Hirth dem Leser sechs Leitkriterien zur Beurteilung eines guten Kunstwerkes mit auf den Weg. Unübersehbar verwies dieser Kriterienkatalog¹⁷⁰⁴ ausschließlich auf formale Eigenschaften, die an einem Genregemälde zwar durchaus gerühmt werden konnten – in einem Genregemälde des poetischen Realismus allerdings allenfalls eine komplementäre Rolle spielten. Als weiteres Beispiel für einen „alternativen“ Museumskatalog nach moderner Kunstauffassung kann auch Karl Schefflers „Die Nationalgalerie zu Berlin. Ein kritischer Führer“ aus dem Jahr 1912 angeführt werden. Auch Scheffler nämlich war daran gelegen, dass der Leser von moderner Warte aus auf die ausgestellten Kunstwerke blickte. Seinen Führer verstand er deshalb als einen den Weg weisenden „Ariadnefaden“.¹⁷⁰⁵

Für Alfred Lichtwark war es eine Selbstverständlichkeit, dass die Erziehung zu einem besseren Kunstgeschmack an aktuellen Beispielen zu erfolgen und vor allem bereits im

1701 Hirth / Muther 1888, S. XVII-XVIII.

1702 Hirth / Muther 1888, S. XVIII.

1703 Hirth / Muther 1888, S. XVIII.

1704 Hirth riet seinem Leser, jedes Kunstwerk danach zu bewerten, ob es „1. Zeugniß [sic] für die feine *Naturbeobachtung* seines Schöpfers ablegt; 2. in Bezug auf die ‚*Mache*‘, sowohl der Zeichnung als der Malerei, die Meisterhand verräth; 3. keine wesentlichen Verstöße gegen die Perspektive, Anatomie und Proportionsschicklichkeit (um nicht das schlimme Wort ‚*Lehre*‘ zu brauchen), überhaupt gegen die *Zeichenkunst* enthält; 4. keine das Auge beleidigende *Farbengebungen* darbietet; 5. sich nach Inhalt und Linienführung mit dem Schönheitsgefühl, oder sagen wir lieber: mit dem *guten Geschmack* gebildeter Menschen abfindet; 6. in allen Schichten vom Firmiss [sic] bis zum Holz bzw. zur Leinwand solid vorbereitet und durchgeführt und gut erhalten, – überhaupt ‚*gesund*‘ ist.“ Hirth / Muther 1888, S. LXXXIV–LXXXV.

1705 Scheffler 1912, S. 27.

Kindesalter einzusetzen habe, „damit die neuen Genien, die das Geschick uns sendet, die Seelen finden, die ihnen ein Echo zurückwerfen, ehe das Alter sie gebeugt oder der Tod sie hingestreckt hat“.¹⁷⁰⁶ Zum Erreichen dieses Ziels verteilte Lichtwark nicht nur Dauerkarten für sein Museum „zu einem nominellen Preise“ an Schüler Hamburger Oberklassen.¹⁷⁰⁷ Der Direktor führte auch immer wieder selbst Schüler durch die Kunsthalle und erarbeitete mit ihnen gemeinsam eine Anleitung zum richtigen Betrachten von Kunstwerken. Seine Erfahrungen mit einer Klasse einer höheren Töchterschule publizierte Lichtwark als „Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken“. Die Genregattung und speziell das Genre des poetischen Realismus nehmen darin – man glaubt es zunächst kaum – prominenten Raum ein.

Seine Lektionen für die Schülerinnen begann Lichtwark vor dem Genrebild „Der verlorene Sohn“ von Benjamin Vautier (Abb. 110). In eine Bauernstube, in der Familie und Gesinde versammelt sind, ist ein junger Mann eingetreten. Mit hängenden Schultern und gesenktem Kopf steht er nahe der offenen Türschwelle. Nicht nur der Hund des Hofes, der ihn zutraulich angeht, erkennt den Ankömmling. Auch alle versammelten Personen sind durch ihn gefesselt. Ihre Reaktionen changieren zwischen Freude und Entsetzen, scheinen doch alle außer den Kindern sich bewusst zu sein, dass die Ankunft für den Bauern einen Affront darstellt. Energisch wendet er sich von dem Ankömmling fort. Mit der einen Hand stößt er einen Stuhl von sich; mit der anderen signalisiert er den Willen zur Distanz. Die Bäuerin packt ihn an diesem Arm und versucht, ihn zur Raison zu bringen. Der Bildtitel „Der verlorene Sohn“ erklärt die dargestellte Szene letztlich endgültig. Zwar vermittelt das Kruzifix in der Ecke der Stube die Hoffnung, dass auch diese Begebenheit wie die biblische Geschichte vom verlorenen Sohn einen versöhnlichen Ausgang finden könnte. Gewissheit schafft das Gemälde freilich keine.

Vautiers Bild ist ein klassisches Beispiel für ein Genregemälde des poetischen Realismus. Es präsentiert eine erzählerische, in einem Bühnenraum sich abspielende Begebenheit, bei der alle Anwesenden meisterhaft auf einen Sachverhalt hin konzentriert charakterisiert sind. Das Bild spielt in der selektierten Welt des Bauerntums und arbeitet mit Kontrasten. Die vom Bildtitel unterstützte Narrativität absorbiert die Aufmerksamkeit des Betrachters. Warum wählte Lichtwark gerade dieses in den Augen der Moderne anachronistische Gemälde für seine Schülerinnenführung aus? Er bekundete: „Über die Reihenfolge, in der die

1706 Lichtwark 1899, S. 16.

1707 Lichtwark 1899, S. 41-42.

bedeutendsten der im öffentlichen Besitz vorhandenen Gemälde zu betrachten sind, giebt der allgemeine Gang der künstlerischen Entwicklung Aufschluss. Wie am Anfang der Dichtung die epische Form steht, so pflegt auch die bildende Kunst zunächst zu erzählen. Das erzählende Genrebild wird deshalb am ersten das Interesse des Kindes fesseln, in unserer Sammlung also etwa Vautiers Toast auf die Braut oder sein Verlorener Sohn.“¹⁷⁰⁸

Lichtwarks Erläuterung impliziert deutlich, dass das „erzählende Genrebild“ mehr ist als nur ein fesselnder Einstieg für Kinder. Es ist unumwunden auch eine alte Kunstrichtung, ja man möchte interpretieren: eine veraltete. Indem damit begonnen wird, kann dem Kind nicht nur der Einstieg erleichtert werden, sondern im weiteren Verlauf der Lektionen auch klar werden, „dass jenseits des mit dem Wort zu deckenden sachlichen Inhalts noch etwas Anderes im Kunstwerk steckt, das man nur fühlen kann, und das eigentlich die Hauptsache ist“.¹⁷⁰⁹ Am Beispiel von Vautier erhoffte sich Lichtwark bei den Kindern die Erkenntnis, dass dieses „Andere“ im Kunstwerk hier gar nicht erstrebt worden war: „Es ist zum Bewusstsein zu bringen, dass es Bilder giebt, bei denen die Farbe Nebensache ist, die eigentlich gar nicht farbig zu sein brauchten (wie oben der Verlorene Sohn von Vautier), und dass bei anderen die Farbe eine der Hauptsachen ist.“¹⁷¹⁰

An anderer Stelle wurde Lichtwark noch deutlicher: „Bei der gelegentlichen Wiederholung wird sich immer wieder herausstellen, dass die Farbe auf den Bildern, wo sie nicht wesentlich ist, auch im Gedächtnis nicht leicht haftet, dass dagegen ohne Schwierigkeiten der farbige Aufbau eines Bildes aus dem Gedächtnis gelingt, wenn der Künstler in der Farbe gedacht hat. Bei Vautiers Verlorenem Sohn die Farben zu behalten, gelingt wenigen, bei dem grossen Kinderbildnis von Runge sitzen sie wie von selber fest in der Erinnerung.“¹⁷¹¹ Lichtwarks erklärte Intention war es, das Kind anzuleiten, dies selbstständig zu beobachten.

Als positive Gegenposition zu Vautier bot Lichtwark den Schülerinnen Werke des Hamburger Künstlers Hermann Kauffmann dar. Der Kunsthistoriker legte – in kindgerechter Anschaulichkeit – aus: „Wenn eine Dame ein Perlenband und eine Halskette von Diamanten besitzt, warum legt sie dann nicht beide zugleich an? Das eine stört das andere. So ist es auch in der Malerei. Als er ganz jung war, brachte Hermann Kauffmann so viele Figuren auf seine Bilder, wie er sich ausdenken konnte, später beschränkte er sich auf wenige, die man mit

1708 Lichtwark 1900, S. 22-23.

1709 Lichtwark 1900, S. 22.

1710 Lichtwark 1900, S. 24.

1711 Lichtwark 1900, S. 30.

einem Blick übersehen kann. Er liebte als Mann das Einfache mehr.“¹⁷¹² Zu Lebzeiten Kauffmanns noch konträr zum Publikumsgeschmack, ziehe man erst jetzt am Ende des Jahrhunderts, „wie Kauffmann, die Schilderung des ruhigen Lebens vor. Deshalb wird Kauffmann jetzt höher angesehen als bei seinen Lebzeiten, und sein Ruhm ist im Wachsen“.¹⁷¹³ Fremde Künstler seien jedes mal überrascht, wenn sie Kauffmanns Bilder in der Kunsthalle sähen, und „jeder Hamburger“, so der Direktor, „muss seine Bilder in unserer Galerie genau kennen“.¹⁷¹⁴

Lichtwarks Hervorhebung des dazumal und heute relativ unbekanntes Künstlers muss in ihrer Funktion als Gegenpart zum erzählenden Genre gesehen werden. Kauffmann bot, was der moderne Kunstgeschmack im Figurenbild zu akzeptieren bereit war, das populäre Genre jedoch mit seiner Narrativität, lesbaren Detailfülle und Charakteristik nicht zur Wirkung kommen ließ: Ruhe, Stimmungsgehalt, Muße zur Auseinandersetzung mit Form und Werkprozess (Abb. 111). Dies hervorzuheben, dafür war Kauffmann Lichtwark ein treffliches Exempel: „Was für Szenen hat er auf den Bildern, die wir besitzen, nicht dargestellt? Erregte Szenen, komische Szenen. Nennt mir derartige Begebenheiten aus dem Bauernleben, die ihr auf anderen Bildern gesehen habt – in unserer Galerie oder vor den Schaufenstern. Der Verlorene Sohn, eine Frau, die ihren Mann aus dem Wirtshaus holt, der Tanz auf der Alm, Hochzeitsschmäuse, Kindtaufe, Begräbnis.“¹⁷¹⁵ Während das Publikum gebannt vor solchen Bildern stehe, „die eine ungewöhnliche Begebenheit darstellen“, schätze der Kunstfreund „die anderen Bilder mehr und freut sich an der Einfachheit und Natürlichkeit der Stellungen und Bewegungen, die die Menschen bei der Ausübung ihres Berufes oder beim Ausruhen machen“.¹⁷¹⁶ Mit dieser Vorgabe verwies Alfred Lichtwark seine jungen Zuhörerinnen explizit auf die Werke Hermann Kauffmanns in der Hamburger Kunsthalle – und in gleicher Lektion weg von dem so erfolgreichen Genre des poetischen Realismus à la Vautier.

Im Jahr 1922 erschien Theodor Volbehrs Lehrschrift „Bildbetrachtung. Eine Einführung für alle Stufen des Schulunterrichts“. Volbehr, als Direktor des Kaiser-Friedrich-Museums in Magdeburg ein Museumsmann wie Lichtwark, stieß mit dieser Schrift zu der erzieherischen Maxime hinzu, die Alfred Lichtwark bereits ein Vierteljahrhundert zuvor an die Jugend gebracht wissen wollte: das Genrebild ist ein guter Einstieg für Kinder, mehr aber auch nicht.

1712 Lichtwark 1900, S. 116.

1713 Lichtwark 1900, S. 116-117.

1714 Lichtwark 1900, S. 117.

1715 Lichtwark 1900, S. 112-113.

1716 Lichtwark 1900, S. 113.

Dem Leser gegenüber beteuerte Volbehr: „Ich weiß es ja, daß auch du einen ‚leisen Grugel‘ vor jeder ‚Handlung‘ in einem Bilde hast und daß auch du gehörig auf das ‚Novellistische‘, das ‚Literarische‘ eines Gemäldes schelten kannst. Ich selbst bin der Meinung, daß die Handlung in einem Bilde etwas sehr Nebensächliches gegenüber dem Bildmäßigen im Bilde ist. Aber über diese Dinge magst du mit deinen Kindern sprechen, wenn sie keine Kinder mehr sind. Einstweilen gehe auf ihre Forderungen ein, die Welt so gründlich wie möglich kennen zu lernen.“¹⁷¹⁷

Damit stand die Genregattung gerade einmal eine Stufe über den Märchendarstellungen für die ganz Kleinen.¹⁷¹⁸ Schon die 13- bis 16jährigen sollten sich anhand von Feuerbach, Leistikow oder Dettmann auf den Aspekt des künstlerischen Erlebnisses einlassen, „auf Bilder also, die den Beschauer ahnen lassen, daß es hinter der Oberfläche noch etwas gibt, das man Seele des Bildes oder künstlerisches Erlebnis nennen mag, das aber für den photographischen Apparat des Auges nicht faßbar ist“.¹⁷¹⁹ So war Volbehrs Quintessenz aus der Bildinterpretation von Ludwig Dettmanns „Abendfrieden“ (Abb. 112): „Das Bild erzählt uns also keinerlei Handlung, keine spannende Novelle, sondern es zeigt uns einen Zustand, aber einen Zustand von starkem Stimmungsgehalt. Sicherlich hat der Maler diesen Zustand nicht irgendwo so gefunden, wie wir ihn jetzt erleben, und ihn dann nach der Natur abgemalt. Er wird vielmehr die Stimmung dieses Bildes in irgend einer dörflichen Abgeschlossenheit tief und wohltuend empfunden haben und wird dann versucht haben, diese Stimmung im Bilde neu zu schaffen.“¹⁷²⁰ Dettmann habe, so Volbehrs Überzeugung, darauf abgezielt, seine empfundene Stimmung ins Bild zu übertragen, so dass auch der Betrachter daraus ihrer gewahr werden könne.¹⁷²¹

Mit diesem ästhetischen Rüstzeug sollten Schüler höherer Klassen „Künstlerprobleme“ (von Hofmann, Corinth, Rethel) bearbeiten.¹⁷²² Für den Kreis der Volkshochschule empfahl Volbehr den Themenbereich „Die Persönlichkeit des Künstlers“ (Marées)¹⁷²³ und in noch gebildeterer Runde schließlich, von der Kunst der Gegenwart (van Gogh, Nolde, Heckel) zu reden.¹⁷²⁴ Das Genrebild, wie es um die Jahrhundertwende konnotiert war als narrative, verklärende und die

1717 Volbehr 1922, S. 15.

1718 Siehe Volbehr 1922, S. 8-13.

1719 Volbehr 1922, S. 24.

1720 Volbehr 1922, S. 32.

1721 Volbehr 1922, S. 32.

1722 Volbehr 1922, S. 33-41

1723 Volbehr 1922, S. 42-48.

1724 Volbehr 1922, S. 49-55.

formale Seite vernachlässigende Malerei, sollte fortan nach dem Willen der an den Beispielen Lichtwark und Volbehr vorgestellten Umerziehung des Publikums bei diesem keine Gunst mehr besitzen. Vielmehr hoffte man darauf, dass diese Umerziehung einen jeden Betrachter, so Volbehr hoffnungsvoll, „aus der eigentlichsten Kinderheimat, der Welt des Wunderbaren, durch die Welt der Wirklichkeit hindurch in eine neue Welt der Wunder, zu den Wundern künstlerischer Erlebnisse führt“¹⁷²⁵ – und damit auf jeden Fall weg vom Genrebild.

II. Abraten von Genremalerei als Wohnungsschmuck

Der formale Wandel, den gerade die impressionistischen Künstler wie Gotthard Kuehl oder Max Liebermann in Deutschland um 1900 vollzogen, war immens. Dieser Wandel konfrontierte die Zeitgenossen, die bis dato zumal im historistischen 19. Jahrhundert an gemäßigte, epigonenhafte Neuerungen gewohnt waren, mit einer gänzlich neuen Art und Weise des Malens. Die Auswirkungen auf die Sehgewohnheiten umschreibt folgende Geschichte: „Um darzutun, wie rasch sich der ‚Umschwung‘ von der ‚alten‘ zur ‚neuen‘ Kunst vollzogen habe, erzählt Gurlitt, wie seine Frau, Dresdnerin, 1893 nach sechsjährigem Aufenthalt in Berlin wieder einmal in die Dresdener Galerie gekommen sei und Bilder des Velasquez und Murillo so schwarz gefunden habe, daß sie eine mittlerweile eingetretene Beschädigung vermutete. ‚Und schwer gelang es mir, ihr klar zu machen, daß ihr Empfinden, nicht die Bilder sich geändert haben‘.“¹⁷²⁶

Der Kolporteur dieser Begebenheit, Theodor Alt, meinte, dass dies eine „hübsche Anekdote“ sei.¹⁷²⁷ *Se non è vero, è ben trovato*. Die Anekdote war für Theodor Alt allerdings zugleich Ausdruck einer spezifischen Zeitströmung, die er auch jenseits der Malerei abzulesen glaubte: „Es ist nicht ohne höheres Interesse, daß gleichzeitig mit der Geschmackswandlung in der Kunst auch eine Bevorzugung des hellen Bieres vor dem dunkeln in Deutschland Platz gegriffen hat, ebenso der hellfarbigen, leichteren Zigarren vor den dunkelfarbigem, durchschnittlich schwereren, die man in den achtziger Jahren, zur Zeit Makarts und später Lenbachs, liebte. Auch die Zimmer liebte man damals dunkel und üppig ausgestattet, jetzt ging man zu lichterem Ausstattungen über, indem man zunächst an die Stelle der Renaissance den Roccocostil setzte, bis dann um die Wende des Jahrhunderts der ‚neue Stil‘ versucht

1725 Volbehr 1922, S. 15.

1726 Alt 1910, S. 73-74.

1727 Alt 1910, S. 74.

wurde, dessen gemeinsames formales Kriterium vollkommene Nüchternheit bildet.“¹⁷²⁸

Mögliche Geschmackswandlungen im Alkohol- und Tabakkonsum der Jahrhundertwende zu untersuchen, ist nicht Aufgabe dieser Arbeit. Alts Zitat zieht seine Legitimation an dieser Stelle vielmehr aus der Schilderung, dass auch der Einrichtungsstil in Deutschland sich um 1900 verändert habe. Dies berührt einen für die Genremalerei zentralen Aspekt. Genregemälde waren sowohl als Originale wie auch vor allem als druckgraphische Reproduktionen immens beliebte Ausstattungsstücke in den deutschen Wohnungen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Alfred Woltmann schrieb 1878, die Genremalerei habe gerade ihren Platz im Hause, „wo sie stündlich Freude und Segen spendet. Die Schilderungen der landschaftlichen Natur, die Darstellungen aus dem täglichen Leben und besonders aus dem heimathlichen Volksleben, wie sie unsere Genremalerei darbietet, befriedigen die unbefangenen Genießenden am meisten“.¹⁷²⁹ Alwin Schultz urteilte 1883 in seiner „Einführung in das Studium der neueren Kunstgeschichte“ über die Genremalerei: „Sie ist es ja, die sich zur Ausschmückung der Zimmer eines wohlhabenden Privatmannes am allerersten eignet.“ Adolf Rosenberg schilderte 1890, „Die Goldene Hochzeit“ und „Die Taufe“ von Ludwig Knaus würden „noch heute zu den begehrtesten Darstellungen zum Schmucke von Familienzimmern gehören“.¹⁷³⁰

Selbstredend wurde aber auch ein Künstler wie Defregger empfohlen. Ob ein Klavier ein Heim zu schmücken vermag, darüber war Friedrich Fischbach in seiner Schrift „Die künstlerische Ausstattung der bürgerlichen Wohnung“ skeptisch: „Selbst Raphael wäre in Verlegenheit gerathen, wenn er es unter den Musikinstrumenten hätte placiren müssen, mit welchen er einen Pfeiler der Loggien des Vatikans verziert hat.“¹⁷³¹ Defregger aber vermochte definitiv jede Wohnung zu bereichern, weil dessen Motive Fischbachs Leitsatz für die Wohnungseinrichtung – „Bilder sollen erheben und erfreuen“ – rundum erfüllte.¹⁷³²

Christa Pieske kam in ihrer Untersuchung über populären Wandschmuck für den Zeitraum 1860 bis 1890 zu einer diese Aussagen stützenden Erkenntnis. Über alle gesellschaftlichen Schichten hinweg lief die Genremalerei, was die damalige Wohnungsausstattung betraf, mit

1728 Alt 1910, S. 74.

1729 Woltmann 1878, S. 327.

1730 Rosenberg 1890a, S. 51.

1731 Fischbach 1883, S. 37.

1732 Fischbach 1883, S. 29.

ihren vielfältigen Motiven den anderen Gattungen den Rang ab.¹⁷³³ Dreißig Jahre später dagegen hatte das Genrebild in seiner Vorreiterrolle ausgedient, so Pieske.¹⁷³⁴ Der Geschmack hatte sich auch hier verändert, weshalb die Thematik Genremalerei als Wohnungsschmuck mit in die Betrachtung der Krise dieser Gattung einbezogen werden soll. „Die ‚altdeutsche‘ Zeit mit düstern Möbeln, verhängten Fenstern und möglichst viel schwerem Nippes ist überwunden – man liebt helle, luftige Räume, die Luft und Licht hereinlassen“, verkündete Baudissin um 1900.¹⁷³⁵ Genregemälde passten nicht mehr in diesen neuen Wohnungsstil.

Dieser Umschwung lässt sich detailliert, geschweige denn quantitativ freilich nicht mehr nachverfolgen. Allerdings gab es für den besagten Umschwung einen unterstützenden Begleitfaktor, der durchaus nachvollziehbar geblieben ist. Der Wandel vollzog sich auch deshalb, weil er von Ratgeberbchern zum Thema „richtige Wohnungsausstattung“ forciert wurde. Gegen Ende des Jahrhunderts häuften sich in dieser Literaturgattung gegenüber der Genremalerei die kritischen Stimmen. 1888 veröffentlichte Cornelius Gurlitt „Im Brgerhause. Plaudereien über Kunst, Kunstgewerbe und Wohnungs-Ausstattung“. Gurlitt hielt seinem Leser vor Augen, dass der häusliche Bildschmuck stets auch viel über einen selbst verrate und deshalb mit Bedacht ausgewählt werden solle. Jeder Gast, so warnte Gurlitt, werde sich so „seine eigenen Gedanken machen, wenn er die Wände mit läppischen, süsslichen Genrebildern oder Dingen bedeckt findet [...]“.“¹⁷³⁶

„Lppische, sbliche Genrebilder“ riet Gurlitt also zu vermeiden. Doch auch bei Genrebildern hoherer Güte galt Vorsicht, so der Verfasser: „Ein gutes Genrebild heiteren Inhaltes kann gewiss eine hervorragende Kunstleistung sein. Es mag erheiternd und zur Betrachtung anregend wirken. Aber der beste Witz leidet unter jahrelanger Wiederholung. Es ist mithin gefährlich, ein solches Bild zu kaufen, wenn man es für einen täglich zu bewohnenden Raum bestimmen will.“¹⁷³⁷ In seiner Empfehlung, was anstatt Genrebildern denn auszuwählen sei, zeigte sich Gurlitt am Ende relativ konservativ: „Das Beste dürfte sein, ein Bild zu wählen, in welchem keine Handlung zum Ausdruck gebracht ist. Selbst für den im Glauben weniger Eifrigen, für den Protestanten, sind daher die Heiligenbilder der älteren Meister, ein sehr erwünschter Zimmerschmuck.“¹⁷³⁸

1733 Pieske 1988, S. 27.

1734 Pieske 1988, S. 36.

1735 Baudissin o.J. [1900], Kapitel 96.

1736 Gurlitt 1888, S. 137.

1737 Gurlitt 1888, S. 138.

1738 Gurlitt 1888, S. 138.

Einig mit Gurlitt in der Ablehnung von Genrebildern als Wandschmuck in der Wohnung zeigte sich 1898 Karl Rosner. Die Gefahr, dass Bilder leicht lästig werden könnten, sah Rosner nämlich gerade bei Genrebildern sehr leicht gegeben: „Einem ganz ähnlichen Wandel unterliegt der Eindruck, den wir von manchen Genrebildern empfangen, die heitere Szenen darstellen. Was uns in der ersten Zeit an ihnen erfreut oder belustigt, erscheint uns leicht nach längerem Besitz platt, banal. Ein Scherz, den wir täglich sich wiederholen sehen müssen, nützt seine Wirkung auf uns ab, wir werden seiner überdrüssig.“¹⁷³⁹

Einen deutlicheren Bruch mit der Vergangenheit forderte Alfred Wechsler 1903 unter dem Pseudonym Alfred W. Fred. Bezüglich der Einrichtungssituation der vorangegangenen Jahrzehnte heißt es bei ihm: „Deshalb muß mit vielem Zorne von der deutschen Wohnung gesprochen werden, wie sie seit 1870 etwa da ist, und keiner braucht ins Museum gehen, um die Chamber of horrors zu studieren; unsere Eltern und Freunde wohnten so und manch einer aus unserer Generation stelle sich in den Winkel und er sage: Pater peccavi...“¹⁷⁴⁰ Vor allem die Präsenz von Reproduktionsdrucken beklagte Wechsler, wobei auch die Motive der Genremalerei vor Kritik nicht verschont blieben: „Die falschen Van Dycks, Wouwermans und Dürers, die Münchener, Düsseldorfer oder Wiener Anekdotchen und Sentimentalitäten will bald keiner beim Speisen, Arbeiten oder Plaudern mehr vor sich sehen – und wahre Kunst ist dem Bürger leider oft unerschwinglich.“¹⁷⁴¹ Wechsler kam nun zu einem ganz anderen Lösungsvorschlag als Gurlitt und Rosner: „Die Freude an der glatten Fläche ist entdeckt worden. Es ist nun möglich, eine undessinierte einfarbige Tapete zu verwenden, durch Friese abzuschließen, auf eine niedrige Holztäfelung aufzusetzen. Die englischen ‚Unie-Tapeten‘ sind der erste Schritt gewesen; sie eignen sich aufs beste für einfache Räume, geben dem Auge eine treffliche Gelegenheit, unbeirrt von plumpen Pflanzen-Stilisierungen oder gar anekdotischen Erzählungen auszuruhen [...].“¹⁷⁴²

Wechslers weitere Worte sprechen von der „Lust am modernen Ornament“.¹⁷⁴³ Sie veranlassen, an die damalige Strömung des Jugendstils zu denken. Wer sich von Riemerschmid & Co. sein Haus ausgestalten ließ, bekam kein Genrebild an die Wand appliziert. Als Beispiel, wie ablehnend die Hauptvertreter dieser Kunstströmung dem narrativen Genrebild gegenüberstanden, sei August Endell angeführt. Der Architekt beklagte

1739 Rosner 1898, S. 209-210.

1740 Fred 1903, S. 63.

1741 Fred 1903, S. 138.

1742 Fred 1903, S. 131.

1743 Fred 1903, S. 131.

anlässlich des Besuchs der Münchner Jahresausstellung 1896, dass es immer noch kein wirklich freies Figurenbild gebe: „Man weiß die Freiheit nicht zu nutzen, und malt wie früher Historie, biblische Geschichte, Allegorie, Genrebild. Dabei können sich wohl künstlerische Qualitäten zeigen, aber volle Kunst kommt auf diese Weise nicht zustande.“¹⁷⁴⁴

Kopfschüttelnd konstatierte Endell: „Noch immer nehmen törichte Historienbilder, Genreszenen, banale Allegorien, zwecklose Farbkünsteleien einen breiten Platz ein.“¹⁷⁴⁵ Und eben deshalb, so könnte man repräsentativ von Endell ausgehend sagen, nahmen Genrebilder im Jugendstil in der Inneneinrichtung bewusst keinen Platz mehr ein. So geriet dementsprechend auch die Genremalerei um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert hinaus aus der Ratgeberliteratur zur wohlfeilen Wohnungsausstattung. In Karl Schefflers Aufsatz „Das Bild im Zimmer“, der zunächst in einem Sammelband und später noch in „Die Kunst für Alle“ erschien, wurden Stücke deutscher Genremalerei bezeichnenderweise bereits überhaupt nicht mehr erwähnt.¹⁷⁴⁶

III. „und sargt das ein, worin sie diese Verwandtschaft nicht findet.“ – Revision des Kunstkanons um 1900 und die Genremalerei

Um das Jahr 1900 herum war nicht nur die Malerei in Deutschland pluraler geworden, sondern auch das Schreiben über sie. Am Fin de siècle wurde von der Genremalerei in Deutschland ganz unterschiedlich gehandelt. Einesteils wurden weiterhin Maler wie Knaus, Defregger oder auch der mit seinem Bild „Die unterbrochene Trauung“ (Abb. 113) sichtlich auf den narrativ-theatralischen Effekt beim Publikum setzende Joseph Weiser lobend herausgestellt und ihnen „Talent“ attestiert, wie nachzulesen in einem Resümee Friedrich Pechts zur deutschen Kunst an der Jahrhundertwende.¹⁷⁴⁷ Andernteils konnte die Genremalerei von Knaus bereits als vollkommen unrepräsentativ für den damaligen Stand der Kunst in Deutschland angesehen werden, wie geschehen in Julius Meier-Graefes Berichterstattung über die deutsche Malerei bei der Weltausstellung 1900 in Paris.¹⁷⁴⁸

1744 David 1995, S. 47.

1745 David 1995, S. 54.

1746 Siehe Scheffler 1907.

1747 Pecht 1899/1900, S. 544 et passim.

1748 Meier-Graefe 1900, S. 90.

In einer mehrbändigen Kunstgeschichte der beiden Jesuitenpatres Gerhard Gietmann und Johannes Sörensen von 1901 wurde ungerührt eine poetisch verklärte Malerei gefordert.¹⁷⁴⁹ In Karl Schefflers „Die Moderne Malerei und Plastik“ nur drei Jahre später wurde diese Art von Malerei hingegen als Kunst ohne Zukunft bezeichnet.¹⁷⁵⁰ Leicht ließen sich weitere derartige Gegensatzpaare für die Jahrhundertwende anführen, doch würden die Stimmen mit zunehmenden Jahren versiegen. Wie Doris Edler festgehalten hat, gab es im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts zunächst noch ein Überhandnehmen von Kritik an einer erzählerischen, poetischen Genremalerei, „danach wurde nicht einmal mehr in negativer Form über die Bilder geschrieben“.¹⁷⁵¹ Entsprechend zutreffend ist schon aus damaliger Sicht Edlers Formulierung der „vergessene[n] Bilder“.¹⁷⁵²

Nachdem in den vorangegangenen Kapiteln bereits die hauptsächlichen inhaltlichen Kritikpunkte an der deutschen Genremalerei jeweils für sich vorgestellt und auf dahinter stehende Veränderungen hin untersucht wurden, soll nun noch einmal der Blick auf die Verdammung der Genremalerei um 1900 im Ganzen geweitet und nach dem Grund für ihr baldiges Verschwinden aus dem Kanon der Kunst gefragt werden. Zwei Belegstellen mögen hierfür die Richtung weisen. 1900 stand in der Zeitschrift „Deutsche Kunst und Dekoration“ geschrieben: „Wer genrehaft sieht, mag auch mit Kalk malen: er wird immer ein Genremaler bleiben [...]“.¹⁷⁵³ Ähnlich dichotomisierte die Zeitschrift „Kunst und Künstler“ 1911 anlässlich einer Ausstellung im Berliner Kunstsalon von Paul Cassirer zwischen genrehafter und anekdotischer Kunst auf der einen Seite und „rein künstlerisch[er] Kunst“ auf der anderen Seite.¹⁷⁵⁴

Beide Belegstellen aus Zeitschriften, die sich der modernen Kunst verpflichtet sahen – Alexander Kochs „Deutsche Kunst und Dekoration“ eher dem Jugendstil¹⁷⁵⁵, die im genannten Jahr 1911 von Karl Scheffler herausgegebene „Kunst und Künstler“ dem damals schon vom Expressionismus herausgeforderten Impressionismus¹⁷⁵⁶ – argumentierten mit keiner geringeren These, als dass Genremalerei unvereinbar mit dem Kunstbegriff sei. Genre und der Anspruch, Kunst sein zu können, schlossen sich von diesem Blickwinkel aus gleichsam

1749 Gietmann / Sörensen 1901, S. 151-152.

1750 Scheffler 1904, S. 29-30.

1751 Edler 1992, S. 68.

1752 Titel von Edler 1992.

1753 Mayr 1900/01, S. 282.

1754 Elias 1911, S. 109.

1755 Rennhofer 1987, S. 96.

1756 Paas 1976, S. 175.

a priori aus. Die die Wirklichkeit verklärende deutsche Genremalerei, die nach 1848 mit der Programmatik des deutschen Realismusverständnisses in der Kunst konform gegangen und abgesichert durch das ästhetische Konzept des Idealrealismus von der Kunstkritik breit und explizit als gute und wahre Kunst gelobt worden war, wurde zu Beginn des 20. Jahrhunderts von Vertretern und Verfechtern der Moderne wie ein Ausgegrenzter behandelt, mit dem niemand mehr etwas zu tun haben wollte.

Dabei war diese Malerei ja weiterhin am Leben, wenn auch zugegeben schon seit einiger Zeit. Doch wäre sie lediglich der Distanz zu ihrer Jugendzeit nach beurteilt worden, hätte sich ein derart hartes Urteil, dass sie keine Kunst sei, kaum aufrecht halten lassen. Dann hätte das 19. Jahrhundert Schritt für Schritt durchdekliniert werden müssen, ähnlich wie 1909 der Kunsthistoriker Paul Clemen dies für eine amerikanische Publikation in Worte fasste: „The Classicists were ‚modern‘ in Germany in comparison to the painters of the last Rococo period, The Nazarenes as compared to the Classicists, the Romanticists as compared to the Nazarenes, the school of Menzel as compared to the Romanticists, the school of Painters as compared to the Cartoonists, Knaus und Vautier as compared to the oldest genre painters, Leibl as compared to Knaus, Liebermann as compared to Leibl, and Putz as compared to Liebermann.“¹⁷⁵⁷

Im Gegensatz dazu aber wurde die Genremalerei, die längst bereits nicht mehr wertfrei als Darstellung anonymer Figuren in alltäglichen Situationen, sondern orthodox verengt als verklärende Anekdotenmalerei konnotiert wurde, um 1900 von vielen bewusst nicht mehr als Vorfahrin, sondern nur noch als Angehörige eines ganz anderen Familienzweiges im Stammbaum der Kunst betrachtet. Mit solchen Künstlern sollten die modernen Maler nicht mehr in Zusammenhang gebracht werden. 1904 bilanzierte Karl Scheffler zur Genregattung: „Diese Künstlergattung hat in allen europäischen Ländern die Majorität gebildet, behauptet sie noch und hat damit in einer Zeit, die die Stimmen zählt, nicht wägt, ein äußeres Bestimmungsrecht erobert.“¹⁷⁵⁸ Dies konnte Scheffler eben überhaupt nicht bestreiten. Die entscheidende Einschätzung zu Genremalern wie Knaus, Vautier, Defregger oder Grützner jedoch folgte sodann: „Ihre Werke aber dienen nicht einer Kunst der Zukunft. Diese Maler haben sich im wesentlichen von toten Konventionen befreit, obgleich man zuweilen auch Formgedanken, die einst heroisch gemeint waren, bei ihnen, auf ihre enge bürgerliche Welt angewandt, wiederfinden kann; aber sie haben nicht vermocht, dem neuen Ideal

1757 Clemen 1909, S. 9.

1758 Scheffler 1904, S. 30.

vorzuarbeiten.“¹⁷⁵⁹

Was hier thematisiert wird, ist ein auffälliges und vielfach nachweisbares Argumentationsmuster um 1900 in Deutschland. Die gescholtene Genremalerei wurde als inkompatibel mit der modernen, sei es der naturalistischen oder der neuidealistischen Kunst bezeichnet. Sie arbeitete demnach dem „neuen Ideal“ nicht mehr vor, was bei Scheffler sicherlich auf den Impressionismus bezogen war, mit Blick auf einen neuen Symbolismus aber eigentlich im Plural, nämlich „die neuen Ideale“ hätte stehen müssen. Aus heutiger Perspektive desavouiert die Formulierung Schefflers vom „neuen Ideal“ recht deutlich, dass in dem Augenblick, wo das idealistische Erbe, das der deutschen Genremalerei in ihren Formen der Verklärung und ihrem Primat des Inhaltlichen noch innewohnte, von jüngeren Künstlern als unkünstlerisch zurückgewiesen wurde, nur vermeintlich eine wahre und unverklärende Kunst bar jeglicher Ideale geschaffen worden ist.

Stattdessen erwachsen eben neue Ideale wie die unbedingte Verfolgung des optischen Seheindrucks, die Indienstnahme der Kunst für Belange der sozialen Fragen, egozentrische Konzepte des Sich-selbst-Ausdrückens usw. Kennzeichnendes Merkmal dieser Pluralisierung war wohlgemerkt das nahezu alle einende Sich-Absetzen von der offiziellen, akademischen und beim breiten Publikum beliebten Kunst, unter die nicht nur, aber in sich ganz eine vom Kunstverständnis des poetischen Realismus herkommende Genremalerei fiel. Aus diesem Absetzen wurde ein ausgefochtener Kampf um Abspaltung und um Neuformierung der Definition von Kunst sowie der Zusammensetzung des anerkannten Kunstkanons.

Diese besagte Kanonrevision markiert einen folgenreichen Eingriff, der freilich die gesamte traditionelle, akademische Malerei in Deutschland betraf und angesichts dieser weitreichenden Tatsache noch erstaunlich wenig unter die Lupe genommen wurde.¹⁷⁶⁰ Für die Kunst anderer europäischer Länder um 1900 ist, was damalige Strukturwandlungen betrifft, Besseres zu vermelden.¹⁷⁶¹ Da es verständlich ist, dass an dieser Stelle von der Warte der

1759 Scheffler 1904, S. 30.

1760 Klar benannte Nikolaus Pevsner die Kanonrevision jedenfalls bereits 1931: „Die Kunstgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts, wie sie heute den an der bildenden Kunst Teilnehmenden vertraut ist, wurde von Schriftstellern der Generation des Impressionismus geschrieben. Wie die Werte von Tschudi und Lichtwark, von Meier-Graefe, Scheffler oder Deri gesetzt wurden, so stellt sich dem heutigen Publikum fast ausnahmslos die Entwicklung der Kunst im neunzehnten Jahrhundert dar: als ein Weg nämlich, der – um ihn nur an seinen Marksteinen kenntlich zu machen – in Frankreich von Delacroix und Daumier über Corot, die Schule von Barbizon und Courbet zu Manet, Monet, Renoir und Degas führt, und in Deutschland von Friedrich, Runge, Rayski und dem jungen Menzel über Leibl und Trübner zu Liebermann, Slevogt und Corinth.“ Pevsner 1931, S. 125, angeführt nach Gloor 1986, S. 6.

1761 Für Italien siehe Zimmermann 2006, für die deutschsprachige Schweiz Gloor 1986.

Genremalerei aus nur ein ergänzender Beitrag zum deutschen Gesamtphänomen geleistet werden kann, stellt sich die Frage, worin dieser Beitrag liegen kann. Zum einen ist dies die Möglichkeit, aufzuzeigen, auf welchen Ebenen die These propagierte wurde, dass Genremalerei keine Kunst mehr sei und daher trotz ihrer noch anhaltenden physischen Präsenz in Deutschland fortan im Kanon der Kunstgeschichte zu vernachlässigen sei. Zum anderen ist als Beitrag zur Erforschung besagter Kanonrevision aus Sicht der Genremalerei zu thematisieren, dass es eine Tendenz gab, die Genremalerei zwar zu begraben und der *damnatio memoriae* anheimfallen zu lassen, die führenden Maler allerdings gleichsam umzuetikettieren und auf diese Art und Weise im Kanon der Kunst zu belassen. Da gerade letzterem Punkt, wie die Retrospektive zeigt, kein Erfolg beschieden war und er in Vergessenheit geraten konnte, dürfte es dieser Aspekt sein, der den differenziertesten Beitrag zum Gesamtphänomen der Kanonrevision um 1900 aus diesem Kapitel heraus beizusteuern vermag. Blicken wir jedoch vorher anhand exemplarischer Beispiele auf die Einflussnahme der modernen Künstler selbst, auf das Feld der Kunstkritik, auf die Kunstgeschichtsschreibung und auf das Museumswesen der Jahrhundertwende.

a) Künstler

Den deutlichsten Ausdruck, entschieden anders sein zu wollen als frühere (Genre-)Maler, setzten die fortschrittlichen deutschen Künstler zweifellos mit ihren Werken. Hierum soll und kann es an dieser Stelle nicht mehr gehen. Interessant sind an diesem Punkt vielmehr die schriftlichen Äußerungen von Künstlern zur Thematik. Klingers Schrift „Malerei und Zeichnung“ von 1891 wurde bereits andernorts, nämlich im Zusammenhang mit der Kritik an der „Anekdotenmalerei“, behandelt. Ein weiteres Beispiel bietet Wilhelm Trübner, der in den 1870er Jahren einige Zeit dem Kreis um Wilhelm Leibl angehört hatte. Die Kunstgeschichtsschreibung der Jahrhundertwende war sich interessanterweise nicht einig in der Einschätzung, ob Trübner gleich Leibl des Anekdotischen in seinem Œuvre hatte entraten können.¹⁷⁶² In seinen schriftlichen Standortbestimmungen „Das Kunstverständnis von Heute“

¹⁷⁶² Richard Hamann erblickte in Trübner bei ausgewählten Bildern einen verkappten Anekdotenmaler: „Diese Kunst bedarf zum Gegenstande nur des Menschen als Person, und je kleinlicher, anekdotischer die Situation ist, um so leichter vermag sie der Bedeutung des Bildes zu schaden. Trübner ist dieser Gefahr zuweilen verfallen, wie schon der Junge am Likörschrank zeigte, oder ‚Cäsar am Rubikon‘, die Dogge, die das Stilleben auf dem Tisch beschnuppert. Während bei Vautier, Knaus, das niedliche Motiv einem zu hochtrabend vorgetragen erscheint, und es einem um den Gegenstand leid tut, ist einem hier die wundervolle Malerei zu schade für die Anekdote.“ Hamann 1914, S. 241. Meier-Graefe meinte dagegen anerkennend über Trübner: „Mit einer ähnlichen Enthaltensamkeit hat er ungefähr gleichzeitig das Stuttgarter Bild, den Jungen am Weinschrank, gemalt; ein Genrebild, dem die Nüchternheit des Menschen das

(1892) und „Die Verwirrung der Kunstbegriffe“ (1898) ergriff Trübner jedoch unmissverständlich Partei für eine Malerei, die nicht mehr wie die deutsche Genremalerei jener Zeit den geistig rezipierbaren Inhalt bevorzugte. Trübner erklärte: „Es können aber alle Gegenstände vom einfachsten Studienkopf an bis zum kompliziertesten Motiv hinauf ebensowohl akademisch als wie reinkünstlerisch behandelt werden; in den meisten Fällen jedoch werden sie nur akademisch behandelt sein, während die reinkünstlerische Darstellungsweise mehr zu den Seltenheiten gehört.“¹⁷⁶³

Für die gescholtene akademische Malerei, der Trübner per se jeglichen ästhetischen Wert absprach, war nach seiner Meinung ihr Bildinhalt wie ein Rettungsanker: „Beim akademisch populären Kunstwerk liegt der Geist immer im Gegenstand, da das akademische Können für sich allein keinen Wert, also auch keinen Geist hat, folglich darauf angewiesen ist, den geistigen Wert ganz allein vom Gegenstand zu beziehen.“¹⁷⁶⁴ Jedoch schloss dies für Trübner wiederum eine Anerkennung als Kunstwerk aus: „Der hohe künstlerische Wert eines Werkes ist einzig von der Darstellungsweise abhängig und es kann sich bei der Wertbestimmung immer nur darum handeln, ob das Können ein reinkünstlerisches oder ein populärkünstlerisches d.h. akademisches ist.“¹⁷⁶⁵ Verklärende Genremalerei mit sich klar aussprechenden und interagierenden Charakteren, kontrastreich pointiert oder humorvoll dargereicht, war für Trübner – nicht anders als für seinen Jugendfreund Leibl – freilich auf Seiten der akademischen, sprich „populärkünstlerische[n]“ Malerei anzusiedeln – und damit vom fortan reinkünstlerischen Verfahren abgetrennt.

Ein führender Vertreter der Moderne und des sezessionistischen Lagers in Deutschland, der sich malerisch wie schriftstellerisch zum Neuen bekannte, war Max Liebermann. 1896 veröffentlichte er eine Studie über Degas, dessen Charakterisieren der Bildfiguren Liebermann entschieden vom Charakterisieren deutscher Genremaler unterschieden wissen wollte: „Im Gegensatz zu Manet, der nur ‚ein Stück Natur durch sein Temperament gesehen‘ gibt, malt Degas Bilder. Ihm ist die Charakteristik ebensowichtig wie den deutschen Genremalern. Diese jedoch – selbst die Besten unter ihnen wie Waldmüller oder Knaus –

Genrehafte entzieht und dem der Maler die Reize des Stillebens gibt. So geht es vielen Bildern, möglicherweise sogar unabhängig von dem Willen des Künstlers. Er hat vielleicht zuweilen die Absicht gehabt, ein Motiv zu geben, von dem er sich eine banale Wirkung auf das Publikum versprach, z.B. als er die Dogge mit der Wurst malte. Und jedesmal hat die Sachlichkeit des Malers den Witz des Menschen überwunden. Es ist gar nicht leicht, schlechte Bilder zu malen, wenn man einmal den Reiz der Natur erkannt hat.“ Meier-Graefe o.J. [1915], S. 315.

1763 Trübner 1900, S. 5.

1764 Trübner 1900, S. 9.

1765 Trübner 1900, S. 7-8.

zeichnen ihren Gegenstand so charakteristisch wie möglich und setzen dann die einzelnen Typen zu einem Bilde, das sie mehr oder minder angenehm kolorieren, zusammen, wobei ihnen oft wunderbar wahre Gestalten gelingen (man denke z.B. an den alten Juden in der ‚Salomonischen Weisheit‘ von Knaus). Das Ganze wirkt aber doch noch komponiert. Degas' Bilder dagegen machen zuerst den Eindruck einer Momentaufnahme.“¹⁷⁶⁶

Auch beim Vergleichen des von Liebermann in seiner Frühzeit sehr geschätzten Jozef Israels mit der in Liebermanns Augen zwar zugegeben „köstliche[n]“¹⁷⁶⁷, aber mit ihren narrativen Zügen doch für gute Malerei zu weit ausschreitenden deutschen Genremalerei ging der deutsche Künstler auf Distanz zum Genre. „Die deutschen Genremaler illustrieren mehr ihren Gegenstand; sie suchen mehr das Anekdotische, die charakteristische Zufälligkeit. Israels hingegen unterdrückt alles Detail; er sucht das Typische; statt der verstandesmäßigen Analyse die dichterische Synthese.“¹⁷⁶⁸ Zur Zeit der Niederschrift genügte Liebermann das Handeln seines einstigen Vorbildes Israels, nämlich trotz des Vorsprungs gegenüber einer übertrieben anekdotischen deutschen Genremalerei „Bilder mit literarischem Inhalt“¹⁷⁶⁹ zu malen, bereits nicht mehr. Liebermann war um die Jahrhundertwende von den frühen Arbeitsdarstellungen von Schustern, Netzflickerinnen oder Konservenmacherinnen abgewichen und zum impressionistischen Maler geworden.

Barbara Gaehtgens bewertete dementsprechend die Absicht Liebermanns hinter seinem freundlichem, doch schon distanzierendem Text über Israels: „Er berichtet[e] aus der Rückschau von einer Malerei, die ihm einst viel bedeutete, deren Theorie und Praxis er aber zugunsten neuer Tendenzen des ungleich moderneren Impressionismus aufgegeben hatte. Von Liebermanns Standpunkt aus war die inhaltlich bestimmte Genremalerei eines Israels bereits überholt.“¹⁷⁷⁰ Wobei – so wäre im vorliegenden Kontext zu ergänzen – die Kunst Israels Liebermann befruchtet und als Vorstufe auf diesen Weg gewiesen hatte. Knaus, den Liebermann im besagten Text namentlich nannte, ebenso wie die poetische Genremalerei Deutschlands generell gehörten für Liebermann wohlgemerkt nicht mehr in seinen künstlerischen „Stammbaum“.¹⁷⁷¹

1766 Liebermann 1993, S. 75-76.

1767 Zitiert nach Gaehtgens 2002, S. 485.

1768 Zitiert nach Gaehtgens 2002, S. 485-486.

1769 Zitiert nach Gaehtgens 2002, S. 486.

1770 Gaehtgens 2002, S. 491.

1771 Zum Aspekt des vermeintlichen „neuen“ Stammbaums der Avantgarde-Kunst siehe Schmidt-Burkhardt 2005.

b) **Kunstkritik**

Für die thematisierte Zeit kann die Rolle, welche die deutschen Kunstkritiker für die Kanonrevision spielten, kaum überschätzt werden. Die Situation innerhalb der deutschen Kunstkritik war in den 1880er Jahren aufgewühlt. 1882 verwehrte sich der Genremaler Carl Hoff in seiner Streitschrift „Künstler und Kunstschreiber. Ein Act der Notwehr“ gegen die zunehmende Flut unqualifizierter, selbsternannter Kunstkritiker.¹⁷⁷² 1884 irritierten Julius Stinde die Widersprüchlichkeiten der Zeitungsstimmen, die auf die 56. akademische Kunstausstellung in Berlin Bezug nahmen. Stinde fasste fast 400 sich widersprechende Kritikermeinungen zusammen und veröffentlichte sie in Buchform im darauf folgenden Jahr unter dem Pseudonym Quidam. So heißt es in seiner Kompilation beispielsweise, die „Berliner Zeitung“ habe zur Genreabteilung der Ausstellung geschrieben, die Genremaler hätten recht tüchtige Leistungen geboten, während die „Norddeutsche Allgemeine“ gemeint habe, die Genremalerei zeige sich in vollständigem Verfall.¹⁷⁷³ Solche heftigen Worte gegenüber der Genremalerei mehrten sich schließlich, als gegen Ende der 1880er Jahre den arrivierten Persönlichkeiten der Branche wie Friedrich Pecht, Ludwig Pietsch, Adolf Rosenberg oder Otto von Leixner immer mehr Kollegen gegenübertraten, die an Jahren jünger und gegenüber neuen Strömungen in der bildenden Kunst aufgeschlossener waren.

1895 benannte ein Artikel über die deutsche Kunstkritik in „Die Kunst für Alle“ als Vertreter dieser jungen Generation u.a. Cornelius Gurlitt, Herman Helferich (alias Emil Heilbut), Richard Muther, Fritz von Ostini oder Jaro Springer, mit dem um 1890 auch in Pechts Zeitschrift „Die Kunst für Alle“ allmählich ein frischer Wind einzog.¹⁷⁷⁴ Besonders bemängelte die junge Generation den apodiktischen Duktus ihrer Vorgänger. Der Schriftsteller Karl Bleibtreu meinte sarkastisch über Adolf Rosenberg: „Da Herr R. in weitesten Kreisen rühmlichst unbekannt sein dürfte, so erwähne ich zu seiner Charakterisierung, daß er als einer der berühmtesten ‚Verreiber‘ der Berliner Kritikasterie ein zweifelhaftes Renommee genießt und den Typus jener Preß-Mädchen für Alles repräsentiert, für die ich den Namen ‚Feuilleton-Scheerenschleifer‘ gefunden habe. Der richtige Scheerenschleifer (dessen Scheere der Parzen, in Nähe des dickbauchigen Kleistertopfes dräuend, den Lebensfaden so manches Schlachtopfers kürzt und im Übrigen ohne Erhitzung des sogenannten Gehirns mit kaltem

1772 Siehe Hoff 1882.

1773 Quidam 1884, S. 36.

1774 Schultze-Naumburg 1894/95. Zu Jaro Springer und seiner progressiven Rolle für die Zeitschrift „Die Kunst für Alle“ siehe Lange-Pütz 1987, S. 25.

Ausschnitt und Aufschnitt die Leser regalirt) kann Alles, weiß Alles und urteilt über Alles.“¹⁷⁷⁵

In der Sache forderte die jüngere Kritikergeneration, unvoreingenommener und differenzierter an die naturalistischen und neuidealistischen Werke heranzugehen. Zeitnah bilanzierte Cornelius Gurlitt: „Mit dem Jahre 1887 etwa begann in der Kritik die Absage gegen die alte Kunst: junge Kräfte traten hervor, die immer stürmischer dem Neuen zudrängten.“¹⁷⁷⁶ Dabei hatte man in Gurlitts Augen im Grunde genommen um die höhere Wertschätzung zweier Dinge gekämpft: „um den auf neue Grundlagen gestellten Realismus, wie er sich in Liebermann als Führer darstellte, und der in der Hellmalerei, im plein air der Franzosen sich äußerte; und um den sich geltend machenden Individualismus, der in Böcklin sein Haupt hatte.“¹⁷⁷⁷

Gurlitt hatte, so wird aus dem Umfeld der zitierten Sätze ersichtlich¹⁷⁷⁸, den Kunstkritiker Emil Heilbut im Sinn, als er das Jahr 1887 als Anbeginn einer neuen Kunstkritik nannte.¹⁷⁷⁹ In diesem Jahr nämlich veröffentlichte Emil Heilbut unter dem Pseudonym Herman Helferich in Friedrich Pechts Zeitschrift „Die Kunst für Alle“ einen Aufsatz über Max Liebermann. Dieser erlangte in der Kunstgeschichtsschreibung einige Berühmtheit. Zum einen, weil es sich hierbei um eine der frühesten Stimmen handelt, die Liebermanns Kunst unvoreingenommen und fernab von Hässlichkeitstiraden zu charakterisieren suchte. Ebenso sehr aber wegen der den Artikel einleitenden Anmerkung der Redaktion, die geäußerte Meinung Helferichs sei nicht die ihrige.¹⁷⁸⁰ Wie die Veröffentlichung des Aufsatzes widerspiegelt, war noch Ende der 1880er Jahre das, was Liebermann schuf, alles andere als anerkannt, vor allem nicht bei der konservativen Kunstkritik, wie sie Friedrich Pecht vertrat.¹⁷⁸¹

1891 erschien in Friedrich Pechts Organ ein Artikel Heilbut's – diesmal bemerkenswerterweise unter seinem Klarnamen – über Ludwig Knaus und Benjamin Vautier. Die einleitende Fußnote der Redaktion galt diesmal nicht der Distanzierung, sondern dem Hinweis, dass Heilbut's Passagen dem von ihm verfassten Katalog der Hamburger Sammlung Eduard L. Behrens entnommen seien.¹⁷⁸² Überfliegt man Heilbut's Aufsatz in „Die Kunst für Alle“ über

1775 Bleibtreu 1885, S. 463.

1776 Gurlitt 1907, S. 345.

1777 Gurlitt 1907, S. 346.

1778 Siehe Gurlitt 1907, S. 345.

1779 Grundlegend für Heilbut ist Schlenker 2007.

1780 Siehe Helferich 1887a, S. 214.

1781 Lange-Pütz 1987, S. 15.

1782 Heilbut 1891a, S. 24.

die beiden populären Genremaler lediglich cursorisch, so könnte Erstaunen über die anhaltenden Belobigungen von Knaus und Vautier aufkommen. Ausgehend vom Anfangssatz „Knaus wie Vautier dienen durch ihren genrebildlichen Gehalt zum Ruhm unseres Vaterlandes“¹⁷⁸³ – den auch Herausgeber Pecht hätte formuliert haben können – über Lob für die „innere Sauberkeit und Reinheit“¹⁷⁸⁴ von Vautiers Charakteren bis hin zu der Schlussentzente „[...] und wir besitzen in ihm [Knaus; Anm. d. Verf.] einen Maler ersten Ranges, der in aller Welt gelten würde und bis in alle Zeit Geltung behalten wird“¹⁷⁸⁵ mag man kaum glauben, dass derjenige Emil Heilbut, der sich eigentlich spätestens seit 1887 eine „Neue Kunst“ erwünschte¹⁷⁸⁶, diese Zeilen geschrieben hat.¹⁷⁸⁷ Allerdings liegen Formulierungen, die das Lob über die beiden Genrekünstler schnell relativieren, inmitten des Textes eingebettet – sowie vor allem in einer weiteren Passage aus Heilbuts vollständigem Katalogtext, welche „Die Kunst für Alle“ bezeichnenderweise nicht übernahm.

