

Friedrich Gross

## REALISTEN DES 19. JAHRHUNDERTS ALS „IDYLLIKER“? Auch ein Beitrag zur Realismusdebatte

Eine kuriose Wendung gab der Runge-Forscher Jörg Traeger der Realismusdebatte<sup>1</sup> mit seinem „Die Sprengung des Idylls“ überschriebenen Beitrag im ersten Band der Katalog-Trilogie, die zur Hannoverschen Wilhelm-Busch-Ausstellung 1982 erschien<sup>2</sup>. Mit der Behauptung, Realismus sei ausschließlich eine „Konstante des 19. Jahrhunderts“<sup>3</sup>, tat Traeger die Bemühungen ab, realistische Gestaltungstendenzen in der europäischen Kunstgeschichte seit der Antike zu verfolgen. Indem Traeger den „idyllischen Grundcharakter“<sup>4</sup> des Realismus enthüllte, den realistischen Malakt zur harmonischen Augenvermählung mit den Naturobjekten verklärte, ja die realistische Malerei als „Seinsform des Realitätsverlusts“<sup>5</sup> entlarvte, entzog er allen Illusionen den Boden, der Realismus könne den schönen Schein zerstören und ein ungeschminktes Bild der Wirklichkeit entwerfen. Die Geschichte des Realismus im 19. Jahrhundert erschöpft sich nach Traeger in aufeinander folgenden rein kunstimmanenten Gegenthesen zum „Platonischen, Elitären, Hochgebildeten“ der herrschenden Bildkunst<sup>6</sup>. Aber der künstliche Versuch, den Wirklichkeitsbezug der realistischen Malerei weitgehend auszuklammern, Realisten wie Courbet und Leibl als harmlose „Idylliker“ hinzustellen – die die „Idylle“ mystischerweise dennoch „sprengen“ – und die „linke“ Pathosformel „Realismus“ zu erledigen, hält der Kritik nicht stand.

Das bildkünstlerische Arbeiten nach der Natur bezeichnet Traeger als „Malen auf dem Motiv“<sup>7</sup> und sieht darin die „idyllische Situation schlechthin“, das mehr oder weniger darstellungskonkrete Bilderzeugnis erscheint ihm als „Idyllreliquie“: „In der Konzentration auf 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 ein in die Zuständlichkeit der Dinge, die er malt. Im Malen auf dem Motiv wird der locus amoenus zum Ereignis.“<sup>8</sup> Abgesehen davon, daß der realistische Künstler nicht nur *Dinge*, sondern auch Pflanzen, Tiere, Menschen darzustellen vermag, beruht seine Arbeit nicht primär auf einer einführenden Identifikation, sondern auf einem visuellen Studium, das Formdetails, Oberflächenstrukturen, Lichtreflexe, Handlungs- und Bewegungseigenarten, Kleidung, Frisuren, Physiognomik und Mimik analysiert und Techniken der wirklichkeitstgetreuen Darstellung auf der Bildfläche erprobt, übt und variiert; dies ist ein distanzschaffender Prozeß der ästhetischen Erkenntnis, der das Alltagsverhalten durchbricht. Zudem gibt es Bereiche der Wirklichkeit, die eine harmonische Einfühlung des sie darstellenden Realisten nicht zulassen, zum Beispiel vernichtende Naturkatastrophen, Kriegszerstörungen, soziale Verelendung. Zwar kann das „Malen auf dem Motiv“ zum idyllisch-selbstvergessenen Kläubern verkommen, doch sogar der Maler, der Wirklichkeitstreue erstrebt, hat die Möglichkeit, durch Weglassen, Hinzufügen, Umstellen, den Charakter beispielsweise einer Landschaft realistisch zu verschärfen, ins Heroische zu steigern oder ins Idyllische abzumildern. Dies ästhetisch bewußte Gestalten ist mit dem Begriff des Eintauchens in die Zuständlichkeit der Dinge nicht zu erfassen.

Wenn das „Malen auf dem Motiv“ mit seinem Streben nach Darstellungskonkretion, nach einem hohen Grad an „Ikonizität“<sup>9</sup> als realistisches Gestaltungsprinzip bezeichnet werden kann, spielen im Gegensatz zur Auffassung Traegers realistische Tendenzen, also solche des Strebens nach Darstellungskonkretion, in der gesamten europäischen Malerei eine wichtige Rolle. Bereits Hegel sah in der zunehmenden Weltzuwendung und Wirklichkeitstreue der Malerei seit der byzantinischen Epoche ein Grundprinzip der Kunstentwicklung: „Im allgemeinen liegt der Fortgang darin, daß mit *religiösen* Gegenständen in einer selbst noch *typischen* Auffassung, architektonischen, einfachen Anordnung und unausgebildeten Färbung der Anfang gemacht wird. Dann kommt Gegenwart, Individualität, lebendige Schönheit der Gestalten, Tiefe der Innigkeit, Reiz und Zauber des Kolorits mehr und mehr in die religiösen Situationen herein, bis die Kunst sich der weltlichen Seite zuwendet, die Natur, das Alltägliche des gewöhnlichen Lebens oder das historisch Wichtige nationaler Begebenheiten der Vergangenheit und Gegenwart, Porträts und dergleichen bis zum Kleinsten und Unbedeutendsten hin mit gleicher Liebe, als

dem religiösen idealen Gehalt gewidmet worden war, ergreift und in diesem Kreise vornehmlich nicht nur die äußerste Vollendung des Malens, sondern auch die lebendigste Auffassung und individuelle Ausführung hinzu gewinnt. Dieser Fortgang läßt sich am schärfsten in dem allgemeinen Verlauf der byzantinischen, niederländischen und deutschen Malerei verfolgen (...).“<sup>10</sup> Hauptphasen des historischen Strebens nach Darstellungskonkretion in der europäischen Bildkunst sind die Renaissance mit ihrer Entwicklung der Zentralprojektion, Körpermodellierung, wissenschaftlichen Anatomie (Leonardo), realistischen Charakteranalyse im Porträt, das holländische 17. Jahrhundert mit seiner bürgerlichen, vielfältig spezialisierten Genre-, Landschafts- und Architekturmalerei und das 19. Jahrhundert; besonders prägnant fassen läßt sich in Deutschland der Bruch mit der klassizistischen und romantischen Bildauffassung des ersten Drittels des 19. Jahrhunderts und die Neugewinnung einer gleichsam positivistischen Wirklichkeitstreue in der Historien- und Genremalerei der Düsseldorfer Schule.

Doch das Streben nach Darstellungskonkretion kann sich in akademischem Virtuositentum verlieren, auch kann es „umfunktioniert“ werden zur Rechtfertigung wirklichkeitsferner Phantasien, es kann dazu benutzt werden, dem schönen Schein leerer Illusionen sinnliche Überzeugungskraft zu verleihen. Der Realismus des 19. Jahrhunderts greift diese „lügnerische Verfälschung“ an, indem er *nunmehr* desillusionierende *