Emil Heilbut erklärte zunächst schon in seiner Darlegung in „Die Kunst für Alle“, dass Knaus und Vautier eigentlich nur von einer speziellen Warte aus beurteilt und wertgeschätzt werden könnten. Heilbut erläuterte bezogen auf Vautiers „Ländliches Begräbnis“ (Abb. 114): „Ich vermochte, da ich von französischen Landschaften kam, nicht den richtigen Standpunkt zu gewinnen.“¹⁷⁸⁸ Dann war Heilbut aber dem Gemälde eines Tages zur Mittagszeit gegenübergetreten und Fremdheit hatte sich in Verständnis gewandelt: „In diesem Sonnenscheine ruhte das Zimmer aus; berührt von diesem Sonnenscheine, als Zeugen nur das leise Ticken einer Uhr in diesem Gemache, versetzte ich mich in die Seele eines Freundes des Bildes – und begriff des Bildes Zauber.“¹⁷⁸⁹ Generalisierend gab Heilbut zu überlegen: „Vielleicht müssen wir bei Vautier und Knaus nicht an absolute Kunstwirkungen denken, sondern menschlicher unsre Stellung zu ihnen nehmen; denken wir zu ihren Bildern Menschen hinzu, welche an sie herantreten, um vor ihnen ein verklärtes Abbild der Welt zu genießen, so werden wir ihnen erst gerecht; Vautier und Knaus sind Maler, deren Bilder erst mit Menschen zusammen ihre Wirkung thun [...].“¹⁷⁹⁰

1783 Heilbut 1891a, S. 24.

1784 Heilbut 1891a, S. 24.

1785 Heilbut 1891a, S. 26.

1786 Siehe den Titel von Helferich 1887b.

1787 Inwiefern diese gemäßigte Tendenz auch aus Rücksicht auf den Sammler Eduard L. Behrens geschah, kann hier nicht nachverfolgt werden.

1788 Heilbut 1891a, S. 24.

1789 Heilbut 1891a, S. 24.

1790 Heilbut 1891a, S. 24.

Emil Heilbut verehrte Arnold Böcklin als Prototypen eines zeitgemäßen Künstlers.¹⁷⁹¹ Und Arnold Böcklin lehnte es entschieden ab, bei einer solchen auf den Betrachter berechneten Genremalerei wie der von Knaus oder Vautier von Kunst zu sprechen: „Da müßt' ich ja Genremaler sein, wenn ich nicht wüßte, daß es auf das und das ankommt, und daß lediglich der Kunstunverstand noch anderes verlangt. So ein Genrefritze, bei dessen, nehmen wir mal an, ganz netter Szene doch z.B. alles auf die zwei freundlichen Gesichter von Ihm und Ihr ankommt, und höchstens noch auf die oder jene helfende Bewegung – ja der macht noch den Hund und die Katz, und den Ofen auch mit dem Kalender dran von 1886 und die Nägel am Lehnstuhl und ist – stolz darauf ... nämlich, daß er den Blick von der Hauptsache abzieht und hin- und herzerrt.“¹⁷⁹² Der Bildbetrachter, so Böcklin, werde von Künstlern wie Knaus schlichtweg fehlgeleitet. Am Beispiel dessen „Taschenspieler in der Scheune“ (Abb. 22) mokierte sich Böcklin: „Die Hauptsache der [sic] Bildmoments, der Kanarienvogel, hat malerisch gar keinen Wert und ist eben doch die Pointe. Aber der Philister sieht lauter Weiber mit dicken Armen, lachenden Gesichtern usw.“¹⁷⁹³

Letztlich war auch Heilbut, ungeachtet seines Bemühens, die narrative und Betrachter bezogene Genremalerei ihrem Wesen nach ernst zu nehmen, der Überzeugung, dass diese Art von Malerei in der Gegenwart nicht mehr wahre Kunst sein könne. Wie er sich nämlich in dem vollständigen Katalogtext ausdrückte, sei Knaus zwar ein Maler von Weltgeltung, doch stehe er fern von und unvereinbar gegenüber dem modernen Stande der Malerei.¹⁷⁹⁴ Diese Kluft zwischen Knaus und der Moderne benannte Heilbut eben im Katalog der Hamburger Sammlung Eduard L. Behrens bei allem relativen Lob für die Genremalerei ganz deutlich. „Die Kunst für Alle“ druckte diese Passage wohlgermerkt nicht mit ab. Für Heilbuts Gesamturteil über die Genremalerei im Gefüge der modernen Strömungen war sie aber existenziell. Genremalerei à la Knaus oder Vautier: Dies war mit der modernen Kunst nicht vereinbar.

Emil Heilbut steht exemplarisch für eine neue Kunstkritik, die weniger in Kunst etwas hineinlas, als sich offen und neugierig von ihr anregen und gegebenenfalls überzeugen lassen wollte. 1904 schrieb Ludwig Bräutigam über „Die neue Kunstkritik“ und konstatierte: „Die alte Kritik hatte immer, ganz wie die alte Theologie, von ewigen Gesetzen gesprochen, von feststehenden Regeln, an denen ja nicht gerüttelt werden dürfe, und die der schaffende

1791 Helferich 1887b, S. 68-69.

1792 Floerke 1921, S. 162.

1793 Floerke 1921, S. 150.

1794 Heilbut 1891b, S. XIX.

Künstler immer beachten müsse. Und dieser angeblich unumstößliche Codex der alten Regeln war allmählich so groß und dickleibig geworden, daß die freigewachsene Gestalt des sich emporringenden Künstlers wie von einem dichten Gewebe starr umgeben oder ganz eingeschnürt war.¹⁷⁹⁵ Verglichen mit einer zeitgemäßen neuen Kunst bedeutete dies: „Beim Auftauchen einer neuen Kunstschöpfung fragt die alte Kritik immer: entspricht sie dem Gebot unserer Regeln, in welches Schubfach unserer Ästhetik läßt sie sich einreihen, nach welcher Meisterdichtung, die als Vorbild gedient, ist sie geschaffen? Der neuen Kritik kommt es vor allem darauf an, ob diese neuen Schöpfungen etwas Ursprüngliches, Selbsteigenes, Selbstherrliches, Aussichselbst-Geschaffenes und nicht etwa nur Nachschöpfungen, Nachahmungen, Schablonen, die nach klassischen Mustern entworfen sind. Wer etwas Neues, Eigenes, Ursprüngliches erfindet, kann Meister werden, nicht der, welcher immer nach Vorbildern schielt und brav ‚nachdichtet.‘¹⁷⁹⁶

Nicht mehr normativ und apodiktisch, sondern aufgeschlossen und subjektiv sich einfühlend, nicht mehr nach den Vorbildern suchend, sondern das je Neue herausstellend sollte die zur modernen Kunst passende Kritik verfahren. Dass der Kritiker hierbei freilich nicht mehr von oben herab zu urteilen vermochte, benannte Cornelius Gurlitt bereitwillig: „Hermann Bahr sprach 1890 in seinem Buche ‚Zur Kritik der Moderne‘ aus, was auch ich empfand, indem er sagte: die Kritik müsse sich erneuern, weil die Zeit sich erneuert habe, es gäbe nicht nur eine Gerechtigkeit, nicht nur eine Schönheit. Die Kunst solle aus dem Willen des Künstlers heraus beurteilt werden.“¹⁷⁹⁷ Ein solches Eingehen und Verstehen-Wollen band die neue Kunstkritik eng an die Moderne – und entfremdete sie zugleich von den Werken, die von der alten Kunstkritik fortwährend nach alten Mustern rezipiert wurden.

Eine Mittlerstellung zwischen journalistischer Kunstkritik des Tages und kunsthistorischer Darlegung größerer Zusammenhänge nahmen am Ende des 19. Jahrhunderts Streitschriften für die moderne Kunst ein, deren Stoßrichtung oft bereits im Titel offengelegt wurde. 1887 beteiligte sich auch Emil Heilbut unter seinem Pseudonym an dieser Gattung.¹⁷⁹⁸ In „Neue Kunst“ gab er folgendes Zeugnis: „An dem Beispiel Böcklin wünsche ich vorzuführen, wie

1795 Bräutigam 1904, S. 19-20.

1796 Bräutigam 1904, S. 29.

1797 Gurlitt 1907, S. 465.

1798 In „Neue Kunst“ blickte Heilbut auf die Große Berliner Kunstausstellung im Jahr 1886 zurück und machte sich Gedanken zum weiteren Fortgang der deutschen Kunst. Bezeichnenderweise postulierte Heilbut einen Wendepunkt, von dem an alles anders geschaffen worden sei und von dem an alles anders gesehen werden solle. Dieser Wendepunkt war für Heilbut der Tod des Münchner Akademiedirektors Piloty am 21. Juli 1886. Siehe Helferich 1887b.

ich mir das moderne Kunstideal vorstelle. Wörtlich – modern, kunstvoll, ideal. Modern soll es sein: darum fallen die Historienbilder deren Inhalt uns nicht angeht, und kostümierte Genreszenen, die im [sic] vergilbten Buchstaben den alten Meistern nachempfunden sind. Kunstvoll soll es sein: deshalb falle Cornelius, welcher nicht zu malen verstand, während der Ton es doch ist der die Musik macht. Ideal soll es auch sein. Doch darum sorgen wir nicht, Idealität wird nicht gemacht, sie ist die Folge einer Potenz.“¹⁷⁹⁹ Sich an Zola anlehnd ergänzte Heilbut: „La nature vue au travers d'un tempérament“, wie ein Franzose sagt; sieht ein Temperament die Natur an, ist eine Persönlichkeit dem Betrachtenden eigen: dann bleibt ein Ueberschuß, der genügt, ein Ueberschuß, der nicht Kopie ist; und das ist der Ueberschuß der der Idealität zu gute kommt.“¹⁸⁰⁰

1896 folgte Carl Neumann mit „Kampf um die Neue Kunst“. Darin hielt der damalige Privatdozent für Kunstgeschichte in Heidelberg fest: „Man pflegte bisher Historie und Genre zu unterscheiden und gab jener einen höheren Rang. Die neue Schule kämpft gegen das alte Genre nicht weniger als gegen die Historie. Denn das alte Genre war die gemalte Novelle oder Dorfgeschichte und von der Litteratur [sic] ebenso abhängig wie die Historie mit ihrem politischen oder religiösen Pathos von der Weltgeschichte. Man will aber keine Tendenzbilder mehr, sondern reine Kunst.“¹⁸⁰¹ Den Genrebegriff sah Neumann zu diesem Zeitpunkt als bereits derart diskreditiert an, dass er zu bedenken gab: „[...] wenn man ins künftige die Ausdrücke und Bezeichnungen Historie und Genre beibehalten will, so wird die Trennung durch die Auffassung des Künstlers bestimmt werden, nicht durch die Wahl des Stoffes. Man wird dann vielleicht Historie das Große und Stilvolle nennen (wenn einmal ein Stil wieder da ist), ganz abgesehen vom Gegenstand, so daß z.B. ein Karl V. von Tizian oder die Bürgermeisterfamilie von Basel auf der Holbeinmadonna hierher gehörten; wo das Zufällige und Nebensächliche überwiegt, wird man von Genreauffassung sprechen, wie bei den Mommsen- und Helmholtzporträts von Knaus.“¹⁸⁰²

Diese Überlegung Neumanns wird in dieser Arbeit zu einem späteren Zeitpunkt noch einmal wiederkehren, allerdings aus einem anderen Munde. Einstweilen, so kommentierte Neumann in seiner Publikation 1896, seien solche Gedanken sowieso „überflüssig“.¹⁸⁰³ Genremalerei zählte nun mal nicht zum Heerlager der neuen Kunst, um die gekämpft wurde. Ein Jahr später

1799 Helferich 1887b, S. 68-69.

1800 Helferich 1887b, S. 69.

1801 Neumann 1896, S. 219.

1802 Neumann 1896, S. 219.

1803 Neumann 1896, S. 219.

als Neumann veröffentlichte Woldemar von Seidlitz, wie schon am Anfang dieser Arbeit genannt, „Die Entwicklung der modernen Malerei“ und diskreditierte auch in dieser Publikation das alte Realismusverständnis der Genremalerei als überkommen.¹⁸⁰⁴

Eine in diesem Zusammenhang ebenfalls erwähnenswerte Streitschrift für das Neue in der Kunst, quasi in latenter Form, veröffentlichte Richard Muther. Gemeint ist sein Vorwort für Paul Seidels Führer durch die Sammlung von Adolf Friedrich Graf von Schack in München aus dem Jahr 1895. Muther, der schon durch die Mitarbeit an Georg Hirths bereits erwähntem Alternativführer durch die Münchner Alte Pinakothek seine Bereitschaft zu einer neuen Sicht auf altbekannte Dinge früherer Jahrhunderte unter Beweis gestellt hatte¹⁸⁰⁵, konnte nun im Führer durch die Schack-Galerie gezielt Stellung zu Kunstwerken des 19. Jahrhunderts beziehen. Muther lobte, dass sich der Urheber der Sammlung von Anbeginn in den 1850er Jahren an nicht habe beeindruckt lassen von den damaligen Genremalern, die „witzige oder rührende Anekdoten [erzählten], durch die sie die Neugierde eines kunstempfänglichen Publikums befriedigten“.¹⁸⁰⁶ Antizyklisch habe Schack hingegen zu ihrer Zeit verkannte Künstler wie Genelli, Schwind, Steinle, Spitzweg oder aber Feuerbach, Böcklin und Lenbach gesammelt und gefördert.¹⁸⁰⁷ Hiermit habe Schack treffsicheren Kunstgeschmack bewiesen, denn: „Delacroix ist verkannt worden und Millet und Courbet. Ja, man möchte es ein Naturgesetz nennen, dass jeder wahrhaft Grosse seinen Zeitgenossen unverständlich bleibt und erst von dem darauffolgenden Geschlecht den Marschallstab erhält.“¹⁸⁰⁸

Allegorisch malte Muther aus: „Bahnbrechende Geister sind die Recognoscirungspatrouillen, die das Gros vorausschickt, Fühlhörner gleichsam, die ein Zeitalter tastend vor sich streckt, bevor es selbst langsam und bedächtig in unbetretene Bahnen lenkt. Sie gehen auf ihrem vorgeschobenen Posten gewöhnlich selbst zu Grunde, aber ein Denkmal ehrt später den Ort, wo sie gefallen.“¹⁸⁰⁹ Genau nach diesen „Recognoscirungspatrouillen“ – die Nähe zum „Avantgarde“-Begriff ist unübersehbar – suchte Muther aber, weil er einzig darin, nicht in der Masse der Künstler, und waren einzelne auch noch so populär, die Entwicklung der Kunst nachvollziehbar sah. Diese Quintessenz von Muthers anvisierter Kanonrevision floss ein in seine in der vorliegenden Arbeit nun schon vielfach als Quelle für anschauliche Genrekritik

1804 Siehe Kapitel 3 oder direkt Seidlitz 1897.

1805 Hirth / Muther 1888.

1806 Seidel 1895, S. 3.

1807 Seidel 1895, S. 7-19.

1808 Seidel 1895, S. 6.

1809 Seidel 1895, S. 6.

zitierte „Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert“.

c) Kunstgeschichte

Richard Muthers Kunstgeschmack prägte sich Ende der 1880er Jahre und Anfang der 1890er Jahre in München aus und demnach kurz vor der Formierung der dortigen Sezession.¹⁸¹⁰ Bewegt von den Geschehnissen dieser Jahre, schrieb sich Muther auf die Fahnen, „[n]ur die Spitzen, nicht das Gros. Nur die Heroen“ in seiner Malereigeschichte des 19. Jahrhunderts zu berücksichtigen.¹⁸¹¹ Und das waren für Muther diejenigen Künstler, die im 19. Jahrhundert zeitgemäß gewesen wären und Neues geschaffen hätten – ein Kriterium, das er sodann freilich auch auf die noch aktiven Künstler der Jahrhundertwende anwandte. Subjektivität im Urteil gestand Muther bei diesem Vorgehen ebenso ein wie das bewusste Abtrennen von in seinen Augen zwar populären, jedoch verkrusteten und zum Absterben verdammt Zweigen am Stammbaum der Kunst. Er kommentierte frank und frei: „Jede Epoche wählt aus der Schatzkammer der Vergangenheit für ihre Herzensbedürfnisse das aus, worin sie ihr eigenes Wesen sieht, und sargt das ein, worin sie diese Verwandtschaft nicht findet.“¹⁸¹²

Dass Muther danach trachtete, die deutsche Genremalerei einzusargen, haben in der vorliegenden Arbeit zahlreiche Zitate aus seiner Feder bereits deutlich werden lassen. Wie revolutionär Muther in seiner Revision generell gewesen ist – die Zeitgenossin Laura Marholm titulierte Muther gar als „Ketzer“¹⁸¹³ –, kann an dieser Stelle nicht weiter ausgebreitet werden. Eine Anschauung erhält, wer Muthers „Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert“ der fast gleichaltrigen „Geschichte der Modernen Kunst“ Adolf Rosenbergs gegenüberhält.¹⁸¹⁴ In einer für einen heutigen Leser atemberaubenden Fülle – vor allem deshalb, weil das Gros der Genannten ganz in Vergessenheit geraten ist und vor dem inneren Auge keine Werke evoziert – breitete Rosenberg eine strikt deutsche Kunstgeschichte aus, die im Klassizismus ansetzt, über die Romantik eines Schwind und Richter – nicht Friedrich, Kersting oder Runge – in einen deutschen Realismus übergeht, ehe – dem nationalistischen Topos eines der deutschen Kunst inhärenten Idealismus geschuldet – Böcklin und Feuerbach die akzeptierten Vertreter der Gegenwart markieren. Den aus Frankreich stammenden

1810 Schleinitz 1993, S. 46.

1811 Muther 1893/94, Band 1, S. 7.

1812 Muther 1902, S. 142.

1813 Zitiert nach Schleinitz 1993, S. 367.

1814 Siehe Schleinitz 1993, 150-151 et passim.

Impressionismus und seine deutschen Vertreter hieß Rosenberg nicht gut.¹⁸¹⁵

Muther hingegen war überzeugt, dass deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts nur mit einem länderübergreifenden Ansatz erfasst werden könne. Er beschäftigte sich ausführlich mit England und Frankreich, weil er grundsätzlich im Naturalismus respektive Impressionismus den Schlüssel zu einer zeitgemäßen, modernen, die jeweilige Zeit adäquat in Kunst umsetzenden Strömung sah, bevor er, wie bereits beschrieben, schließlich doch noch einen – wiederum bei ihm international kontextualisierten – Neuidealismus zu berücksichtigen hatte. Nichts änderte diese Kehrtwende jedoch an der abfälligen Einschätzung einer narrativen und verklärenden Genremalerei.

Rotraud Schleinitz hat Richard Muthers Wirken als „provokativer Kunstschriftsteller“ mit dem Fokus auf seiner „Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert“ in breiter synchroner Analyse untersucht.¹⁸¹⁶ Von nicht geringerem Interesse wäre eine Studie der Auswirkungen von Muthers dreibändigem Werk auf den weiteren Verlauf der Kunstgeschichtsschreibung. Dies kann hier nur als Forschungsdesiderat formuliert werden. Der Erfolg des Werkes war jedenfalls nachweislich sehr groß. Rasch las man Muther beispielsweise auch in St. Petersburg, wo das Werk eingeschlagen hatte wie eine Bombe, so der russische Maler und Kunsthistoriker Alexander Benois.¹⁸¹⁷ Im Hinblick auf die Genremalerei wäre bei einer Wirkungsgeschichte Muthers auf diejenigen Künstler zu achten, die Muther gelten ließ, so beispielsweise Carl Spitzweg oder Heinrich Bürkel. Zu Spitzweg urteilte Muther nämlich: „Die Zeitgenossen haben ihn hauptsächlich als Humoristen geschätzt. Es war ja damals notwendig, daß ein Maler den Literaten spielte, daß er Geschichten, lustige und traurige, erzählte, wenn er auch von denen verstanden werden wollte, die für Kunst keinen Sinn hatten. Spitzweg hat sich also gleichfalls um Pointen bemüht. Ohne eine harmlose Anekdote geht es selten ab. Doch das beste Lob, das man diesen Pointen zu spenden vermag, ist, daß sie dem Wert seiner Bilder wenig schaden.“¹⁸¹⁸ Ob dieses Gelten-Lassen an Spitzwegs hinter aller biederer Narrativität versteckten Nähe zur französischen Landschaftsmalerei lag?

Ähnlich kulant verhielt sich Muther gegenüber dem Münchner Genremaler Heinrich Bürkel: „Seine Werke fallen in der Conception aus Allem heraus, was die gleichzeitige Generation der Grossmaler und die jüngere der Genremaler anstrebte. Die Grossmaler haussten in den

1815 Neidhardt 2003, S. 7.

1816 Siehe Schleinitz 1993.

1817 Stahl 1983, S. 225.

1818 Muther 1914, Band 1, S. 89.

Museen, Bürkel lebte in der Natur. Die von Wilkie beeinflussten Genremaler liebten, im Sinne der Engländer das Motiv auf das Novellistische auszuspielen. [...] Bürkels Werke haben keinen literarischen Hintergrund, sind nicht als Geschichten aufgebaut, weder humoristisch noch sentimental gefärbt, sondern schildern intim die einfachsten Vorgänge des Lebens.“¹⁸¹⁹ Bürkel habe überdies das Landleben nicht verklärt, keine „Sonntagsthema“¹⁸²⁰ gemalt, was ihn in Muthers Augen zu einem Vorgänger Leibls werden ließ.¹⁸²¹ Während Muther die deutsche Genremalerei auf den Stammvater David Wilkie zurückreichen ließ, speiste sich seiner Meinung nach die vitale Ader der Moderne aus Künstlern wie Bürkel.¹⁸²²

Schaut man aus heutiger Sicht auf Werke Bürkels, will eine solche Differenzierung nur noch schwer eingehen. Zwar ist Bürkel nicht in Abrede zu stellen, dass er, wie schon Ernst Förster 1862 anmerkte, Genremalerei gleichsam mit Landschaftsmalerei verbunden hat.¹⁸²³ Auch ist klar, dass er dementsprechend die bühnenhafte Folie vieler Genregemälde umging.¹⁸²⁴ Gleichwohl erscheinen viele von Bürkels Bildern – abgesehen davon, dass er ein sehr produktiver und in dieser Hinsicht mehr oder weniger „stagnierender“ Genremaler gewesen ist – doch sehr stark narrativ ausgerichtet. Da ereignen sich Überfälle, Zechgelage, Heimkehren, in jeglicher Hinsicht jedoch menschliche Interaktionen, die beobachtet und „gelesen“ werden wollen wie in „Rauferei vor der Schenke“ aus der Zeit um 1840 (Abb. 115). Eine plausible Erklärung für Muthers Wohlwollen dürfte wohl darin begründet sein, dass der Kunsthistoriker durch die Nachkommen Bürkels Einsicht in dessen Ölstudien und Zeichnungen erhielt, die ihn sogleich den gesamten Bürkel – inklusiver seiner Genregemälde – aufwerten ließen.¹⁸²⁵ Der Topos eines guten Genremalers blieb in der Nachfolge Muthers an Bürkel in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts haften.¹⁸²⁶ Jedoch führt diese Fährte zu weit ab vom eigentlichen Thema der Kanonrevision um 1900.

1899 veröffentlichte Cornelius Gurlitt, Sohn des Landschaftsmalers Louis Gurlitt und Bruder des Berliner Galeristen Fritz Gurlitt, „Die deutsche Kunst des Neunzehnten Jahrhunderts. Ihre Ziele und Taten“. Acht Jahre später lag bereits die dritte Auflage vor. Anders als Muther schwang Gurlitt nicht derart radikal die verbale Keule gegen die deutsche Genremalerei. Doch

1819 Muther 1893/94, Band 2, S. 156.

1820 Muther 1893/94, Band 2, S. 155-156.

1821 Muther 1893/94, Band 2, S. 158.

1822 Muther 1893/94, Band 2, S. 158.

1823 Förster 1862, S. 36.

1824 Maier 1996, S. 34.

1825 Siehe Bühler / Krückl 1989, S. 149-150.

1826 Beispielhaft Springer 1925, S. 216 oder Waldmann 1927, S. 18.

auch für ihn, der nicht zuletzt mit seinen Barockforschungen für seine Zeit Pionierarbeit leistete, hatte eine Neubewertung des zu Ende gehenden Jahrhunderts stattzufinden. Der Scheideweg für die poetische Genremalerei eines Ludwig Knaus, von wo ab sie den falschen Weg gegangen sei, um noch an der modernen Kunst partizipieren zu können, lag für Gurlitt genau dort, wofür wenige Jahrzehnte zuvor die deutsche Genremalerei noch gepriesen worden war. Die Rede ist vom Auseinanderdriften der Realismuskonzepte in Deutschland und Frankreich nach 1848: „Knaus ist stolz darauf, über den Vorwürfen seiner Bilder zu stehen, Courbet war stolz darauf, mitten unter ihnen zu stehen. Knaus ist ein Maler der Volksfreundlichkeit, Courbet ein Maler des Kampfes nach sozialer Umgestaltung. Damit war der Riß gegeben, der Knaus von der modernen Kunst trennt.“¹⁸²⁷

Für seine Gegenwart um die Jahrhundertwende sah Gurlitt nur zwei existente Kunstströmungen in Deutschland. Zum einen die Naturalisten um Uhde, Liebermann, Skarbina, Leistikow oder Trübner, zum andern die Neuidealisten wie Marées, Feuerbach, Thoma oder Stuck.¹⁸²⁸ Die deutsche Genremalerei hingegen hatte nach seinem Dafürhalten den Anschluss an den Zug der Moderne wohl bereits zu Beginn des Jahrhunderts schlichtweg verpasst. Als einen Grundkonflikt des 19. Jahrhunderts sah Gurlitt nämlich die Reibung zwischen Naturalismus und Idealismus, wie sie schon zu Beginn des Jahrhunderts Goethe und Schadow hatte miteinander streiten lassen. Gurlitts Augenmerk galt nun all denjenigen Künstlern, die seit Schadow gemessen an den Möglichkeiten ihrer Zeit eine individuelle und selbstständige Leistung erbracht hatten.¹⁸²⁹ Für einen Kompromissversuch zwischen den besagten Polen, wie ihn der poetische Realismus beziehungsweise der Idealrealismus im Laufe des 19. Jahrhunderts unternommen hatte, konnte sich Gurlitt nicht mehr erwärmen.

1827 Gurlitt 1907, S. 352-353. Gurlitt präzierte diese Gegensätzlichkeit von Knaus und Courbet und die daraus resultierenden Folgen in einer ausführlichen Passage: „Knaus will uns die Welt im Bilde erklären, die Neuen wollen sie uns zu eigener Erkenntnis vorführen. Er gibt die Novelle, diese den volkswirtschaftlichen Bericht. Er steht zwischen uns und dem Gegenstand, und schneidet uns das ihm gut und richtig scheinende Stück Natur zu; die Modernen suchen alles zu geben, was sie erfassen können, wohl wissend, wie viel am Ganzen trotzdem auch ihnen noch fehlt. Und wenn mich ein Hindernis von der freudigen Anerkennung von Knaus' Kunst abhält, so ist dies Hindernis er selbst: der Meister, der sichtbar unsichtbar sich zwischen den Beschauer und sein Bild drängt, um die Dinge mit beredtem Munde zu erklären. Ich vernehme nicht das Schreien der Buben, sondern den Maler, der von ihrem Geschrei erzählt; es ist eine verfeinerte, gewürztere Kost, die er bereitet, aber ich habe mich leider der Salons entwöhnt, in denen ich echtes Leben nicht finde. Die Naturtöne dringen mir dort nicht unmittelbar ans Ohr. Knaus will sogar, wir sollen uns des in seinen Bildern gegebenen Abstandes von der Kraft und von dem heißen Atem des Volkes freuen.“ Gurlitt 1907, S. 353.

1828 Mylarch 1994, S. 308-309.

1829 Beneke 1999, S. 20.

Als dritte große kunstgeschichtliche Darstellung aus den Jahren um 1900 sei schließlich noch auf Julius Meier-Graefes „Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst“ verwiesen, die in erster Auflage 1904 erschien. Damit rückt derjenige in den Fokus, der vom „Hilfsbahnhof“ der Kunst um 1890 sprach. Meier-Graefe beteiligte sich aktiv am Abkoppeln des Genrezuges vom Schienenstrang der modernen Kunst, ging allerdings noch einmal anders an die Kanonrevision heran als Muther und Gurlitt.¹⁸³⁰ Für Meier-Graefe zählten einzig formale Aspekte der Kunst, was er bereits vor seiner großen „Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst“ in dem siebenteiligen Aufsatz „Beiträge zu einer neuen Ästhetik“ in der Zeitschrift „Die Insel“ dargelegt hatte.¹⁸³¹ Rein auf das Sinnliche ausgerichtet, schrieb Meier-Graefe sodann einen Stammbaum der Moderne, der nicht nur die Genremalerei eines poetischen Realismus unberücksichtigt ließ, sondern auch die neuidealistischen Künstler wie Böcklin, Klinger, Thoma oder Stuck. Besonders an Böcklin, vor allem aber an dessen heroischer Verehrung im Deutschland der Jahrhundertwende rieb sich Meier-Graefe und veröffentlichte schließlich 1905 die Streitschrift „Der Fall Böcklin“ gegen denselben.¹⁸³² Die daraus resultierenden Querelen brauchen an dieser Stelle nicht weiter zu interessieren. Für die deutsche Genremalerei scheint aber ein Aspekt aus dieser geschilderten Konstellation wichtig zu sein.

Dass eine so stark inhaltlich ausgerichtete Malgattung wie die Genremalerei vor Meier-Graefes Schablone zur Kanonrevision keine Gnade fand, verwundert wenig. Auch er sprach von „den schlimmen Historien- und Genrebildern“.¹⁸³³ Die deutsche Genremalerei war in Meier-Graefes Veröffentlichungen indes schon weit weniger ein zu kritisierender Reibungspunkt als noch bei Muther. Die Funktion des Antagonisten übernahmen nun Künstler des erstarkten Neuidealismus. Freilich war es zugleich auch der explosive Gegensatz von vermeintlich französischem und vermeintlich deutschem Kunstwirken, den Meier-Graefe hier beschwor – und eben für eine sinnlich-formale Kunst des Nachbarn in den Augen vieler allzu sehr Partei nahm. Die deutsche Kunst, die mit Rückblick auf Heroen wie Cornelius, Kaulbach, Schwind oder Rethel um 1900 von vielen ungerührt und stolz als literarisch, ja in gewisser Weise als idealistisch apostrophiert wurde, wurde während der Auseinandersetzungen mit und um Meier-Graefes internationalen Kunstkanon schon nicht mehr über eine poetische Genremalerei, sondern sowohl von der Rezeptionsästhetik der

1830 Zu Gurlitts Werdegang und seinen kunstschriftstellerischen Tätigkeiten siehe Moffet 1973.

1831 Mylarch 1994, S. 326-329. Zur späteren Übernahme der „Beiträge zu einer neuen Ästhetik“ in den Korpus der „Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst“ siehe Kraemer 1996, S. 219.

1832 Siehe weiterführend Moffett 1973, S. 52-60.

1833 Meier-Graefe o.J. [1915], S. 288.

Einführung als auch dem Zeitgeist am Fin de siècle bereits mehr über entsprechende neuidealistische Kunst definiert. Auch in dieser Hinsicht, sozusagen auf ihrem eigenen Feld der idealistischen Kunst, geriet die Genremalerei um 1900 auf ein Nebengleis.

d) Museums- und Ausstellungswesen

Ein Einblick in das Gesamtphänomen der Revision des Kunstkanons zugunsten der Malerei der Moderne sowie zugunsten ihr vermeintlich vorangegangener Werke im 19. Jahrhundert wäre unvollständig ohne ein Eingehen auf das Museums- und Ausstellungswesen der Zeit und die dortige Widerspiegelung dieser Kanonrevision zuungunsten der Genregattung. Es sind zum einen kleinere Tatsachen, die anzeigen, dass sich die Wertschätzung sowie die Rolle der deutschen Genremalerei als anerkannte und populäre Station der Malerei innerhalb der musealen Präsentationen bald nach 1900 veränderte. So verkaufte beispielsweise das Kölner Wallraf-Richartz-Museum 1923 das Gemälde „Der Schranntag“ von Reinhard Sebastian Zimmermann, welches es seit 1861 gehalten hatte und das einst als „besonders berühmt“, eben als eines von Zimmermanns rundum „vortreffliche[n] Genrebilder[n]“ bezeichnet worden war.¹⁸³⁴

Ebenso in diesen Zusammenhang gehört die Episode, dass der Direktor des Magdeburger Kaiser-Friedrich-Museums, Theodor Volbehr, der mit seiner in dieser Arbeit bereits thematisierten kunstdidaktischen Schrift „Bildbetrachtung. Eine Einführung für alle Stufen des Schulunterrichts“ gegen die narrative Genremalerei Partei nahm, 1911 die Kröte zu schlucken hatte, einen Knaus – und zwar mit „Die Wochenstube“ ein klassisches Anekdotenbild (Abb. 116) – für das Museum erwerben zu müssen. Dabei wünschte dies Volbehr, der nach eigener Aussage mit seinem Museum „zu einem Verständnis der künstlerischen Bestrebungen unserer eigenen Zeit führen“ wollte, schon nicht mehr.¹⁸³⁵ „Dass in dem städtischen Charakter von Museen auch Gefahren liegen können, bewies freilich dieselbe Stiftung: der Wunsch, in der Stadtverordnetenversammlung geäußert, ein Genrebild von Knaus zu erwerben, musste erfüllt werden“, schrieb mit einem virtuellen Kopfschütteln die progressive Zeitschrift „Kunst und Künstler“.¹⁸³⁶

1834 Zum Verkauf siehe: <http://www.bildindex.de/obj05018682.html#home> [Eintrag im Bildarchiv Foto Marburg]. Zum Zitat siehe Anonymus 1890, S. 83.

1835 Volbehr 1907, S. 156.

1836 Kunst und Künstler 9 (1911), S. 507.

Als 1925 in Düsseldorf eine Ausstellung anlässlich des Jubiläums „1000 Jahre Rheinlande“ abgehalten wurde, waren Knaus und Vautier mit Bildern aus den 1850er und 1860er Jahren zwar noch vertreten, doch kritisierte Bernd Lasch in der begleitenden Publikation: „Wie alle unerlebte Vielmalerei, unterlag auch das Genre in diesen Jahren schließlich den plattesten Ansprüchen des Publikums.“¹⁸³⁷ Und Lasch ließ seinen Leser wissen: „Der spätere Verlauf der Düsseldorfer Schule wird in viel bedeutenderer Linie durch die Landschaftsmalerei veranschaulicht, denn diese verdankte, wie das nächste Kapitel im Gegensatz zum Genre zeigen wird, einer kräftigeren und gesunderen Verwurzelung ihre Entwicklung.“¹⁸³⁸ Verglichen mit der einstigen exponierten Stellung der beiden Künstler innerhalb der Düsseldorfer Kunst fand man Knaus und Vautier nun offenkundig an den Rand gedrängt wieder.

Es waren Museumsleiter wie Alfred Lichtwark in Hamburg, Hugo von Tschudi in Berlin und später München oder Karl Woermann und Hans Posse in Dresden, die um 1900 und danach gegen zumeist nicht geringen Widerstand ihre Sammlungen für die zeitgenössische Kunst zu öffnen versuchten.¹⁸³⁹ So kämpfte zum Beispiel Hugo von Tschudi in Berlin als Direktor der Nationalgalerie gegen den Kunstgeschmack Wilhelms II. für die französischen Impressionisten.¹⁸⁴⁰ Anlässlich einer Sonderausstellung Tschudis 1897 kommentierte Adolf Rosenberg aufgebracht ganz im Sinne der konservativen Kunstkritik: „Haben wir denn aber jetzt schon einen so weiten historischen Abstand, dass man mit Sicherheit behaupten kann über Manet und Degas werde nach Jahrzehnten nicht mehr gelacht werden? Über Knaus, Vautier, Defregger und andere dieses Schlages hat man freilich auch gelacht, aber aus freudigem Herzen, nicht aus Hohn. Und es würde schlimm bestellt sein um das deutsche Volkstum, wenn einmal diese Meister mit Hohn begossen werden würden.“¹⁸⁴¹

Die Absicht, Knaus und Co. mit Hohn zu begießen, hatte Hugo von Tschudi sicherlich nicht. Die Absicht, das Berliner Hauptstadtpublikum und später nach seinem Wechsel nach München das dortige Publikum von der Richtigkeit impressionistischer und damit zu hoher Konsequenz getriebener naturalistischer Kunst zu überzeugen, hegte Tschudi allerdings sehr wohl. In seinem Haus, der Berliner Nationalgalerie, fand 1906 eine bereits lange Jahre diskutierte und vorbereitete Ausstellung statt, die das ganze Gebäude belegte. Ihre Intention war nichts anderes als die Geschichte der deutschen Malerei zwischen 1775 und 1875

1837 Lasch 1926, S. 96.

1838 Lasch 1926, S. 96.

1839 Neidhardt 2003, S. 15.

1840 Siehe Paul 1993.

1841 Zitiert nach Edler 1992, S. 262, Anm. 32.

auszustellen. Beteiligt an dem Projekt waren neben Tschudi auch Alfred Lichtwark und Julius Meier-Graefe. Die Ausstellung verfolgte den Initiatoren gemäß eine formalästhetisch verstandene deutsche Kunstentwicklung.¹⁸⁴²

Maler wie Caspar David Friedrich, Philipp Otto Runge oder Karl Blechen wurden nun erst einem breiteren Publikum bekannt. Ihre heutige Wertschätzung verdankt wohlgernekt ihre Initialzündung dieser Kanonrevision an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert, die lange Wirkung zeigte.¹⁸⁴³ In jedem Fall bot sich den Besuchern 1906 in Berlin ein polarisierender Rundgang durch die deutsche Kunst, der, so Max Osborn freudig, den westlichen Nachbarn aufzuzeigen vermochte, „wieviel [sic] tüchtige Kräfte“ auch in Deutschland während des 19. Jahrhunderts gewirkt hatten.¹⁸⁴⁴ Josef Strzygowski bilanzierte im Jahr danach humorvoll: „Die Jahrhundertausstellung Berlin 1906 hat gezeigt, daß die von Meier-Gräfe [sic] u.a. vertretene moderne Großfirma der Malerei, die französische Richtung Liebermann & Ko., das ganze XIX. Jahrhundert abseits vom Akademischen und bescheiden im Rahmen von Gegenstand und Inhalt geblüht hat.“¹⁸⁴⁵

e) Umwertungsversuche der führenden Genremaler

Auch wenn die deutsche Genremalerei zur besagten „moderne[n] Großfirma der Malerei“ nicht dazugehörte und aus dem Kanon der Kunst getilgt wurde, war der Stab über die führenden deutschen Genremaler deshalb jedoch nicht ganz gebrochen. So merkte Theodor Alt 1911 an: „Man brachte eine Reihe von unleugbar vortrefflichen Raumstudien Defreggers auf die Deutsche Jahrhundertausstellung, jedoch nur, um sie gegen dessen Genre- und Historienmalerei auszuspielen.“¹⁸⁴⁶ Hierin liegt ein interessanter Aspekt der Geschichte der deutschen Genremalerei um 1900.¹⁸⁴⁷ Es gab in der Tat Bestrebungen, die Genremaler umzuwerten zu Malern, die in ihrer Jugend vielversprechendes Talent gezeigt hätten, fortan

1842 Beneke 1999, S. 7.

1843 Ingrid Koszinowski hat darauf hingewiesen, dass die Ausstellung „Deutsche Maler des 19. Jahrhunderts“ 1975 in Frankfurt weitgehend mit dem Ausstellungskonzept von 1906 in Berlin übereinstimmte. Koszinowski 1985, S. 205.

1844 Osborn 1910, S. 337.

1845 Strzygowski 1907, S. 192.

1846 Alt 1911, S. 492.

1847 Nur am Rande erwähnt werden kann, dass der Impuls einer Umwertung von Genremalern anscheinend auch auf ausländische Künstler angewandt wurde. So attestierte Julius Meier-Graefe dem ungarischen, jedoch in Deutschland beliebten und bekannten Genremaler Mihály Munkácsy grundsätzlich „[d]ie Möglichkeiten eines Courbet der Pußta“ gehabt zu haben. Jedoch habe Munkácsy „Talent und Temperament eines Zigeuners [gezeigt], dem die Pußta nicht genug ist und der wie alle Zigeuner in der großen Stadt zu Grunde geht.“ Zitiert nach Kraher 2009, S. 361.

aber – vom ungebildeten Publikum oder dem akademischen Kunstbetrieb korrumpiert – auf die falsche Bahn geraten seien.

Interessant ist: Ludwig Knaus und Franz Defregger waren sehr wohl mit Werken in der Berliner Ausstellung 1906 vertreten. Allerdings handelte es sich im Falle von Knaus unter anderem um Porträts aus seiner Frühzeit¹⁸⁴⁸, bei Defregger bis auf eine Ausnahme um Skizzen und Interieurstudien aus seiner Frühzeit.¹⁸⁴⁹ Wie ablehnend die Einstellung gegenüber den narrativen Genrebildern auch war: Für Knaus' frühe Werke konnte sich wohlgerne Alfred Lichtwark ebenso erwärmen wie Karl Scheffler. Indes „später ist er ein Detaillist geworden, der die Fähigkeit verlor, ein Ganzes malerisch zu sehen“, so Schefflers Erläuterung dieser Diskrepanz in der Beurteilung des Künstlers.¹⁸⁵⁰ Zu Defreggers „Pinzgauer Bauernstube“, einem Interieur ohne Figuren, und dem ebenfalls unbevölkerten „Saal in Runkelstein“ hieß es im offiziellen Berliner Ausstellungskatalog 1906: „Die Pinzgauer Bauernstube und der Saal in Runkelstein von Defregger haben eine Raumpoesie, die von der historischen oder humoristischen Anekdote seiner berühmten Bilder vernichtet wird, ohne dass diese einen Ersatz für sie bietet.“¹⁸⁵¹ Richard Graul konstatierte verblüfft, dieser Teil von Defregger erinnere ihn ja an Courbet.¹⁸⁵² Und Richard Muther prophezeite gar: „Bilder wie die Pinzgauer Bauernstube, der Saal in Runkelstein und die Almlandschaft, die man auf der Jahrhundertausstellung sah, werden seinen Ruhm aufrechterhalten, wenn seine größeren Werke längst antiquiert sind.“¹⁸⁵³

Ganz in diesem Argumentationsstrang verfangen hielt Emil Waldmann 1927 seinen Lesern zu Defregger vor Augen: „Gelegentlich wurden Köpfe von Bauernmädchen, die er in den 70er Jahren malte, Leibl zugeschrieben, seine Landschaft der ‚Bergwiese‘ [...] nimmt eine bedeutende Stelle in der Geschichte der deutschen Malerei ein, ganz dicht neben Hans Thoma; und seine Skizzen fesseln immer wieder durch die reiche Koloristik und die zielsichere Art des Zugriffs. Aber dann hört plötzlich die Energie der Anschauung auf, und es kommt der Augenblick, da der Künstler nicht mehr weiß, was Kunst ist, da er den Gegenstand nicht mehr mit seinen Augen und seiner Empfindung beherrscht, sondern sich ihm unterwirft, da er, wie Schiller sagen würde, in ‚knechtischen Realismus‘ zurücksinkt.“¹⁸⁵⁴ Beim jungen,

1848 Vorstand der deutschen Jahrhundertausstellung 1906b, S. 258-260.

1849 Vorstand der deutschen Jahrhundertausstellung 1906b, S. 94-96.

1850 Scheffler 1917, S. 182.

1851 Vorstand der deutschen Jahrhundertausstellung 1906a, S. xxxiii [sic].

1852 Graul 1911, S. 30.

1853 Muther 1920, S. 486.

1854 Waldmann 1927, S. 19.

bislang der Öffentlichkeit zu wenig bekannten Defregger gelte es jedenfalls neu anzusetzen, so Georg Fuchs' Beitrag zur Umwertung der deutschen Genremaler im Umfeld der Berliner Jahrhundertausstellung: „Und so wurden wir auch von Defregger wieder auf die Epoche zu Anfang der siebziger Jahre hingelenkt. Damals regten sich die Kräfte frisch und rein und frei, von dort werden diejenigen ihren Ausgang nehmen müssen, die uns, so hoffen wir, endlich die Erlösung von der zerfahrenen, marktschreierischen Ausstellungsmalerei bringen werden!“¹⁸⁵⁵

Auch der frankophile Publizist Wilhelm Hausenstein, nach dem Zweiten Weltkrieg deutscher Botschafter in Paris¹⁸⁵⁶, schrieb zu einer Ausstellung bei Heinemann in München 1909 im Sinne einer Umwertung führender Genremaler: „Defregger war mit Akten und mit Bauernbildern vertreten, die so saftig erschienen und eine so strenge malerische Anschauung verrieten, daß man sich an die Stirne griff und sich fragte, wie es geschehen konnte, daß dieses ursprünglich freie und männliche Talent uns nun seit einem Menschenalter mit unerträglich konventionellen Süßigkeiten daherkommt.“¹⁸⁵⁷ Und zu Grützner merkte Hausenstein erstaunt an: „Von Grützner sah man eine auserlesene nature morte: ein gotisches Bibliotheksinterieur in Farben von beherrschter Delikatesse, und man muß sich lange bearbeiten, bis man in diesem Werk den Maler harmloser Alkoholiker aus dem geistlichen und dem Ritterstande wiederfindet.“¹⁸⁵⁸

Mitte des 20. Jahrhunderts äußerte der Kunsthistoriker Paul Ortwin Rave zur Malerei des 19. Jahrhunderts die Einschätzung: „Am überraschendsten ist es, wenn man statt der großen, oft riesig großen ausgeführten Malwerke, die für den Kunstgeschmack jener Zeit bestimmt waren, für den Verkauf und für die Galerien einer früheren Art, wenn man an Stelle dieser Museums- und Publikumsbilder die in der Werkstatt des Malers verbliebenen Vorarbeiten, die

1855 Fuchs 1907, S. 281. Fuchs' Ausführungen zum „enthüllten“ frühen Defregger lauteten ausführlich: „Denn man hatte sich in der Defregger-Ausstellung nicht dabei genügen lassen, den freundlichen, volkstümlichen Anekdotenerzähler und Tiroler Chronisten Defregger in Szene zu setzen, sondern man hat aus seinem verborgenen Schaffen und zwar von den ersten Regungen selbständiger malerischer Vorstellung an eine so kostbare Reihe von Perlen absoluter Malerei zusammengestellt, dass man davor gestehen muss: den wahren Meister Defregger hat man in der weiteren Öffentlichkeit bisher überhaupt nicht gekannt. Nun wissen wirs, warum er immer so geheimnisvoll lächelt, wenn um ihn herum mit hochmütigem Bramarbasieren die künstlerischen Modetheorien ausgeschrien werden. Er hat gut lächeln und weiss wohl, warum er fein stille schweigt. Denn ausser dem Defregger der gemütvollen Anekdoten und der kernhaften Bauernhistorien, den sie bald verhimmeln, bald verreisen, gibt es noch einen anderen Defregger, der erhaben ist über die Gunst und Abgunst des Alltags, einen heimlichen, glücklichen, feinen Künstler, der in unbeachteten Interieurs, Stilleben, Landschaften, Köpfen und kleinsten Gruppen Zeugnis davon ablegte, dass er einer der Berufenen und Auserwählten ist, denen sich das Wesen malerischer Form offenbarte – damals, in der grossen Zeit, deren Gedächtnis wieder unter uns aufersteht.“ Fuchs 1907, S. 279.

1856 Für Hausenstein war seine kunstschriftstellerische Arbeit nach eigenem Bekunden lediglich „eine begleitende Aufgabe“ in seinem Leben. Siehe Armbruster 1947, S. 25.

1857 Hausenstein 1914, S. 43.

1858 Hausenstein 1914, S. 43.

Ölstudien und Skizzen hervorzieht.“¹⁸⁵⁹ Tatsächlich bestechen noch heute Studien Defreggers mit einem malerischen Empfinden, vor allem aber mit einer malerischen Andersartigkeit gegenüber seinen in akademischer Manier des späten 19. Jahrhunderts ausgeführten und komponierten Genregemälden (Abb. 117).¹⁸⁶⁰

Die Schuld an dieser Scheidung innerhalb eines Künstlerdaseins – eine Scheidung, wie sie den Zeitgenossen nach 1905 zu ihrer Überraschung auch im Œuvre Adolph Menzels zu Bewusstsein kam¹⁸⁶¹ – wurde seinerzeit der Rückständigkeit des akademischen Kunstwesens, in dem sich die Genremaler zu bewegen hatten, sowie insbesondere einem nach unterhaltenden Bildern verlangenden Publikum zugeschoben.¹⁸⁶² So schrieb Alfred Lichtwark über Ludwig Knaus: „Worin liegt bei Knaus die Ursache einer solchen rückläufigen Entwicklung, wenn nicht in den Ausstellungen? Bei all seinem Talent war er nicht stark genug, ihrem herabmindernden Einfluß zu widerstehen.“¹⁸⁶³

Allerdings, und dies ist die Komplementärseite zum Verständnis dieser Umwertungsversuche der führenden deutschen Genremaler um 1900, nahmen diese den Ball nicht auf. Mit der Hervorhebung ihres malerischen Könnens um den Preis des Abschwörens vom Narrativen konnten die Revisionisten die führende Riege der deutschen Genremalerei nicht überzeugen. Defregger beispielsweise scheint keine Zweifel daran gehabt zu haben, dass gerade das, was die Neueren ihm negativ vorhielten, der Kern seiner Kunst sei, über den nicht zu diskutieren war. Er schrieb im Jahre 1909 an seinen einstigen Akademieschüler Hanns Fechner: „Es hat mich sehr gefreut, von Ihnen wieder einmal Nachricht zu erhalten. Wie aus Ihrem Briefe und dem Heft hervorgeht, scheinen Sie sich alle Mühe zu geben, Ihren früheren Lehrer vor den Angriffen der Kunstkritiker zu schützen. Aber mein Lieber, das gelingt Ihnen nicht. Von diesen Leuten werde ich schon seit langer Zeit nur zu den Anekdotenmalern gezählt, die an die eigentliche Kunst wenig Anspruch machen können. Trotzdem ist meine Ansicht über Kunst nicht im geringsten ins Schwanken gekommen, und ich treibe die meinige vergnüglich weiter.“¹⁸⁶⁴

1859 Rave o.J. [1949], S. 23.

1860 Beispielhaft festgehalten bei Norman 1977, S. 70-71. Zu Defreggers vielversprechenden respektive anderes versprechenden Anfängen siehe auch Börsch-Supan 1988, S. 455.

1861 Unterstützt wurde diese posthume Stilisierung von Menzel zu einem Künstler, der still im Privaten längst fortschrittlich-impressionistisch gewesen sei, von Publikationen wie Meier-Graefes „Der Junge Menzel. Ein Problem der Kunstökonomie Deutschlands“ aus dem Jahre 1906. Siehe Moffett, S. 60.

1862 Hausenstein 1914, S. 44-45.

1863 Lichtwark 1924, Band 1, S. 396.

1864 Fechner o.J. [1927], S. 168.

In der Tat schuf Defregger bis zu seinem Tod im Jahre 1921 unbeirrt weiter eine Genrekunst, die im vorangegangenen Jahrhundert wurzelte. Dass er als Schilderer einer heilen Welt diffamiert wurde, focht ihn nicht an: „Sehen Sie mich an: ich habe das siebzigste Lebensjahr überschritten; ich kann heute noch aus vollem Herzen lachen – ich bin ein stich- und hiebester Optimist. Und als solcher ist es meine innigste Überzeugung, daß es die Aufgabe der echten Kunst ist, zu b e g l ü c k e n . Das haben die großen Künstler zu jeder Zeit getan – das ist die Mission der Künstler auch in unsern Tagen.“¹⁸⁶⁵ Noch die Dada-Bewegung arbeitete sich an Defregger ab.¹⁸⁶⁶ Er mag ihr wie ein Dinosaurier vorgekommen sein. In Hans Arps Gedichtsammlung „Die Wolkenpumpe“ regierte zwar explizit der Zufall, aber Defregger fehlte nicht: „[...] an allen enden stehen jetzt dadaisten auf aber es sind / im grunde nur verummte defregger / sie ahmen den zungenschlag und das zungenzucken / der wolkenpumpe nach [...].“¹⁸⁶⁷

Auch Eduard Grützner hielt bis zu seinem Lebensabend am Klostergenre fest. Er malte im gewohnten Stile, aber auch auf gewohnt hohem Niveau weiter. So attestierte Richard Graul, als Redakteur der Zeitschrift „PAN“¹⁸⁶⁸ und Direktor des Leipziger Kunstgewerbemuseums kein typischer Verfechter der Grützner'schen Malerei, dem Künstler: „Wie das unlängst erst – 1908 – gemalte Bild der alten Freunde zeigt, die sich bei einem guten Tropfen in der Klosterkellerei gefunden haben, weiß Grützner diese Lieblingsstoffe heute noch so frisch und koloristisch einschmeichelnd zu malen wie vor dreißig Jahren. Er schildert sie mit der Gründlichkeit eines intimen Sachkenners und mit der Virtuosität eines im Studium der alten holländischen Malerei und unter der Kontrolle fleißiger Naturstudien unverbesserlich gewordenen Meisters.“¹⁸⁶⁹ Vielleicht fiel Graul bei seiner Beschäftigung mit dem Spätwerk Grützners auf, dass der Künstler nun vermehrt Ostasiatika aus eigenem Sammlungsbestand in seinen Bildern auftauchen ließ.¹⁸⁷⁰ Am gemütlichen Erzählduktus rüttelten diese Beigaben freilich nicht. In der Vorrede von Grützners Autobiographie, die 1922 erschien, findet sich ein Satz, der Grützners Streben und Vorgehen als Künstler auch noch zu dieser Zeit seines siebten Lebensjahrzehnts prägnant charakterisiert: „Aus der Wirklichkeit des Alltagslebens findet er das Poetische, er weiß es meisterhaft anmutig festzuhalten und vielfach mit erfrischendem

1865 Nissen 1914, S. 47.

1866 Immel 1967, S. 330.

1867 Arp 1920, unpaginiert.

1868 Zu Grauls Tätigkeit für die Zeitschrift „PAN“ siehe Henze 1974, S. 151-157.

1869 Graul 1911, S. 72.

1870 Als 1930 bei Hugo Helbing in München der Nachlass von Grützner zur Versteigerung kam, machte ostasiatische Kunst eine rund 300 Objekte umfassende Gruppe aus. Feulner 1930, Losnummern 530 bis 827.

Humor beschaulich zu gestalten.“¹⁸⁷¹

Im Umgang mit Louise von Kobell, einer Tochter des Mineralogen und Schriftstellers Franz von Kobell, äußerte sich Grützner freimütig darüber, wie er über den um die Jahrhundertwende kursierenden Vorwurf dachte, seine Genrebilder seien gestellt, verklärt und über die Maßen vollendet: „Die Rezitationen des Schauspielers, welcher zu Hause, im Zimmer auf und ab gehend seine Rolle studiert, sind zweifellos auch interessant, aber das Publikum fordert dennoch die fertige, abgerundete Leistung im Theater. Und unser vorzügliches Münchener Hoftheaterorchester würde trotz seiner Trefflichkeit hilflos dasitzen, wenn man ihm von Seite des Komponisten nur Skizzen, leicht hingeworfene Motive zu einer Oper auf die Pulte legte. Die Aufführung wäre und bliebe ein Stückwerk, denn die eigentliche Kunst bedingt das Ausarbeiten, das Vollenden – und die Malerei macht keine Ausnahme von dieser Regel.“¹⁸⁷² Grützner bekannte Kobell ferner: „Ich halte mich nicht aus Mangel an Interesse fern von dem bis zum Lächerlichen aufgebauchten Kampfe der verschiedenen Lager, sondern weil mich die Sache zu sehr beunruhigen würde, und – weil sie mich anwidert.“¹⁸⁷³

Grützner, der noch 1916 als Ausdruck seiner anhaltenden Reputation nobilitiert wurde¹⁸⁷⁴, konnte sich dieses Beharren ebenso leisten wie andere bereits etablierte Genremaler. Diese fanden auch nach der Kanonrevision ein interessiertes und zahlendes Publikum. Trotzdem vom Ausklang der Genremalerei des poetischen Realismus um 1900 zu sprechen, mag da zunächst widersprüchlich erscheinen. Deshalb muss betont werden, dass von diesem Ausklang zu handeln nicht bedeuten kann, nach dem finalen Werk zu fahnden, welches diese Charakterisierung noch verdient. Entscheidend wie einzig praktikabel ist es, aufzuzeigen, wie die Genremalerei des poetischen Realismus um 1900 – noch lebendig und gleichsam „am offenen Herzen“ – sukzessive erfolgreich aus dem Stammbaum der Moderne herausgeschnitten wurde. Zwar zeigte sich Harry Graf Kessler überzeugt: „Knaus, Vautier, Defregger wären ganz von selbst in ihr ödes Nichts zurückgesunken.“¹⁸⁷⁵ Doch lässt sich dies schwerlich beweisen angesichts der massiven Kritik und Kanonrevision gegen die Genremalerei, wie sie in diesem Kapitel versucht wurde darzulegen.

1871 Grützner 1922, S. 7.

1872 Zitiert nach Kobell 1897, S. 136.

1873 Zitiert nach Kobell 1897, S. 135.

1874 Balogh 1991, S. 21.

1875 Kessler 2004, S. 562.

Bei allen Kritikpunkten, wie sie die vorherigen Kapitel zur Krise der deutschen Genremalerei thematisiert haben, konnte nämlich erst infolge dieses Prozesses der Kanonrevision durch Künstler, Kunstkritik, Kunstgeschichte und Museumsleute beispielsweise Max Deri 1919 zur Genremalerei zufrieden feststellen: „So lebt noch Mancher zur gerechten Liebe seines Kreises. Denn Bilder werden ja nicht nur gemalt, um in den Museen zu hängen. Die Museen sind die Hallen der Größten als Schulen der Gemeinschaft. Die Kleineren aber sollen im Bezirk der Freunde und in den Stuben der Bürger leben. Mag manches Mittelgut auch mitgehen; da beide einmal sterben, der Künstler wie der Amateur, gehören diese Bilder zum Kulturgut, das seine Bestimmung erfüllt, indem es von der mitlebenden Generation verbraucht wird, ohne mehr der folgenden überliefert zu werden.“¹⁸⁷⁶ Das Publikum, das die Genremalerei des poetischen Realismus liebte, wuchs nicht mehr mengenmäßig, sondern nur noch im Altersdurchschnitt. Bezeichnend ist folgende Schilderung Alfred Lichtwarks zu einer Berliner Knaus-Ausstellung 1900: „Die Leitung hat wie in Vorahnung diesmal für sehr viel mehr Sitzgelegenheiten als früher gesorgt, und alle Sophas und Sessel sind mit gebückten, weißhaarigen Damen und Herren besetzt, die auf eine Stunde in ihre Jugend flüchten. ...“¹⁸⁷⁷

Koppelt man die gewonnenen Einsichten auf das allegorische Bild eines Hilfsbahnhofs der Kunst um die Jahrhundertwende rück, so kann von einer deutlichen Abkoppelung des Genrezugs von den Hauptschienensträngen, die fortan vor allem von Naturalisten wie Neuidealisten befahren wurden, gesprochen werden. Die Weichen wurden ferner so gestellt, dass der Genrezug auf ein perspektiv- und harmloses Nebengleis rollte, wo er nun noch einmal betrachtet werden soll.

13.2.3. Der Genrezug auf einem Nebengleis: Reservate des Genrebildes

I. „Schaden kann es kaum noch anstiften.“ – Genremalerei außerhalb der Hochkunst

Ein Reservat behielt die deutsche Genremalerei um die Jahrhundertwende vorläufig noch an manchen Kunstakademien. Während an der Münchner Akademie die Berufungspolitik unter Direktor Ludwig von Löfftz dafür sorgte, dass progressive Mitglieder der Sezession in die Lehranstalt kamen und die Ära Pilotys im Abnehmen begriffen war¹⁸⁷⁸, wurde um 1900 von

1876 Deri 1919, S. 424.

1877 Lichtwark 1924, Band 1, S. 398.

1878 Jooss 2008, S. 56.

Düsseldorf als „der letzten Zufluchtsstätte der seligen Genre- und Historienmalerei“ gesprochen.¹⁸⁷⁹ An der Berliner Akademie wurde in den 1902 eröffneten Neubau unbeirrt eine Genreecke eingeplant und eingebaut. Das heißt, den Zöglingen stand ein bäuerliches Interieur für Kompositionsstudien zur Verfügung. Emil Heilbut wunderte sich doch sehr: „Das Bauernstubeninterieur, das die Akademie einrichtete, ist aber nicht minder im Widerspruch zur Tradition, wenn es auch harmloser ist. Wir reden nicht davon, dass es etwas verspätet ist, der Genremalerei Brücken zu bauen, in einem Momente, in dem sie vom freien künstlerischen Geiste verlassen ist [...] – wir wollen in diesem Augenblicke nur sagen, dass es überhaupt unakademisch ist, Genrebilder zu malen.“¹⁸⁸⁰

Noch wollte die offizielle Seite den Kampf um die bisher gelehrte Kunst nicht verloren geben. 1906, im Jahr der Hundertausstellung, bekräftigte der Berliner Akademiedirektor Anton von Werner, man müsse am Alten festhalten, denn: „Der Einfluss, welchen die moderne Bewegung oder Strömung auf die bildende Kunst in Deutschland ausgeübt hat, ist augenscheinlich kein günstiger gewesen, denn wir haben das Beste von dem verloren, was die deutsche Kunsttätigkeit noch vor 50 Jahren ausgezeichnet hat: an die Stelle der Hingabe an den Gegenstand und der liebevollen Sorgfalt in der Darstellung, welche die Arbeiten jener Zeit kennzeichnen, ist sichtlich eine überhandnehmende Gedankenlosigkeit und nervöse Hast und Flüchtigkeit getreten.“¹⁸⁸¹ Gerade weil die Subjektivität des Künstlers mittlerweile eine so dominante Rolle eingenommen hatte, war, wie Ludwig Bräutigam 1904 beschrieb, die Zeit der „imperativen Ästhetik“, von der auch die Kunstakademien profitiert hatten, vorüber: „Jetzt auf einmal wies die neue Entwicklungslehre mit unerbittlicher Sicherheit nach, daß es auch in der Kunstlehre gar keine ewigen Gesetze, gar keine ewig feststehenden Regeln gäbe, sondern daß jedes neue große Kunstwerk gleichsam neue Gesetze, neue Regeln, kurz eine neue Ästhetik und eine neue Kritik mit sich bringe.“¹⁸⁸²

Die Folge war eine ästhetische Pluralität. Einigkeit bestand dabei noch am ehesten darüber, was Kunst keinesfalls sein könne. Herman Nohl bilanzierte 1908, diese „einheitliche Grundlage“ gleichsam aus der kollektiven Verneinung heraus sei der von allen gepflegte „Gegensatz gegen die Inhaltmalerei der vorangegangenen Zeit“.¹⁸⁸³ Über die „Inhaltmalerei“ eines poetischen Genrerealismus waren im Laufe weniger Jahrzehnte

1879 Osborn 1904, S. 431.

1880 Heilbut 1902/03, S. 41.

1881 Zitiert nach Schenk 1993, S. 109.

1882 Bräutigam 1904, S. 20.

1883 Nohl o.J. [1908], S. 4.

naturalistische wie ästhetisierende Kunstauffassungen hinweggegangen, die die Synthese von Idealismus und Realismus der deutschen Genremalerei nach 1848 ins Wanken gebracht und schließlich als Illusion desavouiert sowie als „wahre Kunst“ diskreditiert hatten. Ein kunsttheoretisches Reservat konnte die verklärende Genremalerei um 1900 einzig dort behalten, wo ihr diese Illusion nicht als Nachteil, sondern noch als Vorteil ausgelegt wurde. Die Rede ist von einer Kunstauffassung, die Verklärung nicht mehr als Erkenntnismittel der Wirklichkeit, sondern als Hinweg-Helfen über die triste und disparate Wirklichkeit ansah, von einer Kunstauffassung, die unter jeder Bedingung Schönheit forderte, auch wenn diese nicht mehr mit der Wahrheit und Kenntnis der Wirklichkeit kommensurabel war.¹⁸⁸⁴

Viel zitiert ist die Rede von Kaiser Wilhelm II. zur Kunst anlässlich der Eröffnung der Berliner Siegesallee am 18. Dezember 1901, aus der das Diktum der „Rinnsteinkunst“ abgeleitet wurde. Der Kaiser brachte darin seine Überzeugung zum Ausdruck, dass Kunst und Kultur mittels Schönheit über den Alltag hinweghelfen müssen.¹⁸⁸⁵ 1912 definierte der dem Kaiserhaus nahestehende Kunstkritiker Georg Malkowsky die hohenzollerische Kunstauffassung unter Wilhelm II. folgendermaßen: „Synthetisch schafft dann die bildende Kunst, eine Auswahl des Typischen und Mustergiltigen [sic] gruppierend, bald das Charakteristische, bald das Schöne hervorhebend, ihre eigene Idealwelt, die sie der Wirklichkeit als Vollkommeneres entgegensetzt, wie von einem Hauch rein menschlicher Schöpfungskraft erfüllt und beseelt. Ja, sie wird in beständiger Wechselwirkung zur Gestalterin der Idee selbst, der sie, das Stoffliche zum Symbolischen überhöhend, die Attribute der Körperlichkeit verleiht.“¹⁸⁸⁶

Kunst sollte schön sein. Oder die wertkonservative „Deutsche Rundschau“ auf die Frage „Was soll die Kunst im Dienste des Daseins?“: „Sie soll erfreuen, sie soll trübe Gedanken verscheuchen, nicht sie verstärken oder sie hervorrufen.“¹⁸⁸⁷ 1903 umschrieben „Die Grenzboten“ recht ähnlich: „Es gibt Werke, die intensiv deprimierende Empfindungen, und andere, die intensiv Leben anregende Gefühle geben, und der Künstler steht am höchsten, der das stärkste, lebensfreudigste, ‚lebenwollendste‘ Leben in sich trägt, der den Beschauer

1884 Siehe zu diesem Aspekt vor dem Hintergrund einer Auflösung des bürgerlichen Kunstgeschmacks auch Büttner 1990, S. 283-284.

1885 „Die Pflege der Ideale ist zugleich die größte Kulturarbeit, und wenn wir hierin den anderen Völkern ein Muster sein und bleiben wollen, so muß das ganze Volk daran mitarbeiten, und soll die Kultur ihre Aufgabe voll erfüllen, dann muß sie bis in die untersten Schichten des Volkes hindurchgedrungen sein. Das kann sie nur, wenn die Kunst die Hand dazu bietet, wenn sie erhebt, statt daß sie in den Rinnstein niedersteigt.“ Penzler 1897-1913, Band 3, S. 61-62.

1886 Malkowsky o.J. [1912], S. 10.

1887 Zitiert nach vom Bruch 1983, S. 334.

gesteigert lebend entläßt, gesundend vom Katarrh der täglichen Misere. Wenn die Kunst nicht wärmt, ist sie keine Sonne, sondern eine durchlöchernte, ausgebrannte Schlacke.“¹⁸⁸⁸

Diese Kunstauffassung trägt etwas Eskapistisches in sich. Entsprechend sprach Carl Reuleaux in einem seiner Gedichtbände auch die Empfehlung aus: „Wenn Kummer Euch belastet, / Jammer und Traurigkeit – / Geht hin zu Eduard Grützner: / Er schenkt Euch Heiterkeit! –“¹⁸⁸⁹ Gütig erläuterte R.v.Wyl um 1900 in dem Sammelband „Frühlings-Blüten. Eine Gabe für die junge Mädchenwelt“ seinen jungen Leserinnen bezüglich Defreggers Genrebildern: „Betrachtet man all diese Szenen, nimmt man dazu die ganze Gallerie bildsauberer Mädchenköpfe und -Gestalten – das Roserl, welches unsere Illustration zeigt, die Traudl, die Mirzl, die Benamsten und Unbenamsten – welche teils auf den figurenreichen Kompositionen, teils als Porträts für sich erscheinen, so möchte man fragen: sind denn alle Burschen so nett und artig, alle Dirnen so schmuck und züchtig, alle Haushalte so sauber und geordnet, alle Eheleute so friedlich und alle Kinder so brav, wie sie uns hier entgegneten?“¹⁸⁹⁰ Wyl gestand unumwunden ein: „Gewiß nicht.“¹⁸⁹¹ Aber, so Wyl, „der liebenswürdige Idealismus, den auch Vautier mit Defregger gemein hat, daß er sein Volk durch ein verklärendes Medium ansieht“, rechtfertigte diese Eingriffe.¹⁸⁹²

Von einer Erkenntnis der Wirklichkeit mittels Idealisieren, wie es ein Vierteljahrhundert zuvor Emil Homberger formuliert hatte¹⁸⁹³, konnte hier freilich keine Rede mehr sein. Hier wurde Kunst zu einem eskapistischen Instrumentarium, das auf die Vertreter und Anhänger der Moderne anachronistisch wirkte. Sichtlich zufriedene konstatierte Walter Cohen 1924 über das, was zu diesem Zeitpunkt im Rheinland noch als „Rest“ an Genremalerei gepflegt wurde: „Auch Knaus und Vautier fanden dann wieder ihre Nachahmer und so hat sich das Düsseldorfer Genrebild bis auf den heutigen Tag fortgeschleppt. Schaden kann es kaum noch anstiften.“¹⁸⁹⁴

Hiermit ist die Darstellung von Reservaten der deutschen Genremalerei des poetischen Realismus nach 1900 jedoch keineswegs zu Ende. Will die Kunstgeschichtsschreibung allerdings diesen weiteren Reservaten der Genremalerei nachgehen, muss sie über ihre

1888 Zitiert nach vom Bruch 1983, S. 333.

1889 Reuleaux 1892, S. 121.

1890 Wyl o.J. [1899], S. 156.

1891 Wyl o.J. [1899], S. 156.

1892 Wyl o.J. [1899], S. 156.

1893 Siehe Kapitel 8.6 oder direkt Plumpe 1997, S. 155.

1894 Cohen 1924, S. 15.

angestammten Forschungsfelder hinaus blicken. Der Weg führt sie dann weg von Ausstellungsbesprechungen, kunsthistorischen Kompendien und ästhetischen Auslegungen hin zur Analyse der populären Massenkultur, der Reklame, intermedialer Transfers, des kollektiven Gedächtnisschatzes und sogar zum Nachspüren ephemerer Performativität. Einige Schlaglichter darauf seien im Folgenden gesetzt.

Genrebilder des 19. Jahrhunderts konnten zu bekannten Szenen und damit weithin geläufigen Ikonen werden, indem sie zum Beispiel auf Gebrauchsgegenständen wie Tabaksdosen abgebildet¹⁸⁹⁵ oder in Textform transferiert wurden und dort ihr angedeuteter Handlungsstrang weitergesponnen wurde. Ein Beispiel aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist Rudolf Jordans „Heiratsantrag auf Helgoland“ von 1834 (Abb. 118). Schon bald darauf konnte dieses Motiv – bei dem selbst der progressive Kunsthistoriker Richard Hamann 1914 nicht umhin kam, zuzugeben, man möchte schon gerne wissen, ob das Mädchen mit Ja oder Nein antwortet¹⁸⁹⁶ – auf einer transluzenten Lithophanieplatte aus weißem Biskuitporzellan der Manufaktur Meißen zum Einsatz in einen Ständer aus Gusseisen käuflich erworben werden (Abb. 119).¹⁸⁹⁷ Wie Wilhelm Kaulen 1878 vermerkte, wurde nach Jordans Heiratsantrag oder genauer gesagt um Jordans Motiv herum auch ein Theaterstück gedichtet.¹⁸⁹⁸ Ein im Hauptstaatsarchiv Weimar erhaltener Theaterzettel belegt eine Aufführung dieses Lustspiels im Weimarer Hof-Theater am 11. Juni 1845.¹⁸⁹⁹ Die beiden jungen Hauptpersonen heißen im Stück „Claire“ und „Hannes Pump“. Noch 1858 wurde das Theaterstück gespielt, wie ein Eintrag im Tagebuch von Giacomo Meyerbeer verrät.¹⁹⁰⁰

Das Stichwort Theater leitet über zu Franz Defregger, und dies gar nicht einmal deshalb, weil Berthold Daun 1909 vermutete, Defreggers „Salon-Tiroler“ habe mit dem Theaterstück „Versprechen hinterm Herd“ in Verbindung gestanden.¹⁹⁰¹ Ein um 1900 häufig geäußelter Kritikpunkt an Defregger war nämlich, er würde im Grunde genommen seine Aufgabe weit überdehnen und Theaterstücke malen. Nur wenige verteidigten diesen Aspekt wie der Defregger-Schüler Hanns Fechner.¹⁹⁰² Dagegen beklagte beispielsweise Max Osborn an

1895 Beispielsweise „Die Leserunde“ nach Johann Peter Hasenclever auf einem Erzeugnis der Tabaksdosenmanufaktur Meyer & Wried in Kassel. Siehe Richter 2005, S. 48, Abb. 39.

1896 Hamann 1914, S. 132.

1897 Die Lithophanieplatte besaß ein Format von 16,0 x 18,3 cm. Das gleiche Motiv erschien nach 1850 auch als kolorierte Papier-Lithophanie in der Größe 14,7 x 16,4 cm sowie als Porzellanlithophanie 1835 bei der Manufaktur KPM Berlin unter Platten-Nr. 139. Freundlicher Hinweis von KH.W.Steckelings, Wuppertal.

1898 Kaulen 1878, S. 126.

1899 Siehe http://archive.thulb.uni-jena.de/ThHStAW/receive/ThHStAW_performance_00034247.

1900 Meyerbeer 2004, S. 343.

1901 Daun 1909, S. 498.

1902 Fechner o.J. [1927], S. 167.

Defregger: „Auch bei ihm sind wir im Theater, nicht an der Hofbühne, aber im volkstümlichen Münchner Gärtnerplatztheater, wo die ‚lebfrischen Buabn‘ und die ‚herzigen Madln‘, die gutmütigen Förster und die Enzian suchenden alten Weiber, die stolzen Bauern und die schwarzäugigen Wilderer, die aber im Herzen doch ehrliche Kerle sind, trinkend, singend, raufend, Zither spielend und schuhplattelnd das Landvolk verkörpern. Die Rauheit und Schwere, die rustikale Eckigkeit und Derbheit der Gebirgsbewohner erscheint wie mit einer dünnen Schicht von rosa Schminke verdeckt.“¹⁹⁰³

Nicht nur an Defregger allein, sondern an die deutsche Genremalerei generell war der Vorwurf gerichtet, was hier künstlerisch behandelt werde, gehöre nicht auf ein Ölgemälde, sondern auf die Theaterbühne: „Vor allem muß man einsehen: Szenen, die sich irgendwo abgespielt haben, im bürgerlichen oder öffentlichen Leben, seien sie so anregend und interessant, seien sie so bedeutsam und historisch oder kulturell so wichtig, als sie nur immer mögen, ihr malerischer Wert wird dadurch nicht bestimmt. Er ist meist gleich null. Solche Szenen gehören auf die Bühne, nicht auf ein Bild.“¹⁹⁰⁴ Ähnlich wie vorangehend der Jugendstilkünstler August Endell dachte und argumentierte auch Woldemar von Seidlitz. Genremaler, die wie Defregger ihre Darstellungen in bühnenartigen Kulissenräumen „abspielen“ ließen, hatten nach seiner Ansicht im Kanon der modernen Kunst nichts verloren. Seidlitz wetterte gegen die „Theaterkunst, die noch jetzt die Herrschaft weiterzuführen trachtet, die aber von der alten Kunst noch weiter entfernt ist als die wildesten Schöblinge der extremsten Modernen“.¹⁹⁰⁵

Fakt ist aber, dass Szenen wie Defreggers „Salon-Tiroler“ (Abb. 104) nachweislich Phantasie und Neugierde der zeitgenössischen Betrachter stimulierten und sie nach dem über den Moment der Darstellung Hinausgehenden fragen ließen. Louise von Kobell überlieferte mit gewissem Erstaunen: „Obwohl bei diesem Bilde die Sachlage an Klarheit nichts zu wünschen übrig läßt, so haben doch viele Wißbegierige Defregger mit Anfragen überschüttet, ob der Salontiroler etwa ein Gebirgsbewohner sei, der sich einen Jux machen will, oder ein Berliner, der als unbewußter Komiker auftritt?“¹⁹⁰⁶ Weil Defreggers Bilder so allgemein geläufig waren, konnte der „Salon-Tiroler“ durch Arthur Thiele persifliert werden, indem er den um den Tisch versammelten Personen Tierköpfe aufmontierte (Abb. 120).¹⁹⁰⁷ Weil Bilder wie Defreggers „Salon-Tiroler“ so populär waren, verkaufte der Richard Bong Kunstverlag in Berlin um die

1903 Springer 1925, S. 219-220.

1904 David 1995, S. 47-48.

1905 Seidlitz 1897, S. 8-9.

1906 Kobell 1897, S. 108.

Jahrhundertwende „Das See-Gigerl“ von Erich Eltze, das Defreggers Motiv kurzerhand in einen Küstenlandstrich verlegte.¹⁹⁰⁸ Ein fesch herausgeputzter Kadett in schneeweißer Kleidung sitzt pikiert inmitten von urtümlicher norddeutscher Küstenbevölkerung. Und weil Defreggers Bilder so tief im Gedächtnisschatz der Deutschen verankert waren, konnte noch 1927 der „Simplicissimus“ auf Defreggers historisches Genrebild „Das letzte Aufgebot“ (Abb. 121) in einer Karikatur zur innenpolitischen Lage in Bayern als eine dem Leser geläufige Motivgrundlage zurückgreifen (Abb. 122).¹⁹⁰⁹

Genrebilder kannte man an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert zudem nicht nur aus illustrierten Zeitschriften. Auch das seit seiner Einführung 1870 stark anwachsende Kommunikationsmedium der Postkarte griff auf Genrebilder zurück und ließ diese breit zirkulieren.¹⁹¹⁰ Daneben schafften es Genrebilder als szenische Nachstellungen in Panoptiken, wo sie für Amusement und Gesprächsstoff sorgten. Im Berliner Panoptikum von Louis Castan wurden um 1900 beispielsweise „Der erste Profit“ von Ludwig Knaus oder auch noch Jordans „Heiratsantrag auf Helgoland“ mit plastischen Figuren nachgestellt.¹⁹¹¹

Neben diesen anschaulichen, jedoch „toten“ Bildern profitierte die Genremalerei um 1900 auch von dem beliebten Zeitvertreib des Stellens von „lebenden Bildern“. 1889 schrieb Veit Valentin in „Über Kunst, Künstler und Kunstwerke“: „Eine der beliebtesten Schaustellungen, die namentlich in Privatgesellschaften gerne veranstaltet wird und dort Ersatz für theatralische Aufführungen bieten muß, ist das Stellen ‚lebender Bilder‘.“¹⁹¹² Veit empfahl dem Leser, am besten „in die Sphäre der Alltäglichkeit“ herabzusteigen und zum Genregemälde zu greifen, „welches ja ebensowenig wie das Schauspiel und das Lustspiel der künstlerischen Tiefe zu entbehren braucht und welches überdies den Vorzug der gleichen Sphäre mit Darstellern und Beschauern hat“.¹⁹¹³ Kompendien wie Sedouards „Das Buch der lebenden Bilder“ oder Edmund Wallners „Eintausend Sujets zu lebenden Bildern“ vermitteln einen Eindruck, wie dieser um 1900 beliebte Zeitvertreib von entsprechender Literatur unterstützt wurde. In

1907 Markenzeichen des Künstlers Carl Robert Arthur Thiele war es, die Protagonisten bekannter Gemälde mit Tierköpfen zu versehen und somit aufbauend auf deren Geläufigkeit die Motive ins Lächerlich-Komische zu entfremden. Siehe Kugler 1998.

1908 Siehe Rich. Bong Kunstverlag o.J. [ca. 1910], Verlagsangebot.

1909 „Heim und Held in Tuntenhagen. Das letzte Aufgebot gegen den Wasserkopf Berlin (Frei nach Defregger)“. Siehe *Simplicissimus* 32 (1927), Heft 28, Seite 373.

1910 Siehe Kaufmann / Meinz 1970, S. 18-19 und Falkenberg / Krajicek 1981.

1911 Anonymus o.J. [ca. 1900], Nr. 90 und Nr. 177.

1912 Valentin 1889, S. 61.

1913 Valentin 1889, S. 74.

Wallners Werk nehmen Genreszenen einen breiten Raum ein.¹⁹¹⁴ Der am Nachstellen interessierte Leser erfuhr darin auch Hilfestellung, indem detailliert angegeben war, in welchen Zeitschriften er die Motive zur Anschauung nachschlagen konnte.¹⁹¹⁵

Ein weiteres Fortleben erlebte die Genremotivik nach ihrem Hinausdrängen aus dem Kanon der bildenden Kunst in einem Bereich, in dem ihre alten Tugenden wie Betrachterbezogenheit, Narrativität, poetische Durchdringung und Zurückstehen der malerischen Komponente ungebrochen von Nutzen, je geradezu gefordert waren. Die Rede ist von der Welt der Reklame. 1910 thematisierte Adalbert Franz Seligmann die Zweischneidigkeit der Symbiose von Kunst und Reklame: „Das großstädtische Leben und das großstädtische Publikum haben gewisse Gewerbszweige, die früher mehr als Geschäft galten, das Plakat, die Zeitungssillustration u.a.m. stellenweise auf das Niveau einer Kunst gehoben; das muß man, wenn man gerecht sein will, anerkennen. Sie haben aber auch die Kunst, wo sie darauf Einfluß genommen haben, zum Geschäft herabgedrückt.“¹⁹¹⁶ Hierbei wurde durchaus auch auf Motive populärer Genremaler wie Eduard Grützner zurückgegriffen, wie ein Plakat für das Schlierseer Bauerntheater aus der Zeit vor 1902 belegt (Abb. 123).¹⁹¹⁷ 1895 missbilligte Hans W. Singer: „Wenn irgend ein bekanntes Genrebild auf irgend eine Weise in Beziehung zu dem Produkt eines Kaufmannes zu bringen war, so wurde es als Plakat benutzt.“¹⁹¹⁸

In der Distribution weitaus offensiver gingen Reklamesammelbildchen vor. Sie entstanden in den 1870er Jahren in Frankreich zu Werbezwecken. Als ihr Erfinder gilt Aristide Boucicaut.¹⁹¹⁹ Die Firma Liebig-Fleischextrakt übernahm die Geschäftsidee der Sammelbildchen recht rasch, ließ diese jedoch auch für den deutschen Markt hauptsächlich in Frankreich produzieren.¹⁹²⁰ Inhaltlich galt der Vorzug der Macher speziell der Genremalerei,

1914 Einzuleiten empfahl Wallner ein Lebendes Bild aus dem Genrefach mit einem einstimmenden Prolog. Fünf Musterprologe führte er an. Eine beispielhafte Passage aus einem der fünf lautet: „Nun merket auf, schaut in wenig Bildern, / Wie vielfach sich der Mensch des Lebens freut. – / Die Bilder aber haben wirklich Leben, / Und mögen Euch erheitern und erheben.“ Wallner o.J. [1895], S. 62. Einige Bildvorschläge wie Jordans „Heiratsantrag auf Helgoland“ erhielten sogar eigene Begleittexte (ebd., S. 110).

1915 Unter den genannten Quellen waren neben Kunstpublikationen auch zahlreiche illustrierte Zeitschriften wie „Bazar“, „Die Gartenlaube“, „Daheim“, „Illustrierte Welt“, „Illustrierte Zeitung“, „Ueber Land und Meer“. Siehe Wallner o.J. [1895], S. 22. Bezeichnend für das bereits beginnende Abflauen seiner Popularität werden Bilder von Ludwig Knaus zwar noch aufgeführt, der Künstler aber das eine Mal korrekt als „Knaus“ (ebd., S. 117), dann aber auch als „Knauer“ (ebd., S. 111) oder – die Bildbeschreibung von „Beim Pfarrer“ lässt dahinter Knaus' „Passeyrer Raufer“ vermuten – als „Kraus“ tituliert (ebd., S. 131).

1916 Seligmann 1910, S. 29.

1917 Hollmann 1980, S. 99.

1918 Singer 1895/96, S. 330.

1919 Ciolina / Ciolina o.J. [1988], S. 7.

1920 Lorenz 2000, S. 18.

vor allem den Genreszenen mit Kindern.¹⁹²¹ So konnten in der Folgezeit auch Bilder von Ludwig Knaus Einzug in die Liebig-Bildchen finden.¹⁹²² Für Palmin schuf Fritz Schoen humoristische Genreszenen. Für die Schokoladenfirma Stollwerk arbeiteten zeitweise August Unger, Albert Klingner oder Franz Skarbina.¹⁹²³ Letzterer saß auch in einer Expertenkommission, die 1898 tagte. Zur Aufwertung ihrer Sammelbilder rief die Firma Stollwerk damals einen Wettbewerb aus. Als Zeichner von Genremotiven, der im weiten Feld der illustrativen Gebrauchskunst nach 1900 seinen Platz und sein Auskommen fand, sei abschließend exemplarisch auf Paul Hey verwiesen, den Carolin Raffelsbauer im Titel ihrer Doktorarbeit bezeichnenderweise als „Maler heiler Welten“ titulierte.¹⁹²⁴ Vom Hauptgleis der deutschen Kunst kann hier freilich nicht mehr die Rede sein.

II. „Kennen Sie Knaus?“ – Zum „Ende“ der Genremalerei des poetischen Realismus

Kaum jemand hat klarer und kompromissloser das Enden der Ära einer Genremalerei des poetischen Realismus eingestanden als der seinerzeit führende Vertreter der Gattung, Ludwig Knaus. Er spürte, dass sich die Zeiten wandelten. Die nachfolgenden Künstlergenerationen suchten nicht mehr seinen Rat und seine Nähe.¹⁹²⁵ Das nachfolgende Dokument veranschaulicht auf seine Weise authentisch den Ausklang der Genremalerei des poetischen Realismus, nämlich die empfundene Kluft zwischen der Genremalerei und dem Stilpluralismus der Moderne um 1900. Es handelt sich um ein 1899 in der Zeitschrift „Deutsche Revue über das gesammte nationale Leben der Gegenwart“ abgedrucktes Gespräch zwischen Ottomar Beta und dem Meister „in der ersten Reihe der deutschen Künstler, welche die Lieblinge unseres Volkes sind, auf welche das Vaterland das vollste Recht hat, stolz zu sein, deren Namen einen ruhmvollen Klang bei allen Kulturnationen der Erde hat [sic] und deren Werke überall gleich hoch geschätzt und begehrt werden“¹⁹²⁶: Ludwig Knaus.

1921 Lorenz 2000, S. 39.

1922 Lorenz 2000, S. 39.

1923 Lorenz 2000, S. 40.

1924 Siehe Raffelsbauer 2007.

1925 Siehe die wohlgerückt bei der Lektüre gedanklich ihres pathetischen Tons zu entkleidende Schilderung bei Fechner o.J. [1927], S. 158.

1926 So die einleitenden Worte von Ludwig Pietsch in seiner populärwissenschaftlich angelegten Künstlermonographie über Ludwig Knaus bei Velhagen & Klasing. Siehe Pietsch 1896, S. 1.

Das Gespräch mit Knaus ist von Beta in einen anschaulichen Rundschauartikel eingewoben worden.¹⁹²⁷ Rahmenhandlung ist die Schilderung, wie Beta Knaus für das Interview in dessen Villa in der Berliner Hildebrandstraße besuchte. Als Einstieg in den Text fungierte für Beta allerdings ein Dialog zwischen ihm und dem „Herrn Akademiedirektor“, der Beta eine Empfehlung für Knaus ausstellt. Der Leser bleibt im Unklaren, ob dieser Akademiedirektor eine reale Person oder fingiert ist. Die Aktualität des über Knaus Gesprochenen mag jedoch jedem Leser der Jahrhundertwende gewahr gewesen sein. Besagter Dialog beginnt mit folgendem Wortlaut:

„Kennen Sie Knaus?“ Fragte mich der Herr Akademiedirektor.

Ich trat erstaunt einen Schritt zurück.

„Also nicht?“

„Du lieber Gott, Herr Professor,“ rief ich, „als ich vor etwa dreißig Jahren in Düsseldorf war, gab es eigentlich nur Knaus. Er war es und er allein, der damals durch sein Ansehen jahrelang den Ruf der deutschen Kunst gegen den nicht ganz unberechtigten gallischen Spott hoch gehalten hatte. Er hängt in der Galerie de Luxembourg. Sein berühmtes ‚Begräbnis‘ mit den scharrenden Hühnern und der entsetzlichen Tragik des Alters hing damals als Novität bei Schulte. Die ‚Kölnische Zeitung‘ entsandte deswegen einen Spezialberichterstatte. Das waren Koloquinten in den Düsseldorfer Honigkuchen. Die niedlichen Mädels, die vorn Kurrende singen, habe ich meist persönlich gekannt. Das frierende Blondinchen vorn ist die kleine G., jetzt wahrscheinlich Frau Majorin und Großmama. Ob ich Knaus kenne?!“

„Trotzdem ist auch meine Frage nicht gerade ganz unberechtigt,“ erwiderte der Herr Direktor; „ich war neulich in einer Gesellschaft von Leuten, die sich auf die Mäcene hinaus aufspielten, und einer der Allermäcenhaftesten wußte n i c h t s von Knaus.“¹⁹²⁸

Soweit an dieser Stelle. Das Voranstehende genügt, um zu belegen: Die Krise der deutschen Genremalerei à la Knaus konnte Beta beim Berichten über diesen im Jahr 1899 nicht mehr umgehen. Indes ließ der Rundschau-Journalist im Verlauf seines Artikels keinen Zweifel daran, dass er Knaus immer noch für einen der größten Künstler überhaupt hielt: „Und wenn diese Moderne längst im Staube modert, wird Ludwig Knaus noch sein, was er immer war, jung und grün und zeitgemäß.“¹⁹²⁹ Auch im Gespräch mit Knaus hielt Beta sich nicht zurück, immer wieder dessen zeitlose Größe zu beschwören und ihn zu loben. Mit Aussagen wie „Wer

1927 Auch thematisiert bei Russ 1979, S. 13.

1928 Beta 1899, S. 106-107.

1929 Beta 1899, S. 107.

zwanzig siegreiche Schlachten geschlagen hat, braucht der Welt nicht durch eine einundzwanzigste zu beweisen, daß er ein großer Stratege ist“¹⁹³⁰ versuchte Beta, seinen Gesprächspartner gleichsam über die Querelen des Tages zu erheben.

Bemerkenswert nur, dass Knaus hierauf nicht einging. Zwar benannte der Künstler glasklar, dass seine Genrekunst und die Kunst der Moderne – er charakterisierte sie als „Nilüberflutung aus dem Farbenkasten“¹⁹³¹ – nichts miteinander gemein hätten: „Plein air habe ich immer mit Vorliebe gemalt, aber die Lichtphänomene in der Natur und meine Richtung, das Genre, die Sittenmalerei, sind ebenso unvereinbar wie die Farbenfluten des Serpentinanzes und ein Stück von Molière. Was künstlich ist, verlangt geschlossenen Raum. Wenn der Mensch des Menschen eigentlichstes Studium ist, so wird er auch das eigentlichste Objekt der Kunstanschauung bleiben, nicht nach Art eines glänzenden Käfers oder eines Schmetterlings in Glanz und Sonnenschein, kurz als Staffage in Bildern voll Ton und Lichteffekten, sondern als Dargestellter und Darsteller.“¹⁹³² Das Licht dürfe nicht zum „Endziel der Kunst“ werden, sondern höchstens ein Mittel zum Zweck sein, so Knaus.¹⁹³³

Angesprochen von Beta, was er nun aber von Munch halte, antwortete Knaus nicht etwa erhitzt, sondern nüchtern: „Ein jeder Vogel singt sein Lied, man kann da keine Norm aufstellen, was gemalt werden sollte und was nicht. Ich trete nicht hervor, habe es nie gethan, und jetzt, wo das Alter mich beschleicht, denke ich weniger daran als je, es zu thun.“¹⁹³⁴ Zu Beta gewandt sagte Knaus: „Sie wollen wissen, wie ich mich mit diesen Gegensätzen abfinde, wie ich über die Kunst denke und die Moderne. Mir ist sie etwas Altes, eine willkommene Erinnerung aus der Jugendzeit. Ich habe mich vor vierzig Jahren, als ich auf acht Tage nach Paris ging und sechs Jahre dort blieb, schon damit abgefunden.“¹⁹³⁵ Knaus entschied sich damals für das deutsche Realismusverständnis in der Kunst, brachte die deutsche Malerei gemäß dieser Kunstauffassung voran – „Man hat ja auch über mich Zeter und Mordio geschrieen [...] und mich hart angefaßt und zum Bahnbrecher erhoben.“¹⁹³⁶ –, doch war dieser

1930 Beta 1899, S. 112.

1931 Beta 1899, S. 112.

1932 Beta 1899, S. 113-114.

1933 Beta 1899, S. 114.

1934 Beta 1899, S. 114. Knaus' Formulierung, er trete bezüglich Munch nicht hervor, gewinnt in diesem Zusammenhang eine Doppeldeutigkeit, die dem Leser der „Deutschen Revue“ nicht bewusst sein konnte. Ludwig Knaus hatte nämlich 1892 den von Max Liebermann initiierten Protest gegen die Schließung einer Berliner Munch-Ausstellung bemerkenswerterweise sehr wohl unterstützt, sich eine öffentliche Nennung seines Namens in diesem Zusammenhang jedoch verboten. Dies wird retrospektiv ersichtlich aus einer Aufzeichnung Liebermanns. Siehe Braun 2011, S. 258.

1935 Beta 1899, S. 113.

1936 Beta 1899, S. 114.

Weg nun anno 1899 nur mehr eine Sackgasse: „Ich erkenne die großen Errungenschaften der Moderne an. Die Jugend hat das Wort, wie wir Alten es ehemals gehabt haben.“¹⁹³⁷ Und Knaus diktierte Beta in seine Feder ein „Vivat sequens!“, es lebe das Nachfolgende.¹⁹³⁸ Nicht nur seine Zeit, auch die der deutschen Genremalerei eines poetischen Realismusverständnisses war vorüber. Und Knaus erkannte es.

Am 5. Oktober 1909 beging Ludwig Knaus seinen 80. Geburtstag. Bezeichnend realistisch ist seine Erwiderung auf den Glückwunsch des Vereins Berliner Künstler. Wie die „Kunstchronik“ meldete, schrieb nämlich Knaus dem Vorstand: „Ich bin von der Anerkennung und Zuneigung, welche ich in [sic] meinem späten Lebensabend noch erfahre, tief gerührt und überrascht, denn der Höhepunkt meines Schaffens ist längst vorüber, und es wäre ganz natürlich, wenn ich in Vergessenheit komme.“¹⁹³⁹ Im Jahr darauf verstarb Knaus. Max Liebermann sinnierte daraufhin gegenüber Alfred Lichtwark: „Sie versprechen mir also ewiges Leben. Und grade heut bei der Nachricht von Knaus' Tode kam mir so rasch die Vergänglichkeit zu Gemüte [...].“¹⁹⁴⁰ Im Gegensatz zu Knaus aber ist Liebermann der Fall in die Vergessenheit erspart geblieben.

1937 Beta 1899, S. 112.

1938 Beta 1899, S. 114.

1939 Kunstchronik. Neue Folge 21 (1910), Sp. 71.

1940 Pflugmacher 2003, S. 355.

14. „Schade um den Fleiß!“ – Rettungsversuche für den Genrebegriff in den 1920er Jahren

Die Kritik am Umgang der deutschen Genremalerei mit der Wirklichkeit um 1900 setzte an mehreren neuralgischen Punkten an und bemühte sich dadurch letztlich erfolgreich, Genremalerei im Sinne eines poetischen Realismus aus dem Kanon der Hochkunst zu verdrängen. Jedoch nicht nur entsprechende Werke gerieten in Misskredit. Es traf eben auch den Genrebegriff generell. Noch wenige Jahrzehnte zuvor als Inbegriff von guter und vorzeigenswerter deutscher Kunst gerühmt, stand es zu Beginn des 20. Jahrhunderts um den Terminus „Genremalerei“ sehr schlecht. Was rein lexikalisch eine wertneutrale Umschreibung für Malerei, die „bei besonderer Bevorzugung von Begebenheiten des täglichen Lebens die Menschen als Typen einer bestimmten Gattung zur Darstellung bringt“, hätte sein können, so der Brockhaus noch 1894¹⁹⁴¹, war dies infolge der geschilderten Geschehnisse zu Beginn des 20. Jahrhunderts keinesfalls mehr. Nicht nur, dass im Jahre 1900 im Sinne vieler konstatiert werden konnte: „Die neueste Phase der Kunst kennt eine Genremalerei im alten Sinne nicht mehr.“¹⁹⁴² Auch grosso modo niemand von fortschrittlicher Einstellung wollte noch Genremaler sein oder Genremaler genannt werden.¹⁹⁴³ Selbst im Felde der dekorativen Gebrauchsgrafik fungierte „Genrebild“ als ein abwertender Terminus.¹⁹⁴⁴

Als Lothar Brieger 1922 ein Buch mit dem Titel „Das Genrebild“ veröffentlichte, lautete gleich der erste Absatz seines Vorworts: „Der Begriff des Genrebildes ist heute unklar und mit Abneigung beladen. Eine Zwitterbildung aus verflachter Genremalerei und Buchillustration hat ihn diskreditiert. In dem Ton, mit dem das Wort ‚Genrebild‘ zur Zeit ausgesprochen wird, liegt von vornherein die Verwerfung.“¹⁹⁴⁵ Ebenfalls noch im Vorwort schlug Brieger daher wohlüberlegt vor, den Begriff „Genrebild“ gegen einen anderen einzutauschen, um damit Raum zu geben für eine neue, unbefangene Annäherung, wie sie die Gattung in den Augen

1941 Brockhaus Konversations-Lexikon, vierzehnte vollständig neubearbeitete Auflage, Band 7: Foscari-Gilboa, Leipzig, Berlin und Wien 1894, S. 790.

1942 Popp 1900, S. 51.

1943 Otto Fischer, bei Wölfflin promovierter Kunsthistoriker und Mitglied der Neuen Künstlervereinigung München, aus der sich der Blaue Reiter herauslöste, formulierte 1912 in einem der ersten Bücher über diesen Zusammenschluss und dessen Maximen: „Die Figurenkunst vom Anfang des letzten Jahrhunderts ist für uns lange tot. Mehr eine kolorierende Zeichnung als Malerei, eine Kunst aus zweiter und nicht aus erster Hand. [...] Die Historien- und Genremalerei ist die populäre Entartung dieser Kunst. Ein großes oder ein kleines Geschehen ist abgezeichnet, aber die Mittel sind platt und leer.“ Fischer 1912, S. 9.

1944 Als Franz Ottmann 1919 in der Zeitschrift „Die Graphischen Künste“ Dr. Rudolf Junk besprach – einen Entwerfenden von Schmuckelementen kunstgewerblicher Manier, u.a. für die Österreichische Staatsdruckerei – hob Ottmann diesen aus der Menge seiner Kollegen heraus, indem er zum Ausdruck brachte, Junk schaffe keineswegs „Vignetten des Alltags“, die für Ottmann gleichbedeutend mit geringzuschätzenden Genrebildern waren. Ottmann 1919, S. 66.

1945 Brieger 1922, S. 7.

Briegers zu verdienen schien. Briegers Vorschlag zur Güte lautete, anstatt vom „Genrebild“ von „bürgerlicher Malerei“ zu sprechen.¹⁹⁴⁶

Gemäß diesem Fokus verwundert wenig, dass Brieger großes Augenmerk auf die niederländische Genremalerei des 17. Jahrhunderts legte, die er als bürgerliche Malerei schlechthin ansah.¹⁹⁴⁷ Erstaunlich ist aber, dass Brieger trotz der Entschärfung der brisanten Begrifflichkeit kaum auf die deutsche Genremalerei des 19. Jahrhunderts und damit die Genremalerei der jüngsten Vergangenheit zu sprechen kam.¹⁹⁴⁸ Ob bewusst oder unbewusst: Der deutschen Genremalerei nach 1848, die durchaus das bürgerliche Kunstverständnis der Zeit widerspiegelte, kam demnach nicht einmal Briegers Eliminierung des diskreditierten Genrebegriffes zugute.

Aus Sicht der in der vorliegenden Arbeit verfolgten Aspekte erscheint Briegers finale These, die impressionistische Kunst als den Gipfel der bürgerlichen Malerei alias Genremalerei bezeichnen zu können¹⁹⁴⁹, als äußerst fragwürdig. Ist doch gerade der dem Impressionismus zugrunde liegende Naturalismus als Antipode zur Wirklichkeitsauffassung des poetischen Realismus und als Verweigerung eines Bildungserlebnisses durch Kunst, wie es das deutsche Bürgertum von der bildenden Kunst zu erwarten gewohnt war, also als Reibungspunkt zur Genremalerei der Zeit und nicht als ihr Gipfel herausgearbeitet worden.¹⁹⁵⁰

Neben diesem Kritikpunkt an Brieger aus zeitlicher Distanz sahen auch die Rezensenten der 1920er Jahre das vorgebrachte Vorhaben mit Skepsis. Während der Denkmalpfleger Franz Juraschek schrieb, nicht wegen des Textes, aber immerhin wegen der vielen guten Abbildungen könne man das Buch durchaus zur Anschaffung empfehlen¹⁹⁵¹, urteilte Karl Scheffler – der, wie zahlreiche Zitate in der vorliegenden Arbeit gezeigt haben, von Briegers Verknüpfung der Genremalerei des 19. Jahrhunderts mit der impressionistischen Malerei zwangsläufig kaum begeistert sein konnte¹⁹⁵² – ebenso rigoros wie lapidar über das Buchprojekt: „Schade um den Fleiß und um den Aufwand von Intelligenz!“¹⁹⁵³

1946 Brieger 1922, S. 8.

1947 Brieger 1922, S. 97.

1948 Das Kapitel über die gesamte Genremalerei des 19. Jahrhunderts nimmt nur rund ein Zehntel des Gesamtwerkes ein. Siehe Brieger 1922, S. 175-196.

1949 Brieger 1922, S. 195.

1950 Siehe Kapitel 11.3.

1951 Juraschek 1923, S. 136-137.

1952 Zu Schefflers Urteil über die deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts siehe Paas 1976, S. 165-168.

1953 Scheffler 1923, S. 276.

Nur wenige Jahre nach Brieger veröffentlichte Franz J. Böhm einen Aufsatz über „Begriff und Wesen des Genres“. Wenn Böhm, der im Jahr des Aufsatzes in Heidelberg über „Die Logik der Ästhetik“ promoviert wurde¹⁹⁵⁴, anders als Brieger doch nicht dem Genrebegriff entsagen wollte, zielte seine Intention aber auf nichts weniger als eine ganz neue Füllung des begrifflichen Gehalts. Böhm erklärte: „Wenn das Genre nicht nur ein zufälliger und äußerlicher Name sein soll, wie etwa der des Gruppenporträts oder des Gesellschaftsstückes, so muß ihm eine wesentliche und prinzipiell einzigartige Auffassungsweise unseres künstlerischen Bewußtseins zugrunde liegen, eine letzte Möglichkeit künstlerischer Weltgestaltung.“¹⁹⁵⁵ Der Autor versuchte demnach, den Genrebegriff von seiner inhaltlichen Definition zu lösen und über die spezifische künstlerische Grundhaltung zu definieren. In Abgrenzung zur mittelalterlichen Scholastik und unter Ausholen über die Philosophie Böhmes und Spinozas gelangte Böhm zu der Erkenntnis: „Das vollendete Genre weist nirgends über sich hinaus, weder in einen realen Zusammenhang der Vergangenheit oder der Zukunft, noch in einen idealen Zusammenhang des abstrakten Gedankens; es eignet ihm eine absolute Autarkie, und es schließt alles von sich aus, was es nicht selbst ist.“¹⁹⁵⁶ In die Form einer Conclusio gegossen meinte dies: „Genre ist die künstlerische Darstellung einer Wirklichkeit, insoferne [sic] sie sich selbst genügt und ihre Bedeutung sich in ihrem Wirklich-sein erschöpft.“¹⁹⁵⁷

Innerhalb der Darlegungen der vorliegenden Arbeit ist dieser Gedanke einer Definition von Genre anhand der zugrunde liegenden Auffassung nicht neu. Zum einen wurde im Kapitel über die Aufwertung der diesseitigen Wirklichkeit nach 1830 erläutert, dass eine Zeit lange – Philipp Veit, Ernst Guhl oder Heinrich Gustav Hotho wurden als Gewährsmänner genannt – Genremalerei nicht nur rein inhaltlich, sondern auch über Stil und Auffassung definiert wurde.¹⁹⁵⁸ Wie in dem Kapitel über die Kanonrevision thematisiert wurde, verfolgte einen solchen Gedanken schließlich aber auch der Kunsthistoriker Carl Neumann, der Böhm nachweislich geläufig war.¹⁹⁵⁹ Neumanns Worte von 1896 seien noch einmal rekapituliert: „[...] wenn man ins künftige die Ausdrücke und Bezeichnungen Historie und Genre beibehalten will, so wird die Trennung durch die Auffassung des Künstlers bestimmt werden, nicht durch die Wahl des Stoffes. Man wird dann vielleicht Historie das Große und

1954 Siehe Tilitzki 2002, Band 1, S. 326.

1955 Böhm 1928, S. 172.

1956 Böhm 1928, S. 173.

1957 Böhm 1928, S. 178.

1958 Siehe Kapitel 6.2.

1959 In seinem Aufsatz über das Genre verwies Böhm lobend auf die Rembrandtforschungen Carl Neumanns.
Siehe Böhm 1928, S. 167, Anm. 4.

Stilvolle nennen [...]; wo das Zufällige und Nebensächliche überwiegt, wird man von Genreauffassung sprechen [...]. Einstweilen aber ist es überflüssig, solche Unterschiede vorgehend zu präzisieren.“¹⁹⁶⁰ Anders als Neumann am Jahrhundertende glaubte Böhm in den 1920er Jahren nun jedoch an eine reelle Chance zur tatsächlichen Revitalisierung des Genrebegriffes. Er meinte, es sei die Zeit gekommen, „einmal aus allen geschichtlichen Wertungen auszutreten und wieder der Wirklichkeit ins Auge zu schauen, wie sie ist, frei von allem, was sie bedeutet, um ihr dann einen neuen lebendigen Sinn wieder zu geben. Die Kunst leistet solche Verjüngung durch das Genre; wo es auftritt, bedeutet es einen neuen Anfang, eine Verheißung.“¹⁹⁶¹

Briegers und Böhms Rettungsversuche für den Genrebegriff entstanden in einer Zeit, in der die alltägliche Wirklichkeit des Menschen in der Tat wieder verstärkt in den Fokus deutscher Maler rückte. Dieser Magische Realismus, so ein umschreibender Begriff der Zeit¹⁹⁶², unterschied sich jedoch von dem poetischen Realismus des 19. Jahrhunderts, selbst wenn die Kunstgeschichtsschreibung retrospektiv Strömungen der 1920er Jahre just mit dieser Bezeichnung charakterisiert hat.¹⁹⁶³ Eine nüchterne und unsentimentale Herangehensweise an die alltägliche Wirklichkeit war Kennzeichen dieser „Neuen Sachlichkeit“¹⁹⁶⁴, welche das Hässliche nicht mehr ausselektierte oder durch Humor oder Kontrastierung milderte und am linken Flügel ihres Spektrums ätzende Gesellschaftskritik und sozialkritische Agitation nicht mehr scheute. Dies war offenkundig ein anderer Umgang der Kunst mit der Wirklichkeit als der verklärte des poetischen Realismus.

Nicht unerwähnt bleiben sollte aber, dass die besagten Künstler der 1920er Jahre in ihrer frühen Entwicklungsphase noch mit dem Genre des poetischen Realismus konfrontiert gewesen waren, ja sprichwörtlich damit groß geworden sind. George Grosz ist hierfür ein

1960 Neumann 1896, S. 219.

1961 Böhm 1928, S. 191.

1962 Der Begriff „Magischer Realismus“ geht zurück auf eine Publikation von Franz Roh von 1925. Dort heißt es im Vorwort: „Auf den Titel ‚Magischer Realismus‘ legen wir keinen besonderen Wert. Da das Kind einen wirklichen Namen haben mußte und ‚Nachexpressionismus‘ nur Abstammung und zeitliche Beziehung ausdrückt, fügten wir, nachdem das Buch längst geschrieben war, jenen zweiten hinzu. Er erschien uns wenigstens treffender als ‚idealer Realismus‘ oder als ‚Verismus‘ und ‚Neuklassizismus‘, welche je nur einen Teil der Bewegung darstellen. Unter ‚surrealisme‘ versteht man vorläufig etwas anderes. Mit ‚magisch‘ im Gegensatz zu ‚mystisch‘ sollte angedeutet sein, daß das Geheimnis nicht in die dargestellte Welt e i n g e h t, sondern sich hinter ihr zurückhält (was sich im Verlauf erklären mag).“
Roh 1925, Vorwort [s.p.].

1963 Siehe Schmied 1969, S. 31.

1964 Der Begriff „Neue Sachlichkeit“ geht zurück auf ein Mannheimer Ausstellungsprojekt von Gustav Friedrich Hartlaub und lässt sich erstmalig 1923 schriftlich belegen. Siehe Schmalenbach 1940, S. 161.

schlagendes Beispiel.¹⁹⁶⁵ Dieser hielt über seine frühen künstlerischen Prägungen fest: „Einer meiner Lieblinge war zum Beispiel der damals berühmte, berühmte Eduard Grützner, dessen Velhagen & Klasing-Künstlerbiographie ich zu Weihnachten bekommen hatte. Ich konnte mich nicht satt sehen an seinen Mönch- und Trinkszenen. Abends, wenn draußen die Schneeflocken so beruhigend herunterstoben, da saß ich oft im engen Vorderzimmerchen bei der Petroleumlampe und zeichnete mit hartem, scharf gespitztem Bleistift ein Grütznersches Gemälde ab [...].“¹⁹⁶⁶ Dass Grosz bei diesen Zeichenstunden amerikanische cake-walk-music von den Nachbarn vernahm, einen Vorläufer des improvisierenden Jazz, der Grosz über seinem Nachzeichnen in den Schlaf wiegte¹⁹⁶⁷, ist ein sinnbildliches Zeichen dafür, dass trotz ungerührter Grützner-Faszination eine neue Zeit anbrach.¹⁹⁶⁸ Folgerichtig standen neue Wege im Umgang mit der Wirklichkeit bevor.

Werner Haftmann hat in seiner voluminösen „Malerei im 20. Jahrhundert“ auf die Parallelität von tiefgreifenden Entwicklungen in der Kunst – „1905 Fauvismus, 1907 Kubismus, 1910 das abstrakte Bild“¹⁹⁶⁹ – und von tiefgreifenden neuen Erkenntnissen über die menschliche Wirklichkeit – „1900 die Quantentheorie Plancks, 1900 die Traumdeutung Freuds, 1905 die Spezielle Relativitätstheorie Einsteins, 1908 die mathematische Formulierung der raumzeitlichen Dimension durch Minkowski“¹⁹⁷⁰ – hingewiesen. In den Augen Haftmanns war die zentrale Ereignishaftigkeit für die Kunst des 20. Jahrhunderts „eine umfassende Verschiebung innerhalb des Bezuges zwischen Mensch und ‚Wirklichkeit‘, [...] eine Mutation innerhalb des inneren Bezugssystems in der existenziellen Schicht des Menschen, innerhalb seines *Wirklichkeitsgrundes*“.¹⁹⁷¹ Dirk Vaihinger eröffnete seine aufschlussreiche Untersuchung zur Geschichte der Derealisierung vom positivistischen Idealismus bis zur virtuellen Realität mit dem Satz: „Die Geschichte der Moderne läßt sich als die Geschichte des Zweifels an der Wirklichkeit erzählen.“¹⁹⁷² Die Wirklichkeit erschien fortan mehrschichtig, doppelbödig und gewissermaßen un-wesentlich – und genau hier liegt ein prägender Unterschied zum

1965 Schmied 1969, S. 45.

1966 Grosz 1955, S. 17.

1967 Grosz 1955, S. 17-18.

1968 Die Prägung von Künstlern der Klassischen Moderne während ihrer frühen Zeit durch Genremalerei alten Stils wäre ein Thema für eine eigenständige, wohl gar nicht so schmale Studie. Einbezogen werden könnten beispielsweise die Sympathien Vincent van Goghs für Knaus und Vautier (siehe Jansen / Luijten / Bakker 2009, Band 1, S. 41 sowie an weiteren Stellen in van Goghs Briefen), Hans von Marées Soldatengenre aus seiner Berliner und Münchner Zeit um 1860 (siehe Finckh / Hartje-Grave 2008, S. 64-73) oder die Frühwerke von Adolf Hölzel vor dem Experimentieren mit der Abstraktion (siehe Maur 2003, S. 17-21; zu Hölzels weiterer Fortentwicklung jüngst grundlegend Huys 2013).

1969 Haftmann 1962, S. 10.

1970 Haftmann 1962, S. 10.

1971 Haftmann 1962, S. 16.

1972 Vaihinger 2000, S. 13.

Fundament, auf dem die Vertreter des poetischen Realismus geglaubt hatten zu stehen und aufbauen zu können.

Keineswegs ließen die Künstler im beginnenden 20. Jahrhundert – ungeachtet der beschriebenen großen Skepsis vor allem gegenüber gemalten Genremotiven – von der menschlichen Wirklichkeit, und hier im vorliegenden Kontext speziell von der alltäglichen Wirklichkeit, ganz ab. Heinrich Zilles Zeichnungen des Berliner Milieus und Käthe Kollwitz' Grafiken sind – auf ihre je eindruckliche Weise – Beispiele für nach Umsetzung drängende Impulse, welche Künstler weiterhin von der umgebenden Wirklichkeit empfangen.¹⁹⁷³ Emil Homberger hatte 1870 mit der in Kapitel 8.6 zitierten Aussage, dass das vom Künstler anzustrebende Ideal das einzige Mittel sei, überhaupt Erkenntnis des Realen gewinnen zu können, derartigem Umgang mit der Wirklichkeit ein Credo formuliert. Die Künstler des 20. Jahrhunderts vermochten auf eine solche Überzeugung nicht mehr aufzubauen. Sie hatten sich indes stets aufs Neue die überaus fruchtbaren Fragen zu stellen: Was ist überhaupt die Wirklichkeit? Wo ist mein Platz darin? Und wie bringe ich dies zum Ausdruck? Die Spannweite von Realismus in der Kunst vergrößerte sich in einem Maße, wie sie ein Vorgehen nach den Maximen des poetischen Realismus nicht mehr befriedigend zu füllen vermochte.

1898 veröffentlichte Konrad Lange in der Zeitschrift „Die Kunst für Alle“ einen dreiteiligen Artikel über „Realismus“. Lange, zum damaligen Zeitpunkt Professor für Kunstgeschichte in Tübingen und in der vorliegenden Arbeit bereits als Verfechter künstlerischer Erziehung der deutschen Jugend zu Wort gekommen, verfolgte im besagten Aufsatz eine Art Ehrenrettung des Realismusbegriffes. Realismus hieß für Lange, dass Kunst die Gesetze, Erscheinungen und Wahrscheinlichkeiten der empirischen Wirklichkeit weder negieren noch unberücksichtigt lassen dürfe, weil wahre Kunst nur realistische Kunst nach dem Prinzip einer „bewussten Selbsttäuschung“ sein könne, welche den Rezipienten illusionistisch täusche und trotzdem die besondere Werthaltigkeit und Nicht-Natur eines Kunstwerkes niemals vergessen lasse.¹⁹⁷⁴ Ziel solch realistischer Kunst sei der ästhetische Genuss, so Lange.¹⁹⁷⁵

Auch wenn Lange nicht mehr explizit Formen der Verklärung im Umgang mit der Wirklichkeit einforderte, sondern lediglich vage eine „mehr oder weniger starke Veränderung

1973 Einen möglichen Einstieg zum jeweils vielfach thematisierten Aspekt der Wirklichkeitsaneignung von Zille und Kollwitz bietet der beiden Künstlern gemeinsam gewidmete Ausstellungskatalog Firmenich / Padberg / Stamm 2009.

1974 Lange 1898, S. 68.

1975 Lange 1898, S. 82.

der Natur“ nach dem Wesen der technischen Darstellungsmittel¹⁹⁷⁶, so stand seine Illusionsästhetik – andernorts legte Lange die Vorstellung der „bewussten Selbsttäuschung“ ausführlicher nieder¹⁹⁷⁷ – doch in der Tradition einer Kunst, die auf ästhetischen Genuss bei Wahrung von Wirklichkeitsbezug zentralen Wert legte. Langes Realismus war jedoch außerdem einem zeitlich vorangehenden poetischen Realismusverständnis verwandt, weil erneut dem Realismus in der Kunst eine versöhnliche, synthetisierende Position der Mitte zugesprochen wurde. Lange verurteilte nämlich einen künstlerischen Naturalismus vom Schlage Arno Holz', dem er eine ungebührliche „wirkliche Selbsttäuschung“ vorwarf¹⁹⁷⁸, ebenso wie den Neuidealismus jener Jahre¹⁹⁷⁹ und schlussfolgerte: „Die ganze Entwicklung stellt sich also gewissermaßen dar als ein Oscillieren zwischen zwei Extremen, die beide gleichweit von der richtigen Mitte entfernt liegen. Und diese Mitte, die selbst wie gesagt noch einen ziemlich großen Spielraum gewährt, ist das, was wir Realismus nennen.“¹⁹⁸⁰ Nur wenige Jahre nach Langes Aufsatz arbeitete Cézanne, so eine begriffliche Formulierung Max Imdahls, nicht mehr mit einer Bildform des „wiedererkennenden Sehens“, der Langes Illusionsästhetik nahegestanden hätte, sondern mit der eines „sehenden Sehens“.¹⁹⁸¹ Rund ein Jahrzehnt nach Langes Aufsatz ging Wassily Kandinsky Wege, die seine Malerei in die Abstraktion führten.¹⁹⁸² Beispiele dafür, dass der von Lange angesprochene „ziemlich große Spielraum“ eines illusionistischen Realismus schon bald vielen Künstlern bei weitem nicht mehr ausreichte.

1908 publizierte Georg Simmel ein Essay über Realismus in der Kunst. Simmel postulierte darin, dass aus seiner Sicht bezüglich Realismus „eine äußerliche *Gleichheit* zwischen den Dingen und dem Kunstwerk keineswegs erforderlich“ sei.¹⁹⁸³ Simmels Definition von Realismus zielte auf eine ganz andere Wesenheit ab: „Mir scheint nun, daß Kunstwerke in eben dem Maße ‚realistisch‘ sind, in dem die subjektiven Eindrücke und Reaktionen überhaupt, die sie auslösen, jenen gleichen, mit denen wir auf die Wirklichkeit der Dinge antworten [...]“¹⁹⁸⁴ Geradezu in diametraler Positionierung zu Langes Illusionsästhetik – die auch direkte Kritik nach sich zog, gegen die ihr Urheber sich zu erwehren hatte¹⁹⁸⁵ –

1976 Lange 1898, S. 66.

1977 Siehe Lange 1901, Band 1, S. 204-232.

1978 Lange 1898, S. 66.

1979 Lange 1898, S. 86.

1980 Lange 1898, S. 86. Die zitierte Passage ist im Original durchweg gesperrt gedruckt.

1981 Imdahl 1981, S. 10. Zur genaueren Ausführung des „sehenden Sehens“ bei Cézanne siehe ebd., S. 15-19.

1982 Einen möglichen Einstieg in diese vielfach behandelte Thematik bietet Brucher 1999.

1983 Simmel 1990, S. 313.

1984 Simmel 1990, S. 313.

1985 Zu Langes Verteidigungsversuchen siehe Lange 1919.

bekundete Simmel: „Der Realismus ist ein viel weiteres Prinzip, als daß es von der äußerlichen Nachahmung der Wirklichkeitsinhalte gedeckt werden könnte. Diese ist nur eines der Mittel, deren er sich bedienen kann [...].“¹⁹⁸⁶ Sichtweisen wie diese Simmels gruppierten sich zu einem neuen theoretischen Realismusverständnis zu Beginn des 20. Jahrhunderts, welches das damalige Kunstschaffen zu flankieren und legitimieren half.¹⁹⁸⁷ Diejenigen Realismustheorien des beginnenden 20. Jahrhunderts, die sich als „Teil der Theorie der Moderne“ verstanden, definierten sich allerdings über die Opposition zu althergebrachten Realismustheorien, so beispielsweise der „synthetische Realismus“ der russischen Avantgarde oder der „nouveau réalisme“ französischer Künstler wie Fernand Léger.¹⁹⁸⁸ Der poetische Realismus mit seinem – nur aus dem historischen Kontext des 19. Jahrhunderts heraus zu verstehenden – Wesen als „Philosophie der Mitte“¹⁹⁸⁹ wirkte nun anachronistisch.

Max J. Friedländers Einschätzung: „Im 20. Jahrhundert möchte die bildende Kunst wieder nicht nur etwas zeigen, sondern auch etwas sagen. Sie bemüht sich mit Formsymbolen um das Unsagbare, sie beschreitet viele Wege, von denen keiner zum Genre führt“¹⁹⁹⁰ scheint gegen Ende der vorliegenden Untersuchung über deutsche Genremalerei des 19. Jahrhunderts für diesen Themenkomplex dahingehend präzisierbar zu sein, dass die eigentümliche Synthese von einer Wirklichkeitszuwendung in der deutschen Malerei nach 1848 und dem gleichzeitigen Versuch der Wahrung des kunsttheoretischen idealistischen Erbes schließlich nach dem Übergang in das 20. Jahrhundert sowohl im Kanon der Hochkunst als auch der Kunsttheorie keine Zukunft besaß. Die Wirklichkeit blieb freilich auch nach den in dieser Arbeit geschilderten Ereignissen in je wechselndem Maße Anregung und Herausforderung für deutsche Maler. Doch kam der Begriff „Genremalerei“ als Kategorie für den künstlerischen Umgang mit der menschlichen Alltagswirklichkeit in Moderne und Postmoderne nicht mehr revitalisiert zu Einsatz und Ehren, auch nicht gemäß Franz J. Böhms geschildertem Umwidmungsversuch.¹⁹⁹¹

1986 Simmel 1990, S. 314.

1987 Aust 2006, S. 84.

1988 Röhrl 2003, S. 108-109.

1989 Ritchie 1969, S. 380. Dort kursiv gesetzt.

1990 Friedländer 1947, S. 286.

1991 Nur vermutend angefügt, aber nicht mehr diskursiv ausgeführt werden kann, dass bezogen auf das deutsche Verhältnis zur Genregattung im 20. Jahrhundert wohl weder Adolf Hitlers persönliche Vorliebe für deutsche Genremalerei des 19. Jahrhunderts (Hinz 1974, S. 116) – paradoxerweise akquirierte man für das geplante Linzer „Führermuseum“ sogar Knaus' „Feierabend in der Judengasse“ (Schwarz 2004, S. 311) – noch eine ideologisch pervertierte „Genremalerei“ im Nationalsozialismus sowie im Sozialistischen Realismus dem Ruf der Gattung im 20. Jahrhundert förderlich gewesen sein dürften.

15. Schluss

Diese Arbeit bezog ihren antreibenden Impuls aus der Leitfrage, vor welchem ästhetikgeschichtlichen und kunsttheoretischen Hintergrund sich nach 1848 in Deutschland eine Genremalerei entwickeln konnte, die detailrealistische Darstellung mit inhaltlicher Verklärung der Wirklichkeit verband und von den Zeitgenossen über mehrere Jahrzehnte hinweg gerade deshalb als kunstvoll und wahre Kunst empfunden wurde, ehe sich dieses Urteil um 1900 rigoros wandelte. Invektiven Richard Muthers haben hierzu zu Beginn dieser Arbeit orientierend die Richtung gewiesen. Zudem offenbarte sich die Kritik an der Gattung aus der Zeit um 1900 auch von der bisherigen Kunstgeschichtsschreibung zur deutschen Genremalerei des 19. Jahrhunderts als erst in Ansätzen hinterfragt. Ute Immels Urteil zur deutschen Genremalerei des späten 19. Jahrhunderts als einer „Scheinsynthese“¹⁹⁹², als einer „Negierung der Wirklichkeit“¹⁹⁹³ oder gar als „Kitsch“¹⁹⁹⁴ motivierte schließlich zu einer differenzierenden Betrachtung der Sachverhalte anhand von Werken und Stimmen der Zeit.

Nach einer knappen Darlegung von Kernpositionen der Kunsttheorie und Ästhetik im Deutschen Idealismus, die den schwierigen Stand von Motiven alltäglichen Lebens in der Malerei während dieser Zeit andeuteten, und einem Eingehen auf förderliche Entwicklungen für Genremotive infolge von Entmythologisierung und Aufwertung der diesseitigen Wirklichkeit ab dem zweiten Jahrhundertviertel, lag das Augenmerk auf dem Herausarbeiten des spezifischen Realismusverständnisses in der deutschen Kunst nach 1848. Während die Abgrenzung zum seinerzeitigen französischen Realismusverständnis eines Gustave Courbets an geläufige Punkte innerhalb der deutschen Kunstgeschichtsschreibung anschloss, betrat die Untersuchung mit der sukzessiven Vorstellung des – schon durch den Zeitgenossen Otto Ludwig so genannten – poetischen Realismus in Deutschland nach 1848 aus der Perspektive der kunsthistorischen Literatur weitgehend Neuland.

Den besagten poetischen Realismus, der für eine erste Annäherung aus Äußerungen Julius Grosses herausgefiltert und sodann anhand einer bündigen Schrift Theodor Fontanes vorgestellt worden ist, kennzeichnete die Bejahung der empirischen Wirklichkeit als Motivgrundlage für die Malerei, jedoch nur unter Wahrung künstlerischen Eingreifens und Bearbeitens, was Fontane mit dem Terminus „Verklärung“ beschrieben hat. Ein solcher

1992 Immel 1967, S. 313.

1993 Immel 1967, S. 323.

1994 Immel 1967, S. 324-325.

Umgang der Kunst mit der Wirklichkeit wurde nach 1848 programmatisch propagiert von Schriftstellern und Kritikern wie Julian Schmidt oder Gustav Freytag, in der Philosophie und Ästhetik von Personen wie Friedrich Theodor Vischer, Moriz Carriere oder Max Schasler als „Idealrealismus“ vertreten und von der deutschen Kunstkritik, wie nachgewiesen werden konnte, rasch als Bewertungskriterium für gute und wahre Kunst adaptiert.

Als praktizierte Formen der Verklärung in der deutschen Genremalerei nach 1848 erwiesen sich thematische Selektion, inhaltliche Kontrastierung, der Einsatz von Humor und eine – dadurch selbst einfigurige Genregemälde narrativ zuspitzende – typisierende Charakterisierung. Obwohl der Stellenwert des Formalen in der Beurteilung deutscher Genremalerei nach 1848 als nicht gering herausgearbeitet wurde, offenbarte sich das Zusammenspiel des Formalen mit einer stets Priorität besitzenden Inhaltlichkeit als wesentlich für das Verständnis der Genremalerei nach 1848. Dieses Zusammenspiel wurde als Balance von Form und Inhalt mit letzterem als primus inter pares umschrieben. Mittels der praktizierten Formen der Verklärung erfüllte die Genremalerei das seinerzeitige kunsttheoretische Konzept des poetischen Realismus mit Leben, welches eine Wirklichkeitsdarstellung im Medium der Malerei lediglich in dieser poetisierten Form als der Kunst würdig ansah. Anders als anhand späterer kritischer Stimmen zu meinen wäre, sahen die Zeitgenossen diese Verklärung nicht als Einschränkung, sondern bereichernd, durchaus positiv und als künstlerische Leistung. Genremalerei, die empirische Wirklichkeit verklärt darstellte, ging mit der Kunstauffassung des poetischen Realismus konform, worin eine aus dem historischen Kontext gewonnene Erklärung für den spezifischen Genrerealismus von Ludwig Knaus & Co in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu sehen ist – eine Erklärung für eine Genremalerei, die Alfred Lichtwark im Zitat zu Anfang dieser Arbeit eben als seit den 1850er Jahren aufkommend und Erfolge feiernd bezeichnet hat.

In Kapiteln über Genremalerei in Reproduktionsmedien, Genremalerei als Akademiefach und Genremalerei im Deutschen Kaiserreich generell wurden Aufschwung und Etablierung dieser Gattung zu einer mit gehörigem Nationalstolz gerühmten deutschen Vorzeigekunst geschildert, ohne dass in diesen Kapiteln Kehrseiten und potentielle Problematiken dieser Entwicklungen ausgespart worden wären. Folgerichtig gaben die Ausführungen zum Zenit des Erfolgs der deutschen Genremalerei im Deutschen Kaiserreich auch Anlass dazu, von der Peripetie dieses Prozesses zu handeln. Ausgehend von dem Jahr 1889, in welchem Ludwig Knaus in sinnbildlich interpretierter geschlossener Gesellschaft seinen 60. Geburtstag feierte

und eben auch Gerhart Hauptmann sein naturalistisches Drama „Vor Sonnenaufgang“ veröffentlichte, galt der folgende Fokus dem Aufspüren des Anbeginns der Reibungen an der Wirklichkeitsaneignung der poetischen Genremalerei.

Anders als in der deutschen Literatur, wo ein naturalistischer Umgang mit der Wirklichkeit den poetischen Realismus erst ab den 1880er Jahren herausgefordert hat, gab es in der bildenden Kunst – Stimmen von Otto von Leixner, Gustav Floerke und Adolph Bayersdorfer halfen diese Erkenntnis vorzubereiten – bereits in den frühen 1870er Jahren solche Reibungspunkte. Am Beispiel von Wilhelm Leibl und dem Frühwerk von Max Liebermann wurde dies exemplarisch erläutert, ehe ein Kapitel den grundlegenden theoretischen Unterschieden zwischen dem poetischen Realismus und dem Naturalismus nachging. Der Naturalismus, so ist freilich nicht ohne die Gefahr einer Simplifizierung an dieser Stelle knapp zu rekapitulieren, näherte sich der darzustellenden empirischen Wirklichkeit nicht mehr mit dem Anspruch, mittels Formen der Verklärung das Wesen der Dinge aus der kontingenten und prosaischen Wirklichkeit herauszudestillieren und so ein Stück Wirklichkeit geläutert und prägnant auf das Wesentliche konzentriert zu zeigen, sondern betonte sowohl die jeweilige Individualität des Künstlers als auch das Streben nach Minimierung der Differenz zwischen Natur und Kunstwerk. Arno Holz' Gleichung „Kunst = Natur – x“ mit einem möglichst kleinen Faktor x brachte diese Bemühung bereits für Zeitgenossen auf eine rege diskutierte Formel, der in dieser Arbeit die Kunstauffassung des poetischen Realismus in Gestalt der Formel „Kunst = Natur + x“ gegenübergestellt wurde.

Dass die Herausforderungen durch einen naturalistischen Umgang mit der Wirklichkeit, der die vom poetischen Realismus praktizierten Formen der Verklärung bewusst ablehnte, für die deutsche Genremalerei ab den 1870er Jahre nicht ohne Folgen blieben, zeigten Ausführungen zu den Reaktionen der Gattung, welche zwar eine gewisse Fortentwicklung in der Motivik – Stichwort: städtisches Leben – sowie eine Annäherung an formale Neuerungen – Stichwort: Hellmalerei – erkennen ließen, jedoch auch zeigten, dass die Mehrzahl der Künstler – womöglich auch wie am Beispiel von Ludwig Knaus thematisiert wegen der Erwartungshaltung des Publikums – kaum von der Kernmaxime einer Verklärung der Wirklichkeit abzurücken bereit waren. Dass die Genremalerei Ende der 1880er Jahre trotz moderater inhaltlicher Zugeständnisse und dem Darreichen von Altem in neuem Gewand mehr denn je vor einem Scheideweg stand, versuchte die Einbeziehung zweier zeitgenössischer literarischer Texte, die im Künstlermilieu um 1890 spielten, zu

veranschaulichen.

Das Kapitel über die um 1900 voll zum Ausbruch gekommene Krise der deutschen Genremalerei stellte zunächst den zu dieser Zeit sich im Aufschwung befindlichen Neidealismus als weiteren Kontrapunkt zur Kunstauffassung des poetischen Realismus vor. Entfaltet an einer Äußerung Julius Meier-Graefes, der die Situation in der deutschen Kunst um 1890 bildlich mit einem Hilfsbahnhof im Krieg verglich, wurde die nachfolgende geschichtliche Entwicklung der deutschen Genremalerei sodann in einem Dreischritt geschildert: zunächst das Verladen des Genrezuges durch die Etikettierung, nicht mehr wahre und gute Kunst zu sein, daraufhin das Abkoppeln des Genrezuges vom Schienenstrang des Kanons der Hochkunst mittels einer auf mehreren Ebenen vollzogenen Kanonrevision und schließlich die Begutachtung des Genrezuges nach seinem Abstellen auf einem Nebengleis, wo keine Partizipation an der anerkannten Kunst der Moderne mehr erfolgte.

Wie die Unterkapitel zur Krise der Genremalerei um 1900 unter Heranziehen zahlreicher Stimmen der Zeit aufzuzeigen vermochten, geriet nahezu alles, was vormals die deutsche Genremalerei nicht nur hatte populär werden, sondern eben auch in Übereinstimmung mit dem poetischen Realismusverständnis hatte stehen lassen, nunmehr in eine massive Krise und in Misskredit: die zu narrativer Zuspitzung und Bevorzugung inhaltlicher Auslegung führende typisierende Charakterisierung, ferner die weiteren Verklärungsformen der Selektion und des Humors, motivische Wiederholungen oder der enge Bezug zum rezipierenden Publikum. In der Geschichtswissenschaft sind die Geschehnisse in der deutschen bildenden Kunst bald nach 1900 als Revolte gegen den bürgerlichen Kulturbegriff charakterisiert worden.¹⁹⁹⁵ Eine sich dezidiert gesellschaftlicher Relevanz verpflichtet fühlende Literaturwissenschaft hat als Movers der historischen Avantgarde im frühen 20. Jahrhundert die völlige Kritik „an der *Institution Kunst*, wie sie sich in der bürgerlichen Gesellschaft herausgebildet hat“, angesehen.¹⁹⁹⁶ Diese Interpretationen errichten durchaus hohe, jedoch anhand der hier behandelten Punkte nicht zu widerlegende Grenzmauern für eine so deutlich vom deutschen Bürgertum getragene und konstituierte Kunstauffassung wie der poetische Realismus es war.

Das Bürgertum, welches „die Moderne fand“, so eine im vorliegenden Zusammenhang bemerkenswerte These des Historikers Thomas Nipperdey¹⁹⁹⁷, dürfte aus Sicht der Geschichte

1995 Mommsen 1994, S. 97.

1996 Bürger 1974, S. 29.

1997 Siehe Nipperdeys Schrift „Wie das Bürgertum die Moderne fand“, Nipperdey 1988.

der deutschen Malerei um 1900 am ehesten diejenigen umfasst haben, die nach der geschilderten Schulung durch Leute wie Lichtwark schließlich aus gewachsener Überzeugung heraus bereit waren, Museumsdirektoren wie Hugo von Tschudi in Berlin und später München oder Gustav Pauli in Bremen finanziell großzügig zu unterstützen, um Ankäufe moderner Werke tätigen zu können. Nicht derart geschulte oder dermaßen kunstaffine Kreise präferierten freilich weiterhin unter anderem poetische Genremalerei, so dass auch bewusst in dieser Arbeit nicht nach letzten Werken gefahndet, sondern lediglich vom Ende der Dominanz und Akzeptanz der ihnen zugrunde liegenden Kunstauffassung gehandelt worden ist.

Es sollte allerdings abschließend nicht unerwähnt bleiben, dass eine solche – gleichsam ihrer kunsttheoretischen Legitimation verlustig gegangene – verklarte Kunst bald auch in dem Reservat Konkurrenz bekam, das ihr hier in dieser Arbeit für die Zeit unmittelbar nach der Kanonrevision um 1900 noch als ein vorteilhaftes Ressort abgesteckt worden ist. Dort, wo visualisierte Verklärung als Hinweghelfen über die triste und disparate Wirklichkeit fungierte, reüssierten schon bald die bewegten Bilder des Films. Bereits 1936 fragte Fernand Léger: „Wie könnte man diesen Leuchten [sic] die täglich von Rundfunk, Film und photographischen Riesenmontagen umworben werden, eine *erzählende* Kunst anbieten [...]?“¹⁹⁹⁸ und berührte damit das immens spannende Feld der Alltagsdarstellung respektive des Umgangs mit der Wirklichkeit in Fotografie und Film. Für die 1920er Jahre sei nur andeutend auf die Arbeiten Karl Hubbuchs¹⁹⁹⁹ und Walter Ruttmanns²⁰⁰⁰ verwiesen, denn eine eingehendere Behandlung des „Übergangs“ von Genremotiven in Fotografie und Film im 20. Jahrhundert kann hier nicht mehr Thema sein.

Zwei Rettungsversuche für den diskreditierten Genrebegriff in den 1920er Jahren wurden schließlich in einem abrundenden Kapitel mit dem gewandelten Wirklichkeitsbegriff jenes Jahrzehnts konfrontiert, so dass sich trotz erneuter Belebung von Motiven alltäglichen Lebens in der deutschen Malerei während jener Jahre in Anbetracht der in dieser Arbeit zusammengetragenen Maximen des poetischen Realismus keine Brücke hierzu schlagen lässt. Als allzu selbst- und eigenständig, aber auch durch Fortschritte der Wissenschaft unterhöhlt

1998 Ruckhaberle 1980, S. 351-358 [sic].

1999 Siehe Koschkar / Pohlmann 2011.

2000 1927 erfolgte die Erstaufführung von Walter Ruttmanns Film „Berlin – Die Sinfonie der Großstadt“. Über eine Länge von etwas mehr als 60 Minuten schildert der Film das Alltagsleben eines beliebigen Tages in Berlin vom frühen Morgen bis zum späten Abend. Zu diesem „Genrefilm“ hieß es in der Vorankündigung: „Es spielen keine Schauspieler, und doch handeln Hunderttausende. Es gibt keine Spielhandlung, und es erschließen sich doch ungezählte Dramen des Lebens.“ Zitiert nach Korte 1991, S. 75. Zu weiteren Informationen über Struktur, seinerzeitigen Erfolg und Vorbildfunktion des Films siehe ebd.

und hinterfragt ist der Zugang zur Wirklichkeit im 20. Jahrhundert charakterisiert worden, verglichen mit einer Kunst, die – so der Kunsthistoriker Hubert Janitschek 1890 – „gebahnte Pfade mit Glück und Erfolg“²⁰⁰¹ weitergegangen war, weil ihr noch nicht an einem radikalen Neuanfang nach dem Credo der Moderne, „Make it New!“²⁰⁰², sondern vielmehr an einer Synthese von Altem und Neuem, von idealistischem Erbe und realistischem Zeitgeist nach 1848 gelegen gewesen war.

Zwar wohnte dem deutschen Realismusverständnis, welches hier geschildert wurde, durchaus ein gewisses Maß an Oppositionellem inne. Gegen Klassizismus und Romantik grenzte man sich deutlich ab. Allerdings besaß der deutsche Realismus keineswegs die Radikalität paralleler französischer Strömungen, so dass nach J.A. Schmoll gen. Eisenwerths ebenso anregender wie kritisch zu lesender Realismusdefinition folgerichtig überhaupt nicht von „Realismus“ gesprochen werden dürfte.²⁰⁰³ Die Zeitgenossen indes taten dies, was durch keine normative Definition späterer Zeit negiert werden sollte. Das häufige Beiziehen von unterstützenden Adjektiven wie „gesund“, „wahr“ oder eben „poetisch“ im Reden über Realismus im Deutschland des 19. Jahrhunderts darf indes als Symptom einer bereits damals alles andere als leichten Verständigung über „Realismus“ und einen adäquaten künstlerischen Umgang mit der Wirklichkeit angesehen werden.

Die Kunstauffassung des poetischen Realismus war ein Übergangsstadium. Die praktizierten Formen der Verklärung waren seinerzeit ein Garant gewesen, die zuvor so verpönte Wirklichkeit in die Motivik deutscher Malerei hereinnehmen zu können. Zudem schien durch diese künstlerischen Eingriffe der hohe und autonome Status von Kunst gewahrt. Die Verfechter dieses Konzeptes hatten zudem daran geglaubt, mittels solcher Kunst Wirklichkeitserkenntnis leisten zu können. Dafür hatten die Künstler ihre innere schöpferische Kraft und die Konzentration auf die genuinen Möglichkeiten des Mediums Malerei noch gezügelt zugunsten einer Kunst, die zu vermögen schien, das Ideal in der kontingenten Wirklichkeit auffinden und darstellen zu können.

2001 Janitschek 1890, S. 628.

2002 Gay 2008, S. 25. Die Formulierung stammt von Ezra Pound.

2003 Schmoll gen. Eisenwerth bemühte sich 1975 in einem Aufsatz um eine verbindliche Definition von Realismus. Anhand mehrerer Punkte (Schmoll gen. Eisenwerth 1975, S. 253), allesamt vom französischen Realismusbegriff aus dem Umfeld Courbets abgeleitet, gelangte Schmoll gen. Eisenwerth zu einem Verständnis von Realismus „als Tendenz, als Zielsetzung, die jeweilige zeitgenössische Lebenswirklichkeit, vor allem das, was wir auch ohne ideologische Färbung als soziale Realität verstehen, kritisch darzustellen“. (ebd.) Der Realismus gemäß dieser Definition könne nur aus einer „oppositionellen Haltung“ heraus ent- und bestehen (ebd., S. 263), wobei Schmoll gen. Eisenwerth schließlich nicht umhin kam, festzuhalten, dass in Deutschland vor Kollwitz, Zille und Baluschek ein solcher Realismus in der Malerei kaum existiert habe (ebd., S. 261-263).

Der poetische Realismus der deutschen Genremalerei des 19. Jahrhunderts wird wohl stets eng mit den Reibungen und Kritiken am Ende des Jahrhunderts verbunden bleiben, anhand derer er sich – wenn auch ex negativo – facettenreich offenbart. Die alleinige Deutungshoheit über ihn sollten diese Stimmen indes nicht beanspruchen dürfen. Die hier vorgestellte Kunstauffassung, die Wirklichkeit bewusst im poetischen Realismus widerspiegelte, besaß ihren ganz spezifischen Platz in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, wo sie – so ist es ein Anliegen der vorliegenden Arbeit gewesen – trotz der langen Schatten, die die pluralen Strömungen der Klassischen Moderne später auf sie warfen und eben auch ganz bewusst werfen wollten, immer noch ausgemacht und geschildert werden kann – und wie dies im Voranstehenden als eine Anregung zu Auseinandersetzung, Ergänzung oder Widerspruch eben auch versucht worden ist.

Literaturverzeichnis

Anmerkung: Alle in dieser Arbeit genannten Onlinequellen wurden auf ihre Gültigkeit überprüft am 31.5.2014.

Abel 1895

Abel, Lothar: Der gute Geschmack. Ästhetische Essays, Wien, Pest und Leipzig 1895.

Achenbach / Teut 2000

Achenbach, Sigrid / Teut, Anna: Max Liebermann. Das erste Skizzenbuch, Berlin 2000.

Achinger 2007

Achinger, Christine: Gespaltene Moderne. Gustav Freytags *Soll und Haben*. Nation, Geschlecht und Judenbild, Würzburg 2007.

Alexander 1910

Alexander, Fr. W.: Johann Georg Meyer von Bremen. Das Lebensbild eines deutschen Genremalers, Leipzig 1910.

Alt 1888

Alt, Theodor: System der Künste. Mit Rücksicht auf die Fragen der Vereinigung verschiedener Künste und des Baustils der Zukunft, Berlin 1888.

Alt 1893

Alt, Theodor: Vom charakteristischen Schönen. Ein Beitrag zur Lösung der Frage des künstlerischen Individualismus, Mannheim 1893.

Alt 1910

Alt, Theodor: Die Möglichkeit der Kritik neuer Kunstschöpfungen und der Zeitgeschmack. Anhang: Die Aesthetik Albrecht Dürers, Mannheim 1910.

Alt 1911

Alt, Theodor: Die Herabwertung der deutschen Kunst durch die Parteigänger des Impressionismus, Mannheim 1911.

Altenbockum 1994

Altenbockum, Jasper von: Wilhelm Heinrich Riehl 1823-1897. Sozialwissenschaft zwischen Kulturgeschichte und Ethnographie, Köln, Weimar und Wien 1994.

Althaus 2001

Althaus, Karin (Hrsg.): Johann Caspar Lavater. Das Antlitz. Eine Obsession, Zürich 2001 (AK Zürich 2001).

Andresen 1987

Andresen, Wibke: Die Darstellung des städtischen Lebens in der deutschen Malerei des späten 19. Jahrhunderts, München 1987.

Andrian-Werburg 2002

Andrian-Werburg, Irmtraud Freifrau von: Das Germanische Nationalmuseum. Gründung und Frühzeit, Nürnberg 2002.

Anonymus 1851

Anonymus: Pariser Kunstausstellung von 1850-51. Tendenz- und Revolutionsmaler, in: Deutsches Kunstblatt 2 (1851), S. 99-101.

Anonymus 1853

Anonymus: Die Pariser Kunstausstellung von 1853, in: Deutsches Kunstblatt 4 (1853), S. 290-292, S. 306-308 und S. 314-317.

Anonymus 1857

Anonymus: Die Kunstausstellung in Paris 1857, in: Deutsches Kunstblatt 8 (1857), S. 347-349, S. 393-396 und S. 427-430.

Anonymus 1858

Anonymus: Katalog zur deutschen allgemeinen und historischen Kunstausstellung in München, München 1858.

Anonymus 1861

Anonymus: Korrespondenzen. München, 3. Juni (Kunstverein), in: Die Dioskuren 6 (1861), S. 199-200.

Anonymus 1863

Anonymus: Der diesjährige Pariser Salon. III. Genre (Forts.). 3. Das eigentliche Genre, in: Die Dioskuren 8 (1863), S. 182.

Anonymus 1864

Anonymus: Die diesjährige berliner [sic] Kunstausstellung, in: Die Grenzboten 23 (1864), II. Semester, IV. Band, S. 161-172, S. 273-279, S. 310-315 und S. 338-352.

Anonymus 1887/88

Anonymus: Die Münchener Kunstausstellung, in: Kunstchronik 23 (1887/88), Sp. 569-574.

Anonymus 1890

Anonymus: Kleine Mitteilungen, in: Zeitschrift für bildende Kunst. Neue Folge 1 (1890), S. 83.

Anonymus 1891/92

Anonymus: Die Mystik in der Kunst, in: Der Kunstwart 5 (1891/92), S. 238-240.

Anonymus o.J. [ca. 1900]

Anonymus: Führer durch Castan's Panopticum. Illustrierte Ausgabe, Berlin o.J. [ca. 1900].

Arburg 2006

Arburg, Hans-Georg von: (An)Gewandte Künste. Virtuosität als Problem der Ästhetik im technischen Zeitalter zwischen Idealismus und Historismus, in: ders. (Hrsg.): Virtuosität. Kult und Krisis der Artistik in Literatur und Kunst der Moderne, Göttingen 2006, S. 102-126.

Armbruster 1947

Armbruster, Johann (d.i. Wilhelm Hausenstein): Lux Perpetua. Summe eines Lebens aus dieser Zeit, München 1947.

Arp 1920

Arp, Hans: Die Wolkenpumpe, Hannover 1920 [Reprint Erlangen und München 1980].

Articus 1994

Articus, Rüdiger: Christian Ludwig Bokelmann. Ein wiederentdeckter Volkslebenmaler des 19. Jahrhunderts, Hamburg 1994 (AK Hamburg 1994).

Asholt / Fähnders 1993

Asholt, Wolfgang / Fähnders, Walter (Hrsg.): Fin de siècle. Erzählungen, Gedichte, Essays, Stuttgart 1993.

Asholt / Fähnders 1995

Asholt, Wolfgang / Fähnders, Walter (Hrsg.): Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938), Stuttgart und Weimar 1995.

Asmus 1982

Asmus, Gesine: Hinterhof, Keller und Mansarde. Einblicke in Berliner Wohnungselend 1901-1920, Reinbek bei Hamburg 1982.

Auerbach 1875

Auerbach, Berthold: Tausend Gedanken des Collaborators, Berlin 1875.

Aust 2006

Aust, Hugo: Realismus. Lehrbuch Germanistik, Stuttgart und Weimar 2006.

Avenarius 1888/89

Avenarius, Ferdinand: Die Malerei auf der Münchner Ausstellung, in: Der Kunstwart 2 (1888/89), S. 68-70.

Bahr 2004a

Bahr, Hermann: Salon 1889, in: ders.: Zur Kritik der Moderne, herausgegeben von Claus Pias, Weimar 2004, S. 220–232 (Hermann Bahr. Kritische Schriften in Einzelausgaben, Band 1).

Bahr 2004b

Bahr, Hermann: Die Überwindung des Naturalismus, herausgegeben von Claus Pias, Weimar 2004 (Hermann Bahr. Kritische Schriften in Einzelausgaben, Band 2).

Balogh 1991

Balogh, Laszlo: Eduard von Grützner 1846-1925. Ein Münchner Genremaler der Gründerzeit. Monographie und kritisches Verzeichnis seiner Ölgemälde, Ölstudien und Ölskizzen, Mainburg 1991.

Bantzer 1939

Bantzer, Carl: Hessen in der deutschen Malerei, 2., vermehrte Auflage, Marburg 1939.

Bartmann 1993

Bartmann, Dominik (Hrsg.): Anton von Werner. Geschichte in Bildern, München 1993 (AK Berlin 1993).

Bastek 2007

Bastek, Alexander: Ferdinand Brütt und das städtisch-bürgerliche Genre um 1900, Weimar 2007.

Baudissin o.J. [1900]

Baudissin, Wolf von: Spemanns goldenes Buch der Sitte. Eine Hauskunde für Jedermann, Berlin und Stuttgart o.J. [1900].

Baumann 1986

Baumann, Bringfriede: Der Münchner Maler Wilhelm Marc (1839-1907). Monographie mit Werkverzeichnis, München 1986.

Baumgärtel 2011

Baumgärtel, Bettina (Hrsg.): Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung 1819-1918, 2 Bände, Petersberg 2011 (AK Düsseldorf 2011/12).

Baumgart 1975

Baumgart, Fritz: Idealismus und Realismus 1830-1880. Die Malerei der bürgerlichen Gesellschaft, Köln 1975.

Baumstark / Büttner 2003

Baumstark, Reinhold / Büttner, Frank (Hrsg.): Großer Auftritt. Piloty und die Historienmalerei, München und Köln 2003 (AK München 2003).

Baur 1978

Baur, Uwe: Dorfgeschichte. Zur Entstehung und gesellschaftlichen Funktion einer literarischen Gattung im Vormärz, München 1978.

Bayersdorfer 1902

Bayersdorfer, Adolph: Neue Kunstbestrebungen in München (1874), in: Mackowsky, Hans / Pauly, August / Weigand, Wilhelm (Hrsg.): Adolph Bayersdorfers Leben und Schriften, München 1902, S. 206–244.

Becker 1888

Becker, Hermann: Deutsche Maler. Von Asmus Jakob Carstens an bis auf die neuere Zeit. In einzelnen Werken kritisch geschildert von Hermann Becker, weiland Historienmaler und Kunstschriftsteller. Bearbeitet und herausgegeben von Hermann Becker dem Jüngeren, Leipzig 1888.

Becker 2003

Becker, Sabina: Bürgerlicher Realismus. Literatur und Kultur im bürgerlichen Zeitalter 1848-1900, Tübingen und Basel 2003.

Beenken 1944

Beenken, Hermann: Das neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst. Aufgaben und Gehalte. Versuch einer Rechenschaft, München 1944.

Behler 1976

Behler, Ernst: Schellings Ästhetik in der Überlieferung von Henry Crabb Robinson, in: Philosophisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft 83 (1976), S. 133-183.

Behne 1917

Behne, Adolf: Zur neuen Kunst, Berlin 1917.

Beneke 1999

Beneke, Sabine: Im Blick der Moderne. Die „Jahrhundertausstellung deutscher Kunst (1775-1875)“ in der Berliner Nationalgalerie 1906, Berlin 1999.

Berghahn 1975

Berghahn, Klaus L.: Von der Naturnachahmung zum Realismus. Zur Wandlung eines kunsttheoretischen Axioms im 18. Jahrhundert, in: Grimm, Reinhold / Hermand, Jost (Hrsg.): Realismustheorien in Literatur, Malerei, Musik und Politik, Stuttgart u.a. 1975, S. 16-30.

Berghahn 2003

Berghahn, Volker: Das Kaiserreich 1871-1914. Industriegesellschaft, bürgerliche Kultur und autoritärer Staat, zehnte, völlig neu bearbeitete Auflage, Stuttgart 2003 (Gebhardt-Handbuch der deutschen Geschichte, Band 16).

Berlepsch 1891

Berlepsch, Hans Eduard von: Plauderei, in: Die Kunst unserer Zeit 2 (1891), I. Halbband, S. 134-148.

Bernstein 1884

Bernstein, Max: Der kleine Hydriot. Epigramme auf Bilder des Münchener Kunstvereins und der Münchener Kunstausstellungen 1879 und 1883, München 1884.

Bertuleit 2012

Bertuleit, Sigrid (Hrsg.): Heinrich von Zügel 1850-1941. Vom Realismus zum Impressionismus, Schweinfurt 2012 (AK Schweinfurt 2012/13).

Beta 1899

Beta, Ottomar: Gespräche mit Ludwig Knaus, in: Deutsche Revue über das gesamte nationale Leben der Gegenwart 24 (1899), S. 106-115.

Bettelheim 1907

Bettelheim, Anton: Berthold Auerbach. Der Mann – sein Werk – sein Nachlaß, Stuttgart und Berlin 1907.

Bie o.J. [1906]

Bie, Oscar: Was ist moderne Kunst?, Wittenberg o.J. [1906].

Bierbaum 1893

Bierbaum, Otto Julius: Aus beiden Lagern. Betrachtungen, Charakteristiken und Stimmungen aus dem ersten Doppel-Ausstellungsjahre in München 1893, München 1893.

Biermann 1913

Biermann, Georg: Lovis Corinth, Bielefeld und Leipzig 1913.

Bisanz 1980

Bisanz, Rudolf M.: The René von Schleinitz Collection of the Milwaukee Art Center. Major Schools of German Nineteenth-Century Popular Painting, Milwaukee 1980.

Bleibtreu 1885

Bleibtreu, Karl: Berliner Briefe. III. Zola und die Berliner Kritik, in: Die Gesellschaft 1 (1885), S. 463-471.

Board 1907

Board, Hermann: Claus Meyer, in: Die Kunst. Monatshefte für freie und angewandte Kunst 15 (1907), S. 105-116.

Boas 1841

Boas, Eduard (Hrsg.): Nachträge zu Goethe's sämtlichen Werken, Zweiter Theil, Leipzig 1841.

Boas 1941

Boas, George: Il Faut être de son Temps, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism 1 (1941), S. 52-65.

Bode 1888

Bode, Wilhelm: Zur Förderung der deutschen Kunst [ursprünglich: Kölnische Zeitung, Nr. 300, Zweites Blatt, Sonntag, 28. Oktober 1888], in: Wesenberg, Angelika (Hrsg.): Wilhelm von Bode als Zeitgenosse der Kunst. Zum 150. Geburtstag, Berlin 1995, S. 87-94.

Böck 1892/93

Böck, Rudolf: Die Jahresausstellung im Wiener Künstlerhause, in: Kunstchronik. Neue Folge 4 (1892/93), Sp. 369-375, Sp. 401-407 und Sp. 417-420.

Böhm 1928

Böhm, Franz J.: Begriff und Wesen des Genre, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 22 (1928), S. 166-191.

Böhme 1968

Böhme, Helmut: Prolegomena zu einer Sozial- und Wirtschaftsgeschichte Deutschlands im 19. und 20. Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1968.

Boekels 1999

Boekels, Ursula: Die Genremalerei von Ludwig Knaus (1829-1910). Das Frühwerk, Bonn 1999.

Bölsche 1887

Bölsche, Wilhelm: Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie. Prolegomena einer realistischen Ästhetik, Leipzig 1887.

Börsch-Supan 1988

Börsch-Supan, Helmut: Die deutsche Malerei von Anton Graff bis Hans von Marées 1760-1870, München 1988.

Boetticher 1889

Boetticher, Ernst: Die erste Münchener Jahresausstellung der bildenden Künste, in: Kunstchronik 24 (1888/89), Sp. 641-651.

Boime 1982

Boime, Albert: The Second Empire's Official Realism, in: Weisberg, Gabriel P. (Hrsg.): The European Realist Tradition, Bloomington 1982, S. 31-123.

Bonter 2008

Bonter, Urszula: Das Romanwerk von Paul Heyse, Würzburg 2008.

Boskamp 1994

Boskamp, Katrin: Studien zum Frühwerk von Max Liebermann mit einem Verzeichnis der Gemälde und Ölstudien von 1866-1889, Hildesheim, Zürich und New York 1994.

Bräutigam 1904

Bräutigam, Ludwig: Die neue Kunstkritik, Kassel 1904.

Brands 1978

Brands, Heinz-Georg: Theorie und Stil des sogenannten „Konsequenten Naturalismus“ von Arno Holz und Johannes Schlaf. Kritische Analyse der Forschungsergebnisse und Versuch einer Neubestimmung, Bonn 1978.

Braun 1851

Braun, E.: Die äussere Anordnung eines Kunstwerks ist von dem Gedankenzusammenhang abhängig, in: Deutsches Kunstblatt 2 (1851), S. 89-90.

Braun 2011

Braun, Ernst (Hrsg.): Max Liebermann: Briefe. 1869-1895, Baden-Baden 2011.

Brauneck / Müller 1987

Brauneck, Manfred / Müller, Christine (Hrsg.): Naturalismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1880-1900, Stuttgart 1987.

Braungart 1916

Braungart, Richard: Eduard Grützner, München 1916.

Brieger 1922

Brieger, Lothar: Das Genrebild. Die Entwicklung der bürgerlichen Malerei, München 1922.

Bringmann 1979

Bringmann, Michael: Verdammung und Apotheose – Ludwig Knaus im Wandel des Kunsturteils, in: Schmidt, Ulrich (Hrsg.): Ludwig Knaus 1829-1910, Hanau 1979 (AK Wiesbaden 1979, Kassel, Düsseldorf 1980), S. 67-77.

Bringmann 1982

Bringmann, Michael: Friedrich Pecht (1814 – 1903) – Maßstäbe der deutschen Kunstkritik zwischen 1850 und 1900, Berlin 1982.

Bröhan 1985

Bröhan, Margrit: Hans Baluschek 1870-1935. Maler – Zeichner – Illustrator, Berlin 1985.

Brucher 1999

Brucher, Günter: Wassily Kandinsky. Wege zur Abstraktion, München, London und New York 1999.

Brückner 1972

Brückner, Wolfgang: Trivialisierungsprozesse in der bildenden Kunst zu Ende des 19. Jahrhunderts, dargestellt an der Gartenlaube, in: La Motte-Haber, Helga de (Hrsg.): Das Triviale in Literatur, Musik und bildender Kunst, Frankfurt a. M., S. 226–254.

Bucher 1976

Bucher, Max: Voraussetzungen der realistischen Literaturkritik, in: ders. u.a. (Hrsg.): Realismus und Gründerzeit. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1848-1880, Band 1, Stuttgart 1976, S. 32-47.

Büchler-Hauschild 1987

Büchler-Hauschild, Gabriele: Erzählte Arbeit. Gustav Freytag und die soziale Prosa des Vor- und Nachmärz, Paderborn u.a. 1987.

Bühler 1975

Bühler, Hans-Peter: Albert Kappis, Stuttgart 1975.

Bühler / Krückl 1989

Bühler, Hans-Peter / Krückl, Albrecht: Heinrich Bürkel mit Werkverzeichnis der Gemälde, München 1989.

Bürger 1974

Bürger, Peter: Theorie der Avantgarde, Frankfurt a. M. 1974.

Bürger 1979

Bürger, Peter: Naturalismus – Ästhetizismus und das Problem der Subjektivität, in: Bürger, Christa / Bürger, Peter / Schulte-Sasse, Jochen (Hrsg.): Naturalismus / Ästhetizismus, Frankfurt a. M. 1979, S. 18-55.

Bürger / Bürger / Schulte-Sasse 1982

Bürger, Christa / Bürger, Peter / Schulte-Sasse, Jochen (Hrsg.): Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur, Frankfurt a. M. 1982.

Buerkel 1940

Buerkel, Luigi von: Heinrich Bürkel 1802-1869. Ein Malerleben der Biedermeierzeit. Erzählt und mit einem Register der Werke ergänzt von seinem Enkel, München 1940.

Büttner 1980

Büttner, Frank: Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte, Band 1, Wiesbaden 1980.

Büttner 1986

Büttner, Frank: Böcklins Prometheus. Zum Fortleben des antiken Mythos im 19. Jahrhundert, in: Böhr, Elke / Martini, Wolfram (Hrsg.): Studien zur Mythologie und Vasenmalerei. Konrad Schauenburg zum 65. Geburtstag am 16. April 1986, Mainz 1986, S. 267-274.

Büttner 1990

Büttner, Frank: Bildungsideen und bildende Kunst in Deutschland um 1800, in: Koselleck, Reinhart (Hrsg.): Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert, Teil 2: Bildungsgüter und Bildungswissen, Stuttgart 1990, S. 259-285.

Büttner 1999

Büttner, Frank: Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte. Band 2, Stuttgart 1999.

Büttner 2003a

Büttner, Frank: Gemalte Geschichte – Carl Theodor von Piloty und die europäische Historienmalerei des 19. Jahrhunderts, in: Baumstark, Reinhold / Büttner, Frank (Hrsg.): Großer Auftritt. Piloty und die Historienmalerei, München und Köln 2003 (AK München 2003), S. 22-67.

Büttner 2003b

Büttner, Frank: Das Paradigma „Einführung“ bei Robert Vischer, Heinrich Wölfflin und Wilhelm Worringer. Die problematische Karriere einer kunsttheoretischen Fragestellung, in: Drude, Christian / Kohle, Hubertus (Hrsg.): 200 Jahre Kunstgeschichte in München. Positionen, Perspektiven, Polemik 1780-1980, München und Berlin 2003, S. 82-93.

Büttner 2007

Büttner, Frank: Aufstieg und Fall der Geschichtsmalerei. Gattungsgeschichte und Gattungstheorie in Deutschland vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert, in: Balus, Wojciech / Ciciora, Barbara (Hrsg.): Die Meister Matejkos, Grottggers, der Gebrüder Gieryski... Münchner Geschichtsmalerei des 19. Jahrhunderts, Krakau 2007 (AK Krakau, Bamberg 2007), S. 13-36.

Büttner 2008

Büttner, Frank: „Das wirksamste Mittel für die Erhaltung und allgemeinere Ausbreitung der Künste“. Die Akademie unter Max I. Joseph und Ludwig I. 1808-1848, in: Gerhart, Nikolaus / Grasskamp, Walter / Matzner, Florian (Hrsg.): „... kein bestimmter Lehrplan, kein gleichförmiger Mechanismus“. 200 Jahre Akademie der bildenden Künste München, München 2008 (AK München 2008), S. 30-43.

Büttner 2009

Büttner, Frank: Das Charakteristische, das Eigentümliche und das Volkstümliche. Zu den Wandlungen eines kunsttheoretischen Postulates und einigen Versuchen seiner Verwirklichung in der bildenden Kunst der deutschen Romantik, in: Auerochs, Bernd / Petersdorff, Dirk von (Hrsg.): Einheit der Romantik? Zur Transformation frühromantischer Konzepte im 19. Jahrhundert, München u.a. 2009, S. 81-108.

Burckhardt 1933a

Burckhardt, Jacob: Über niederländische Genremalerei. 24. November, 1. und 8. Dezember 1874, in: Burckhardt, Jacob: Vorträge, herausgegeben von Emil Dürr, Stuttgart, Berlin und Leipzig 1933, S. 110-150 (Jacob Burckhardt-Gesamtausgabe, Band 14).

Burckhardt 1933b

Burckhardt, Jacob: Über erzählende Malerei. 11. November 1884, in: Burckhardt, Jacob: Vorträge, herausgegeben von Emil Dürr, Stuttgart, Berlin und Leipzig 1933, S. 301-315 (Jacob Burckhardt-Gesamtausgabe, Band 14).

Burckhardt 1992

Burckhardt, Jacob: Ästhetik der bildenden Kunst. Der Text der Vorlesung „Zur Einleitung in die Ästhetik der bildenden Kunst“ aufgrund der Handschriften kommentiert und herausgegeben von Irmgard Siebert, Darmstadt 1992.

Busch 1894

Busch, Wilhelm: Maler Klecksel, fünfte Auflage, München 1894.

Busch 1978

Busch, Werner: Der sentimentalische Klassizismus bei Carstens, Koch und Genelli, in: ders. / Haussherr, Reiner / Trier, Eduard (Hrsg.): Kunst als Bedeutungsträger. Gedenkschrift für Günter Bandmann, Berlin 1978, S. 317-343.

Busch 1985

Busch, Werner: Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts, Berlin 1985.

Busch 1998

Busch, Werner: Das Einfigurenhistorienbild und der Sensibilitätskult des 18. Jahrhunderts, in: Baumgärtel, Bettina (Hrsg.): Angelika Kauffmann, Ostfildern-Ruit 1998 (AK Düsseldorf 1998/99, München, Chur 1999), S. 40-46.

Busch / Beyrodt 1982

Busch, Werner / Beyrodt, Wolfgang (Hrsg.): Kunsttheorie und Malerei. Kunstwissenschaft, Stuttgart 1982 (Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland, Texte und Dokumente, Band 1).

Butler 1974

Butler, R.: Zola between Taine and Sainte-Beuve 1863-1869, in: The Modern Language Review 69 (1974), S. 279-289.

Carriere 1859

Carriere, Moriz: Aesthetik. Die Idee des Schönen und ihre Verwirklichung durch Natur, Geist und Kunst, 2 Bände, Leipzig 1859.

Carriere 1873

Carriere, Moriz: Aesthetik. Die Idee des Schönen und ihre Verwirklichung im Leben und in der Kunst, 2 Bände, zweite, neu bearbeitete Auflage, Leipzig 1873.

Carriere 1877a

Carriere, Moriz: Geschmack und Gewissen, in: Nord und Süd. Eine deutsche Monatsschrift 2 (1877), S. 57-76.

Carriere 1877b

Carriere, Moriz: Die sittliche Weltordnung, Leipzig 1877.

Cassius o.J. [1888]

Cassius, K.: Spottvogel im Glaspalast. Epigramme in Wort und Bild auf die III. Internationale Kunstausstellung in München 1888, München o.J. [1888].

Čelebonović 1974

Čelebonović, Aleksa: Bürgerlicher Realismus. Die Meisterwerke der Salonmalerei, Berlin 1974.

Ciolina / Ciolina o.J. [1988]

Ciolina, Erhard / Ciolina, Evamaria: Garantirt echt. Das Reklame-Sammelbild als Spiegel der Zeit, München o.J. [1988].

Clemen 1909

Clemen, Paul: Exhibition of contemporary German art, Chicago 1909.

Cohen 1924

Cohen, Walter: Hundert Jahre rheinischer Malerei, Bonn 1924.

Comer / Stechow 1975/76

Comer, Christopher / Stechow, Wolfgang: The history of the Term Genre, in: Bulletin. Allen Memorial Art Museum 33 (1975/76), S. 89-94.

Corinth o.J.

Corinth, Lovis: Das Erlernen der Malerei. Ein Handbuch, Berlin o.J.

Corinth 1909

Corinth, Lovis: Legenden aus dem Künstlerleben, Berlin 1909.

Corinth 1926

Corinth, Lovis: Selbstbiographie, Leipzig 1926.

Cowen 1985

Cowen, Roy C.: Der poetische Realismus. Kommentar zu einer Epoche, München 1985.

Cremer 1989

Cremer, Claudia Susannah: Hagedorns Geschmack. Studien zur Kunstkennerchaft in Deutschland im 18. Jahrhundert, Bonn 1989.

Czymmek 1994

Czymmek, Götz: Wilhelm Leibls Leben in seinen Briefen und in der Überlieferung seiner Freunde, in: ders. / Lenz, Christian (Hrsg.): Wilhelm Leibl zum 150. Geburtstag, Heidelberg 1994 (AK Köln, München 1994), S. 8-48.

Czymmek / Lenz 1994

Czymmek, Götz / Lenz, Christian (Hrsg.): Wilhelm Leibl zum 150. Geburtstag, Heidelberg 1994 (AK Köln, München 1994).

D. R. 1864

D. R.: Kunst-Kritik. Die akademische Ausstellung in Berlin (Forts.), in: Die Dioskuren 9 (1864), S. 380-383.

Daun 1909

Daun, Berthold: Die Kunst des 19. Jahrhunderts und der Gegenwart. Ein Grundriß der modernen Plastik und Malerei, Berlin 1909.

David 1995

David, Helge (Hrsg.): August Endell. Vom Sehen. Texte 1896-1925 über Architektur, Formkunst und „Die Schönheit der großen Stadt“, Basel, Berlin und Boston 1995.

Defregger 1983

Defregger, Hans-Peter: Defregger 1835-1921, Rosenheim 1983.

Dekiert 2011

Dekiert, Marcus: Vermeer in München. König Max I. Joseph von Bayern als Sammler Alter Meister, München 2011 (AK München 2011).

Delacroix 1913

Delacroix, Eugène: Mein Tagebuch, 3. Auflage, Berlin 1913.

Demand 2003

Demand, Christian: Die Beschämung der Philister. Wie die Kunst sich der Kritik entledigte, Springe 2003.

Denecke 1971

Denecke, Ludwig: Jacob Grimm und sein Bruder Wilhelm, Stuttgart 1971.

Deri 1919

Deri, Max: Die Malerei im XIX. Jahrhundert. Entwicklungsgeschichtliche Darstellung auf psychologischer Grundlage. Erster Band, Berlin 1919.

Dethloff 2001

Dethloff, Uwe: Programmatischer Realismus in Frankreich. Malerei und Literatur, in: ders. (Hrsg.): Europäische Realismen. Facetten – Konvergenzen – Differenzen, St. Ingbert 2001, S. 205-225.

Detmold 1834

Detmold, Johann Hermann: Anleitung zur Kunstkennerchaft oder Kunst, in drei Stunden ein Kenner zu werden, Hannover 1834.

Diderot 1797

Diderot, Denis: Versuche über die Mahlerey, übersetzt von Carl Friedrich Cramer, Riga 1797.

Dippel 1871

Dippel, Joseph: Handbuch der Ästhetik und der Geschichte der bildenden Künste, Regensburg 1871.

Dittmar 1984

Dittmar, Peter: Théophile Alexandre Steinlen – Ein poetischer Realist in der Epoche des Jugendstils, Zürich 1984.

Drey 1910

Drey, Paul: Der Kunstmarkt. Eine Studie über die wirtschaftliche Verwertung des Bildes, Stuttgart 1910.

Drüe 1983

Drüe, Hermann: Die psychologische Ästhetik im Deutschen Kaiserreich, in: Mai, Ekkehard / Waetzoldt, Stephan / Wolandt, Gerd (Hrsg.): Ideengeschichte und Kunstwissenschaft. Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich, Berlin 1983, S. 71-98.

Du Bois-Reymond 1891

Du Bois-Reymond, Emil: Naturwissenschaft und bildende Kunst. Rede zur Feier des Leibnizischen Jahrestages in der Akademie der Wissenschaften zu Berlin gehalten am 3. Juli 1890, Leipzig 1891.

Eberle 1979

Eberle, Matthias: Max Liebermann zwischen Tradition und Opposition, in: Achenbach, Sigrid / Eberle, Matthias (Hrsg.): Max Liebermann in seiner Zeit, München 1979 (AK Berlin 1979, München 1979/80), S. 11-40.

Eberle 1995

Eberle, Matthias: Max Liebermann 1847-1935. Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien, Band 1: 1865-1899, München 1995.

Eberle 1996

Eberle, Matthias: Max Liebermann 1847-1935. Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien, Band 2: 1900-1935, München 1996.

Ebertshäuser 1979

Ebertshäuser, Heidi C.: Malerei im 19. Jahrhundert. Münchner Schule. Gesamtdarstellung und Künstlerlexikon, München 1979.

Echte 2008

Echte, Bernhard: Berlin-Japan retour. Karl Walsers künstlerische Entwicklung, in: Lüscher, Philippe (Hrsg.): Karl Walser in Japan. Eine Reise im Jahr 1908, Wädenswil 2008 (AK Biel-Bienne 2008), S. 81-110.

Eckardt 1857

Eckardt, Ludwig: Die theistische Begründung der Ästhetik im Gegensatze zu der pantheistischen, Jena 1857.

Eckardt 1864

Eckardt, Ludwig: Vorschule der Aesthetik. Zwanzig Vorträge, Karlsruhe 1864.

Eckardt 1868

Eckardt, Ludwig: Wander-Vorträge aus Kunst und Geschichte, Stuttgart 1868.

Eckermann 1837

Eckermann, Johann Peter: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens 1823-1832, Erster Theil, Leipzig 1837.

Eder 1891

Eder, J. M.: Über den Zusammenhang der künstlerischen Photographie mit der photographischen Technik, in: Falke, Jacob Ritter von: Amateur-Kunst. 37 Photogravuren nach Naturaufnahmen unter dem höchsten Protectorate ihrer Kaiserlichen Hoheit der Durchlauchtigsten Frau Erzherzogin Maria Theresia veranstalteten Internationalen Ausstellung künstlerischer Photographien zu Wien 1891, Wien 1891, S. IV-VI.

Edler 1992

Edler, Doris: Vergessene Bilder. Die deutsche Genremalerei in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts und ihre Rezeption durch Kunstkritik und Publikum, Münster und Hamburg 1992.

Eggers 1852

Eggers, Friedrich: Ueber Stoffe für Genre- und Landschaftsmaler, in: Deutsches Kunstblatt 3 (1852), S. 107-108.

Ehrlich 1872

Ehrlich, A. H.: Düsseldorfer Pfingsttage. III. Besuch in den Maler-Kunstwerkstätten, in: Die Gegenwart 1 (1872), Band 1, S. 346-348.

Eichler / Lüdtke 2006

Eichler, Anja / Lüdtke, Hartwig (Hrsg.): Kunst und Kommunikation. Die Kunstsammlung der Museumsstiftung Post und Kommunikation, Heidelberg 2006.

Eikelmann 2005

Eikelmann, Renate (Hrsg.): Hundertfünfzig Jahre Bayerisches Nationalmuseum, München 2005.

Elias 1910

Elias, Julius: Die große Berliner Kunstausstellung 1910, in: Kunst und Künstler 8 (1910), S. 565-568.

Elias 1911

Elias, Julius: Kunstausstellungen: Berlin, in: Kunst und Künstler 9 (1911), S. 109-111.

Elsner 1995

Elsner, Tobias von: Alles verbrannt? Die verlorene Gemäldegalerie des Kaiser Friedrich Museums Magdeburg. Sammlungsverluste durch Kriegseinwirkungen und Folgeschäden, Magdeburg 1995.

Elster 1853

Elster, Johann Christian: Die höhere Zeichenkunst theoretisch-praktisch, historisch und ästhetisch entwickelt in funfzig [sic] Briefen, Leipzig 1853.

Engelmann 2003

Engelmann, Ines Janet: Hässlich!? Eine Diskussion über bildende Kunst und Literatur vom Anfang des 19. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts, Weimar 2003.

Engels 1901

Engels, Eduard: Walther Firlé, in: Die Kunst unserer Zeit 12 (1901), II. Halbband, S. 113-142.

Estermann 2005

Estermann, Alfred: Schopenhauers Kampf um sein Werk. Der Philosoph und seine Verleger, Frankfurt a. M. und Leipzig 2005.

Ewenz 2011

Ewenz, Gabriele: „... dass der Künstler selbst ein Dichter sei“. Das Verhältnis von Poesie und Malerei in der Düsseldorfer Malerschule, in: Baumgärtel, Bettina (Hrsg.): Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung 1819-1918, Band 1: Essays, Petersberg 2011 (AK Düsseldorf 2011/12), S.263-271.

Fabritius 1999

Fabritius, Elisabeth: Skagensmaleren Michael Ancher 1849 – 9. Juni – 1999 Michael Ancher – Maler in Skagen, Skagen 1999 (AK Skagen 1999, Hamburg 1999/2000).

Fähnders 2010

Fähnders, Walter: Avantgarde und Moderne 1890-1933. Lehrbuch Germanistik, 2., aktualisierte und erweiterte Auflage, Stuttgart und Weimar 2010.

Falke 1891

Falke, Jacob Ritter von: Amateur-Kunst. 37 Photogravuren nach Naturaufnahmen unter dem höchsten Protectorate ihrer Kaiserlichen Hoheit der Durchlauchtigsten Frau Erzherzogin Maria Theresia veranstalteten Internationalen Ausstellung künstlerischer Photographien zu Wien 1891, Wien 1891.

Falkenberg / Krajicek 1981

Falkenberg, Hans / Krajicek, Helmut: Bäuerliches Leben auf alten Ansichtskarten, Großweil 1981 (AK Glentleiten 1981).

Fastert 2000

Fastert, Sabine: Die Entdeckung des Mittelalters. Geschichtsrezeption in der nazarenischen Malerei des frühen 19. Jahrhunderts, München und Berlin 2000.

Fechner 1839

Mises, D. (d.i. Gustav Theodor Fechner): Ueber Einige Bilder der zweiten Leipziger Kunst-Ausstellung, Leipzig 1839.

Fechner 1876

Fechner, Gustav Theodor: Vorschule der Ästhetik, 2 Bände, Leipzig 1876.

Fechner 1915

Fechner, Hanns: Kommende Kunst?? [sic], Halle a. d. Saale 1915.

Fechner o.J. [1927]

Fechner, Hanns: Menschen, die ich malte. Mit 17 Abbildungen nach eigenen Werken, Berlin o.J. [1927].

Feuerbach 1841

Feuerbach, Ludwig: Das Wesen des Christenthums, Leipzig 1841.

Feuerbach 1843

Feuerbach, Ludwig: Grundsätze der Philosophie der Zukunft, Zürich und Winterthur 1843.

Feuerbach 1904

Feuerbach, Ludwig: Sämtliche Werke, neu herausgegeben von Wilhelm Bolin und Friedrich Jodl, Band 2: Philosophische Kritiken und Grundsätze, Stuttgart 1904.

Feulner 1930

Feulner, Adolf: Sammlung Eduard v. Grützner. München, München 1930.

Fiedler 1876

Fiedler, Conrad: Ueber die Beurtheilung von Werken der bildenden Kunst, Leipzig 1876.

Fiedler 1896

Fiedler, Conrad: Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit (1881), in: ders.: Schriften über Kunst, herausgegeben von Hans Marbach, Leipzig 1896, S. 133–182.

Finckh / Hartje-Grave 2008

Finckh, Gerhard / Hartje-Grave, Nicole (Hrsg.): Hans von Marées, Wuppertal 2008 (AK Wuppertal 2008).

Firmenich / Padberg / Stamm 2009

Firmenich, Andrea / Padberg, Martina / Stamm, Rainer (Hrsg.): Nahsicht. Käthe Kollwitz – Heinrich Zille, Bielefeld 2009 (AK Bad Homburg 2009/10, Bremen 2010).

Fischbach 1883

Fischbach, Friedrich: Die künstlerische Ausstattung der bürgerlichen Wohnung, Basel 1883.

Fischer 1912

Fischer, Otto: Neue Künstlervereinigung München, München 1912.

Fischer 2010

Fischer, Hartwig (Hrsg.): Bilder einer Metropole. Die Impressionisten in Paris, Göttingen 2010 (AK Essen 2010/11).

Fleck / Gaßner 2011

Fleck, Robert / Gaßner, Hubertus: Vorwort, in: Fleck, Robert (Hrsg.): Max Liebermann. Wegbereiter der Moderne, Köln 2011 (AK Bonn 2011, Hamburg 2011/12), S. 9-11.

Floerke 1876

Floerke, Gustav: Aus der Hauptstadt. Die 50. Ausstellung der königl. Akademie der Künste zu Berlin, in: Die Gegenwart 5 (1876), Band 9, S. 236-238, S. 269-270, S. 284-286, S. 299-301, S. 316-318, S. 330-331, S. 346-348, S. 367-368 und S. 388-389.

Floerke 1879

Floerke, Gustav: Die Insel der Sirenen. Capresische Dorfgeschichten, München 1879.

Floerke 1901

Floerke, Gustav: Zehn Jahre mit Böcklin. Aufzeichnungen und Entwürfe, München 1901.

Floerke 1921

Floerke, Gustav: Arnold Böcklin und seine Kunst, 3. Auflage, München 1921.

Förster 1860

Förster, Ernst: Geschichte der deutschen Kunst. Fünfter Teil. Von 1820 bis zur Gegenwart, Leipzig 1860.

Förster 1862

Förster, Ernst: Vorschule der Kunstgeschichte, Leipzig 1862.

Förster 1874

Förster, Ernst: Peter von Cornelius. Ein Gedenkbuch aus seinem Leben und Wirken, 2 Bände, Berlin 1874.

Fonsmark 1987

Fonsmark, Anne Birgitte: „The Absinthe Drinker“ – and Manet's picture-making, in: Hafnia. Copenhagen Papers in the History of Art 11 (1987), S. 76-92.

Fontane 1853

Fontane, Theodor: Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848, in: Deutsche Annalen zur Kenntniß der Gegenwart und Erinnerung an die Vergangenheit 1 (1853), S. 353-377.

Fontane 1970

Fontane, Theodor: Ausstellungsberichte aus Manchester 1857, in: ders.: Aufsätze zur bildenden Kunst, herausgegeben von Rainer Bachmann und Edgar Gross, München 1970, S. 51–161 (Theodor Fontane. Sämtliche Werke, XXIII/1).

Forderer 1992

Forderer, Christof: Die Großstadt im Roman. Berliner Großstadtdarstellungen zwischen Naturalismus und Moderne, Wiesbaden 1992.

Forssman 2003

Forssman, Erik: Deutsche Maler des 19. Jahrhunderts und die „wahre Kunst“, in: Dickel, Hans / Vogtherr, Christoph Martin (Hrsg.): Preußen. Die Kunst und das Individuum, Berlin 2003, S. 329-352.

Forssman 2005

Forssman, Erik: Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil. Goethes kunstgeschichtliche Grundbegriffe, Freiburg i. Br. 2005.

Forster-Hahn 1988

Forster-Hahn, Françoise: „Die Aufbahrung der Märzgefallenen“. Menzel's Unfinished Painting as a Parable of the Aborted Revolution of 1848, in: Beutler, Christian / Schuster, Peter-Klaus / Warnke, Martin (Hrsg.): Kunst um 1800 und die Folgen. Werner Hofmann zu Ehren, München 1988, S. 221-232.

Frank 1885

Frank, Hans: Münchener Kunst-Chronik, in: Die Gesellschaft 1 (1885), S. 401, S. 408-409 und S. 453-454.

Frank 1998

Frank, Hilmar: Im Kunstschein des Konkreten. Einige Grundbestimmungen des Kunsturteils bei Fontane, in: Keisch, Claude / Schuster, Peter-Klaus / Wullen, Moritz (Hrsg.): Fontane und die bildende Kunst, Berlin 1998 (AK Berlin 1998), S. 262-266.

Franke 1934

Franke, Ernst A.: Publikum und Malerei in Deutschland vom Biedermeier zum Impressionismus, Emsdetten 1934.

Frantz 1902

Frantz, Erich: Die Kunst im neuen Jahrhundert, Hamm 1902.

Fred 1903

Fred, Alfred W. (d.i. Alfred Wechsler): Die Wohnung und ihre Ausstattung, Bielefeld und Leipzig 1903.

Frenzel 1858

Frenzel, Karl: Die allgemeine deutsche Kunstausstellung in München. II. Die Oelgemälde, in: Bremer Sonntagsblatt 6 (1858), 19. September 1858, S. 297-300.

Frenzel 1864

Frenzel, Karl: Der Genremaler Ludwig Knaus, in: Bremer Sonntagsblatt 12 (1864), 2. Oktober 1864, S. 325-327.

Fricke 2010

Fricke, Thorsten: Arno Holz und das Theater. Biografie – Werkgeschichte – Interpretation, Bielefeld 2010.

Friedländer 1947

Friedländer, Max J.: Essays über die Landschaftsmalerei und andere Bildgattungen, Den Haag und Oxford 1947.

Fuchs 1907

Fuchs, Georg: Deutsche Form. Betrachtungen über die Berliner Jahrhundert-Ausstellung und die Münchner Retrospektive. Mit einer Einleitung von den letzten Dingen in der Kunst, 2. Auflage, München und Leipzig 1907.

Gaetgens 2002

Gaetgens, Barbara (Hrsg.): Genremalerei, Berlin 2002 (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentatoren, Band 4).

Galland 1910

Galland, Georg: Nationale Kunst. Gesammelte Aufsätze, Leipzig 1910.

Gansberg 1964

Gansberg, Marie Luise: Der Prosa-Wortschatz des deutschen Realismus. Unter besonderer Berücksichtigung des vorausgehenden Sprachwandels 1835-1855, Bonn 1964.

Gay 2008

Gay, Peter: Die Moderne. Eine Geschichte des Aufbruchs, Frankfurt a. M. 2008.

Gebhard 1947

Gebhard, Julius: Alfred Lichtwark und die Kunsterziehungsbewegung in Hamburg, Hamburg 1947.

Gervinus 1839

Gervinus, Georg Gottfried: Venetianische Briefe über neudeutsche und altitalienische Malerei, in: Blätter für literarische Unterhaltung 22 (1839), Heft-Nrr. 213-216, 252-255 und 293-295, S. 861-863, 865-867, 869-870, 873-875, 1021-1023, 1025-1027, 1029-1031, 1033-1034, 1185-1187, 1189-1190 und 1193-1196.

Gethmann-Siefert 1984

Gethmann-Siefert, Annemarie: Die Kritik an der Düsseldorfer Malerschule bei Hegel und den Hegelianern, in: Kurz, Gerhard (Hrsg.): Düsseldorf in der deutschen Geistesgeschichte (1750-1850), Düsseldorf 1984, S. 263-288.

Geulen 2002

Geulen, Eva: Das Ende der Kunst. Lesarten eines Gerüchts nach Hegel, Frankfurt a. M. 2002.

Gietmann / Sörensen 1901

Gietmann, Gerhard / Sörensen, Johannes: Kunstlehre in fünf Teilen. Vierter Teil: Malerei, Bildnerei und schmückende Kunst von Johannes Sörensen S.J., Freiburg im Breisgau 1901.

Girnus 1953

Girnus, Wilhelm: Goethe, der größte Realist deutscher Sprache, in: ders. (Hrsg.): Goethe. Über Kunst und Literatur, Berlin 1953, S. 9-197.

Gloor 1986

Gloor, Lukas: Von Böcklin bis Cézanne. Die Rezeption des französischen Impressionismus in der deutschen Schweiz, Bern u.a. 1986.

Gmelin 1981

Gmelin, Hans Georg: Wilhelm Busch als Maler. Mit einem vollständigen Werkverzeichnis nach Vorarbeiten von Reinhold Behrens, 2., erweiterte Auflage, Berlin 1981.

Gmelin 1982

Gmelin, Hans Georg: Wilhelm Buschs Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen und der alten Malerei, in: Pantheon 40 (1982), S. 175-183.

Görling 1867

Görling, Adolph: Geschichte der Malerei in ihren Hauptepochen dargestellt. II. Theil: Vom Ende des XVI. Jahrhunderts bis zur Gegenwart, Leipzig 1867.

Goethe 1828

Goethe, Johann Wolfgang von: Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand. Fünfzehnter Band, Stuttgart und Tübingen 1828.

Goethe 1913

Goethe, Johann Wolfgang von: Sämtliche Werke, Band 19, München 1913 (Propyläen-Ausgabe).

Goethe 2005

Goethe, Johann Wolfgang von: Goethes Werke, Band 12: Schriften zur Kunst, 14. Auflage, München 2005 (Hamburger Ausgabe, Band 12).

Gold 1905

Gold, Alfred: Bühnenskizzen von Karl Walser, in: Kunst und Künstler 3 (1905), S. 25-32.

Gottdang 2004

Gottdang, Andrea: Vorbild Musik. Die Geschichte einer Idee in der Malerei im deutschsprachigen Raum 1780-1915, München und Berlin 2004.

Graf 2004

Graf, Esther: Die jüdische Genremalerei der voremanzipatorischen Zeit als Motivquelle für Moritz Daniel Oppenheims Zyklus zum altjüdischen Familienleben. Eine gattungs- und motivgeschichtliche Untersuchung, Dissertation Heidelberg 2004 [<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2004/35/pdf/00Diss.pdf>].

Grant 1970

Grant, Damian: Realism, London 1970.

Grape-Albers 1994

Grape-Albers, Heide: Anna Ancher (1859-1935) – Malerin in Skagen, Hannover 1994 (AK Hannover 1994/95, Kopenhagen, Skagen 1995).

Graul 1911

Graul, Richard: Deutsche Kunst in Wort und Farbe, Leipzig 1911.

Graul 1916

Graul, Richard: Einführung in die Kunstgeschichte, 7., umgearbeitete Auflage, Leipzig 1916.

Greenberg 2009

Greenberg, Clement: Zu einem neuen Laokoon (1940), in: Lüdeking, Karlheinz (Hrsg.): Clement Greenberg. Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken, Hamburg 2009, S. 56–81.

Grewe 1982

Grewe, Uwe: Einigkeit und Recht und Freiheit. Kleine Geschichte des Deutschlandliedes, Hamburg 1982.

Grimm / Hermand 1975

Grimm, Reinhold / Hermand, Jost (Hrsg.): Realismustheorien in Literatur, Malerei, Musik und Politik, Stuttgart u.a. 1975.

Grösslein 1987

Grösslein, Andrea: Die Internationalen Kunstausstellungen der Münchner Künstlergenossenschaft im Glaspalast in München von 1869 bis 1888, München 1987.

Gross 1983

Gross, Friedrich: Realisten des 19. Jahrhunderts als „Idylliker“? Auch ein Beitrag zur Realismusdebatte, in: Kritische Berichte 11 (1983), Heft 2, S. 58-80.

Grosse 1859

Grosse, Julius: Die deutsche allgemeine und historische Kunst-Ausstellung zu München im Jahre 1858. Studien zur Kunstgeschichte des XIX. Jahrhunderts, München 1859.

Großmann 2001

Großmann, Ulrich (Hrsg.): Künstlerkolonien in Europa. Im Zeichen der Ebene und des Himmels, Nürnberg 2001 (AK Nürnberg 2001/02).

Grosz 1955

Grosz, George: Ein kleines Ja und ein großes Nein. Sein Leben von ihm selbst erzählt, Hamburg 1955.

Grünewald 1886

Grünewald, E.: Das Urheberrecht auf dem Gebiete der bildenden Kunst und der Photographie, in: Die Kunst für Alle 1 (1885/86), S. 276, S. 291-292 und S. 324.

Grützner 1922

Grützner, Eduard von: Eine Selbstbiographie mit 136 Abbildungen, herausgegeben von Hugo Schmidt, München 1922.

Guhl 1848

Guhl, Ernst: Die neuere geschichtliche Malerei und die Akademien. Mit einer Einleitung von Prof. Dr. Franz Kugler, Stuttgart 1848.

Gumbrecht 2004

Gumbrecht, Hans Ulrich: Modern. Modernität, Moderne, in: Brunner, Otto / Conze, Werner / Koselleck, Reinhart (Hrsg.): Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland, Band 4: Mi-Pre, Stuttgart 2004, S. 93-131.

Gurlitt 1888

Gurlitt, Cornelius: Im Bürgerhause. Plaudereien über Kunst, Kunstgewerbe und Wohnungs-Ausstattung, Dresden 1888.

Gurlitt 1907

Gurlitt, Cornelius: Die deutsche Kunst des Neunzehnten Jahrhunderts. Ihre Ziele und Taten, 3. Auflage, Berlin 1907.

Gurlitt 1915

Gurlitt, Cornelius: Von deutscher Art und deutscher Kunst, Berlin 1915.

Gurock 1990

Gurock, Elisabeth: Fließende Gattungsgrenzen in der deutschen Kunstkritik und Malerei des 19. Jahrhunderts, Münster 1990.

Gutzkow 1835

Gutzkow, Karl: Wally, die Zweiflerin, Mannheim 1835.

Haack 1905

Haack, Friedrich: Die Kunst des XIX. Jahrhunderts, Stuttgart 1905.

Häder 1999

Häder, Ulf: Der Jungbrunnen für die Malerei. Holland und die deutsche Kunst am Vorabend der Moderne 1850-1900, Jena 1999.

Haftmann 1962

Haftmann, Werner: Malerei im 20. Jahrhundert, 2. veränderte und erweiterte Auflage, München 1962.

Hagedorn 1762

Hagedorn, Christian Ludwig von: Betrachtungen über die Malerey. Erster Theil, Leipzig 1762.

Hagen 1857a

Hagen, August: Ueber Genre- und Landschaftsmalerei, in: Deutsches Kunstblatt 8 (1857), S. 189-191.

Hagen 1857b

Hagen, August: Die deutsche Kunst in unserem Jahrhundert. Eine Reihe von Vorlesungen mit erläuternden Beischriften, 2 Teile, Berlin 1857.

Hahlbrock 1968

Hahlbrock, Peter u. a. (Hrsg.): Le salon imaginaire. Bilder aus den großen Kunstausstellungen der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts, Berlin 1968 (AK Berlin 1968).

Hahn / Berding 2010

Hahn, Hans-Werner / Berding, Helmut: Reformen, Restauration und Revolution 1806-1848/49, zehnte, völlig neu bearbeitete Auflage, Stuttgart 2010 (Gebhardt-Handbuch der deutschen Geschichte, Band 14).

Hallmann 1842

Hallmann, Anton: Kunstbestrebungen der Gegenwart, Berlin 1842.

Hamann 1914

Hamann, Richard: Die deutsche Malerei im 19. Jahrhundert, Leipzig 1914.

Hamann / Hermand 1972

Hamann, Richard / Hermand, Jost: Naturalismus, München 1972 (Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart, Band 2).

Hamerow 1975

Hamerow, Theodore S.: Moralinfreies Handeln. Zur Entstehung des Begriffs „Realpolitik“, in: Grimm, Reinhold / Hermand, Jost (Hrsg.): Realismustheorien in Literatur, Malerei, Musik und Politik, Stuttgart u.a. 1975, S. 31-47.

Hancke 1914

Hancke, Erich: Max Liebermann. Sein Leben und seine Werke, Berlin 1914.

Hanfstaengl 1958

Hanfstaengl, Eberhard: Wilhelm Leibl. Die Dorfpolitiker, Stuttgart 1958.

Hansen 1995

Hansen, Dorothee (Hrsg.): „Nichts trägt weniger als der Schein“. Max Liebermann, der deutsche Impressionist, München 1995 (AK Bremen 1995/96).

Hardenberg 1919

Hardenberg, Kuno Ferdinand Graf von (Hrsg.): Herkunft, Leben und Wirken des Hochfürstlich Hessen-Darmstädtischen Ober Cabinets- und Hofmalers Johann Christian Fiedler nach alten und neuen Quellen bearbeitet und im Auftrage der Gesellschaft hessischer Bücherfreunde herausgegeben, Darmstadt 1919.

Harris 1973

Harris, Horton: David Friedrich Strauß and his Theology, Cambridge 1973.

Hauptmann 1889

Hauptmann, Gerhart: Vor Sonnenaufgang. Soziales Drama, Berlin 1889.

Hausegger 1897

Hausegger, Friedrich von: Die künstlerische Persönlichkeit, Wien 1897.

Hausenstein 1914

Hausenstein, Wilhelm: Die bildende Kunst der Gegenwart. Malerei, Plastik, Zeichnung, Stuttgart und Berlin 1914.

Heesen-Cremer 1983

Heesen-Cremer, Gabriele: Zum Problem des Kulturpessimismus. Schopenhauer-Rezeption bei Künstlern und Intellektuellen von 1871 bis 1919, in: Mai, Ekkehard / Waetzoldt, Stephan / Wolandt, Gerd (Hrsg.): Ideengeschichte und Kunstwissenschaft. Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich, Berlin 1983, S. 45-70.

Hegel 1835

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Aesthetik, Erster Band, herausgegeben von Heinrich Gustav Hotho, Berlin 1835.

Hegel 1837

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Aesthetik, Zweiter Band, herausgegeben von Heinrich Gustav Hotho, Berlin 1837.

Heil o.J. [1890]

Heil, Gustav: Zehn Jahre Berliner Kunstgeschichte (1870-1880). Humoristische Extrafahrten nach der Kunstausstellung. Mit einem Vorwort von Ludwig Pietsch, Berlin o.J. [1890].

Heilbut 1891a

Heilbut, Emil: Knaus und Vautier, in: Die Kunst für Alle 7 (1891/92), S. 24-26.

Heilbut 1891b

Heilbut, Emil: Die Sammlung Eduard L. Behrens zu Hamburg. Catalog, München 1891.

Heilbut 1902/03

Heilbut, Emil: Die Eröffnung des neuen Gebäudes der Berliner Akademie, in: Kunst und Künstler 1 (1902/03), S. 40-42.

Hein 1991

Hein, Peter Ulrich: Transformation der Kunst. Ziele und Wirkungen der deutschen Kultur- und Kunsterziehungsbewegung, Köln u.a. 1991.

Heine 1910-15

Heine, Heinrich: Werke in zehn Bänden, herausgegeben von Oskar Walzel, Leipzig 1910-15.

Helferich 1887a

Helferich, Herman (d.i. Emil Heilbut): Studie über den Naturalismus und Max Liebermann, in: Die Kunst für Alle 2 (1886/87), S. 209-214 und S. 225-229.

Helferich 1887b

Helferich, Herman (d.i. Emil Heilbut): Neue Kunst, Berlin 1887.

Helmholtz 1876

Helmholtz, Hermann von: Populäre wissenschaftliche Vorträge. Drittes Heft, Braunschweig 1876.

Helmstetter 1998

Helmstetter, Rudolf: Die Geburt des Realismus aus dem Dunst des Familienblattes. Fontane und die öffentlichkeitsgeschichtlichen Rahmenbedingungen des Poetischen Realismus, München 1998.

Henningsen 1997

Henningsen, Bernd u.a. (Hrsg.): Wahlverwandtschaft. Skandinavien und Deutschland 1800-1914, Berlin 1997 (AK Berlin 1997).

Henze 1974

Henze, Gisela: Der PAN. Geschichte und Profil einer Zeitschrift der Jahrhundertwende, Freiburg i. Br. 1974.

Herbert 1975

Herbert, Robert L. u.a. (Hrsg.): Jean-François Millet, Paris 1975 (AK Paris 1975/76).

Herding 1978

Herding, Klaus (Hrsg.): Realismus als Widerspruch. Die Wirklichkeit in Courbets Malerei, Frankfurt a. M. 1978.

Herding 1984

Herding, Klaus: Mimesis und Innovation. Überlegungen zum Begriff des Realismus in der bildenden Kunst, in: Oehler, Klaus (Hrsg.): Zeichen und Realität, Tübingen 1984, S. 83–113.

Herding 1985

Herding, Klaus: Realismus, in: Funkkolleg Kunst, Studienbegleitbrief, herausgegeben vom Deutschen Institut für Fernstudien an der Universität Tübingen, Band 12, Weinheim und Basel 1985, S. 11-61.

Heß 1999

Heß, Helmut: Der Kunstverlag Franz Hanfstaengl und die frühe fotografische Kunstreproduktion. Das Kunstwerk und sein Abbild, München 1999.

Heß 2007

Heß, Helmut: Ferdinand Brütt und seine Verleger, in: Bastek, Alexander / Großkinsky, Manfred (Hrsg.): Ferdinand Brütt (1849-1936) – Erzählung und Impression, Petersberg 2007 (AK Frankfurt a. M. 2007), S. 85-95.

Hey'l 1875

Hey'l, Ferdinand: Vom Deutschen Strom. Bilder von den Ufern des Rheins, Wiesbaden 1875.

Heyse 1891/92

Heyse, Paul: Marienkind, in: Velhagen & Klasings Monatshefte 6 (1891/92), S. 388-403, S. 561-576 und S. 673-688.

Hildebrandt 1924

Hildebrandt, Hans: Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Wildpark-Potsdam 1924.

Hille 1994

Hille, Karoline: Spuren der Moderne. Die Mannheimer Kunsthalle von 1918 bis 1933, Berlin 1994.

Hillenbrand 1998

Hillenbrand, Rainer: Heyses Novellen. Ein literarischer Führer, Frankfurt a. M. u.a. 1998.

Hillenbrand 2010

Hillenbrand, Rainer: Poetischer Realismus und idealistische Realpolitik. Franz Kuglers Verknüpfung von Poesie und Politik im Vormärz, in: Espagne, Michel / Savoy, Bénédicte / Trautmann-Waller, Céline (Hrsg.): Franz Theodor Kugler. Deutscher Kunsthistoriker und Berliner Dichter, Berlin 2010, S. 221-229.

Hinz 1974

Hinz, Berthold: Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution, München 1974.

Hirth / Muther 1888

Hirth, Georg / Muther, Richard: Der Cicerone in der Königl. Älteren Pinakothek zu München. Eine Anleitung zum Genuss und Verständnis der hier vereinigten Kunstschatze. Mit 188 Illustrationen. Eine Festgabe zur König Ludwig I.-Centenarfeier, München 1888.

hn 1892

hn: Franz Skarbina, in: Zeitschrift für bildende Kunst. Neue Folge 3 (1892), S. 49-54.

Hodel 1985

Hodel, Barbara: Christian Ludwig Bokelmann (1844-1894). Monographie und Werkkatalog, Frankfurt a. M., Bern und New York 1985.

Höper 2001

Höper, Corinna: „Mein lieber Freund und Kupferstecher“. Raffael in der Druckgraphik des 16. bis 19. Jahrhunderts, in: dies.: Raffael und die Folgen. Das Kunstwerk in Zeitaltern seiner graphischen Reproduzierbarkeit, Ostfildern-Ruit 2001 (AK Stuttgart 2001), S. 51-119.

Hoff 1882

Hoff, Carl: Künstler und Kunstschreiber. Ein Act der Notwehr, München 1882.

Hofmann 1960

Hofmann, Werner: Das Irdische Paradies. Kunst im neunzehnten Jahrhundert, München 1960.

Hofmann 1970

Hofmann, Werner: Von der Nachahmung zur Erfindung der Wirklichkeit. Die schöpferische Befreiung der Kunst 1890-1917, Köln 1970.

Hofmann 1978

Hofmann, Werner (Hrsg.): Courbet und Deutschland, Köln 1978 (AK Hamburg 1978, Frankfurt a. M. 1979).

Holleczek / Meyer 2004

Holleczek, Andrea / Meyer, Andrea (Hrsg.): Französische Kunst – Deutsche Perspektiven 1870-1945. Quellen und Kommentare zur Kunstkritik, Berlin 2004.

Hollmann 1980

Hollmann, Helga u.a (Bearb.): Das frühe Plakat in Europa und den USA. Ein Bestandskatalog. Band 3: Deutschland. Teil 1: Text, Berlin 1980.

Holz 1891

Holz, Arno: Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze, Berlin 1891.

Holz 1925

Holz, Arno: Die neue Wortkunst. Eine Zusammenfassung ihrer ersten grundlegenden Dokumente, Berlin 1925 (Das Werk von Arno Holz, Band 10).

Hotho 1842

Hotho, Heinrich Gustav: Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei. Eine öffentliche Vorlesung, an der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin, Band 1, Berlin 1842.

House 1997

House, John: Pierre-Auguste Renoir. La Promenade, Los Angeles 1997.

Howoldt 2011

Howoldt, Jenns E.: Zu Theorie und Praxis der Malerei von Max Liebermann, in: Fleck, Robert (Hrsg.): Max Liebermann. Wegbereiter der Moderne, Köln 2011 (AK Bonn 2011, Hamburg 2011/12), S. 119-131.

Huber 1955

Huber, Alfred: Walther Siegfried (1858-1947). Leben, Werk, Persönlichkeit des Auslandschweizer Dichters, Sarnen 1955.

Hütt 1955a

Hütt, Wolfgang: Das Genrebild, Dresden 1955.

Hütt 1955b

Hütt, Wolfgang: Der Einfluss des preußischen Staates auf die Entwicklung der bildenden Kunst im 19. Jahrhundert, Dresden 1955.

Hütt 1958/59

Hütt, Wolfgang: Der kritische Realismus und die Anfänge der proletarischen Kunst in Deutschland, in: Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg 8 (1958/59), S. 183-212.

Huys 2013

Huys, Katharina: Adolf Hölzel und die Metamorphose der Landschaft, München 2013.

Imdahl 1981

Imdahl, Max: Bildautonomie und Wirklichkeit. Zur theoretischen Begründung moderner Malerei, Mittenwald 1981.

Immel 1967

Immel, Ute: Die deutsche Genremalerei im neunzehnten Jahrhundert, Heidelberg 1967.

Israel 1972

Israel, Joachim: Der Begriff der Entfremdung. Makrosoziologische Untersuchung von Marx bis zur Soziologie der Gegenwart, Reinbek bei Hamburg 1972.

Jacob-Friesen 2007

Jacob-Friesen, Holger u.a. (Red.): Max Klinger. Die druckgraphischen Folgen, Heidelberg 2007 (AK Karlsruhe 2007).

Jäger 1976

Jäger, Georg: Der Realismusbegriff in der Kunstkritik, in: Bucher, Max u.a. (Hrsg.): Realismus und Gründerzeit. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1848-1880, Band 1, Stuttgart 1976, S. 9-31.

Jahn 1924

Jahn, Johannes (Hrsg.): Die Kunstwissenschaft der Gegenwart in Selbstdarstellungen, Leipzig 1924.

Jakobson 1969

Jakobson, Roman: Über den Realismus in der Kunst, in: Striedter, Jurij (Hrsg.): Texte der russischen Formalisten. Band 1: Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa, München 1969, S. 373-391.

Janitschek 1890

Janitschek, Hubert: Geschichte der deutschen Malerei, Berlin 1890.

Jansen / Luijten / Bakker 2009

Jansen, Leo / Luijten, Hans / Bakker, Nienke (Hrsg.): Vincent van Gogh. The Letters. The Complete Illustrated and Annotated Edition, 6 Bände, London 2009.

Jeitteles 1835

Jeitteles, Ignaz: Aesthetisches Lexikon. Ein alphabetisches Handbuch zur Theorie der Philosophie des Schönen und der schönen Künste, Erster Band: A bis K, Wien 1835.

Jooss 2008

Jooss, Birgit: „gegen die sogenannten Farbenkleckser“. Die Behauptung der Münchner Kunstakademie als eine Institution der Tradition (1886-1918), in: Gerhart, Nikolaus / Grasskamp, Walter / Matzner, Florian (Hrsg.): „... kein bestimmter Lehrplan, kein gleichförmiger Mechanismus“. 200 Jahre Akademie der bildenden Künste München, München 2008 (AK München 2008), S. 54-65.

Jordan 1895

Jordan, Karl Friedrich: Der Einfluß der Kunst auf die sittlich-religiöse Entwicklung Deutschlands, in: Weber, Ludwig (Hrsg.): Geschichte der sittlich-religiösen und socialen Entwicklung Deutschlands in den letzten 35 Jahren. Zusammenhängende Einzelbilder von verschiedenen Verfassern, Gütersloh 1895, S. 67-98.

Juhl 1897

Juhl, Ernst: Fünfte internationale Ausstellung von Kunstphotographien, veranstaltet von der Gesellschaft zur Förderung der Amateurphotographie in der Kunsthalle zu Hamburg, in: Photographische Rundschau XI (1897), S. 372-379.

Jung 1987

Jung, Werner: Schöner Schein der Häßlichkeit oder Häßlichkeit des schönen Scheins. Ästhetik und Geschichtsphilosophie im 19. Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1987.

Jung 1995

Jung, Werner: Von der Mimesis zur Simulation. Eine Einführung in die Geschichte der Ästhetik, Hamburg 1995.

Juraschek 1923

Juraschek, Franz: Rezension von „Lothar Brieger: Das Genrebild. Die Entwicklung der bürgerlichen Malerei. Delphinverlag, München 1922. 206 Seiten mit 195 Abbildungen“, in: Belvedere 3 (1923), S. 136-137.

Justi 1932

Justi, Ludwig: Deutsche Malkunst im 19. und 20. Jahrhundert. Ein Gang durch die National-Galerie. Band 1: Von Runge bis Thoma, Berlin 1932.

Kablitz 2010

Kablitz, Andreas: Die Unvermeidlichkeit der Natur. Das aristotelische Konzept der Mimesis im Wandel der Zeiten, in: Koch, Gertrud / Vöhler, Martin / Voss, Christiane (Hrsg.): Die Mimesis und ihre Künste, München 2010, S. 189-211.

Käss 1987

Käss, Siegfried: Der heimliche Kaiser der Kunst. Adolph Bayersdorfer, seine Freunde und seine Zeit, München 1987.

Kahlert 1850

Kahlert, August: Die deutschen Kunstvereine, in: Die Grenzboten 9 (1850), I. Semester, I. Band, S. 361-367.

Kaiser 1967

Kaiser, Konrad (Hrsg.): Der frühe Realismus in Deutschland 1800-1850. Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt, Schweinfurt 1967 (AK Nürnberg 1967).

Kamm 1991

Kamm, Stefanie: Wilhelm von Diez 1839-1907. Ein Künstler zwischen Historismus und Jugendstil, München 1991.

Kant 1913

Kant, Immanuel: Kritik der praktischen Vernunft, Kritik der Urtheilskraft, Berlin 1913 (Akademie-Ausgabe, Band 5).

Katzenstein / Schlögl 2000

Katzenstein, Hannah / Schlögl, Hermann A. (Hrsg.): Der Teufel hole die Kunst. Briefe von Lesser Ury an einen Freund, Berlin 2000.

Kaufhold 1986

Kaufhold, Enno: Bilder des Übergangs. Zur Mediengeschichte von Fotografie und Malerei in Deutschland um 1900, Marburg 1986.

Kaufmann / Mainz 1970

Kaufmann, Gerhard / Mainz, Manfred (Hrsg.): Kunst und Postkarte, Hamburg 1970 (AK Hamburg 1970).

Kaulen 1878

Kaulen, Wilhelm: Freud und Leid im Leben deutscher Künstler. Ihren mündlichen Mittheilungen nacherzählt, Frankfurt a. M. 1878.

Kaulen 1880

Kaulen, Wilhelm: Geschichte des Alltagslebens. Mit Illustrationen von W. Steinhausen, Frankfurt a. M. 1880.

Keisch 2000

Keisch, Claude: Max Klinger. Spaziergang ins Unbewußte?, in: Fleckner, Uwe / Schieder, Martin / Zimmermann, Michael F. (Hrsg.): Jenseits der Grenzen. Französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart. Thomas W. Gaehtgens zum 60. Geburtstag, Band 2: Kunst der Nationen, Köln 2000, S. 348-370.

Kemp 1983

Kemp, Wolfgang: Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts, München 1983.

Kern 1989

Kern, Josef: Impressionismus im Wilhelminischen Deutschland. Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte des Kaiserreichs, Würzburg 1989.

Kessler 2004

Kessler, Harry Graf: Das Tagebuch. Dritter Band 1897-1905, herausgegeben von Carina Schäfer und Gabriele Biedermann, Stuttgart 2004.

Kiaulehn 1997

Kiaulehn, Walther: Berlin. Schicksal einer Weltstadt, München 1997.

Kinder 1973

Kinder, Hermann: Poesie als Synthese. Ausbreitung eines deutschen Realismus-Verständnisses in der Mitte des 19. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 1973.

Kirchmann 1868

Kirchmann, Julius Hermann von: Aesthetik auf realistischer Grundlage, 2 Bände, Berlin 1868.

Klee 2007

Klee, Ernst: Das Kulturlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945, Frankfurt a. M. 2007.

Klein 1901

Klein, Rudolf: Ludwig Bokelmann, in: Die Rheinlande. Monatsschrift für deutsche Kunst, Oktober 1901, S. 8-13.

Klinger 1891

Klinger, Max: Malerei und Zeichnung, Leipzig 1891.

Kobell 1897

Kobell, Louise von: Münchener Porträts nach dem Leben gezeichnet, München 1897.

Koehler 1880

Koehler, S. R.: Wilhelm Leibl, in: The American Art Review 11 (1880), S. 477-480.

Koeppe 1902

Koeppe, Alfred: Die moderne Malerei in Deutschland, Bielefeld und Leipzig 1902.

Koeppen 1914

Koeppen, Alfred: Die moderne Malerei in Deutschland, zweite, völlig umgearbeitete Auflage, Bielefeld und Leipzig 1914.

Körner 2011

Körner, Hans: „Unsichtbare Malerei“. Reflexion und Sentimentalität in Bildern der Düsseldorfer Malerschule, Düsseldorf 2011.

Kösser 2003

Kösser, Uta: Fechners Ästhetik im Kontext, in: Fix, Ulla (Hrsg.): Fechner und die Folgen außerhalb der Naturwissenschaften. Interdisziplinäres Kolloquium zum 200. Geburtstag Gustav Theodor Fechners, Tübingen 2003, S. 113-129.

Kohle 2001

Kohle, Hubertus: Adolph Menzels Friedrich-Bilder. Theorie und Praxis der Geschichtsmalerei im Berlin der 1850er Jahre, München und Berlin 2001.

Kohle 2008a

Kohle, Hubertus: Vom Biedermeier zum Impressionismus, in: ders. (Hrsg.): Vom Biedermeier zum Impressionismus, München u.a. 2008, S. 9-33 (Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Band 7).

Kohle 2008b

Kohle, Hubertus: Franz von Stuck, Arnold Böcklin und die (Natur-)Wissenschaften ihrer Zeit, in: Brandlhuber, Margot (Hrsg.): Franz von Stuck. Meisterwerke der Malerei, München 2008 (AK München 2008/09), S. 130-147.

Kohle 2010

Kohle, Hubertus: Der Maler als Städter. Adolph Menzel in Berlin, in: Dogramaci, Burcu (Hrsg.): Großstadt. Motor der Künste in der Moderne, Berlin 2010, S. 29-43.

Kontae 2010

Kontae, Barbara: Lebendige Kunst. Psychologische Ansätze zur Van Gogh-Deutung, Magisterarbeit München 2010 [<http://epub.ub.uni-muenchen.de/11790/>].

Koopmann 1857

Koopmann, Johann Carl Heinrich: Die deutschen Malerakademien, in: Deutsches Kunstblatt 8 (1857), S. 161-163, S. 169-171, S. 177-178, S. 187-189 und S. 193-197.

Koopmann 1993

Koopmann, Helmut: Das Junge Deutschland. Eine Einführung, Darmstadt 1993.

Korte 1991

Korte, Helmut: Die Welt als Querschnitt: Berlin – Die Sinfonie der Großstadt (1927), in: Faulstich, Werner / Korte, Helmut (Hrsg.): Fischer Filmgeschichte. Band 2: Der Film als gesellschaftliche Kraft 1925-1944, Frankfurt a. M. 1991, S. 75-91.

Koschkar / Pohlmann 2011

Koschkar, Karin / Pohlmann, Ulrich: Karl Hubbuch und das Neue Sehen. Fotografien, Gemälde, Zeichnungen 1925-1935, München 2011 (AK München 2011/12, Karlsruhe 2012).

Koszinowski 1983

Koszinowski, Ingrid: Böcklin und seine Kritiker. Zu Ideologie und Kunstbegriff um 1900, in: Mai, Ekkehard / Waetzoldt, Stephan / Wolandt, Gerd (Hrsg.): Ideengeschichte und Kunstwissenschaft. Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich, Berlin 1983, S. 279-292.

Koszinowski 1985

Koszinowski, Ingrid: Von der Poesie des Kunstwerks. Zur Kunstrezeption um 1900 am Beispiel der Malereikritik der Zeitschrift „Kunstwart“, Hildesheim, Zürich und New York 1985.

Krahmer 1996

Krahmer, Catherine: Meier-Graefes Weg zur Kunst, in: Hofmannsthal Jahrbuch zur europäischen Moderne 4 (1996), S. 169-226.

Krahmer 2009

Krahmer, Catherine (Hrsg.): Julius Meier-Graefe. Tagebuch 1903-1917 und weitere Dokumente, Göttingen 2009.

Krey 2003

Krey, Guido: Gefühl und Geschichte. Eduard Bendemann (1811-1889). Eine Studie zur Historienmalerei der Düsseldorfer Malerschule, Weimar 2003.

Kröller-Müller o.J. [1926]

Kröller-Müller, Helene: Die Entwicklung der modernen Malerei. Ein Wegweiser für Laien, Leipzig o.J. [1926].

Küster 2001

Küster, Bernd: Ludwig Knaus. Der Zeichner, Gifkendorf 2001.

Kugler 1837

Kugler, Franz: Handbuch der Geschichte der Malerei in Deutschland, den Niederlanden, Spanien, Frankreich und England, Berlin 1837.

Kugler 1872

Kugler, F. H.: Aus der Hauptstadt. Die 48. Kunstausstellung in Berlin, in: Die Gegenwart 1 (1872), Band 2, S. 219-221 und S. 251-252.

Kugler 1998

Kugler, Adolf: Carl Robert Arthur Thiele. Leben und Werk. Druckanstalten und Verlage, München 1998.

Kuhn 1909

Kuhn, P. Albert O.S.B.: Allgemeine Kunst-Geschichte. III. Band: Geschichte der Malerei, II. Halbband: Von der Malerei der deutschen Hochrenaissance bis zur Malerei der neuesten Zeit inkl., Einsiedeln, Waldshut und Köln 1909.

Kulhoff 1990

Kulhoff, Birgit: Bürgerliche Selbstbehauptung im Spiegel der Kunst. Untersuchungen zur Kulturpublizistik der Rundschauzeitschriften im Kaiserreich (1871-1914), Bochum 1990.

Kunisch 1979

Kunisch, Hermann: Dichtung und Zeitgeist im 19. Jahrhundert, in: ders.: Von der „Reichsunmittelbarkeit der Poesie“, Berlin 1979, S. 23-82.

Kunowski 1906

Kunowski, Lothar von: Licht und Helligkeit, Jena 1906.

Kupper 1992

Kupper, Daniel (Hrsg.): Anselm Feuerbachs „Vermächtnis“. Die originalen Aufzeichnungen, Berlin 1992.

Kurscheidt 1980

Kurscheidt, Georg: Engagement und Arrangement. Untersuchungen zur Roman- und Wirklichkeitsauffassung in der Literaturtheorie vom Jungen Deutschland bis zum poetischen Realismus Otto Ludwigs, Bonn 1980.

Landes 2008

Landes, Lilian: Carl Wilhelm Hübner (1814-1879). Genre und Zeitgeschichte im deutschen Vormärz, München und Berlin 2008.

Landes 2011

Landes, Lilian: Ästhetisierung des Sozialen im deutschen Vormärz. Carl Wilhelm Hübners sozialthematische Genremalerei, in: Hieber, Lutz / Moebius, Stephan (Hrsg.): Ästhetisierung des Sozialen. Reklame, Kunst und Politik im Zeitalter visueller Medien, Bielefeld 2011, S. 153-176.

Lange 1893

Lange, Konrad: Die künstlerische Erziehung der deutschen Jugend, Darmstadt 1893.

Lange 1898

Lange, Konrad: Realismus, in: Die Kunst für Alle 14 (1898/99), S. 49-52, S. 65-69 und S. 81-86.

Lange 1901

Lange, Konrad: Das Wesen der Kunst. Grundzüge einer realistischen Kunstlehre, 2 Bände, Berlin 1901.

Lange 1919

Lange, Konrad: Die ästhetische Illusion und ihre Kritiker, in: Annalen der Philosophie 1 (1919), S. 424-472.

Lange-Pütz 1987

Lange-Pütz, Barbara Sabine: Naturalismusrezeption im ausgehenden 19. Jahrhundert in Deutschland. Eine exemplarische Untersuchung anhand der Zeitschrift „Kunst für Alle“, Bonn 1987.

Langenstein 1983

Langenstein, York: Der Münchner Kunstverein im 19. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Entwicklung des Kunstmarkts und des Ausstellungswesens, München 1983.

Lankheit 1967

Lankheit, Klaus: Über den frühen Realismus in Deutschland 1800-1850, in: Kaiser, Konrad (Hrsg.): Der frühe Realismus in Deutschland 1800-1850. Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt, Schweinfurt 1967 (AK Nürnberg 1967), S. 19-29.

Lasch 1926

Lasch, Bernd: Genremalerei, in: Koetschau, Karl (Hrsg.): Rheinische Malerei in der Biedermeierzeit. Zugleich ein Rückblick auf die Jubiläums-Ausstellung Düsseldorf 1925 der Jahrtausendfeier der Rheinlande, Düsseldorf 1926, S. 76-97.

Laubscher 1982

Laubscher, Hans Peter: Fischer und Landleute. Studien zur hellenistischen Genreplastik, Mainz 1982.

Ledbury 2000

Ledbury, Mark: Sedaine, Greuze and the boundaries of genre, Oxford 2000.

Lehmann 1894a

Lehmann, Ernst: Der Einzug der modernen Kunst, in: Blätter für literarische Unterhaltung 22 (1894), S. 289-291.

Lehmann 1894b

Lehmann, Ernst: Max Liebermann, in: Blätter für literarische Unterhaltung 22 (1894), S. 369-371.

Leixner 1878

Leixner, Otto von: Die Moderne Kunst und die Ausstellungen der Berliner Akademie. Erster Band: Die Ausstellung von 1877, Berlin 1878.

Leixner 1882/83

Leixner, Otto von: Unser Jahrhundert. Ein Gesamtbild der wichtigsten Erscheinungen auf dem Gebiete der Geschichte, Kunst, Wissenschaft und Industrie der Neuzeit, 2 Bände, Stuttgart 1882/83.

Leixner 1886

Leixner, Otto von: Anleitung in 60 Minuten Kunstkenner zu werden, 3. Auflage, Berlin 1886.

Leixner 1887

Leixner, Otto von: Berechtigung und Grenzen des Realismus, in: Die Kunst für Alle 2 (1886/87), S. 161-164.

Leixner 1888

Leixner, Otto von: Aesthetische Studien für die Frauenwelt, 4. Auflage, Leipzig 1888.

Lemke 1865

Lemke, Carl: Populäre Ästhetik, Leipzig 1865.

Lessing 1766

Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon oder über die Grenzen der Malerey und Poesie. Mit beyläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte, Berlin 1766.

Levin 1887

Levin, Julius: Moderne Modemaler. Karl Gussow, Karl Becker, Knut Ekwall, Nathanael Sichel. Mahnruf an Künstler und Publikum, Berlin 1887.

Lichtwark 1894

Lichtwark, Alfred: Die Bedeutung der Amateur-Photographie, herausgegeben auf Anregung des Hamburger Amateur-Photographenvereins, Halle a. d. Saale 1894.

Lichtwark 1899

Lichtwark, Alfred: Die Seele und das Kunstwerk, Berlin 1899.

Lichtwark 1900

Lichtwark, Alfred: Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken, dritte Auflage, Dresden 1900.

Lichtwark 1924

Lichtwark, Alfred: Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle in Auswahl mit einer Einleitung herausgegeben von Gustav Pauli, 2 Bände, Hamburg 1924.

Liebermann 1901

Liebermann, Max: Jozef Israels, in: Zeitschrift für bildende Kunst. Neue Folge 12 (1901), S. 145-156.

Liebermann 1937

Liebermann, Max: Siebzig Briefe. Herausgegeben von Franz Landsberger, Berlin 1937.

Liebermann 1978

Liebermann, Max: Die Phantasie in der Malerei. Schriften und Reden, herausgegeben und eingeleitet von Günter Busch, Frankfurt a. M. 1978.

Liebermann 1993

Liebermann, Max: Vision der Wirklichkeit. Ausgewählte Schriften und Reden, herausgegeben von Günter Busch, Frankfurt a. M. 1993.

Lindner 1992

Lindner, Bernd: „Auf diesen Berg...“. Adolf Behne – Vermittler der Moderne, in: Junge, Henrike (Hrsg.): Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905-1933, Köln, Weimar und Wien 1992, S. 7-15.

Lorenz 2000

Lorenz, Detlef: Reklamekunst um 1900. Künstlerlexikon für Sammelbilder, Berlin 2000.

Lotze 1868

Lotze, Hermann: Geschichte der Ästhetik in Deutschland, München 1868.

Ludwig 1891

Ludwig, Otto: Gesammelte Schriften, 6 Bände, Leipzig 1891.

Lübke 1866

Lübke, Wilhelm: Recension: Der Oberhof. Aus Immermann's Münchhausen. Mit Illustrationen von B. Vautier in Düsseldorf, in: Zeitschrift für bildende Kunst 1 (1866), S. 102-104.

Lützwow 1870

Lützwow, Carl von: Die internationale Kunstausstellung in München. III. Historisches und eigentliches Genre. – Porträtmalerei, in: Zeitschrift für bildende Kunst 5 (1870), S. 120-126.

Luger 1999

Luger, Petra R.: Mathias Schmid 1835-1923. Ein Tiroler Maler in München, Innsbruck und Wien 1999.

Maag 1986

Maag, Georg: Kunst und Industrie im Zeitalter der ersten Weltausstellungen. Synchronistische Analyse einer Epochenschwelle, München 1986.

Mäkelä 1989

Mäkelä, Tomi: Virtuosität und Werkcharakter. Zur Virtuosität in den Klavierkonzerten der Hochromantik, München und Salzburg 1989.

Mai 2004

Mai, Ekkehard: Genremalerei an deutschen Kunstakademien im 19. Jahrhundert – Betrachtungen, in: Großkinsky, Manfred / Sander, Birgit (Hrsg.): Bilder aus dem Leben. Genremalerei im Rhein-Main-Gebiet, Frankfurt a. M. 2004 (AK Frankfurt a. M. 2004/05), S. 23-35.

Mai 2007

Mai, Ekkehard: „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“ – Das Rührend-Komische bei den Düsseldorfern, in: Kanz, Roland (Hrsg.): Das Komische in der Kunst, Köln, Weimar und Wien 2007, S. 138-160.

Mai 2010

Mai, Ekkehard: Die deutschen Kunstakademien im 19. Jahrhundert. Künstlerausbildung zwischen Tradition und Avantgarde, Köln, Weimar und Wien 2010.

Maier 1996

Maier, Sibylle (Bearb.): Friedrich Keller. Ein schwäbischer Realist, Ludwigsburg 1996 (AK Ludwigsburg 1996).

Majetschak 1997

Majetschak, Stefan (Hrsg.): Auge und Hand. Konrad Fiedlers Kunsttheorie im Kontext, München 1997.

Majetschak 2007

Majetschak, Stefan: Ästhetik zur Einführung, Hamburg 2007.

Malkowsky o.J. [1912]

Malkowsky, Georg: Die Kunst im Dienste der Staats-Idee. Hohenzollerische Kunstpolitik vom Großen Kurfürsten bis auf Wilhelm II., Berlin o.J. [1912].

Maltzahn-Redling 2005

Maltzahn-Redling, Jaqueline: Leopold von Kalckreuth. Eine Wiederentdeckung, in: Maltzahn-Redling, Jaqueline / Howoldt, Jenns E. (Hrsg.): Leopold von Kalckreuth. Poetischer Realist, Hamburg 2005 (AK Hamburg 2005/06), S. 7-39.

Markowitz 1967

Markowitz, Irene: Der frühe Realismus in Düsseldorf. Seine Voraussetzung und Entwicklung in der Düsseldorfer Malerschule, in: Kaiser, Konrad (Hrsg.): Der frühe Realismus in Deutschland 1800-1850. Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt, Schweinfurt 1967 (AK Nürnberg 1967), S. 84-92.

Martini 1981

Martini, Fritz: Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus 1848-1898, vierte, mit neuem Vorwort und erweitertem Nachwort versehene Auflage, Stuttgart 1981.

Matthies-Masuren 1907

Matthies-Masuren, Fritz: Künstlerische Photographie. Entwicklung und Einfluß in Deutschland. Vorwort und Einleitung von Prof. Alfred Lichtwark, Berlin 1907.

Maur 2003

Maur, Karin von: Der verkannte Revolutionär. Adolf Hölzel. Werk und Wirkung, Stuttgart und Leipzig 2003.

May 2005

May, Susanne (Hrsg.): München macht Schule – Georg Kerschensteiner. Symposium zum 150. Geburtstag des Münchner Reformpädagogen, München 2005.

Mayer 1911

Mayer, Alexander: Die Genreplastik an Peter Vischers Sebaldusgrab, Leipzig 1911.

Mayer 1956

Mayer, Hans: Goethes Begriff der Realität, in: Goethe. Neue Folge des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft 18 (1956), S. 26-43.

Mayer 1975

Mayer, Gerhard: Die wiedergefundenen Illusionen. Zum Phänomen der weltweiten Wiederentdeckung der Kunst des 19. Jahrhunderts, in: Alte und Moderne Kunst 20 (1975), S. 27-35.

Mayr 1900/01

Mayr, Karl: Fritz Erler, in: Deutsche Kunst und Dekoration 7 (1900/01), S. 273-301.

Mayr 1906

Mayr, Julius: Wilhelm Leibl. Sein Leben und sein Schaffen, Berlin 1906.

McIntosh 2008

McIntosh, DeCourcy E.: Goupil's Album. Marketing Salon Painting in the Late Nineteenth Century, in: Chu, Petra ten-Doesschate / Dixon, Laurinda S. (Hrsg.): Twenty-First-Century Perspectives on Nineteenth-Century-Art. Essays in Honor of Gabriel P. Weisberg, Newark 2008, S. 77-84.

Meidner 1914

Meidner, Ludwig: Anleitung zum Malen von Großstadtbildern (1914), in: Harrison, Charles / Wood, Paul (Hrsg.): Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews, Band 1: 1895-1941, Ostfildern-Ruit 1998, S. 195-198.

Meier-Graefe 1900

Meier-Graefe, Julius (Hrsg.): Die Weltausstellung in Paris 1900, Paris und Leipzig 1900.

Meier-Graefe o.J. [1915]

Meier-Graefe, Julius: Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst in drei Bänden, Band 2, dritte Auflage, München o.J. [1915].

Meisel 1983

Meisel, Martin: Realizations. Narrative, pictorial, and theatrical arts in nineteenth-century England, Princeton 1983.

Meissner 1900

Meissner, Franz Hermann: Franz von Defregger, Berlin und Leipzig 1900.

Menke-Schwinghammer 2003

Menke-Schwinghammer, Annemarie: Zwischen Propädeutik und Fachwissenschaft – die Lehrtätigkeit von Moriz Carriere an Universität und Akademie in München, in: Drude, Christian / Kohle, Hubertus (Hrsg.): 200 Jahre Kunstgeschichte in München. Positionen – Perspektiven – Polemik 1780-1980, München und Berlin 2003, S. 57-67.

Mersmann 1999

Mersmann, Birgit: Friedrich Theodor Vischers ästhetisches Realismusprogramm. Zur Wechselbeziehung zwischen Dichtung und bildender Kunst, in: Koreanische Gesellschaft für Germanistik, Dokumentationen 8 (1999) [www.kgg.german.or.kr/kr/kzg/kzgtxt/68_10.pdf].

Metternich 1991

Metternich, Wolfgang: Jakob Becker. Der Lehrer der Kronberger Maler, Frankfurt a. M. 1991.

Meyer 1891a

Meyer, Alfred Gotthold: Die dritte Münchener Jahresausstellung, in: Kunstchronik. Neue Folge 3 (1891/92), Sp. 33-39, S. 49-58, Sp. 81-90 und Sp. 102-112.

Meyer 1891b

Meyer, Alfred Gotthold: Die zweite Münchener Jahresausstellung, in: Zeitschrift für bildende Kunst. Neue Folge 2 (1891), S. 71-76 und S. 95-100.

Meyer 1893

Meyer, Alfred Gotthold: Die Münchener Kunstausstellung, in: Zeitschrift für bildende Kunst. Neue Folge 4 (1893), S. 25-36, S. 49-58, S. 80-82 und S. 99-107.

Meyer 1894

Meyer, Alfred Gotthold: Die Münchener Kunstausstellungen, in: Zeitschrift für bildende Kunst. Neue Folge 5 (1894), S. 62-68 und S. 111-121.

Meyer 1895a

Meyer, Julius: Die neueste deutsche Kunst (Bei Gelegenheit der zweiten allgemeinen deutschen und historischen Kunstausstellung zu Köln 1861), in: ders.: Zur Geschichte und Kritik der modernen deutschen Kunst. Gesammelte Aufsätze, herausgegeben von Conrad Fiedler, Leipzig 1895, S. 136–189.

Meyer 1895b

Meyer, Julius: Die Gegensätze in der modernen Kunst. (Bei Gelegenheit der internationalen Kunstausstellung in München 1863), in: ders.: Zur Geschichte und Kritik der modernen deutschen Kunst. Gesammelte Aufsätze, herausgegeben von Conrad Fiedler, Leipzig 1895, S. 190-227.

Meyer 1973

Meyer, Theo (Hrsg.): Theorie des Naturalismus, Stuttgart 1973.

Meyer 1993

Meyer, Theo: Nietzsche und die Kunst, Tübingen und Basel 1993.

Meyer / Woltmann 1875

Meyer, Bruno / Woltmann, Alfred: Plastik und Malerei, in: Lützow, Carl von (Hrsg.): Kunst und Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung 1873, Leipzig 1875, S. 278–414.

Meyerbeer 2004

Meyerbeer, Giacomo: Briefwechsel und Tagebücher, herausgegeben von Sabine Henze-Döring, Band 7: 1856-1859, Berlin 2004.

Michel 1984

Michel, Petra: Christian Wilhelm Ernst Dietrich (1712–74) und die Problematik des Eklektizismus, München 1984.

Micus / Rahlf 2011

Micus, Matthias / Rahlf, Katharina: Die Kunst des Manifestierens. Marinetti und das „Futuristische Manifest“, in: Klatt, Johanna / Lorenz, Robert (Hrsg.): Manifeste. Geschichte und Gegenwart des politischen Appells, Bielefeld 2011, S. 99-112.

Moffett 1973

Moffet, Kenworth: Meier-Graefe as art critic, München 1973.

Moisy 1981

Moisy, Sigrid von (Hrsg.): Paul Heyse. Münchner Dichterrfürst im bürgerlichen Zeitalter, München 1981 (AK München 1981).

Mommsen 1994

Mommsen, Wolfgang J.: Bürgerliche Kultur und künstlerische Avantgarde. Kultur und Politik im deutschen Kaiserreich 1870 bis 1918, Frankfurt a. M. und Berlin 1994.

Moritz 1990

Moritz, Werner: Johann Sperl 1840-1914. Städtische Galerie Rosenheim. Gedächtnisausstellung zum 150. Geburtstag. Gemälde – Studien – Aquarelle – Zeichnungen, Rosenheim 1990 (AK Rosenheim 1990).

Morsbach 2008

Morsbach, Christiane: Die deutsche Genremalerei im 17. Jahrhundert, Weimar 2008.

Müller 1882

Müller, Hermann Alexander: Biographisches Künstler-Lexikon der Gegenwart. Die bekanntesten Zeitgenossen auf dem Gesamtgebiete der bildenden Künste aller Länder mit Angabe ihrer Werke, Leipzig 1882.

Müller-Knaus 1979

Müller-Knaus, Else: Erinnerungen an Ludwig Knaus, in: Schmidt, Ulrich (Hrsg.): Ludwig Knaus 1829-1910, Hanau 1979 (AK Wiesbaden 1979, Kassel, Düsseldorf 1980), S. 79-117.

Müller von Königswinter 1854

Müller von Königswinter, Wolfgang: Düsseldorfer Künstler aus den letzten 25 Jahren, Leipzig 1854.

Münzer 1905

Münzer, Kurt: Die Kunst des Künstlers. Prolegomena zu einer Praktischen Ästhetik, Dresden 1905.

Muhr 2006

Muhr, Stefanie: Der Effekt des Realen. Die historische Genremalerei des 19. Jahrhunderts, Köln u.a. 2006.

Munk 1994

Munk, Jens Peter: Arbejderskildringer i dansk og tysk kunst, in: Konsthistorisk tidskrift 63 (1994), S. 173-191.

Muther 1893/94

Muther, Richard: Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert, 3 Bände, München 1893/94.

Muther o.J. [1899]

Muther, Richard: Die Malerei, in: Das Goldene Buch des Deutschen Volkes an der Jahrhundertwende. Eine Ueberschau vaterländischer Kultur und nationalen Lebens in 76 Einzeldarstellungen aus der Feder hervorragender Fachmänner, über 1000 Bildnissen, Aussprüchen und Lebensbeschreibungen lebender deutscher Männer und Frauen und 37 Kunstbeilagen, Leipzig o.J. [1899], S. Kunst 1-Kunst 3 [sic].

Muther 1902

Muther, Richard: Studien und Kritiken, Band 2: 1901, dritte Auflage, Wien 1902.

Muther 1914

Muther, Richard: Aufsätze über bildende Kunst, 2 Bände, Berlin 1914.

Muther 1920

Muther, Richard: Geschichte der Malerei, Band III: 18. und 19. Jahrhundert, 3. Auflage, Berlin 1920.

Mylarch 1994

Mylarch, Elisabeth: Akademiekritik und moderne Kunstbewegung in Deutschland um 1900. Zum Verständnis der ideengeschichtlichen, kulturideologischen und kunstmarktpolitischen Implikationen des Kunsturteils über moderne Malerei in den Kunst- und Kulturzeitschriften *Gesellschaft*, *Kunstwart* und *Freie Bühne*, Frankfurt a. M. u.a. 1994.

Nasse 1923

Nasse, Hermann: Wilhelm Leibl, München 1923.

Neher 2008

Neher, Mayme: Hubert Salentin. Der Poet in der Düsseldorfer Malerschule. Meisterschüler von Friedrich Wilhelm von Schadow, Zülpich und Köln 2008.

Neidhardt 2003

Neidhardt, Hans Joachim: Deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts, Wien 2003.

Nerdinger 1975

Nerdinger, Winfried: Zur Entstehung des Realismus-Begriffs in Frankreich und zu seiner Anwendung im Bereich der ungegenständlichen Kunst, in: Städel-Jahrbuch Neue Folge 5 (1975), S. 227-246.

Neumann 1896

Neumann, Carl: Der Kampf um die Neue Kunst, Berlin 1896.

Nietzsche 1980

Nietzsche, Friedrich: Werke ins sechs Bänden, herausgegeben von Karl Schlechta, München und Wien 1980.

Nipperdey 1984

Nipperdey, Thomas: Deutsche Geschichte 1800-1866. Bürgerwelt und starker Staat, Zweite, unveränderte Auflage, München 1984.

Nipperdey 1988

Nipperdey, Thomas: Wie das Bürgertum die Moderne fand, Berlin 1988.

Nissen 1914

Nissen, Benedikt Momme: Der Krieg und die deutsche Kunst. Den kunstliebenden Deutschen beider Kaiserreiche, Freiburg i. Br. 1914.

Nissen 1926

Nissen, Benedikt Momme: Der Rembrandtdeutsche Julius Langbehn, Freiburg i. Br. 1926.

Nochlin 1971

Nochlin, Linda: Realism, Harmondsworth, Middlesex 1971.

Nohl o.J. [1908]

Nohl, Herman: Die Weltanschauungen der Malerei, Leipzig o.J. [1908].

Norman 1977

Norman, Geraldine: Nineteenth-Century Painters and Painting. A Dictionary with 469 illustrations, 32 in colour, London, Fakenham und Reading 1977.

Obrist 1903

Obrist, Hermann: Neue Möglichkeiten in der bildenden Kunst. Essays, Leipzig 1903.

Oelmüller 1959

Oelmüller, Willi: Friedrich Theodor Vischer und das Problem der nachhegelschen Ästhetik, Stuttgart 1959.

Ohlsen 2010

Ohlsen, Nils: Realismus – Das Abenteuer der Wirklichkeit, in: Lange, Christiane / Ohlsen, Nils (Hrsg.): Realismus. Das Abenteuer der Wirklichkeit, München 2010 (AK Emden und München 2010), S. 14-41.

Okuefuna 2008

Okuefuna, David: The Dawn of the Color Photograph. Albert Kahn's Archives of the Planet, Princeton 2008.

Ort 2007

Ort, Claus-Michael: Was ist Realismus?, in: Begemann, Christian (Hrsg.): Realismus. Epoche – Autoren – Werke, Darmstadt 2007, S. 11-26.

Ortega y Gasset 1964

Ortega y Gasset, José: Die Vertreibung des Menschen aus der Kunst, München 1964.

Osborn 1904

Osborn, Max: Die Düsseldorfer Ausstellung, in: Kunst und Künstler 2 (1904), S. 429-445 und S. 496-504.

Osborn 1910

Osborn, Max: Meisterbuch der Kunst. Eine kurzgefaßte Geschichte der Kunst, Berlin und Wien 1910.

Osborn 1945

Osborn, Max: Der bunte Spiegel. Erinnerungen aus dem Kunst-, Kultur- und Geistesleben der Jahre 1890 bis 1933, New York 1945.

Osterkamp 1994

Osterkamp, Ernst: „Aus dem Gesichtspunkt reiner Menschlichkeit“. Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799-1805, in: Schulze, Sabine (Hrsg.): Goethe und die Kunst, Ostfildern 1994 (AK Frankfurt a. M. 1994, Weimar 1994), S. 310-322.

Ostwald 1930

Ostwald, Hans: Das Liebermann-Buch, Berlin 1930.

Ottmann 1919

Ottmann, Franz: Dr. Rudolf Junk, in: Die Graphischen Künste 42 (1919), S. 62-69.

Paas 1976

Paas, Sigrun: „Kunst und Künstler“ 1902-1933. Eine Zeitschrift in der Auseinandersetzung um den Impressionismus in Deutschland, Heidelberg 1976.

Padberg 1995

Padberg, Martina: Großstadtbild und Großstadtmetaphorik in der deutschen Malerei. Vorstufen und Entfaltung 1870-1918, Münster 1995.

Panofsky 1960

Panofsky, Erwin: Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, 2., verbesserte Auflage, Berlin 1960.

Partsch 2008

Partsch, Susanna: Genremalerei zwischen Wirklichkeitsflucht und Sozialkritik. Kunst und die soziale Frage, in: Kohle, Hubertus (Hrsg.): Vom Biedermeier zum Impressionismus, München u.a. 2008 (Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Band 7), S. 489-509.

Pastor 1902

Pastor, Willy: Hans Baluschek (1897), in: ders. (Hrsg.): Studienköpfe. Zwanzig Essays, Leipzig 1902, S. 85-90.

Paul 1993

Paul, Barbara: Hugo von Tschudi und die moderne französische Kunst im Deutschen Kaiserreich, Mainz 1993.

Pauli 1934

Pauli, Gustav: Georg Dehio. Geschichte der deutschen Kunst. Des Textes vierter Band: Das neunzehnte Jahrhundert, Berlin und Leipzig 1934.

Pecht 1861

Pecht, Friedrich: Münchener Kunst, in: Süddeutsche Zeitung vom 1. Dezember 1861 (Morgenblatt), Nr. 613, unpaginiert [Titelseite und darauffolgende Seite].

Pecht 1868

Pecht, Friedrich: Karl von Enhuber, in: Zeitschrift für bildende Kunst 3 (1868), S. 53-59.

Pecht 1873a

Pecht, Friedrich: Die deutschen und die französischen Bauernmaler, in: Internationale Ausstellungs-Zeitung. Beilage der Neuen Freien Presse, 29. Juni 1873, Nr. 3178, S. 1-3.

Pecht 1873b

Pecht, Friedrich: Die Ideale der modernen Kunst. III., in: Internationale Ausstellungs-Zeitung. Beilage der Neuen Freien Presse, 31. August 1873, Nr. 3241, S. 1-3.

Pecht 1877-85

Pecht, Friedrich: Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts. Studien und Erinnerungen, 4 Bände, Nördlingen 1877-85.

Pecht 1878

Pecht, Friedrich: Kunst und Kunstindustrie auf der Pariser Weltausstellung 1878, Stuttgart 1878.

Pecht 1879

Pecht, Friedrich: Unsere Künstler. „Jägerrecht“ von Eduard Grützner, in: Bodenstedt, Friedrich (Hrsg.): Kunst und Leben. Ein neuer Almanach für das deutsche Haus, Stuttgart 1879, S. 284-287.

Pecht 1882

Pecht, Friedrich: Aus dem Münchener Kunstleben, in: Tägliche Rundschau vom 1. Dezember 1882, S. 1136-1137.

Pecht 1889

Pecht, Friedrich: Zu Ludwig Knaus' 60. Geburtstag, in: Die Kunst für Alle 5 (1889/90), S. 65-72.

Pecht 1895

Pecht, Friedrich: Münchener Kunstaussstellungen. Die Jahres-Ausstellung der Künstlergenossenschaft II., in: Allgemeine Zeitung München, Nr. 184 vom 5. Juli 1895, S. 1-2.

Pecht 1899/1900

Pecht, Friedrich: Die deutsche Kunst an der Wende des Jahrhunderts, in: Die Kunst für Alle 15 (1899/1900), S. 157-161, S. 169-172 und S. 539-549.

Penzler 1897-1913

Penzler, Johannes: Die Reden Kaiser Wilhelms II., 4 Bände, Leipzig 1897-1913.

Peters 1979

Peters, Ursula: Stilgeschichte der Fotografie in Deutschland 1839-1900, Köln 1979.

Petersen 2000

Petersen, Jürgen H.: Mimesis – Imitatio – Nachahmung. Eine Geschichte der europäischen Poetik, München 2000.

Petsch 2004

Petsch, Joachim: „Unersetzliche Künstler“. Malerei und Plastik im „Dritten Reich“, in: Sarkowicz, Hans (Hrsg.): Hitlers Künstler. Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus, Frankfurt a. M. und Leipzig 2004, S. 245-277.

Petzet 1974

Petzet, Michael (Hrsg.): Wilhelm Leibl und sein Kreis, München 1974 (AK München 1994).

Pevsner 1931

Pevsner, Nikolaus: Gemeinschaftsideale unter den bildenden Künstlern des 19. Jahrhunderts, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 9 (1931), S. 125-154.

Pfeiffer 1977

Pfeiffer, Knut E.: Kunsttheorie und Kunstkritik im neunzehnten Jahrhundert. Das Beispiel Adalbert Stifter, Bochum 1977.

Pflugmacher 2003

Pflugmacher, Birgit (Hrsg.): Der Briefwechsel zwischen Alfred Lichtwark und Max Liebermann, Hildesheim, Zürich und New York 2003.

Pichois 2002

Pichois, Claude: Baudelaire et Constantin Guys, in: Alvarez, José (Hrsg.): Constantin Guys 1802-1892. Fleurs du mal, Paris 2002(AK Paris 2002/03), S. 17-26.

Pieske 1988

Pieske, Christa: Bilder für jedermann. Wandbilddrucke 1840-1940. Mit einem Beitrag von Konrad Vanja, München 1988.

Pietsch 1896

Pietsch, Ludwig: Knaus, Bielefeld und Leipzig 1896.

Plessner 1959

Plessner, Helmuth: Die verspätete Nation. Über die politische Verführbarkeit bürgerlichen Geistes, Stuttgart 1959.

Plumpe 1990

Plumpe, Gerhard: Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus, München 1990.

Plumpe 1996

Plumpe, Gerhard: Einleitung, in: McInnes, Edward / Plumpe, Gerhard (Hrsg.): Bürgerlicher Realismus und Gründerzeit 1848-1890, München und Wien 1996 (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Band 6), S. 17-83.

Plumpe 1997

Plumpe, Gerhard: Theorie des bürgerlichen Realismus. Eine Textsammlung, bibliographisch ergänzte Ausgabe, Stuttgart 1997.

Pochat 1983

Pochat, Götz: Friedrich Theodor Vischer und die zeitgenössische Kunst, in: Mai, Ekkehard / Waetzoldt, Stephan / Wolandt, Gerd (Hrsg.): Ideengeschichte und Kunstwissenschaft. Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich, Berlin 1983, S. 99-131.

Pollack 1962

Pollack, Peter: Die Welt der Photographie von ihren Anfängen bis zur Gegenwart, Berlin, Darmstadt und Wien 1962.

Popp 1900

Popp, Hermann: Beitrag zur Geschichte der Neueren Künstler-Ästhetik, Karlsruhe 1900.

Popp 1902

Popp, Hermann: Maler-Ästhetik, Straßburg 1902.

Preisendanz 1969

Preisendanz, Wolfgang: Das Problem der Realität in der Dichtung, in: Bogawus 9 (1969), S. 3-9.

Preisendanz 1976

Preisendanz, Wolfgang: Humor als dichterische Einbildungskraft. Studien zur Erzählkunst des poetischen Realismus, 2., durchgesehene und mit einem Register versehene Auflage, München 1976.

Pucks 1998

Pucks, Stefan: Der „Poet unter den Freilichtmalern“ – Die Rezeption Fritz von Uhdes bei den Kritikern, Sammlern und Museen, in: Hansen, Dorothee (Hrsg.): Fritz von Uhde. Vom Realismus zum Impressionismus, Ostfildern 1998 (AK Bremen 1998/99, Leipzig 1999), S. 32-37.

Püttmann 1839

Püttmann, Heinrich: Die Düsseldorfer Malerschule und ihre Leistungen seit der Errichtung des Kunstvereines im Jahre 1829. Ein Beitrag zur modernen Kunstgeschichte, Leipzig 1839.

Quast 1936

Quast, Rudolf: Studien zur Geschichte der deutschen Kunstkritik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Wattenscheid 1936.

Quidam 1884

Quidam: Berliner Kunstkritik mit Randglossen, Berlin 1884.

Raffelsbauer 2007

Raffelsbauer, Carolin: Paul Hey – der Maler heiler Welten. Eine kultur- und literaturgeschichtliche Untersuchung zur illustrativen Gebrauchskunst in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, 2 Bände, München 2007.

Rapp 1952/53

Rapp, Adolf: Briefwechsel zwischen Strauß und Vischer, 2 Bände, Stuttgart 1952/53.

Rasch 1994

Rasch, Wolfgang (Hrsg.): „Ihm war nichts fest und alles problematisch“. Karl Frenzels Erinnerungen an Karl Gutzkow. Mit einigen ungedruckten Briefen Gutzkows an Frenzel, Bargfeld 1994 (Edition im Luttertaler Händedruck, Band 6).

Rave o.J. [1949]

Rave, Paul Ortwin: Deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts, Berlin o.J. [1949].

Reber 1876

Reber, Franz von: Geschichte der neueren deutschen Kunst vom Ende des vorigen Jahrhunderts bis zur Wiener Ausstellung 1873, Stuttgart 1876.

Reber 1884

Reber, Franz von: Geschichte der Neueren deutschen Kunst. Nebst Excursen über die parallele Kunstentwicklung der übrigen Länder germanischen und romanischen Stammes, 3 Bände, zweite Auflage, Leipzig 1884.

Rechberg 1979

Rechberg, Brigitte: Ludwig Knaus als Porträtmaler, in: Schmidt, Ulrich (Hrsg.): Ludwig Knaus 1829-1910, Hanau 1979 (AK Wiesbaden 1979, Kassel, Düsseldorf 1980), S. 36-48.

Recki 2005

Recki, Birgit: Immanuel Kant (1724-1804), in: Majetschak, Stefan (Hrsg.): Klassiker der Kunstphilosophie. Von Platon bis Lyotard, München 2005, S. 131-145.

Reed 2003

Reed, Arden: Manet, Flaubert, and the Emergence of Modernism. Blurring Genre Boundaries, Cambridge 2003.

Regnet 1884/85

Regnet, Karl Albert: Korrespondenz. München, Mitte Januar 1885, in: Kunstchronik 20 (1884/85), Sp. 277-279.

Reißmann 1891

Reißmann, August: Der Naturalismus in der Kunst. Eine kritische Studie, Hamburg 1891.

Reitmaier 1988

Reitmaier, Marina: Die Jahrgaben des Münchner Kunstvereins (1825-1865), München 1988.

Rennhofer 1987

Rennhofer, Maria: Kunstzeitschriften der Jahrhundertwende in Deutschland und Österreich 1895-1914, Wien und München 1987.

Reuleaux 1892

Reuleaux, Carl: Schriften. Opus 3: Raketen und Veilchen. Gedichte, 2. Auflage, München 1892.

Rich. Bong Kunstverlag o.J. [ca. 1910]

Rich. Bong Kunstverlag (Hrsg.): Künstlerischer Wand- und Zimmerschmuck, Berlin o.J. [ca. 1910].

Richter 2005

Richter, Detlev: Stobwasser. Lackkunst aus Braunschweig & Berlin, Band 1, München u.a. 2005 (AK Münster 2005/06, Braunschweig, Weimar 2006).

Riegel 1868

Riegel, Herman: Mehrere Bilder von Ludwig Knaus, in: ders.: Deutsche Kunststudien, Hannover 1868, S. 408-417.

Riegel 1895

Riegel, Herman: Die bildenden Künste. Kurzgefasste allgemeine Kunstlehre in ästhetischer, künstlerischer, kunstgeschichtlicher und technischer Hinsicht, 4., völlig neu bearbeitete Auflage, Frankfurt a. M. 1895.

Riegl 1899

Riegl, Alois: Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst, in: Die Graphischen Künste 22 (1899), S. 47-56.

Riehl 1893

Riehl, Berthold: Leben und Kunst zweier niederländischer Bauernmaler des siebzehnten Jahrhunderts, in: ders.: Deutsche und italienische Kunstcharaktere, Frankfurt a. M. 1893, S. 195-216.

Rilke 1910

Rilke, Rainer Maria: Worpswede. Fritz Mackensen, Otto Modersohn, Fritz Overbeck, Hans am Ende, Heinrich Vogeler, 3. Auflage, Bielefeld und Leipzig 1910.

Ritchie 1969

Ritchie, J.M.: Die Ambivalenz des „Realismus“ in der deutschen Literatur 1830-1880, in: Brinkmann, Richard (Hrsg.): Begriffsbestimmung des literarischen Realismus, Darmstadt 1969, S. 376-399.

Robinson 1886

Robinson, H. P.: Der malerische Effect in der Photographie als Anleitung zur Composition und Behandlung des Lichtes in Photographien. Frei nach dem Englischen von C. Schiendl, Halle a. d. Saale 1886.

Rochau 1859

Rochau, August von: Grundsätze der Realpolitik, angewendet auf die staatlichen Zustände Deutschlands, neue, mit einer Einleitung vermehrte Ausgabe, Stuttgart 1859.

Röhl 1994

Röhl, Boris: Wilhelm Leibl. Leben und Werk, Hildesheim, Zürich und New York 1994.

Röhl 1996

Röhl, Boris: Wilhelm Leibl (1844-1900). Briefe mit historisch-kritischem Kommentar. Gesamtverzeichnis des schriftlichen Nachlasses, Hildesheim, Zürich und New York 1996.

Röhl 2003

Röhl, Boris: Kunsttheorie des Naturalismus und Realismus. Historische Entwicklung, Terminologie und Definitionen, Hildesheim, Zürich und New York 2003.

Roh 1925

Roh, Franz: Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei, Leipzig 1925.

Rohde 1941

Rohde, Alfred: Der junge Corinth, Berlin 1941.

Rooses 1880

Rosses, Max: Ruben's mythologische Darstellungen, in: Die Graphischen Künste 2 (1880), S. 25-39.

Rosenberg 1879

Rosenberg, Adolf: Die Berliner Malerschule 1819-1879. Studien und Kritiken, Berlin 1879.

Rosenberg 1880

Rosenberg, Adolf: Der gegenwärtige Stand der deutschen Kunst nach den Ausstellungen in Berlin und München, in: Zeitschrift für bildende Kunst 15 (1880), S. 41-48.

Rosenberg 1886

Rosenberg, Adolf: Die akademische Kunstaussstellung in Berlin, in: Zeitschrift für bildende Kunst 21 (1886), S. 13-19, S. 36-43, S. 72-76, S. 93-98 und S. 112-119.

Rosenberg 1890a

Rosenberg, Adolf: Aus der Düsseldorfer Malerschule. Studien und Skizzen, Leipzig 1890.

Rosenberg 1890b

Rosenberg, Adolf: Christian Ludwig Bokelmann, in: Zeitschrift für bildende Kunst. Neue Folge 1 (1890), S. 3-7.

Rosenberg 1894

Rosenberg, Adolf: Geschichte der Modernen Kunst. Dritter Band: Die Deutsche Kunst. Zweiter Abschnitt 1849-1893, 2., ergänzte Auflage, Leipzig 1894.

Rosenberg 1897a

Rosenberg, Adolf: Vautier, Bielefeld und Leipzig 1897.

Rosenberg 1897b

Rosenberg, Adolf: Defregger, Bielefeld und Leipzig 1897.

Rosenberg 1966

Rosenberg, Jakob: Dutch art and architecture, Harmondsworth, Middlesex 1966 (The Pelican history of art, Band 27).

Rosenhagen 1927

Rosenhagen, Hans: Max Liebermann, zweite, vollständig neu bearbeitete Auflage, Bielefeld und Leipzig 1927.

Rosenkranz 1853

Rosenkranz, Karl: Aesthetik des Häßlichen, Königsberg 1853.

Rosenthal 1927

Rosenthal, Toby E.: Erinnerungen eines Malers, München 1927.

Rosner 1898

Rosner, Karl: Das deutsche Zimmer im neunzehnten Jahrhundert. Eine Darstellung desselben im Zeitalter des Klassicismus, der Biedermeierzeit, der rückblickenden Bestrebungen und der neuen Kunst. Mit einem Nachwort von Georg Hirth, Leipzig und München 1898.

Roszbacher 1975

Roszbacher, Karlheinz: Heimatkunstbewegung und Heimatroman. Zu einer Literatursoziologie der Jahrhundertwende, Stuttgart 1975.

Roters 1998

Roters, Eberhard: Malerei des 19. Jahrhunderts. Themen und Motive, 2 Bände, Köln 1998.

Rubin 1980

Rubin, James Henry: Realism and social vision in Courbet & Proudhon, Princeton 1980.

Ruckhaberle 1980

Ruckhaberle, Dieter (Red.): Fernand Léger, Berlin 1980 (AK Berlin 1980/81).

Rudowski 1986

Rudowski, Victor Anthony: Lessing contra Winckelmann, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism 44 (1986), S. 235-243.

Ruff 1981

Ruff, Peter W.: Emil du Bois-Reymond, Leipzig 1981.

Ruge 1837

Ruge, Arnold: Neue Vorschule der Aesthetik. Das Komische mit einem komischen Anhang, Halle a. d. Saale 1837 [Reprint Hildesheim und New York 1975].

Ruhmer 1994

Ruhmer, Eberhard: Leibl als Vorbild, in: Czjymmek, Götz / Lenz, Christian (Hrsg.): Wilhelm Leibl zum 150. Geburtstag, Heidelberg 1994 (AK Köln, München 1994), S. 155-175.

Rumohr 1812

Rumohr, Carl Friedrich von: Über die antike Gruppe Castor und Pollux oder von dem Begriffe der Idealität in Kunstwerken, Hamburg 1812.

Ruprecht 1962

Ruprecht, Erich (Hrsg.): Literarische Manifeste des Naturalismus 1880-1892, Stuttgart 1962.

Ruskin 1859

Ruskin, John: Notes on some of the principal pictures exhibited in the rooms of the Royal Academy, No. V. – 1859, London 1859.

Russ 1979

Russ, Sigrid: Das „interessante gemüthliche deutsche Genre“ – Betrachtungen zur Genremalerei von Ludwig Knaus, in: Schmidt, Ulrich (Hrsg.): Ludwig Knaus 1829-1910, Hanau 1979 (AK Wiesbaden 1979, Kassel, Düsseldorf 1980), S. 13-35.

Sasse 2005

Sasse, Günter: „Gerade seine Unvollkommenheit hat mir am meisten Mühe gemacht“. Schillers Briefwechsel mit Goethe über „Wilhelm Meisters Lehrjahre“, in: Goethe-Jahrbuch 122 (2005), S. 76-91.

Sauerhering 1897

Sauerhering, Friedrich: Vademecum für Künstler und Kunstfreunde. Ein systematisch nach Stoffen geordnetes Verzeichnis der bedeutendsten Malerwerke aller Zeiten, II. Teil: Genrebilder, Stuttgart 1897.

Sauerländer 1965

Sauerländer, Willibald: Pathosfiguren im Œuvre des Jean-Baptiste Greuze, in: Kauffmann, Georg / Sauerländer, Willibald (Hrsg.): Walter Friedländer zum 90. Geburtstag. Eine Festgabe seiner europäischen Schüler, Freunde und Verehrer, Berlin 1965, S. 146-150.

Schaarschmidt 1902

Schaarschmidt, Friedrich: Zur Geschichte der Düsseldorfer Kunst, insbesondere im 19. Jahrhundert, Düsseldorf 1902.

Schadow 1890

Schadow, Gottfried: Aufsätze und Briefe nebst einem Verzeichnis seiner Werke, herausgegeben von Julius Friedländer, zweite vermehrte Auflage, Stuttgart 1890.

Schadow 1988

Schadow, Wilhelm von: Was ist ein Kunstwerk? (zw. 1860 und 1862), in: Jahreshefte der Kunstakademie Düsseldorf 1 (1988), S. 11-40.

Schasler 1865

Schasler, Max: Berliner Kunstschau (Schluß), in: Die Dioskuren 10 (1865), S. 176.

Schasler 1879

Schasler, Max: Die materialistische und idealistische Weltanschauung, in: Deutsche Zeit- und Streit-Fragen. Flugschriften zur Kenntniß der Gegenwart 8 (1879), S. 1-56.

Schasler 1886

Schasler, Max: Ästhetik. Grundzüge der Wissenschaft des Schönen und der Kunst, 2 Bände, Leipzig, Wien und Prag 1886.

Schasler 1895

Schasler, Max: Ueber ein halbes Jahrhundert. Erinnerungsbilder aus dem Leben eines alten Burschenschaftlers, Jena 1895.

Scheffler 1904

Scheffler, Karl: Die Moderne Malerei und Plastik, Berlin 1904.

Scheffler 1907

Scheffler, Karl: Das Bild im Zimmer, in: Die Kunst für Alle 23 (1907/08), S. 109-115.

Scheffler 1909

Scheffler, Karl: Neue Arbeiten Max Liebermanns, in: Kunst und Künstler 7 (1909), S. 191-200.

Scheffler 1912

Scheffler, Karl: Die Nationalgalerie zu Berlin. Ein kritischer Führer, Berlin 1912.

Scheffler 1917

Scheffler, Karl: Die europäische Kunst im neunzehnten Jahrhundert. Band I: Geschichte der europäischen Malerei vom Klassizismus bis zum Impressionismus, Berlin 1917.

Scheffler 1919

Scheffler, Karl: Deutsche Maler und Zeichner im neunzehnten Jahrhundert, Leipzig 1919.

Scheffler 1920

Scheffler, Karl: Deutsche Maler und Zeichner im neunzehnten Jahrhundert, zweite Auflage, Leipzig 1920.

Scheffler 1923

Scheffler, Karl: Neue Bücher, in: Kunst und Künstler 21 (1923), S. 274-280.

Scheffler 1927

Scheffler, Karl: Die europäische Kunst im neunzehnten Jahrhundert. Band II: Geschichte der europäischen Malerei vom Impressionismus bis zur Gegenwart. Geschichte der europäischen Plastik im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert, Berlin 1927.

Scheidig 1991

Scheidig, Walther: Die Weimarer Malerschule 1860-1900, herausgegeben von Renate Müller-Krumbach, Leipzig 1991.

Schellenberg 1972

Schellenberg, Carl (Hrsg.): Alfred Lichtwark. Briefe an seine Familie 1875-1913, Hamburg 1972.

Schelling 1858

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von: Sämtliche Werke. Erste Abtheilung, dritter Band: 1799-1800, Stuttgart und Augsburg 1858.

Schenk 1993

Schenk, Dietmar: Anton von Werner, Akademiedirektor. Dokumente zur Tätigkeit des ersten Direktors der Königlichen akademischen Hochschule für die bildenden Künste zu Berlin, 1875-1915, Berlin 1993.

Scherl 1898

Scherl, August: Berlin hat kein Theaterpublikum! Vorschläge zur Beseitigung der Mißstände unseres Theaterwesens, Berlin 1898.

Schewer 1882

Schewer, Julius: Ueber den Werth von äußeren Erkennungszeichen des Charakters, in: Tägliche Rundschau vom 26. November 1882, S. 1121.

Schiller 1830

Schiller, Friedrich: Sämtliche Werke. Vollständige Ausgabe in Einem Bande. Mit dem Portrait des Dichters, einem Facsimile seiner Handschrift und einem Anhang, München u.a. 1830.

Schiller / Goethe 1828/29

Schiller, Friedrich / Goethe, Johann Wolfgang von: Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794 bis 1805, 6 Bände, Stuttgart und Tübingen 1828/29.

Schlawe 1959

Schlawe, Fritz: Friedrich Theodor Vischer, Stuttgart 1959.

Schlee 1986

Schlee, Ernst: Der Maler Christian Ludwig Bokelmann als Darsteller des nordfriesischen Volkslebens, in: Nordelbingen 55 (1986), S. 141-168.

Schleinitz 1993

Schleinitz, Rotraud: Richard Muther – ein provokativer Kunstschriftsteller zur Zeit der Münchener Secession. Die „Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert“: Kunstgeschichte oder Kampfgeschichte?, Hildesheim, Zürich und New York 1993.

Schlenker 2007

Schlenker, Sabine: Mit dem „Talent der Augen“. Der Kunstkritiker Emil Heilbut (1861-1921). Ein Streiter für die moderne Kunst im Deutschen Kaiserreich, Weimar 2007.

Schlobach 2001

Schlobach, Jochen: Der Realismusbegriff bei Georg Lukács, in: Dethloff, Uwe (Hrsg.): Europäische Realismen. Facetten – Konvergenzen – Differenzen, St. Ingbert 2001, S. 341-359.

Schmalenbach 1940

Schmalenbach, Fritz: The Term Neue Sachlichkeit, in: The Art Bulletin 22 (1940), S. 161-165.

Schmidt 1851

Schmidt, Julian: Georg Büchner, in: Die Grenzboten 10 (1851), I. Semester, I. Band, S. 121-128.

Schmidt 1870-75

Schmidt, Julian: Bilder aus dem geistigen Leben unserer Zeit, 4 Bände, Leipzig 1870-75.

Schmidt 1959

Schmidt, Georg: Naturalismus und Realismus, in: Neske, Günther (Hrsg.): Martin Heidegger zum siebzigsten Geburtstag. Festschrift, Pfullingen 1959, S. 264-275.

Schmidt 1979

Schmidt, Ulrich (Hrsg.): Ludwig Knaus 1829-1910, Hanau 1979 (AK Wiesbaden 1979, Kassel, Düsseldorf 1980).

Schmidt-Burkhardt 2005

Schmidt-Burkhardt, Astrit: Stambäume der Kunst. Zur Genealogie der Avantgarde, Berlin 2005.

Schmied 1969

Schmied, Wieland: Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland 1919-1933, Hannover 1969.

Schmoll gen. Eisenwerth 1975

Schmoll gen. Eisenwerth, Josef Adolf: Naturalismus und Realismus. Versuch zur Formulierung verbindlicher Begriffe, in: Stadel-Jahrbuch Neue Folge 5 (1975), S. 247-266.

Schneider 1996

Schneider, Heribert: Historik und Systematik. Friedrich Theodor Vischers Bemerkungen zur Kunst und Theorie der Künste im neunzehnten Jahrhundert, Weimar 1996.

Schöning 1965

Schöning, Kurt: Mit viel Gefühl. Bayern im Spiegel der Gartenlauben-Zeit, München 1965.

Schopenhauer 1819

Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung. Vier Bücher, nebst einem Anhang, der die Kritik der Kantischen Philosophie enthält, Leipzig 1819.

Schopenhauer 1919a

Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung. Erster Band, welcher die Ergänzungen zu den vier Büchern des ersten Bandes enthält, Leipzig 1919 (Arthur Schopenhauers sämtliche Werke, herausgegeben von Otto Weiß, Zweiter Band: Die Welt als Wille und Vorstellung, II).

Schopenhauer 1919b

Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung. Zweiter Band. Vier Bücher, nebst einem Anhang, der die Kritik der Kantischen Philosophie enthält, Leipzig 1919 (Arthur Schopenhauers sämtliche Werke, herausgegeben von Otto Weiß, Erster Band: Die Welt als Wille und Vorstellung, I).

Schultz 1887

Schultz, Alwin: Einführung in das Studium der neueren Kunstgeschichte, 2., vermehrte Auflage, Leipzig und Prag 1887.

Schultze-Naumburg 1894/95

Schultze-Naumburg, Paul: Deutsche Kunstkritiker, in: Die Kunst für Alle 10 (1894/95), S. 161-166 und S. 177-179.

Schultze-Naumburg 1905

Schultze-Naumburg, Paul: Das Studium und die Ziele der Malerei, 3. Auflage, Jena 1905.

Schulz 1991

Schulz, Walter: Schopenhauer und Nietzsche. Gemeinsamkeiten und Differenzen, in: Schirmacher, Wolfgang (Hrsg.): Schopenhauer, Nietzsche und die Kunst, Wien 1991, S. 21-34.

Schumann o.J. [1899]

Schumann, Paul: Max Klinger. Christus im Olymp, Dresden o.J. [1899].

Schwarz 2004

Schwarz, Birgit: Hitlers Museum. Die Fotoalben *Gemäldegalerie Linz*: Dokumente zum „Führermuseum“, Wien, Köln und Weimar 2004.

Schweers 1986

Schweers, Hans F.: Genrebilder in deutschen Museen. Verzeichnis der Künstler und Werke, München u.a. 1986.

Seemann 1872

Seemann, Theodor: Die Genremalerei. Ihre Aufgabe und Begrenzung. Eine Studie, Dresden 1872.

Seemann 1896

Seemann, Theodor: Die Aufgaben und Leistungen der deutschen Kunstvereine, in: Deutsche Kunst 1 (1896), S. 37-38.

Seidel 1895

Seidel, Paul: Schack-Galerie in München. Verzeichniss der Gemälde-Sammlung, München 1895.

Seidlitz 1897

Seidlitz, Woldemar von: Die Entwicklung der modernen Malerei, Hamburg 1897.

Seligmann 1910

Seligmann, Adalbert Franz: Kunst und Künstler von gestern und heute, Wien 1910.

Servaes 1891

Servaes, Franz: Tino Moralt, in: Das Magazin für Litteratur 60 (1891), S. 186-188.

Seybold 1967

Seybold, Eberhard: Das Genrebild in der deutschen Literatur. Vom Sturm und Drang bis zum Realismus, Stuttgart u.a. 1967.

Seznec / Adhémar 1957-67

Seznec, Jean / Adhémar, Jean (Hrsg.): Diderot. Salons, 4 Bände, Oxford 1957-67.

Sfeir-Semler 1992

Sfeir-Semler, Andrée: Die Maler am Pariser Salon 1791-1880, Frankfurt a. M. und New York 1992.

Siegfried 1890

Siegfried, Walther: Tino Moralt, 2 Bände, Jena 1890.

Simanowski 1998

Simanowski, Roberto: Die Verwaltung des Abenteuers Massenkultur um 1800 am Beispiel Christian August Vulpius, Göttingen 1998.

Simmel 1990

Simmel, Georg: Vom Realismus in der Kunst (1908), in: ders.: Vom Wesen der Moderne. Essays zur Philosophie und Ästhetik, herausgegeben von Werner Jung, Hamburg 1990, S. 311-327.

Simson 1989

Simson, Jutta: Wie man Helden anzog. Ein Beitrag zum „Kostümstreit“ im späten 18. und beginnenden 19. Jahrhundert, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 43 (1989), S. 47-63.

Singer 1895/96

Singer, Hans W.: Plakatkunst, in: PAN 1 (1895/96), Heft V, S. 329-336.

Sötl 1872

Sötl, Johann Michael: Aesthetik in Mittheilungen an eine deutsche Frau, Wien, Pest und Leipzig 1872.

Söntgen 2000

Söntgen, Beate: Sehen ist alles. Wilhelm Leibl und die Wahrnehmung des Realismus, München 2000.

Soiné 2001

Soiné, Knut: „Eine Schule werde ich nicht mehr aufsuchen...“. Die ersten Worpsweder und ihre Düsseldorfer Lehrer, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 40 (2001), S. 125-153.

Sponheuer 1987

Sponheuer, Bernd: Musik als Kunst und Nicht-Kunst. Untersuchungen zur Dichotomie von „hoher“ und „niederer“ Musik im musikästhetischen Denken zwischen Kant und Hanslick, Kassel u.a. 1987.

Springer 1848

Springer, Anton: Die Hegel'sche Geschichtsanschauung. Eine historische Denkschrift, Tübingen 1848.

Springer 1858a

Springer, Anton: Geschichte der bildenden Künste im neunzehnten Jahrhundert, Leipzig 1858.

Springer 1858b

Springer, Anton: Die deutsche allgemeine und historische Kunstaussstellung in München, in: Die Grenzboten 18 (1858), II. Semester, IV. Band, S. 1-13, S. 52-70, S. 110-118 und S. 141-153.

Springer 1867

Springer, Anton: Die Wege und Ziele der gegenwärtigen Kunst, in: ders.: Bilder aus der neueren Kunstgeschichte, Bonn 1867, S. 317-377.

Springer 1874

Springer, Anton: Die bildenden Künste der Gegenwart, in: Amtlicher Bericht über die Wiener Weltausstellung im Jahre 1873, herausgegeben von der Centralcommission des Deutschen Reiches, Braunschweig 1874, S. 107-150.

Springer 1884

Springer, Anton: Die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, 2., vermehrte Auflage, Leipzig 1884.

Springer 1925

Springer, Anton: Die Kunst von 1800 bis zur Gegenwart, 9., verbesserte und erweiterte Auflage, bearbeitet von Max Osborn, Leipzig 1925.

Stadelmann 1916

Stadelmann, Heinrich: Unsere Zeit und ihre Kunst, Berlin 1916.

Stahl 1983

Stahl, August: Rilke und Richard Muther. Ein Beitrag zur Bildungsgeschichte des Dichters, in: Mai, Ekkehard / Waetzoldt, Stephan / Wolandt, Gerd (Hrsg.): Ideengeschichte und Kunstwissenschaft. Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich, Berlin 1983, S. 223-251.

Stemmler 1996

Stemmler, Peter: „Realismus“ im politischen Diskurs nach 1848. Zur politischen Semantik des nachrevolutionären Liberalismus, in: McInnes, Edward / Plumpe, Gerhard (Hrsg.): Bürgerlicher Realismus und Gründerzeit 1848-1890, München und Wien 1996 (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Band 6), S. 84-107.

Stemmrich 1994

Stemmrich, Gregor: Das Charakteristische in der Malerei. Statusprobleme der nicht mehr schönen Künste und ihre theoretische Bewältigung, Berlin 1994.

Sternberger 1974

Sternberger, Dolf: Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert, Berlin 1974.

Stifter 1933

Stifter, Adalbert: Sämtliche Werke, herausgegeben von Gustav Wilhelm, Band 14, 2. Auflage, Reichenberg 1933.

Stockinger 2010

Stockinger, Claudia: Das 19. Jahrhundert. Zeitalter des Realismus, Berlin 2010.

Stöckmann 2011

Stöckmann, Ingo: Naturalismus. Lehrbuch Germanistik, Stuttgart und Weimar 2011.

Strahan 1879-82

Strahan, Edward: The Art Treasures of America being the choicest works of art in the public and private collections of North America, 3 Bände, Philadelphia 1879-82 [Reprint New York und London 1977].

Strzygowski 1907

Strzygowski, Josef: Die bildende Kunst der Gegenwart. Ein Büchlein für jedermann, Leipzig 1907.

Suhr 2012

Suhr, Norbert: „... das farbenprangende Gewand der Kirche“ – Der Kreis um Philipp Veit in Mainz, in: ders. / Kirchberger, Nico (Bearb.): Die Nazarener – Vom Tiber an den Rhein. Drei Malerschulen des 19. Jahrhunderts, Regensburg 2012 (AK Mainz 2012), S. 35-45.

Sulzer 1798

Sulzer, Johann Georg: Allgemeine Theorie der schönen Künste, Neue vermehrte dritte Auflage, 4 Bände, Frankfurt und Leipzig 1798.

Taine 1863-78

Taine, Hippolyte: Histoire de la littérature anglaise, 5 Bände, Paris 1863-78.

Talbot 2011

Talbot, William Henry Fox: The pencil of nature. Introduction by Colin Harding. Reprint der Ausgaben von 1844-1846, Chicago und London 2011.

Teeuwisse 1986

Teeuwisse, Nicolaas: Vom Salon zur Secession. Berliner Kunstleben zwischen Tradition und Aufbruch zur Moderne 1871-1900, Berlin 1986.

Teichlein 1853

Teichlein, Anton: Louis Gallait und Die Malerei in Deutschland. Eine Episode aus der modernen Kunstgeschichte. Nebst einer Abhandlung über den Begriff des Malerischen und das Wesen der Malerei, München 1853.

Teske 1976

Teske, Reinhard: Studien zur Genremalerei im Vormärz, Stuttgart 1976.

Thode 1906

Thode, Henry: Kunst und Sittlichkeit, Heidelberg 1906.

Thoma 1919

Thoma, Hans: Im Winter des Lebens. Aus acht Jahrzehnten gesammelte Erinnerungen, Jena 1919.

Tilitzki 2002

Tilitzki, Christian: Die deutsche Universitätsphilosophie in der Weimarer Republik und im Dritten Reich, 2 Bände, Berlin 2002.

Traeger 1982

Traeger, Jörg: Die Sprengung des Idylls. Ein Beitrag zur Realismusdebatte, in: Der Niedersächsische Minister für Wissenschaft und Kunst (Hrsg.): Wilhelm Busch. Als Maler in seiner Zeit, Berlin 1982 (AK Hannover 1982), S. 3-33.

Trier 1973

Trier, Eduard (Hrsg.): Zweihundert Jahre Kunstakademie Düsseldorf. Anlässlich der zweihundertsten Wiederkehr der Gründung der Kurfürstlichen Akademie in Düsseldorf im Jahre 1773, Düsseldorf 1973.

Troeltsch 2009

Troeltsch, Ernst: Von der Münchener Kunstausstellung (1888), in: ders.: Kritische Gesamtausgabe. Band 1: Schriften zur Theologie und Religionsphilosophie (1888-1902), herausgegeben von Christian Albrecht, Berlin und New York 2009, S. 39-65.

Trübner 1892

Trübner, Wilhelm: Das Kunstverständnis von Heute, München 1892.

Trübner 1900

Trübner, Wilhelm: Die Verwirrung der Kunstbegriffe, 2., vermehrte Auflage, Frankfurt a. M. 1900.

Tschudi o.J. [1899]

Tschudi, Hugo von: Kunst und Publikum. Rede zur Feier des allerhöchsten Geburtstages Seiner Majestät des Kaisers und Königs am 27. Januar 1899, Berlin o.J. [1899].

Tucholski 1984

Tucholski, Barbara Camilla: Friedrich Wilhelm von Schadow 1789-1862. Künstlerische Konzeption und poetische Malerei, Bonn 1984.

Ueberweg 1858/59

Ueberweg, Friedrich: Ueber Idealismus, Realismus und Idealrealismus, in: Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik 33/34 (1858/59), S. 63-80.

Uhde-Bernays 1911

Uhde-Bernays, Hermann (Hrsg.): Anselm Feuerbachs Briefe an seine Mutter, 2 Bände, Berlin 1911.

Unger 1851

Unger, Manasse: Das Wesen der Malerei, begründet und erläutert durch die in den Kunstwerken der bedeutendsten Meister enthaltenen Principien. Ein Leitfaden für denkende Künstler und gebildete Kunstfreunde, Leipzig 1851.

Vaihinger 2000

Vaihinger, Dirk: Auszug aus der Wirklichkeit. Eine Geschichte der Derealisation vom positivistischen Idealismus bis zur virtuellen Realität, München 2000.

Valentin 1889

Valentin, Veit: Über Kunst, Künstler und Kunstwerke, Frankfurt a. M. 1889.

Valentin 1891

Valentin, Veit: Der Naturalismus und seine Stellung in der Kunstentwicklung, Kiel und Leipzig 1891.

van Waterloo 1888

van Waterloo, Dirk: Kunstästhetische Sünden, Leipzig 1888.

Veit 1891

Veit, Philipp: Zehn Vorträge über Kunst. Mit Anmerkungen und einem Vorwort von L. Kaufmann, Köln 1891.

Violet 2010

Violet, Robert: Daniel Chodowiecki (1726-1801). Eine verschollen geglaubte Autobiographie, Bad Karlshafen 2010.

Vischer 1907

Vischer, Friedrich Theodor: Das Schöne und die Kunst. Zur Einführung in die Aesthetik. Vorträge, herausgegeben von Robert Vischer, 3. Auflage, Stuttgart und Berlin 1907.

Vischer 1922a

Vischer, Friedrich Theodor: Noch ein Wort darüber, warum ich von der jetzigen Poesie nichts halte (1844), in: ders.: Kritische Gänge, herausgegeben von Robert Vischer, Band 2, zweite Auflage, München 1922, S. 135-147.

Vischer 1922b

Vischer, Friedrich Theodor: Kritik meiner Ästhetik (1866), in: ders.: Kritische Gänge, herausgegeben von Robert Vischer, Band 4, zweite Auflage, München 1922, S. 222-419.

Vischer 1922-23

Vischer, Friedrich Theodor: Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen, herausgegeben von Robert Vischer, 6 Bände, zweite Auflage, München 1922-23.

Völker 1883

Völker, Johann Wilhelm: Die Kunst der Malerei. Nach rein künstlerischer, leicht fasslicher Methode. Dritte Auflage, neu durchgesehen und umgearbeitet von Ernest Preyer, Maler, Leipzig 1883.

Volbehr 1907

Volbehr, Theodor: Führer durch das Kaiser Friedrich Museum der Stadt Magdeburg, Magdeburg 1907.

Volbehr 1922

Volbehr, Theodor: Bildbetrachtung. Eine Einführung für alle Stufen des Schulunterrichts, Langensalza 1922.

Volkman 1912

Volkman, Ludwig: Die Erziehung zum Sehen und andere Zeitgedanken zur Kunst, Leipzig 1912.

vom Bruch 1983

vom Bruch, Rüdiger: Kunst- und Kulturkritik in führenden bildungsbürgerlichen Zeitschriften des Kaiserreichs, in: Mai, Ekkehard / Waetzoldt, Stephan / Wolandt, Gerd (Hrsg.): Ideengeschichte und Kunstwissenschaft. Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich, Berlin 1983, S. 313-347.

von der Gabelentz 1966

von der Gabelentz, Hanns-Conon: Der Naturalismus. Seine Deutung und Bedeutung in der Malerei des 19. Jahrhunderts, Altenburg 1966.

Vorstand der deutschen Jahrhundertausstellung 1906a

Vorstand der deutschen Jahrhundertausstellung (Hrsg.): Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775-1875 in der Königlichen Nationalgalerie Berlin 1906, Auswahl der hervorragendsten Bilder mit einleitendem Text von Hugo von Tschudi, München 1906.

Vorstand der deutschen Jahrhundertausstellung 1906b

Vorstand der deutschen Jahrhundertausstellung (Hrsg.): Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775-1875 in der Königlichen Nationalgalerie Berlin 1906, Katalog der Gemälde, München 1906.

Vossler 1967

Vossler, Otto: Die Revolution von 1848 in Deutschland, Frankfurt a. M. 1967.

Wagner 2001

Wagner, Gerhard: Auguste Comte. Zur Einführung, Hamburg 2001.

Waldmann 1927

Waldmann, Emil: Die Kunst des Realismus und des Impressionismus im 19. Jahrhundert, Berlin 1927 (Propyläen-Kunstgeschichte, Band 15).

Waldmann 1929

Waldmann, Emil: Leibls Geltung, in: Buchner, Ernst / Waldmann, Emil (Hrsg.): Wilhelm Leibl. Gemälde – Zeichnungen – Radierungen, Berlin 1929 (AK Berlin, Köln 1929), S. 16-27.

Wallner o.J. [1895]

Wallner, Edmund (Hrsg.): Eintausend Sujets zu lebenden Bildern. Ein Verzeichnis von mehr als 1000 kleineren wie größeren Genrebildern, historischen Gruppen und biblischen Tableaux, welche sich zur Darstellung im Familienkreise wie für größere Gesellschaften besonders eignen, Vierte bedeutend vermehrte und verbesserte Auflage, Erfurt o.J. [1895].

Warnke 2003

Warnke, Ingo: Gustav Theodor Fechners Assoziationsbegriff im Licht konnektionistischer Bedeutungstheorien, in: Fix, Ulla (Hrsg.): Fechner und die Folgen außerhalb der Naturwissenschaften. Interdisziplinäres Kolloquium zum 200. Geburtstag Gustav Theodor Fechners, Tübingen 2003, S. 153-167.

Washburn 1954

Washburn, Gordon Bailey (Hrsg.): Pictures of everyday life. Genre painting in Europe 1500-1900, Pittsburgh 1954 (AK Pittsburgh 1954).

Weber 2003

Weber, C. Sylvia (Hrsg.): Max Liebermann. Poesie des einfachen Lebens, Künzelsau 2003 (AK Schwäbisch-Hall 2003/04).

Weiss 1850

Weiss, Hermann: Düsseldorf im Herbst 1850, in: Deutsches Kunstblatt 1 (1850), S. 325-327, S. 379-380, S. 403-405 und S. 411-412.

Weiß 1830

Weiß, Christian Hermann: System der Aesthetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit. Erster Theil. Die Einleitung und das erste Buch enthaltend, Leipzig 1830.

Wellek 1961

Wellek, René: The Concept of Realism in literary Scholarship, in: Neophilologus 45 (1961), S. 1-20.

Wendt 2010

Wendt, Sabine: Frithjof Smith, die Kunstschule in Weimar & ein Schüler namens Max Beckmann. Eine literarische Spurensuche, o.O. [Weimar] 2010.

Werner 1913

Werner, Anton von: Erlebnisse und Eindrücke. 1870-1890, Berlin 1913.

Werner 1996

Werner, Renate: Ästhetische Kunstauffassung am Beispiel des „Münchner Dichterkreises“, in: McInnes, Edward / Plumpe, Gerhard (Hrsg.): Bürgerlicher Realismus und Gründerzeit 1848-1890, München und Wien 1996 (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Band 6), S. 308-342.

Weser-Bissé 2007

Weser-Bissé, Petra: Arbeitscredo und Bürgersinn. Das Motiv der Lebensarbeit in Werken von Gustav Freytag, Otto Ludwig, Gottfried Keller und Theodor Storm, Würzburg 2007.

Wichmann 1958

Wichmann, Siegfried (Hrsg.): München 1869-1958. Aufbruch zur modernen Kunst, München 1958 (AK München 1958).

Widhammer 1972

Widhammer, Helmut: Realismus und klassizistische Tradition, Tübingen 1972.

Widhammer 1977

Widhammer, Helmut: Die Literaturtheorie des deutschen Realismus, Stuttgart 1977.

Wienbarg 1834

Wienbarg, Ludolf: Aesthetische Feldzüge. Dem jungen Deutschland gewidmet, Hamburg 1834.

Wiercinski 2003

Wiercinski, Thomas: Wilhelm Leibl. Studien zu seinem Frühwerk, Saarbrücken 2003.

Wiese 1969

Wiese, Benno von: Karl Immermann. Sein Werk und sein Leben, Bad Homburg v. d. H., Berlin und Zürich 1969.

Winckelmann 1756

Winckelmann, Johann Joachim: Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst. Zweite vermehrte Auflage, Dresden und Leipzig 1756.

Winckelmann 1764

Winckelmann, Johann Joachim: Geschichte der Kunst des Alterthums, Dresden 1764.

Wölfflin 1994

Wölfflin, Heinrich: Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts. Akademische Vorlesung aus dem Archiv des Kunsthistorischen Instituts der Universität Wien. Herausgegeben, eingeleitet und kommentiert von Norbert M. Schmitz, 2., verbesserte Auflage, Alfter 1994.

Woermann 1880

Woermann, Karl: Zur Geschichte der Düsseldorfer Kunstakademie. Abriss ihres letzten Jahrzehnts und Denkschrift zur Einweihung des Neubaus, Düsseldorf 1880.

Woermann 1894

Woermann, Karl: Was uns die Kunstgeschichte lehrt. Einige Bemerkungen über alte, neue und neueste Malerei, Dresden 1894.

Woermann 1924

Woermann, Karl: Lebenserinnerungen eines Achtzigjährigen. 1. Band, Leipzig 1924.

Woermann / Woltmann 1888

Woermann, Karl / Woltmann, Alfred (Hrsg.): Geschichte der Malerei. III. Die Malerei von der Mitte des sechzehnten bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts. Dritten Bandes erste Hälfte, Leipzig 1888.

Wolf 2001

Wolf, Norbert Christian: Streitbare Ästhetik. Goethes kunst- und literaturtheoretische Schriften 1771-1789, Tübingen 2001.

Wolf 2002

Wolf, Norbert Christian: „Fruchtbarer Augenblick“ – „prägnanter Moment“. Zur medien-spezifischen Funktion einer ästhetischen Kategorie in Aufklärung und Klassik (Lessing, Goethe), in: Alt, Peter-André (Hrsg.): Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik. Festschrift für Hans-Jürgen Schings, Würzburg 2002, S. 373-404.

Wolf 2012

Wolf, Norbert: Die Kunst des Salons. Malerei im 19. Jahrhundert, München, London und New York 2012.

Wollers 2011

Wollers, Amke: Arbeitsdarstellungen im Frühwerk Max Liebermanns. Eine künstlerische Gratwanderung zwischen Realismus und Genre, Magisterarbeit Kiel 2011.

Woltmann 1878

Woltmann, Alfred: Aus vier Jahrhunderten niederländisch-deutscher Kunstgeschichte, Berlin 1878.

Wünsch 1991

Wünsch, Elisabeth: Vom späten „Realismus“ zur „Frühen Moderne“. Versuch eines Modells des literarischen Strukturwandels, in: Titzmann, Michael (Hrsg.): Modelle des literarischen Strukturwandels, Tübingen 1991, S. 187-203.

Würzbach 1940

Würzbach, Friedrich: Das Vermächtnis Friedrich Nietzsches. Versuch einer Auslegung allen Geschehens und einer Umwertung aller Werte, Salzburg und Leipzig 1940.

Wunberg / Dietrich 1998

Wunberg, Gotthart / Dietrich, Stephan (Hrsg.): Die literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende, 2., verbesserte und kommentierte Auflage, Freiburg i. Br. 1998.

Wurst / Streppelhoff 2003

Wurst, Jürgen / Streppelhoff, Silke: Carl Theodor von Piloty 1826-1886. Ein Künstlerleben, in: Baumstark, Reinhold / Büttner, Frank (Hrsg.): Großer Auftritt. Piloty und die Historienmalerei, München und Köln 2003 (AK München 2003), S. 69-110.

Wyl o.J. [1899]

Wyl, R. v.: Der Maler Tirols und der Tiroler, in: Clément, Bertha (Hrsg.): Frühlings-Blüten. Eine Gabe für die junge Mädchenwelt, Nürnberg o.J. [1899], S. 145–156.

Zeising 1855

Zeising, Adolf: Aesthetische Forschungen, Frankfurt a. M. 1855.

Zeitler 1966

Zeitler, Rudolf: Die Kunst des 19. Jahrhunderts, Berlin 1966 (Propyläen-Kunstgeschichte, Band 11).

Ziegler 1899

Ziegler, Theobald: Die geistigen und socialen Strömungen des Neunzehnten Jahrhunderts, Berlin 1899.

Ziegler 2001

Ziegler, Hendrik: Die Kunst der Weimarer Malerschule. Von der Pleinairmalerei zum Impressionismus, Köln, Weimar und Wien 2001.

Zils 1919

Zils, Wilhelm: Ludwig Knaus, München 1919.

Zimmermann 2006

Zimmermann, Michael F.: Industrialisierung der Phantasie. Der Aufbau des modernen Italien und das Mediensystem der Künste 1875 – 1900, München 2006.

Zimmermann 2009

Zimmermann, Anja: Ästhetik der Objektivität. Genese und Funktion eines wissenschaftlichen und künstlerischen Stils im 19. Jahrhundert, Bielefeld 2009.

Zola 1866

Zola, Émile: Mon Salon. Augmenté d'une dédicace et d'un appendice, Paris 1866.

Abbildungsverzeichnis mit Bildnachweis

Anmerkung: Nicht alle abgebildeten Gemälde konnten in der gewünschten Vollständigkeit (Künstler, Titel, Datierung, Technik, Maße, Standort, ggf. Inv. Nr.) dokumentiert werden, weil sie beispielsweise verschollen sind oder in Privatbesitz vermutet werden. Außerdem widersprechen sich in manchen Fällen vorliegende Angaben in der Literatur. Im Dienste der Sache sind Ergänzungen oder Korrekturen der nachfolgenden Angaben ausdrücklich erwünscht.

Die geringe Anzahl an dpi (dots per inch) bei den Abbildungen 12 und 60 sowie das kleine Darstellungsformat bei den Abbildungen 49 und 91 gehen zurück auf entsprechende Vorgaben der bestandshaltenden Institutionen.

Abb. 1

Daniel Chodowiecki, Der Abschied des Calas von seiner Familie, 1765/66, Öl auf Leinwand, 30,7 x 42,5 cm, Gemäldegalerie Berlin, Inv. Nr. 500B

Quelle: © Bildarchiv Foto Marburg, www.fotomarburg.de

Abb. 2

David Wilkie, Die Testamentseröffnung, 1820, Öl auf Holz, 76 x 115 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Inv. Nr. WAF 1194

Quelle: © ARTOTHEK

Abb. 3

Theodor Hildebrandt, Der Krieger und sein Kind, 1832, Öl auf Leinwand, 105 x 93 cm, Nationalgalerie Berlin, Inv. Nr. W. S. 90

Quelle: © Bildarchiv Foto Marburg

Abb. 4

Eduard Bendemann, Gefangene Juden in Babylon (auch: Die trauernden Juden im Exil), 1832, Öl auf Leinwand, 183 x 280 cm, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud Köln, Inv. Nr. WRM 1939

Quelle: © Rheinisches Bildarchiv Köln, rba_d000114

Abb. 5

Adolph Schroedter, Die trauernden Lohgerber, 1832, Öl auf Holz, 32,5 x 30,3 cm, Städelsches Kunstinstitut Frankfurt a. M., Inv. Nr. SG 279

Quelle: © Städel Museum – ARTOTHEK

Abb. 6

Caspar David Friedrich, Die Lebensstufen, um 1834, Öl auf Leinwand, 73 x 94 cm, Museum der bildenden Künste Leipzig, Inv. Nr. 1217

Quelle: © Christoph Sandig – ARTOTHEK

Abb. 7

Carl Friedrich Lessing, Die Hussitenpredigt, 1836, Öl auf Leinwand, 223 x 293 cm, Nationalgalerie Berlin, Inv. Nr. A II 829

Quelle: © Bildarchiv Foto Marburg

Abb. 8

Theodor Hildebrandt, Die Ermordung der Söhne Eduards IV., 1835, Öl auf Leinwand, 150 x 175,2 cm, Stiftung Museum Kunstpalast Düsseldorf, Inv. Nr. M 5493

Quelle: © Stiftung Museum Kunstpalast – Horst Kolberg – ARTOTHEK

Abb. 9

Carl Wilhelm Hübner, Die schlesischen Weber, 1844, Öl auf Leinwand, 77,5 x 104,5 cm, Stiftung Museum Kunstpalast Düsseldorf, Inv. Nr. M 1976-1

Quelle: © Stiftung Museum Kunstpalast – Horst Kolberg – ARTOTHEK

Abb. 10

Gustave Courbet, Die Steinklopfer, 1849, Öl auf Leinwand, 159 x 259 cm, ehemals Staatliche Gemäldegalerie Dresden (1945 zerstört)

Quelle: © Bildarchiv Foto Marburg

Abb. 11

Gustave Courbet, Das Begräbnis in Ornans, 1849/50, Öl auf Leinwand, 315 x 668 cm, Musée d'Orsay Paris, Inv. Nr. RF 325

Quelle: © Bildarchiv Foto Marburg

Abb. 12

Ludwig Knaus, Volksfest / Dorftanz unter der Linde, 1850, Öl auf Leinwand, 94,5 x 133 cm, Museum Georg Schäfer Schweinfurt, MGS 2408

Quelle: © Museum Georg Schäfer, Schweinfurt

Abb. 13

Ludwig Knaus, Invalide beim Weißbier, 1861

Quelle: Zils, Wilhelm: Ludwig Knaus, München 1919, S. 25.

Abb. 14

Édouard Manet, Der Absinthtrinker, 1858/59, Öl auf Leinwand, 180,5 x 105,6 cm, Ny Carlsberg Glyptotek Kopenhagen, Inv. Nr. I.N. 1778

Quelle: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edouard_Manet_001.jpg

Abb. 15

Ludwig Richter, Der Brautzug im Frühling, 1847, Öl auf Leinwand, 93 x 150 cm, Galerie Neue Meister Dresden, Inv. Nr. 2230

Quelle: © ARTOTHEK

Abb. 16

Jakob Becker, Der vom Blitz erschlagene Schäfer, 1844, Öl auf Leinwand, 121,5 x 185 cm, Städtisches Kunstinstitut Frankfurt a. M., Inv. Nr. 910

Quelle: © Städel Museum – ARTOTHEK

Abb. 17

Ludwig Knaus, Die Falschspieler, 1851, Öl auf Leinwand, 81 x 104 cm, Stiftung Museum Kunstpalast Düsseldorf, Inv. Nr. 4027

Quelle: Zils, Wilhelm: Ludwig Knaus, München 1919, S. 5.

Abb. 18

Lovis Corinth, Falschspieler, 1887, historische Aufnahme des zerstörten Originals

Quelle: Velhagen & Klasings Monatshefte 27 (1912/13), S. 346.

Abb. 19

Ludwig Knaus, Der Morgen nach dem Fest, 1853, Öl auf Leinwand, 108 x 139 cm, Staatliches Puschkin Museum für bildende Künste Moskau, Inv. Nr. 1392

Quelle: © ARTOTHEK

Abb. 20

Ludwig Knaus, Der Dorfprinz, 1874

Quelle: Pietsch, Ludwig: Knaus, Bielefeld und Leipzig 1896, S. 30.

Abb. 21

Ludwig Knaus, Die Kartenspielenden Schusterjungen, 1861, Öl auf Leinwand, 41 x 48,5 cm, Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Philipps-Universität Marburg, Inv. Nr. 1.190

Quelle: © Bildarchiv Foto Marburg

Abb. 22

Ludwig Knaus, Der Taschenspieler in der Scheune, 1862, Öl auf Leinwand, 112 x 165 cm, Privatbesitz

Quelle: Schmidt, Ulrich (Hrsg.): Ludwig Knaus 1829-1910, Hanau 1979 (AK Wiesbaden 1979, Kassel, Düsseldorf 1980), S. 125.

Abb. 23

Ludwig Knaus, Die Taufe, 1860

Quelle: Pietsch, Ludwig: Knaus, Bielefeld und Leipzig 1896, zw. S. 12 und S. 13.

Abb. 24

Ludwig Knaus, Hauensteiner Bauernberatung (auch: Gemeinderat der Hauensteiner Bauern), 1873, 106,5 x 144,5 cm, Kunsthalle Hamburg, Inv. Nr. 1288

Quelle: Zils, Wilhelm: Ludwig Knaus, München 1919, vor S. 3.

Abb. 25

Karl Enhuber, Gerichtstag in Starnberg, 1862, Öl auf Leinwand, 116,5 x 153,5 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Inv. Nr. 7675

Quelle: © Bildarchiv Foto Marburg

Abb. 26

Benjamin Vautier, Ein Zweckessen auf dem Lande, 1871, Öl auf Leinwand, 81 x 137 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Inv. Nr. 8072

Quelle: © Blauel/Gnamn – ARTOTHEK

Abb. 27

Benjamin Vautier, Der Hypochonder, 1875

Quelle: Rosenberg, Adolf: Vautier, Bielefeld und Leipzig 1897, S. 41.

Abb. 28

Louis Gallait, Die Abdankung Kaiser Karls V. (zu Gunsten seines Sohnes Philipp II. zu Brüssel am 25. Oktober 1555), 1842, Öl auf Leinwand, 122,1 x 170,3 cm, Städelsches Kunstinstitut Frankfurt a. M., Inv. Nr. 947

Quelle: © U. Edelmann – Städel Museum – ARTOTHEK

Abb. 29

Ludwig Knaus, Zigeunerlager, 1855

Quelle: Pietsch, Ludwig: Knaus, Bielefeld und Leipzig 1896, zw. S. 10 und S. 11.

Abb. 30

Ludwig Knaus, Die Passeyrer Raufer (auch: Geistliche Ermahnung), 1864, Öl auf Leinwand, 100 x 138 cm, Galerie Paffrath Düsseldorf

Quelle: Pietsch, Ludwig: Knaus, Bielefeld und Leipzig 1896, S. 19.

Abb. 31

Ludwig Knaus, Leichenzug im Walde, 1852, Öl auf Leinwand, 96 x 114 cm, Privatbesitz

Quelle: Zils, Wilhelm: Ludwig Knaus, München 1919, S. 5.

Abb. 32

Hahn, Ein Bild ohne Worte, Zeitschriftenreproduktion

Quelle: Die Gartenlaube 16 (1868), S. 197.

Abb. 33

Franz Defregger, Speckbacher und sein Sohn Anderl, 1869, Öl auf Leinwand, 96 x 123 cm,

Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck, Kunstgeschichtliche Sammlungen, Inv. Nr. Gem 422

Quelle: © Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck

Abb. 34

Max von Schmädel, Die Klostersuppe, Zeitschriftenreproduktion

Quelle: Daheim. Ein deutsches Familienblatt 17 (1881), S. 125.

Abb. 35

Franz Defregger, Die Bettelsänger, 1873, Öl auf Leinwand, 75 x 109 cm

Quelle: Rosenberg, Adolf: Defregger, Bielefeld und Leipzig 1897, S. 14.

Abb. 36

Ludwig Knaus, Hoheit auf Reisen, 1866

Quelle: Pietsch, Ludwig: Knaus, Bielefeld und Leipzig 1896, S. 23.

Abb. 37

Fritz Luckhardt, Der Juwelenhändler, 1895 oder früher, Fotografie

Quelle: Photographische Correspondenz. Organ der Photographischen Gesellschaft in Wien 32 (1895),
artistische Beilage zu Heft Nr. 423.

Abb. 38

Adolph Menzel, „Gesellschafts-Toilette u. Costüm früherer Jahrhunderte absolut ausgeschlossen“, 1890,
Photogravüre einer Zeichnung, 25,8 x 32,4 cm

Quelle: Küster, Bernd: Ludwig Knaus. Der Zeichner, Merlin Verlag, Gifkendorf 2001, S. 53.

Abb. 39

Max Liebermann, Arbeiter im Rübenfeld, 1876, Öl auf Leinwand, 98,8 x 209 cm, Niedersächsisches
Landesmuseum, Landesgalerie, Hannover, Inv. Nr. KM 90/1926

Quelle: © Landesmuseum Hannover – ARTOTHEK

Abb. 40

Wilhelm Leibl, Strickendes Bauernmädchen, 1864, Bleistift, 23,1 x 16,5 cm, Wallraf-Richartz-Museum &
Fondation Corboud Köln, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 1925/252

Quelle: © Rheinisches Bildarchiv Köln, rba_110124

Abb. 41

Wilhelm Leibl, Ein Kritiker, 1868, Öl auf Holz, 67 x 55 cm, Privatbesitz

Quelle: © Rheinisches Bildarchiv Köln, rba_c008247

Abb. 42

Wilhelm Leibl, Die alte Pariserin, 1869/70, Öl auf Mahagoniholz, 81,5 x 64,5 cm, Wallraf-Richartz-Museum &
Fondation Corboud Köln, Inv. Nr. WRM 1169

Quelle: © Rheinisches Bildarchiv Köln, rba_c008640

Abb. 43

Johann Georg Meyer von Bremen, Am Abend, 1856, Ölgemälde nach einem Stich von Witthöft, 38 x 31 cm

Quelle: Alexander, Fr. W.: Johann Georg Meyer von Bremen. Das Lebensbild eines deutschen Genremalers,
Leipzig 1910, Abb. 71.

Abb. 44

Wilhelm Leibl, Drei Frauen in der Kirche, 1878-82, Öl auf Mahagoniholz, 113 x 77 cm, Kunsthalle Hamburg,
Inv. Nr. 1534

Quelle: © Westermann – ARTOTHEK

Abb. 45

Wilhelm Leibl, Die Dorfpolitiker, 1877, Öl auf Holz, 76 x 97 cm, Sammlung Oskar Reinhart Winterthur

Quelle: © ARTOTHEK

Abb. 46

Benjamin Vautier, Das entflozene Modell, 1886

Quelle: Rosenberg, Adolf: Vautier, Bielefeld und Leipzig 1897, S. 91.

Abb. 47

Wilhelm Leibl, Die Wildschützen, 1882-86 (historische Aufnahme des Originalgemäldes im unzerschnittenen
Zustand)

Quelle: © Bildarchiv Foto Marburg

Abb. 48

Wilhelm Leibl, Das ungleiche Paar, 1876/77, Öl auf Leinwand, 75,5 x 61,5 cm, Städelsches Kunstinstitut
Frankfurt a. M., Inv. Nr. 1340

Quelle: © U. Edelmann – Städel Museum – ARTOTHEK

Abb. 49

Max Liebermann, Die Gänserupferinnen, 1872, Öl auf Leinwand, 118 x 172 cm, Nationalgalerie Berlin, Inv. Nr. A I 524

Quelle: Bildrecht: Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin / Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin

Abb. 50

Ludwig Knaus, Das Vesperbrot, 1872, Öl auf Leinwand, 31 x 24 cm, Privatbesitz

Quelle: Pietsch, Ludwig: Knaus, Bielefeld und Leipzig 1896, S. 33.

Abb. 51

Karikatur zu den beiden Gemälden „Die Gänserupferinnen“ von Max Liebermann und „Das Vesperbrot“ von Ludwig Knaus aus der Zeitschrift „Kladderadatsch“ von 1872

Quelle: Hancke, Erich: Max Liebermann. Sein Leben und seine Werke, Berlin 1914, S. 55.

Abb. 52

Max Liebermann, Die Konservenmacherinnen (auch: Gemüseputzerinnen), 2. Fassung, 1880, Öl auf Holz, 49 x 65,3 cm, Museum der bildenden Künste Leipzig, Inv. Nr. 738

Quelle: Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, Photothek

Abb. 53

Max Liebermann, Kartoffelernte (auch: Kartoffelernte in Barbizon), 1875, Öl auf Leinwand, 108,5 x 172 cm, Stiftung Museum Kunstpalast Düsseldorf, Inv. Nr. M 5019

Quelle: © Stiftung Museum Kunstpalast – Horst Kolberg – ARTOTHEK

Abb. 54

Max Liebermann, Der Kartoffelpflücker, 1874, Öl auf Leinwand, 90 x 116 cm, Das Kartoffelmuseum München

Quelle: © Das Kartoffelmuseum München

Abb. 55

Ludwig Knaus, Der Freibeuter, 1870

Quelle: Pietsch, Ludwig: Knaus, Bielefeld und Leipzig 1896, S. 31.

Abb. 56

Ludwig Knaus, Kartoffelernte, 1889

Quelle: Zils, Wilhelm: Ludwig Knaus, München 1919, S. 26.

Abb. 57

Rudolf Hirth du Frênes, Hopfenlese, 1870, Schlesisches Museum der bildenden Künste Breslau (Stand: 1914)

Quelle: Meister der Farbe 11 (1914), Nr. 771.

Abb. 58

Albert Kappis, Weinlese im Neckartal (auch: Kelter in Gundelsheim), 1877, 76 x 132 cm, Städtisches Museum Bonn

Quelle: Fischer, Otto: Schwäbische Malerei des neunzehnten Jahrhunderts, Berlin und Leipzig 1925, S. 115.

Abb. 59

Adolph Menzel, Das Eisenwalzwerk (auch: Moderne Cyklopen), 1872-75, Öl auf Leinwand, 158 x 254 cm, Nationalgalerie Berlin, Inv. Nr. A I 201

Quelle: © ARTOTHEK

Abb. 60

Max Liebermann, Altmännerhaus in Amsterdam, 1881, Öl auf Holz, 55,3 x 75,2 cm, Museum Georg Schäfer Schweinfurt, MGS 2371

Quelle: © Museum Georg Schäfer, Schweinfurt

Abb. 61

Ludwig Knaus, Der heimkehrende Student, 1884, Öl auf Holz, 104,5 x 146 cm, Privatbesitz

Quelle: Schmidt, Ulrich (Hrsg.): Ludwig Knaus 1829-1910, Hanau 1979 (AK Wiesbaden 1979, Kassel, Düsseldorf 1980), S. 130.

Abb. 62

Ludwig Knaus, Hinter dem Vorhang (auch: Hinter den Coulissen), 1880, Öl auf Holz, 81 x 111 cm, Galerie Neue Meister Dresden, Inv. Nr. 2448

Quelle: © ARTOTHEK

Abb. 63

Ludwig Knaus, Die Landpartie, 1890

Quelle: Pietsch, Ludwig: Knaus, Bielefeld und Leipzig 1896, S. 59.

Abb. 64

Benjamin Vautier, Der Vetter, 1879

Quelle: Rosenberg, Adolf: Vautier, Bielefeld und Leipzig 1897, S. 59.

Abb. 65

Ludwig Knaus, Ich kann warten, 1886, Öl auf Holz, 64 x 45 cm, Kunsthaus Zürich, Inv. Nr. 1932

Quelle: Pietsch, Ludwig: Knaus, Bielefeld und Leipzig 1896, S. 54.

Abb. 66

Ludwig Knaus, Der Leierkastenmann, 1869, Öl auf Holz, 57,2 x 38,2 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Inv. Nr. 8768

Quelle: © Blauel/Gnam – ARTOTHEK

Abb. 67

Ludwig Knaus, Der Unzufriedene, 1877, Öl auf Holz, 82 x 61,5 cm, Deutsches Historisches Museum Berlin, Inv. Nr. 1988/810

Quelle: © Deutsches Historisches Museum, Berlin / A. Psille

Abb. 68

Ludwig Knaus, Rauferei auf dem Tanzboden, um 1882, Öl auf Leinwand, 99,5 x 159 cm, Privatbesitz

Quelle: Schmidt, Ulrich (Hrsg.): Ludwig Knaus 1829-1910, Hanau 1979 (AK Wiesbaden 1979, Kassel, Düsseldorf 1980), S. 170.

Abb. 69

Ludwig Knaus, Auf der Wahlstatt, 1882

Quelle: Zils, Wilhelm: Ludwig Knaus, München 1919, S. 6.

Abb. 70

Ludwig Knaus, Wellenspiele, um 1875, Öl auf Leinwand, 20,5 x 29 cm, Privatbesitz

Quelle: Schmidt, Ulrich (Hrsg.): Ludwig Knaus 1829-1910, Hanau 1979 (AK Wiesbaden 1979, Kassel, Düsseldorf 1980), S. 166.

Abb. 71

Ludwig Knaus, Salomonische Weisheit, 1878, Öl auf Leinwand, 110 x 90 cm, Privatbesitz

Quelle: Pietsch, Ludwig: Knaus, Bielefeld und Leipzig 1896, S. 46.

Abb. 72

Mathias Schmid, Die Bettelmönche, 1871, Öl auf Leinwand, 82 x 102 cm, Privatbesitz

Quelle: Luger, Petra R.: Mathias Schmid 1835-1923. Ein Tiroler Maler in München, Tyrolia-Verlag, Innsbruck und Wien 1999, S. 43.

Abb. 73

Mathias Schmid, Die Karrenzieher, 1872, Öl auf Leinwand, 99 x 125 cm, Privatbesitz

Quelle: Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, Photothek

Abb. 74

Mathias Schmid, Die Beichtzettelablieferung, 1873, Öl auf Leinwand, 106 x 142 cm, Szépművészeti Múzeum Budapest, Zeitschriftenreproduktion

Quelle: Die Gartenlaube 22 (1874), S. 175.

Abb. 75

Christian Ludwig Bokelmann, Heimlicher Streik (auch: Der Schusterjunge), 1873, Öl auf Leinwand, 78 x 63 cm, Stadtmuseum Bautzen, Inv. Nr. 17878 W 15

Quelle: Schmidt, Eva: Katalog der Gemäldesammlung des Stadtmuseums Bautzen, Bautzen 1954, Abb. 33.

Abb. 76

Christian Ludwig Bokelmann, Im Trauerhause, 1873, Öl auf Leinwand

Quelle: Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, Photothek

Abb. 77

Edvard Munch, Das Kind und der Tod, 1899, Öl auf Leinwand, 100 x 90 cm, Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen, Woll-Verzeichnis 447

Quelle: Foto: © Bildarchiv Foto Marburg // Werk: © The Munch Museum / The Munch Ellingsen Group / VG Bild-Kunst, Bonn 2014

Abb. 78

Christian Ludwig Bokelmann, Spielsaal in Monte Carlo, 1884, Zeitschriftenreproduktion

Quelle: Leipziger Illustrierte Zeitung, 2. Oktober 1886, Nr. 2257, S. 342-343.

Abb. 79

Christian Ludwig Bokelmann, Volksbank kurz vor dem Krach (The People's Bank Shortly Before The Crash), 1877, Öl auf Leinwand (oil on canvas), 98,11 x 132,08 cm (38 5/8 x 52 in.), Milwaukee Art Museum, Layton Art Collection, Gift of Frederick Layton, L 1888.24

Quelle: © Milwaukee Art Museum. Photo credit: Larry Sanders, www.mam.org

Abb. 80

Christian Ludwig Bokelmann, Testamentseröffnung, 1879, Öl auf Leinwand, 93 x 128 cm, ehemals Nationalgalerie Berlin

Quelle: Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, Photothek

Abb. 81

Christian Ludwig Bokelmann, Im Leihhause, kurz vor der Eröffnung, 1876, Öl auf Leinwand, 103 x 151 cm, Galerie Paffrath Düsseldorf, druckgrafische Reproduktion

Quelle: Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, Photothek

Abb. 82

Christian Ludwig Bokelmann, Abendmahl in Selsingen, 1894, Öl auf Leinwand, 228 x 168 cm, Historisches Museum Hannover, Inv. Nr. 235/72

Quelle: © Historisches Museum Hannover

Abb. 83

Josef Block, Der verlorene Sohn, 1890

Quelle: Illustrierter Katalog der Münchener Jahresausstellung von Kunstwerken aller Nationen im Königl. Glaspalaste 1890, München 1890.

Abb. 84

Jules Bastien-Lepage, Der Bettler, 1881, Öl auf Leinwand, 199 x 181 cm, Ny Carlsberg Glyptotek Kopenhagen, Inv. Nr. I.N. 956

Quelle: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Beggar_by_Jules_Bastien-Lepage,_1880_-_Ny_Carlsberg_Glyptotek_-_Copenhagen_-_DSC09440.JPG

Abb. 85

Claus Meyer, Im Beguinenkloster zu Brügge, Zeitschriftenreproduktion

Quelle: Die Gartenlaube 33 (1885), S. 745.

Abb. 86

Max Liebermann, Freistunde im Amsterdamer Waisenhaus (auch: Der Hof des Waisenhauses in Amsterdam), 1882, Öl auf Leinwand, 78,5 x 107,5 cm, Städelsches Kunstinstitut Frankfurt a. M., Inv. Nr. 1351

Quelle: © Städel Museum – ARTOTHEK

Abb. 87

Walther Firlé, Morgenandacht in einem holländischen Waisenhaus, 1884, Öl auf Leinwand, 148 x 253 cm, Nationalgalerie Berlin, Inv. Nr. A I 380

Quelle: © Bildarchiv Foto Marburg

Abb. 88

Walther Firlé, Im Trauerhause, Zeitschriftenreproduktion

Quelle: Daheim. Ein deutsches Familienblatt 25 (1889), S. 44-45.

Abb. 89

Hubert Salentin, Mädchen im Wald, 1883, Öl auf Leinwand, 77 x 51 cm, Privatbesitz

Quelle: © ARTOTHEK

Abb. 90

Johann Georg Meyer von Bremen, Die schlechte Censur, Zeitschriftenreproduktion

Quelle: Velhagen & Klasings Monatshefte 6 (1891/92), zw. S. 576 und S. 577.

Abb. 91

Max Klinger, Spaziergänger (Der Überfall), 1878, Öl auf Holz, 37 x 86 cm, Nationalgalerie Berlin, Inv. Nr. A II 818

Quelle: Bildrecht: Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin / Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin / Klaus Göken

Abb. 92

Max Klinger, Christus im Olymp (Hauptbild), 1897, Öl auf Leinwand, 362 x 722 cm, Museum der bildenden Künste Leipzig, Inv. Nr. 1296

Quelle: © Westermann – ARTOTHEK

Abb. 93

Ludwig Knaus, Wie die Alten sungen, so zwitschern die Jungen (auch: Ein Kinderfest), 1869, ehemals Nationalgalerie Berlin (Kriegsverlust)

Quelle: Pietsch, Ludwig: Knaus, Bielefeld und Leipzig 1896, S. 25.

Abb. 94

Édouard Manet, Der Balkon, 1868/69, Öl auf Leinwand, 170 x 124,5 cm, Musée d'Orsay Paris, Inv. Nr. R.F. 2772

Quelle: © Peter Willi – ARTOTHEK

Abb. 95

Leopold von Kalckreuth, Dachauer Leichenzug, 1883, Öl auf Leinwand, 170 x 300 cm, Kunstsammlungen Weimar, Inv. Nr. G 435

Quelle: © Constantin Beyer – ARTOTHEK

Abb. 96

Leopold von Kalckreuth, Der Regenbogen, 1896, Öl auf Leinwand, 70,8 x 100 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Inv. Nr. 7996

Quelle: © Blauel/Gnam – ARTOTHEK

Abb. 97

Karl Walser, Mädchen mit Puppenwagen (Kinderportrait), 1904/05, Öl auf Holz, 40 x 52,2 cm, Museum Neuhaus Biel

Quelle: © Museum Neuhaus Biel [<http://www.nmbiel.ch/files/Sammlungen/Walser/KWG-0892.jpg>]

Abb. 98

Franz Defregger, Herz Trumpf, 1899

Quelle: Meissner, Franz Hermann: Franz von Defregger, drittes Tausend, Berlin und Leipzig 1900, S. 85.

Abb. 99

Ludwig Knaus, Feierabend in der Judengasse (auch: Sommerabend im Judengässchen), 1895, Öl auf Leinwand, 108 x 147,4 cm

Quelle: Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, Photothek

Abb. 100

Max Liebermann, Judengasse in Amsterdam – Gemüsemarkt, 1908, Öl auf Holz, 74 x 62,5 cm, Städelsches Kunstinstitut Frankfurt a.M., Inv. Nr. SG 172

Quelle: © U. Edelmann – Städel Museum – ARTOTHEK

Abb. 101

Arnold Böcklin, Prometheus, 1885, Öl auf Holz, 98,5 x 125 cm, Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Inv. Nr. GK 659

Quelle: Kohle, Hubertus: Arnold Böcklins Halluzinationen. Malerei im Zeitalter der Psychologie. In: Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal, 2009-8 [<http://www.kunstgeschichte-ejournal.net/archiv/2009/kohle/>].

Abb. 102

H. Hildenbrand, Stuttgart, Studie eines Wein trinkenden Mönches, Fotografie

Quelle: Photographischer Motivenschatz. Künstlerische Monatsbeilage zur Allgemeinen Photographen-Zeitung. Zeitschrift für künstlerische Fach-Photographie 7 (1899/1900), Beilage zu Heft 7.

Abb. 103

G. Michel, Straßburg, Aufnahme einer Gesellschaft in Tracht an einem Tisch, Fotografie

Quelle: Photographischer Motivenschatz. Künstlerische Monatsbeilage zur Allgemeinen Photographen-Zeitung. Zeitschrift für künstlerische Fach-Photographie 7 (1899/1900), nach S. 12.

Abb. 104

Franz Defregger, Der Salon-Tiroler, 1882, Öl auf Leinwand, 95 x 135 cm, Nationalgalerie Berlin, Inv. Nr. A I 331

Quelle: © Bildarchiv Foto Marburg

Abb. 105

Carl Bantzer, Schwälmer Tanz (auch: Beim Tanz), 1898, Öl auf Leinwand, 97,5 x 167 cm, Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Philipps-Universität Marburg, Inv. Nr. 220

Quelle: © Ursula Edelmann – ARTOTHEK

Abb. 106

Paula Modersohn-Becker, Worpsweder Bauernkind, 1904/05, Tempera auf Leinwand, 90 x 61 cm, Kunsthalle Bremen, Inv. Nr. 353-1913/9

Quelle: © Bildarchiv Foto Marburg

Abb. 107

Fritz Mackensen, Gottesdienst im Freien, 1895, Öl auf Leinwand, 235 x 376 cm, Historisches Museum Hannover

Quelle: Foto: © Historisches Museum Hannover // Werk: © VG Bild-Kunst, Bonn 2014

Abb. 108

Franz Skarbina, Kartenspielende Spießbürger, 1876

Quelle: Westermanns Monatshefte, 55. Jahrgang, 109. Band, 2. Teil, Weihnachtsheft 1910 bis Februar 1911, zw. S. 740 und S. 741.

Abb. 109

Mathias Schmid, Die Feuerbeschau, 1888

Quelle: Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, Photothek

Abb. 110

Benjamin Vautier, Der Verlorene Sohn (auch: Rückkehr des verlorenen Sohnes), 1885, Öl auf Leinwand, 89 x 140 cm, Kunsthalle Hamburg (noch 1910, gemäß dem damaligen Katalog)

Quelle: Lichtwark, Alfred: Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken, dritte Auflage, Dresden 1900, zw. S. 34 und S. 35.

Abb. 111

Hermann Kauffmann, Heimkehr der Propsteier Fischer (auch: Propsteier Fischer), 1837, auf Leinwand gemalt, 113 x 169 cm, Kunsthalle Hamburg, Inv. Nr. 1297

Quelle: Lichtwark, Alfred: Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken, dritte Auflage, Dresden 1900, zw. S. 96 und S. 97.

Abb. 112

Ludwig Dettmann, Abendfrieden (auch: Feierabend), 1897, Technik unbekannt, 141,5 x 191,5 cm, ehemals Kaiser-Friedrich-Museum Magdeburg, GK 263, St 78 (Kriegsverlust)

Quelle: Volbehr, Theodor: Bildbetrachtung. Eine Einführung für alle Stufen des Schulunterrichts, Langensalza 1922, zw. S. 28 und S. 29.

Abb. 113

Joseph Weiser, Die unterbrochene Trauung, 1888

Quelle: Von der Jubiläums-Kunst-Ausstellung in München [1888], Der Kunstverein für Hannover seinen Mitgliedern 1892-93, München o.J., zw. S. 4 und S. 5.

Abb. 114

Benjamin Vautier, Ländliches Begräbnis, vor 1873

Quelle: Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, Photothek

Abb. 115

Heinrich Bürkel, Rauferei vor der Schenke, um 1840, Öl auf Leinwand, 31 x 42,6 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Inv. Nr. 11970

Quelle: © Jochen Remmer – ARTOTHEK

Abb. 116

Ludwig Knaus, Die Wochenstube, 1862, Technik unbekannt, 70 x 82 cm, ehemals Kaiser-Friedrich-Museum Magdeburg, GK 513, St 106 (Kriegsverlust)

Quelle: Elsner, Tobias von: Alles verbrannt? Die verlorene Gemäldegalerie des Kaiser Friedrich Museums Magdeburg. Sammlungsverluste durch Kriegseinwirkungen und Folgeschäden, Magdeburg 1995, S. 83.

Abb. 117

Franz Defregger, Tiroler Bauernstube, um 1875, Öl auf Leinwand, 58,5 x 76,5 cm, Stiftung Museum Kunstpalast Düsseldorf, Inv. Nr. 4522

Quelle: © Stiftung Museum Kunstpalast – Horst Kolberg – ARTOTHEK

Abb. 118

Rudolf Jordan, Heiratsantrag auf Helgoland, 1834, Öl auf Leinwand, 62,7 x 70 cm, Nationalgalerie Berlin, Inv. Nr. W.S. 98

Quelle: © Bildarchiv Foto Marburg

Abb. 119

Lichtschirmständer mit rechteckiger Lithophanieplatte aus weißem Biskuitporzellan, Manufaktur Meissen, Platten-Nr. 124 „Heiratsantrag auf Helgoland“ nach dem gleichnamigen Gemälde von Rudolf Jordan, 16,0 x 18,3 cm, Ständer der Eisengießerei Gleiwitz, vor 1840

Quelle: © Ryszard Kopczynski / KH.W.Steckelings

Abb. 120

Arthur Thiele, Franz Defreggers „Salon-Tiroler“ mit aufmontierten Tierköpfen, Postkarte

Quelle: © Stiftung Historische Museen Hamburg, Altonaer Museum

Abb. 121

Franz Defregger, Das letzte Aufgebot, 1874, Öl auf Leinwand, 139 x 191 cm, Österreichische Galerie, Inv. Nr. 2551

Quelle: Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, Photothek

Abb. 122

Karikatur aus der Zeitschrift „Simplicissimus“ im Jahr 1927 unter Anlehnung an Franz Defreggers Gemälde „Das letzte Aufgebot“

Quelle: Simplicissimus 32 (1927), Heft 28, S. 373.

Abb. 123

Plakat des Schlierseer Bauerntheaters mit einem Motiv von Eduard Grützner, vor 1902, Lithographie,
82 x 52 cm

Quelle: Hollmann, Helga u.a (Bearb.): Das frühe Plakat in Europa und den USA. Ein Bestandskatalog. Band 3:
Deutschland. Teil 2: Tafeln, Berlin 1980, Tafel 79, Nr. 1109.

Dank

Am Ende dieser Arbeit möchte ich mich bei den Menschen bedanken, die mich während meiner Promotionszeit unterstützt haben. Es ist an dieser Stelle jedoch unvermeidlich, nicht jeden namentlich nennen zu können.

Mein großer und aufrichtiger Dank gilt meinem Doktorvater Prof. Dr. Frank Büttner, der diese Arbeit anregte, ihre Ausrichtung mit seiner tiefgehenden Kenntnis der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts erfahren lenkte und mich über die gesamte Wegstrecke hinweg hilfreich betreute. Ebenso danke ich Prof. Dr. Hubertus Kohle für sein Interesse an meiner Arbeit und seine Bereitschaft, das Korreferat zu übernehmen. Prof. Dr. Michaela Braesel erstellte ein drittes Gutachten, das hinsichtlich der Frage der Bestätigung der Benotung notwendig geworden war. Prof. Dr. Claudia Märkl komplettierte die Prüfungskommission während meiner mündlichen Verteidigung.

Dass diese Arbeit zur nun vorliegenden Form heranreifen konnte, ist neben meinen akademischen Lehrern und Münchens reicher Bibliothekslandschaft auch dem Zuspruch und Rat zahlreicher Kolleginnen und Kollegen zu verdanken. Ich fühle mich ferner meinen Freundinnen und Freunden verpflichtet, die mir zwischen dem Anbeginn des Projektes und seiner dichten Schlussphase, welche sich weitgehend in gelehrsamer Abgeschlossenheit vollzog, nahe gestanden haben.

Justus Finkel und Dr. Gertrud Rank haben mein Manuskript aufmerksam Korrektur gelesen und mir damit sehr geholfen. Was der Text noch an Unstimmigkeiten enthält, ist mein Versehen.

Den Vertreterinnen und Vertretern der im Abbildungsverzeichnis genannten Institutionen, Bildarchive, Verlage, Museen und Sammlungen ist es zu verdanken, dass diese Arbeit im Zusammenklang mit einem erfreulich umfassenden Abbildungsteil veröffentlicht werden kann.

Abschließend möchte ich meinen Eltern herzlich danken, meiner Mutter und meinem Vater†, die mit Liebe und Wohlwollen meinen Studienweg begleitet und unterstützt haben.

Abbildungsteil

Abbildung 1



Daniel Chodowiecki
Der Abschied des Calas von seiner Familie, 1765/66
Öl auf Leinwand, 30,7 x 42,5 cm
Gemäldegalerie Berlin, Inv. Nr. 500B

Abbildung 2



David Wilkie
Die Testamentseröffnung, 1820
Öl auf Holz, 76 x 115 cm
Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Inv. Nr. WAF 1194

Abbildung 3



Theodor Hildebrandt
Der Krieger und sein Kind, 1832
Öl auf Leinwand, 105 x 93 cm
Nationalgalerie Berlin, Inv. Nr. W. S. 90

Abbildung 4



Eduard Bendemann
Gefangene Juden in Babylon (auch: Die trauernden Juden im Exil), 1832
Öl auf Leinwand, 183 x 280 cm
Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud Köln, Inv. Nr. WRM 1939

Abbildung 5



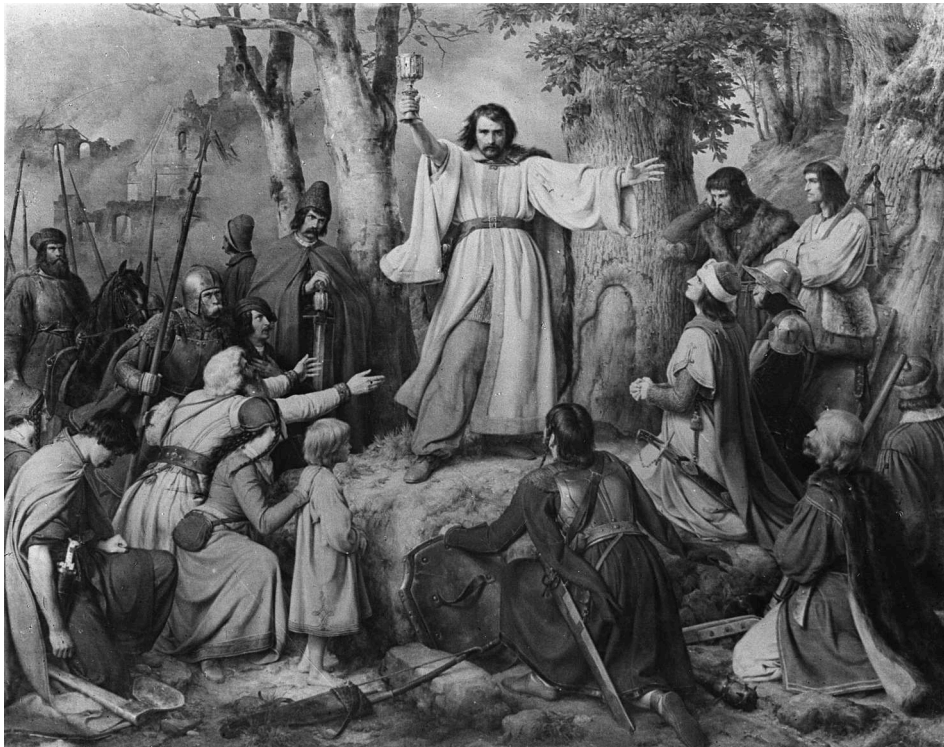
Adolph Schroedter
Die trauernden Lohgerber, 1832
Öl auf Holz, 32,5 x 30,3 cm
Städelsches Kunstinstitut Frankfurt a. M., Inv. Nr. SG 279

Abbildung 6



Caspar David Friedrich
Die Lebensstufen, um 1834
Öl auf Leinwand, 73 x 94 cm
Museum der bildenden Künste Leipzig, Inv. Nr. 1217

Abbildung 7



Carl Friedrich Lessing
Die Hussitenpredigt, 1836
Öl auf Leinwand, 223 x 293 cm
Nationalgalerie Berlin, Inv. Nr. A II 829

Abbildung 8



Theodor Hildebrandt
Die Ermordung der Söhne Eduards IV., 1835
Öl auf Leinwand, 150 x 175,2 cm
Stiftung Museum Kunstpalast Düsseldorf, Inv. Nr. M 5493

Abbildung 9



Carl Wilhelm Hübner
Die schlesischen Weber, 1844
Öl auf Leinwand, 77,5 x 104,5 cm
Stiftung Museum Kunstpalast Düsseldorf, Inv. Nr. M 1976-1

Abbildung 10



Gustave Courbet
Die Steinklopfer, 1849
Öl auf Leinwand, 159 x 259 cm
ehemals Staatliche Gemäldegalerie Dresden (1945 zerstört)

Abbildung 11



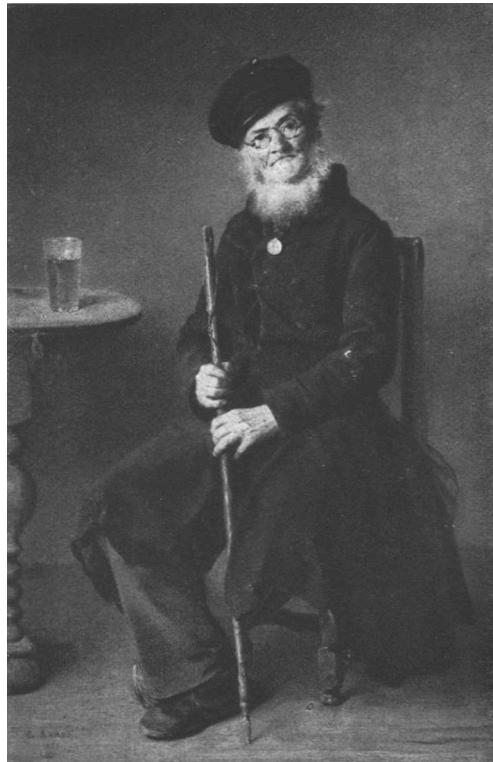
Gustave Courbet
Das Begräbnis in Ornans, 1849/50
Öl auf Leinwand, 315 x 668 cm
Musée d'Orsay Paris, Inv. Nr. RF 325

Abbildung 12



Ludwig Knaus
Volksfest / Dorftanz unter der Linde, 1850
Öl auf Leinwand, 94,5 x 133 cm
Museum Georg Schäfer Schweinfurt, MGS 2408

Abbildung 13



Ludwig Knaus
Invalide beim Weißbier, 1861

Abbildung 14



Édouard Manet
Der Absinthtrinker, 1858/59
Öl auf Leinwand, 180,5 x 105,6 cm
Ny Carlsberg Glyptotek Kopenhagen, Inv. Nr. I.N. 1778

Abbildung 15



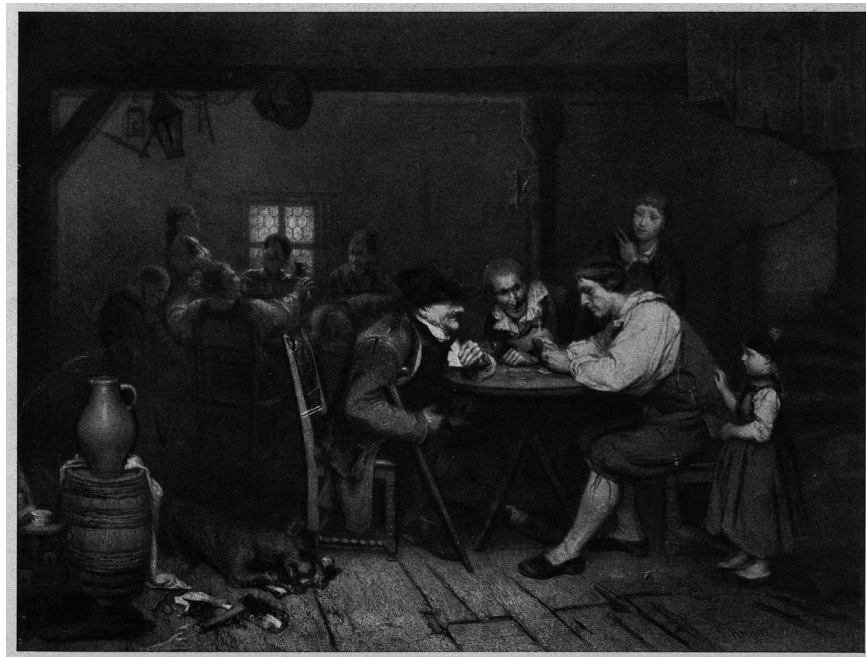
Ludwig Richter
Der Brautzug im Frühling, 1847
Öl auf Leinwand, 93 x 150 cm
Galerie Neue Meister Dresden, Inv. Nr. 2230

Abbildung 16



Jakob Becker
Der vom Blitz erschlagene Schäfer, 1844
Öl auf Leinwand, 121,5 x 185 cm
Städelsches Kunstinstitut Frankfurt a. M., Inv. Nr. 910

Abbildung 17



Ludwig Knaus
Die Falschspieler, 1851
Öl auf Leinwand, 81 x 104 cm
Stiftung Museum Kunstpalast Düsseldorf, Inv. Nr. 4027

Abbildung 18



Lovis Corinth
Falschspieler, 1887
historische Aufnahme des zerstörten Originals

Abbildung 19



Ludwig Knaus

Der Morgen nach dem Fest, 1853

Öl auf Leinwand, 108 x 139 cm

Staatliches Puschkin Museum für bildende Künste Moskau, Inv. Nr. 1392

Abbildung 20



Ludwig Knaus
Der Dorfprinz, 1874

Abbildung 21



Ludwig Knaus
Die Kartenspielenden Schusterjungen, 1861
Öl auf Leinwand, 41 x 48,5 cm
Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Philipps-Universität Marburg,
Inv. Nr. 1.190

Abbildung 22



Ludwig Knaus
Der Taschenspieler in der Scheune, 1862
Öl auf Leinwand, 112 x 165 cm
Privatbesitz

Abbildung 23



Ludwig Knaus
Die Taufe, 1860

Abbildung 24



Ludwig Knaus
Hauensteiner Bauernberatung (auch: Gemeinderat der Hauensteiner Bauern),
1873
106,5 x 144,5 cm
Kunsthalle Hamburg, Inv. Nr. 1288

Abbildung 25



Karl Enhuber
Gerichtstag in Starnberg, 1862
Öl auf Leinwand, 116,5 x 153,5 cm
Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Inv. Nr. 7675

Abbildung 26



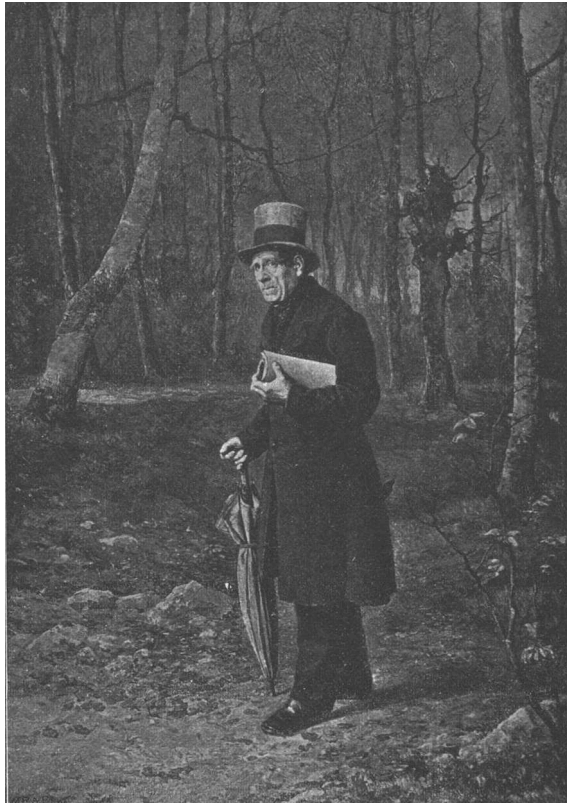
Benjamin Vautier

Ein Zweckessen auf dem Lande, 1871

Öl auf Leinwand, 81 x 137 cm

Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Inv. Nr. 8072

Abbildung 27



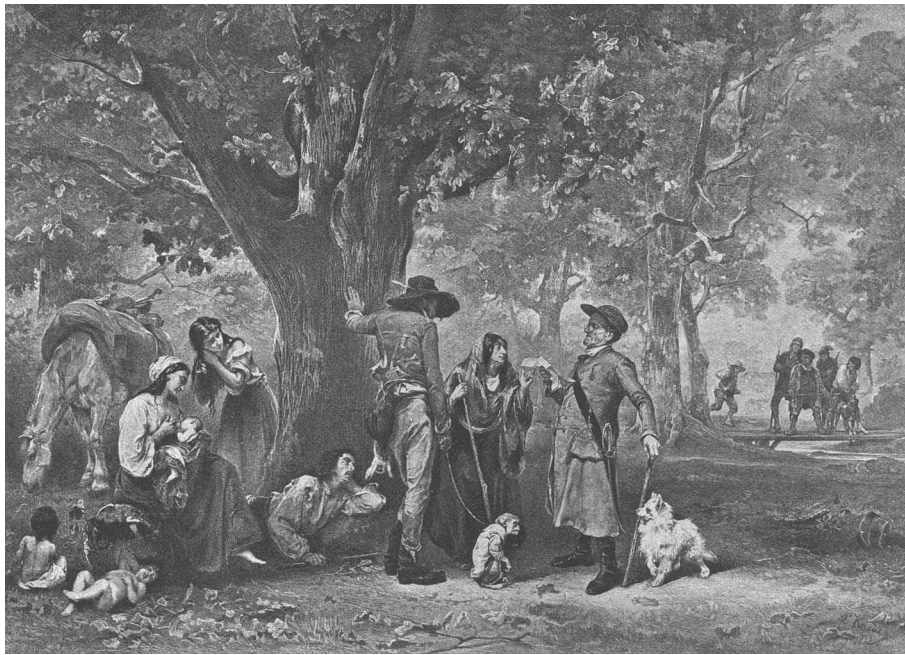
Benjamin Vautier
Der Hypochonder, 1875

Abbildung 28



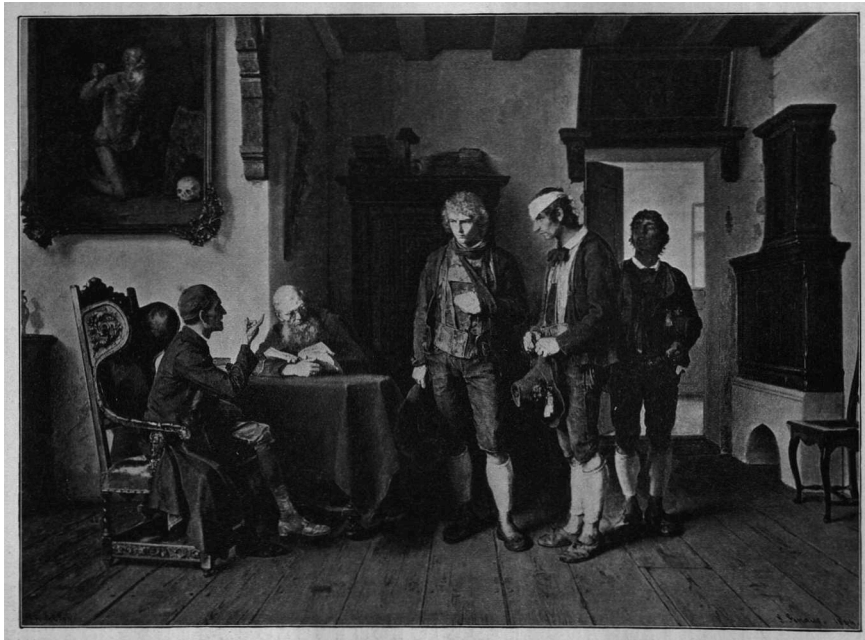
Louis Gallait
Die Abdankung Kaiser Karls V. (zu Gunsten seines Sohnes Philipp II. zu
Brüssel am 25. Oktober 1555), 1842
Öl auf Leinwand, 122,1 x 170,3 cm
Städelsches Kunstinstitut Frankfurt a. M., Inv. Nr. 947

Abbildung 29



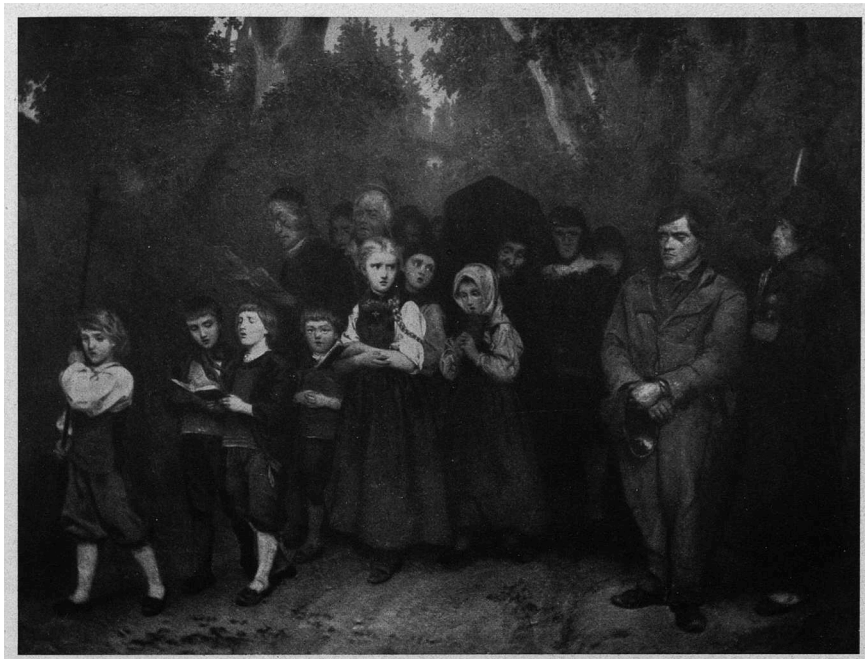
Ludwig Knaus
Zigeunerlager, 1855

Abbildung 30



Ludwig Knaus
Die Passeyrer Raufer (auch: Geistliche Ermahnung), 1864
Öl auf Leinwand, 100 x 138 cm
Galerie Paffrath Düsseldorf

Abbildung 31



Ludwig Knaus
Leichenzug im Walde, 1852
Öl auf Leinwand, 96 x 114 cm
Privatbesitz

Abbildung 32



Hahn
Ein Bild ohne Worte
Zeitschriftenreproduktion

Abbildung 33



Franz Defregger
Speckbacher und sein Sohn Anderl, 1869
Öl auf Leinwand, 96 x 123 cm
Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck, Kunstgeschichtliche
Sammlungen, Inv. Nr. Gem 422

Abbildung 34



Max von Schmadel
Die Klostersuppe
Zeitschriftenreproduktion

Abbildung 35



Franz Defregger
Die Bettelsänger, 1873
Öl auf Leinwand, 75 x 109 cm

Abbildung 36



Ludwig Knaus
Hoheit auf Reisen, 1866

Abbildung 37



Fritz Luckhardt
Der Juwelenhändler, 1895 oder früher
Fotografie

Abbildung 38



Adolph Menzel
„Gesellschafts-Toilette u. Costüm früherer Jahrhunderte absolut
ausgeschlossen“, 1890
Photogravüre einer Zeichnung, 25,8 x 32,4 cm

Abbildung 39



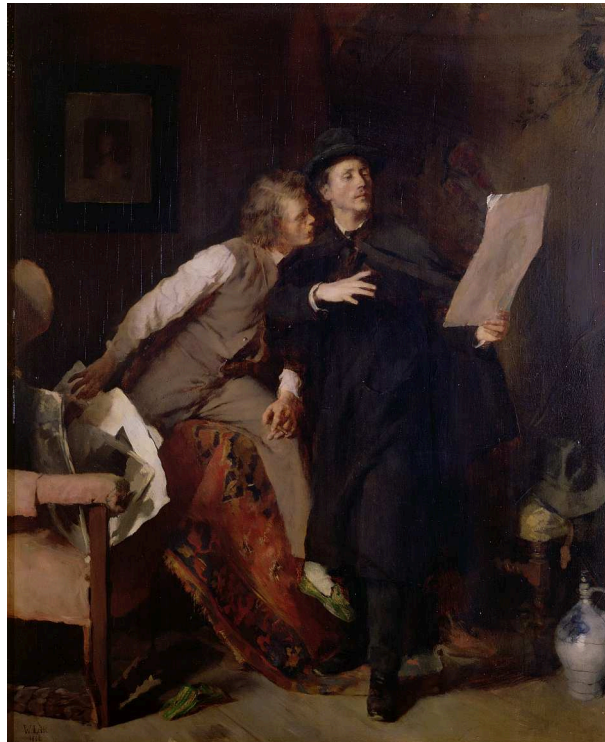
Max Liebermann
Arbeiter im Rübenfeld, 1876
Öl auf Leinwand, 98,8 x 209 cm
Niedersächsisches Landesmuseum, Landesgalerie, Hannover,
Inv. Nr. KM 90/1926

Abbildung 40



Wilhelm Leibl
Strickendes Bauernmädchen, 1864
Bleistift, 23,1 x 16,5 cm
Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud Köln, Graphische Sammlung,
Inv. Nr. 1925/252

Abbildung 41



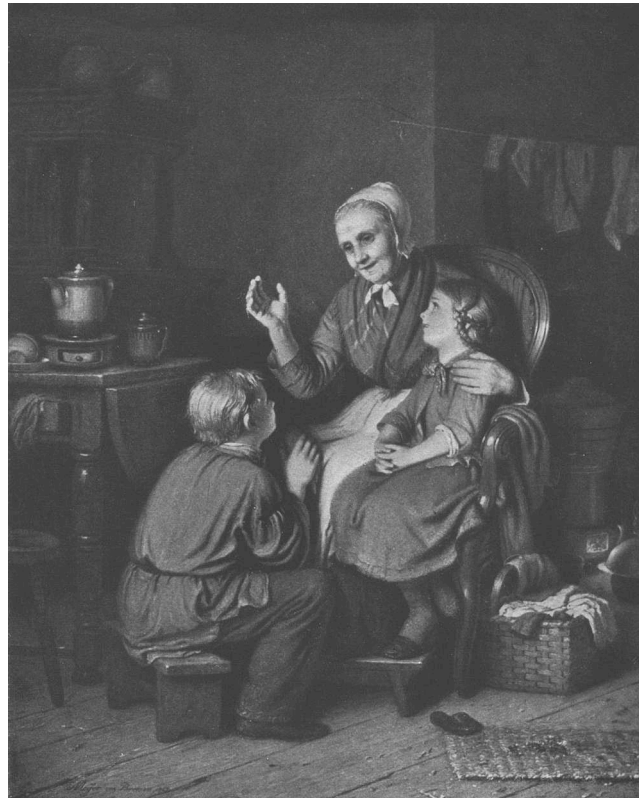
Wilhelm Leibl
Ein Kritiker, 1868
Öl auf Holz, 67 x 55 cm
Privatbesitz

Abbildung 42



Wilhelm Leibl
Die alte Pariserin, 1869/70
Öl auf Mahagoniholz, 81,5 x 64,5 cm
Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud Köln, Inv. Nr. WRM 1169

Abbildung 43



Johann Georg Meyer von Bremen
Am Abend, 1856
Ölgemälde nach einem Stich von Witthöft, 38 x 31 cm

Abbildung 44



Wilhelm Leibl
Drei Frauen in der Kirche, 1878-82
Öl auf Mahagoniholz, 113 x 77 cm
Kunsthalle Hamburg, Inv. Nr. 1534

Abbildung 45



Wilhelm Leibl
Die Dorfpolitiker, 1877
Öl auf Holz, 76 x 97 cm
Sammlung Oskar Reinhart Winterthur

Abbildung 46



Benjamin Vautier
Das entflohe Modell, 1886

Abbildung 47



Wilhelm Leibl
Die Wildschützen, 1882-86
(historische Aufnahme des Originalgemäldes im unzerschnittenen Zustand)

Abbildung 48



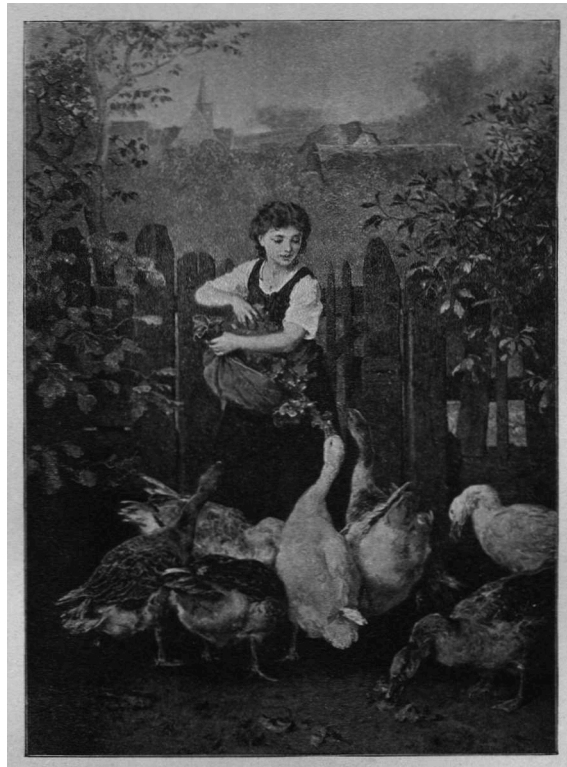
Wilhelm Leibl
Das ungleiche Paar, 1876/77
Öl auf Leinwand, 75,5 x 61,5 cm
Städelsches Kunstinstitut Frankfurt a. M., Inv. Nr. 1340

Abbildung 49



Max Liebermann
Die Gänserupferinnen, 1872
Öl auf Leinwand, 118 x 172 cm
Nationalgalerie Berlin, Inv. Nr. A I 524

Abbildung 50



Ludwig Knaus
Das Vesperbrot, 1872
Öl auf Leinwand, 31 x 24 cm
Privatbesitz

Abbildung 51



481.
Die von Liebermann gerupften werden von Knaus gefüttert.

Karikatur zu den beiden Gemälden
„Die Gänserupferinnen“ von Max Liebermann und
„Das Vesperbrot“ von Ludwig Knaus
aus der Zeitschrift „Kladderadatsch“ von 1872

Abbildung 52



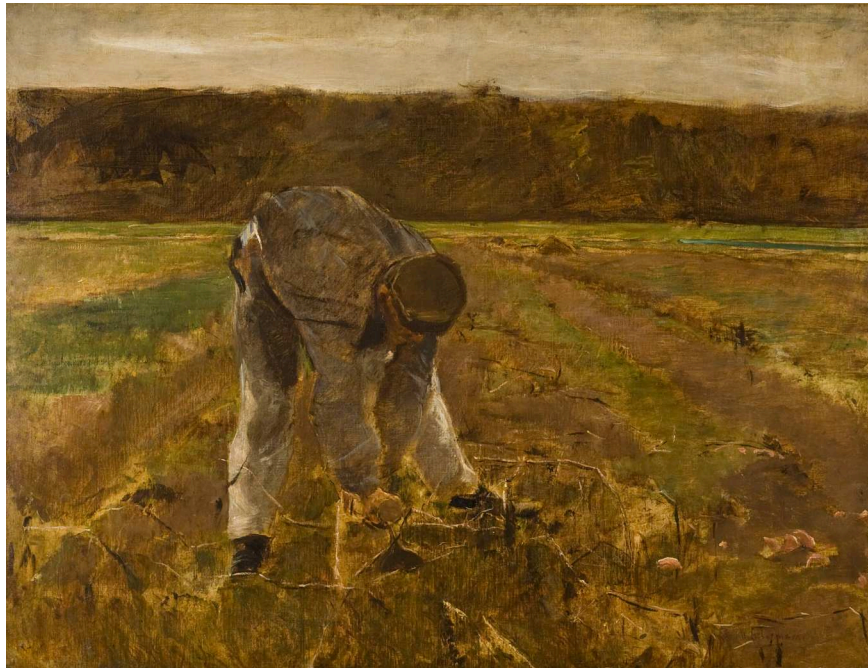
Max Liebermann
Die Konservenmacherinnen (auch: Gemüseputzerinnen), 2. Fassung, 1880
Öl auf Holz, 49 x 65,3 cm
Museum der bildenden Künste Leipzig, Inv. Nr. 738

Abbildung 53



Max Liebermann
Kartoffelernte (auch: Kartoffelernte in Barbizon), 1875
Öl auf Leinwand, 108,5 x 172 cm
Stiftung Museum Kunstpalast Düsseldorf, Inv. Nr. M 5019

Abbildung 54



Max Liebermann
Der Kartoffelpflücker, 1874
Öl auf Leinwand, 90 x 116 cm
Das Kartoffelmuseum München

Abbildung 55



Ludwig Knaus
Der Freibeuter, 1870

Abbildung 56



Ludwig Knaus
Kartoffelernte, 1889

Abbildung 57



Rudolf Hirth du Frênes
Hopfenlese, 1870
Schlesisches Museum der bildenden Künste Breslau (Stand: 1914)

Abbildung 58



Albert Kappis
Weinlese im Neckartal (auch: Kelter in Gundelsheim), 1877
76 x 132 cm
Städtisches Museum Bonn

Abbildung 59



Adolph Menzel
Das Eisenwalzwerk (auch: Moderne Cyklopen), 1872-75
Öl auf Leinwand, 158 x 254 cm
Nationalgalerie Berlin, Inv. Nr. A I 201

Abbildung 60



Max Liebermann
Altmännerhaus in Amsterdam, 1881
Öl auf Holz, 55,3 x 75,2 cm
Museum Georg Schäfer Schweinfurt, MGS 2371

Abbildung 61



Ludwig Knaus
Der heimkehrende Student, 1884
Öl auf Holz, 104,5 x 146 cm
Privatbesitz

Abbildung 62



Ludwig Knaus
Hinter dem Vorhang (auch: Hinter den Coulissen), 1880
Öl auf Holz, 81 x 111 cm
Galerie Neue Meister Dresden, Inv. Nr. 2448

Abbildung 63



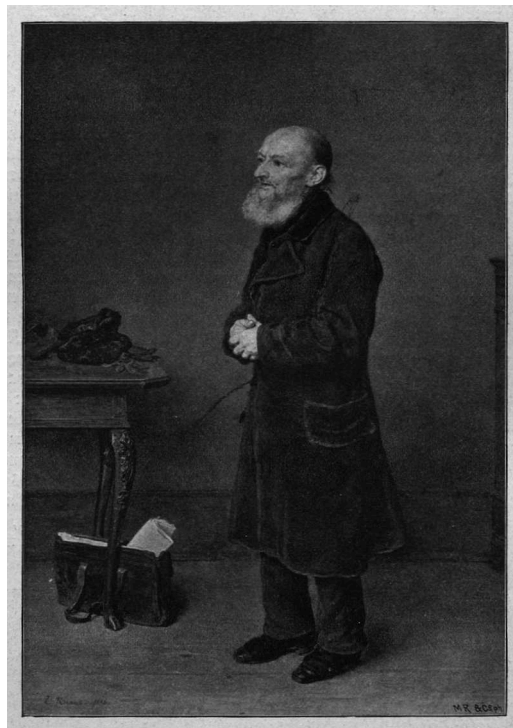
Ludwig Knaus
Die Landpartie, 1890

Abbildung 64



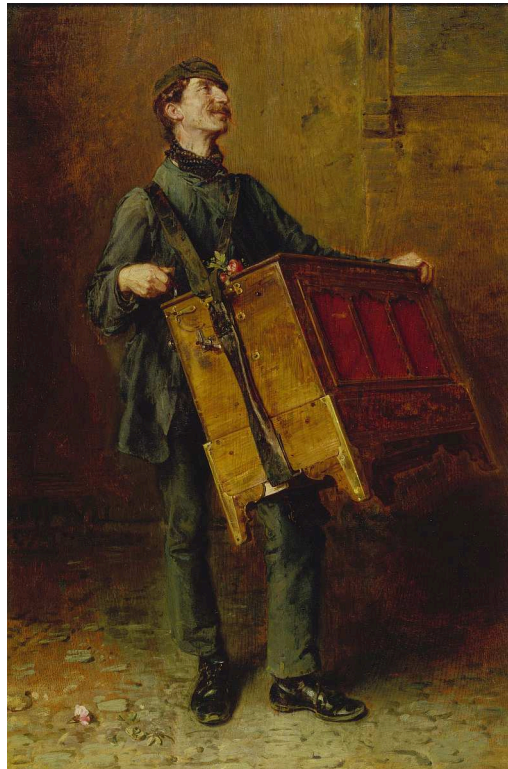
Benjamin Vautier
Der Vetter, 1879

Abbildung 65



Ludwig Knaus
Ich kann warten, 1886
Öl auf Holz, 64 x 45 cm
Kunsthhaus Zürich, Inv. Nr. 1932

Abbildung 66



Ludwig Knaus
Der Leierkastenmann, 1869
Öl auf Holz, 57,2 x 38,2 cm
Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Inv. Nr. 8768

Abbildung 67



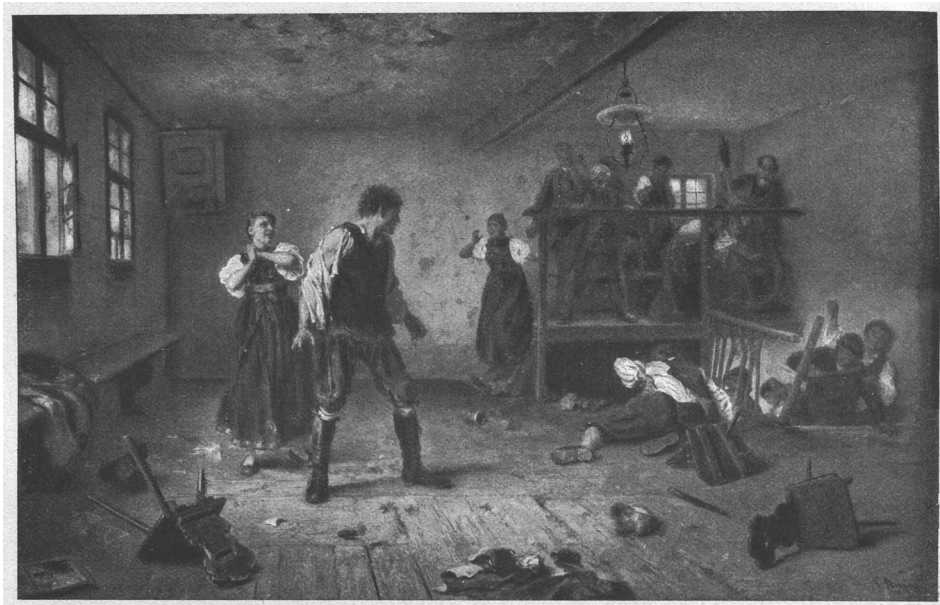
Ludwig Knaus
Der Unzufriedene, 1877
Öl auf Holz, 82 x 61,5 cm
Deutsches Historisches Museum Berlin, Inv. Nr. 1988/810

Abbildung 68



Ludwig Knaus
Rauferei auf dem Tanzboden, um 1882
Öl auf Leinwand, 99,5 x 159 cm
Privatbesitz

Abbildung 69



Ludwig Knaus
Auf der Wahlstatt, 1882

Abbildung 70



Ludwig Knaus
Wellenspiele, um 1875
Öl auf Leinwand, 20,5 x 29 cm
Privatbesitz

Abbildung 71



Ludwig Knaus
Salomonische Weisheit, 1878
Öl auf Leinwand, 110 x 90 cm
Privatbesitz

Abbildung 72



Mathias Schmid
Die Bettelmönche, 1871
Öl auf Leinwand, 82 x 102 cm
Privatbesitz

Abbildung 73



Mathias Schmid
Die Karrenzieher, 1872
Öl auf Leinwand, 99 x 125 cm
Privatbesitz

Abbildung 75



Christian Ludwig Bokelmann
Heimlicher Streik (auch: Der Schusterjunge), 1873
Öl auf Leinwand, 78 x 63 cm
Stadtmuseum Bautzen, Inv. Nr. 17878 W 15

Abbildung 76



Christian Ludwig Bokelmann
Im Trauerhause, 1873
Öl auf Leinwand

Abbildung 77



Edvard Munch
Das Kind und der Tod, 1899
Öl auf Leinwand, 100 x 90 cm
Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen, Woll-Verzeichnis 447

Abbildung 78



Christian Ludwig Bokelmann
Spielsaal in Monte Carlo, 1884
Zeitschriftenreproduktion

Abbildung 79



Christian Ludwig Bokelmann
Volksbank kurz vor dem Krach (The People's Bank Shortly Before The Crash),
1877
Öl auf Leinwand (oil on canvas), 98,11 x 132,08 cm (38 5/8 x 52 in.)
Milwaukee Art Museum, Layton Art Collection, Gift of Frederick Layton,
L 1888.24

Abbildung 80



Christian Ludwig Bokelmann
Testamentseröffnung, 1879
Öl auf Leinwand, 93 x 128 cm
ehemals Nationalgalerie Berlin

Abbildung 81



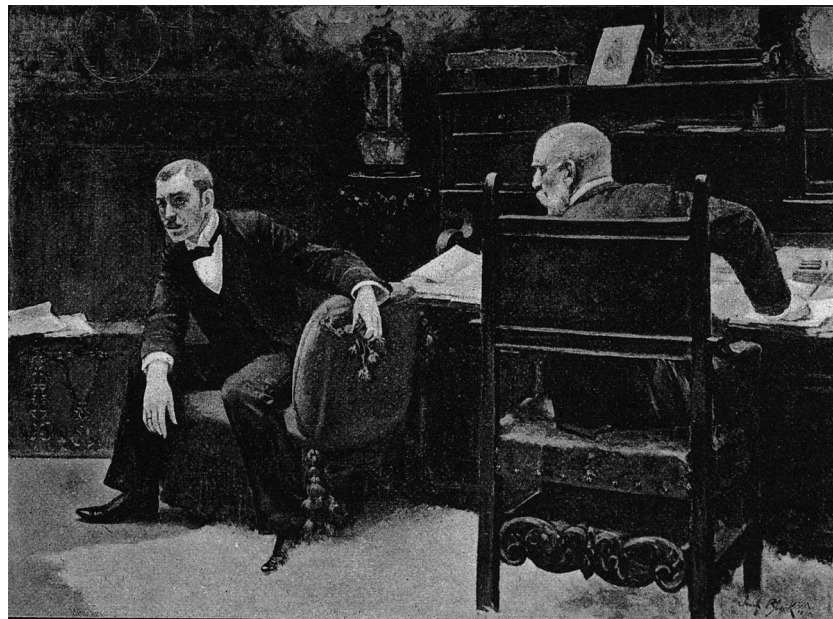
Christian Ludwig Bokelmann
Im Leihhause, kurz vor der Eröffnung, 1876
Öl auf Leinwand, 103 x 151 cm
Galerie Paffrath Düsseldorf
druckgrafische Reproduktion

Abbildung 82



Christian Ludwig Bokelmann
Abendmahl in Selsingen, 1894
Öl auf Leinwand, 228 x 168 cm
Historisches Museum Hannover, Inv. Nr. 235/72

Abbildung 83



Josef Block
Der verlorene Sohn, 1890

Abbildung 84



Jules Bastien-Lepage
Der Bettler, 1881
Öl auf Leinwand, 199 x 181 cm
Ny Carlsberg Glyptotek Kopenhagen, Inv. Nr. I.N. 956

Abbildung 85



Claus Meyer
Im Beguinenkloster zu Brügge
Zeitschriftenreproduktion

Abbildung 86



Max Liebermann
Freistunde im Amsterdamer Waisenhaus (auch: Der Hof des Waisenhauses in
Amsterdam), 1882
Öl auf Leinwand, 78,5 x 107,5 cm
Städelsches Kunstinstitut Frankfurt a. M., Inv. Nr. 1351

Abbildung 87



Walther Firlé
Morgenandacht in einem holländischen Waisenhaus, 1884
Öl auf Leinwand, 148 x 253 cm
Nationalgalerie Berlin, Inv. Nr. A I 380

Abbildung 88



Walther Firlé
Im Trauerhause
Zeitschriftenreproduktion

Abbildung 89



Hubert Salentin
Mädchen im Wald, 1883
Öl auf Leinwand, 77 x 51 cm
Privatbesitz

Abbildung 90



Johann Georg Meyer von Bremen
Die schlechte Censur
Zeitschriftenreproduktion

Abbildung 91



Max Klinger
Spaziergänger (Der Überfall), 1878
Öl auf Holz, 37 x 86 cm
Nationalgalerie Berlin, Inv. Nr. A II 818

Abbildung 92



Max Klinger
Christus im Olymp (Hauptbild), 1897
Öl auf Leinwand, 362 x 722 cm
Museum der bildenden Künste Leipzig, Inv. Nr. 1296

Abbildung 93



Ludwig Knaus
Wie die Alten sangen, so zwitschern die Jungen (auch: Ein Kinderfest), 1869
ehemals Nationalgalerie Berlin (Kriegsverlust)

Abbildung 94



Édouard Manet
Der Balkon, 1868/69
Öl auf Leinwand, 170 x 124,5 cm
Musée d'Orsay Paris, Inv. Nr. R.F. 2772

Abbildung 95



Leopold von Kalckreuth
Dachauer Leichenzug, 1883
Öl auf Leinwand, 170 x 300 cm
Kunstsammlungen Weimar, Inv. Nr. G 435

Abbildung 96



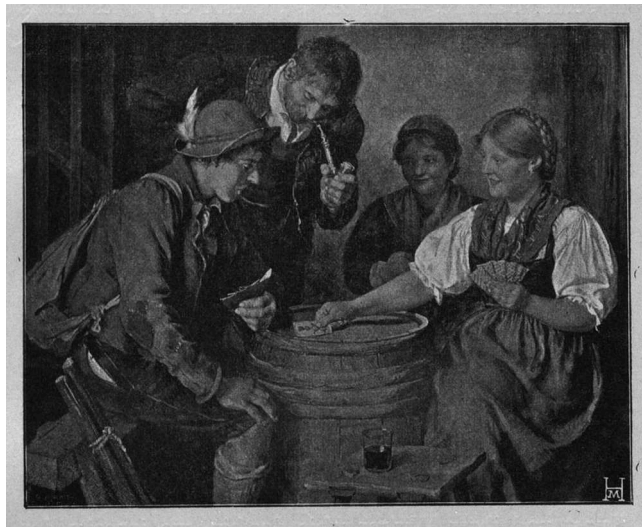
Leopold von Kalckreuth
Der Regenbogen, 1896
Öl auf Leinwand, 70,8 x 100 cm
Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Inv. Nr. 7996

Abbildung 97



Karl Walser
Mädchen mit Puppenwagen (Kinderportrait), 1904/05
Öl auf Holz, 40 x 52,2 cm
Museum Neuhaus Biel

Abbildung 98



Franz Defregger
Herz Trumpf, 1899

Abbildung 99



Ludwig Knaus
Feierabend in der Judengasse (auch: Sommerabend im Judengässchen), 1895
Öl auf Leinwand, 108 x 147,4 cm

Abbildung 100



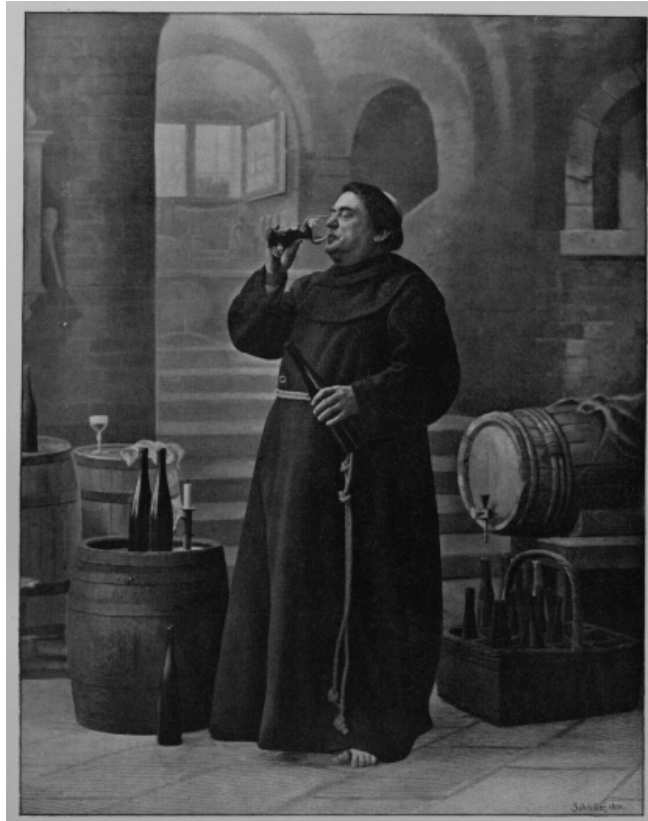
Max Liebermann
Judengasse in Amsterdam – Gemüsemarkt, 1908
Öl auf Holz, 74 x 62,5 cm
Städelsches Kunstinstitut Frankfurt a.M., Inv. Nr. SG 172

Abbildung 101



Arnold Böcklin
Prometheus, 1885
Öl auf Holz, 98,5 x 125 cm
Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Inv. Nr. GK 659

Abbildung 102



H. Hildenbrand, Stuttgart
Studie eines Wein trinkenden Mönches
Fotografie

Abbildung 103



G. Michel, Straßburg
Aufnahme einer Gesellschaft in Tracht an einem Tisch
Fotografie

Abbildung 104



Franz Defregger
Der Salon-Tiroler, 1882
Öl auf Leinwand, 95 x 135 cm
Nationalgalerie Berlin, Inv. Nr. A I 331

Abbildung 105



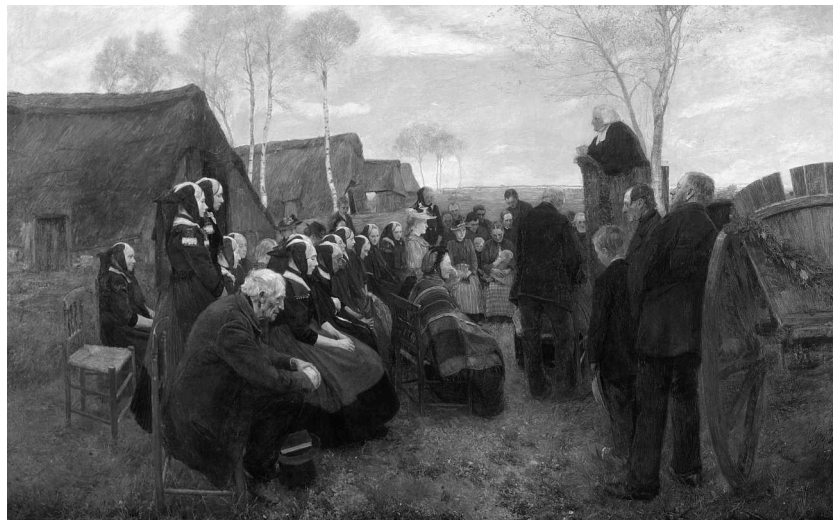
Carl Bantzer
Schwälmer Tanz (auch: Beim Tanz), 1898
Öl auf Leinwand, 97,5 x 167 cm
Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Philipps-Universität Marburg,
Inv. Nr. 220

Abbildung 106



Paula Modersohn-Becker
Worpsweder Bauernkind, 1904/05
Tempera auf Leinwand, 90 x 61 cm
Kunsthalle Bremen, Inv. Nr. 353-1913/9

Abbildung 107



Fritz Mackensen
Gottesdienst im Freien, 1895
Öl auf Leinwand, 235 x 376 cm
Historisches Museum Hannover

Abbildung 108



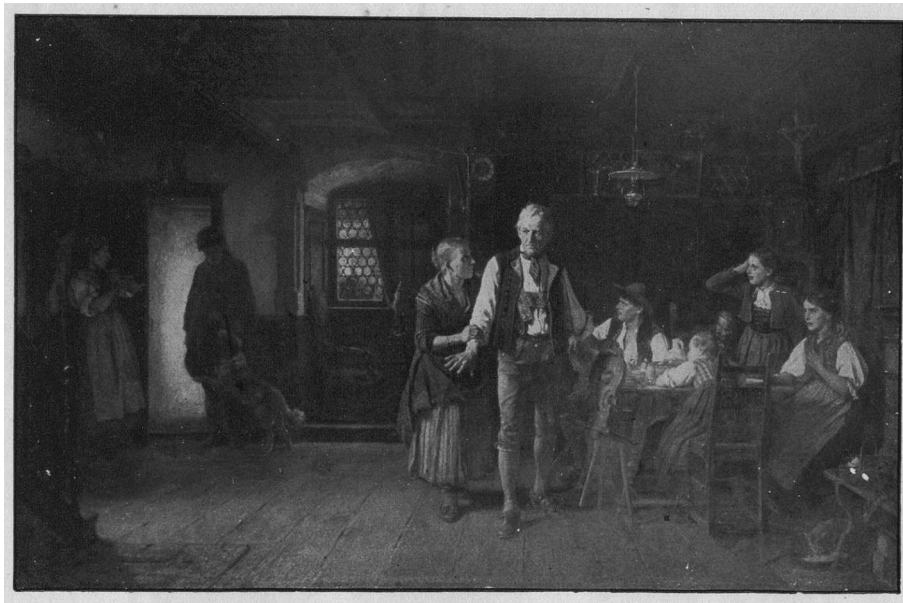
Franz Skarbina
Kartenspielende Spießbürger, 1876

Abbildung 109



Mathias Schmid
Die Feuerbeschau, 1888

Abbildung 110



Benjamin Vautier
Der Verlorene Sohn (auch: Rückkehr des verlorenen Sohnes), 1885
Öl auf Leinwand, 89 x 140 cm
Kunsthalle Hamburg (noch 1910, gemäß dem damaligen Katalog)

Abbildung 111



Hermann Kauffmann
Heimkehr der Propsteier Fischer (auch: Propsteier Fischer), 1837
auf Leinwand gemalt, 113 x 169 cm
Kunsthalle Hamburg, Inv. Nr. 1297

Abbildung 112



Ludwig Dettmann

Abendfrieden (auch: Feierabend), 1897

Technik unbekannt, 141,5 x 191,5 cm

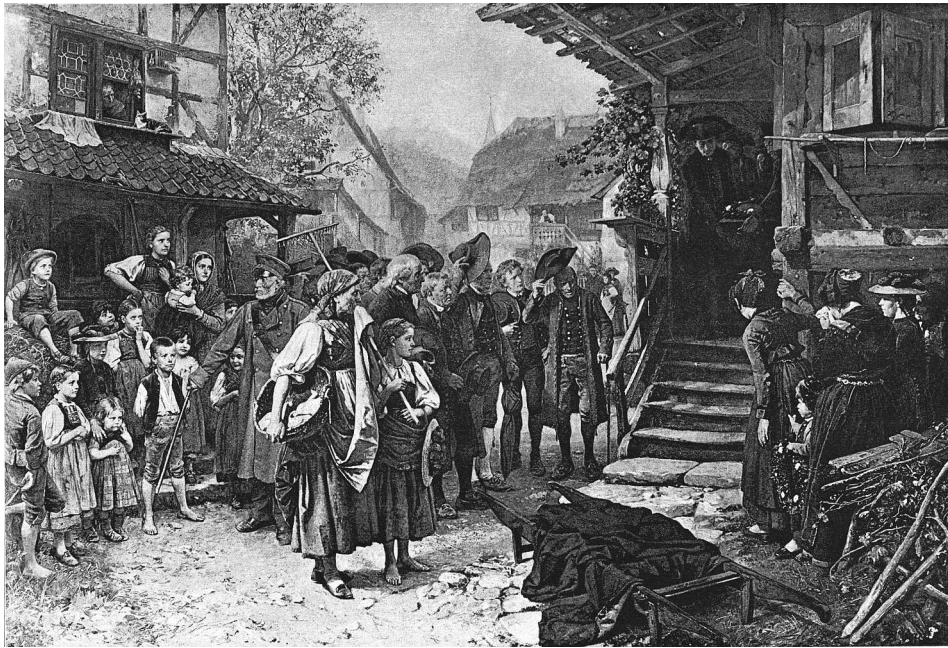
ehemals Kaiser-Friedrich-Museum Magdeburg, GK 263, St 78 (Kriegsverlust)

Abbildung 113



Joseph Weiser
Die unterbrochene Trauung, 1888

Abbildung 114



Benjamin Vautier
Ländliches Begräbnis, vor 1873

Abbildung 115



Heinrich Bürkel
Rauferei vor der Schenke, um 1840
Öl auf Leinwand, 31 x 42,6 cm
Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Inv. Nr. 11970

Abbildung 116



Ludwig Knaus
Die Wochenstube, 1862
Technik unbekannt, 70 x 82 cm
ehemals Kaiser-Friedrich-Museum Magdeburg, GK 513, St 106 (Kriegsverlust)

Abbildung 117



Franz Defregger
Tiroler Bauernstube, um 1875
Öl auf Leinwand, 58,5 x 76,5 cm
Stiftung Museum Kunstpalast Düsseldorf, Inv. Nr. 4522

Abbildung 118



Rudolf Jordan
Heiratsantrag auf Helgoland, 1834
Öl auf Leinwand, 62,7 x 70 cm
Nationalgalerie Berlin, Inv. Nr. W.S. 98

Abbildung 119



Lichtschirmständer mit rechteckiger Lithophanieplatte aus weißem
Biskuitporzellan, Manufaktur Meissen
Platten-Nr. 124 „Heiratsantrag auf Helgoland“ nach dem gleichnamigen
Gemälde von Rudolf Jordan
16,0 x 18,3 cm
Ständer der Eisengießerei Gleiwitz, vor 1840

Abbildung 120



Arthur Thiele
Franz Defreggers „Salon-Tiroler“ mit aufmontierten Tierköpfen
Postkarte

Abbildung 121



Franz Defregger
Das letzte Aufgebot, 1874
Öl auf Leinwand, 139 x 191 cm
Österreichische Galerie, Inv. Nr. 2551

Abbildung 122



Karikatur aus der Zeitschrift „Simplicissimus“ im Jahr 1927
unter Anlehnung an Franz Defreggers Gemälde „Das letzte Aufgebot“

Abbildung 123



Plakat des Schlierseer Bauerntheaters
mit einem Motiv von Eduard Grützner, vor 1902
Lithographie, 82 x 52 cm

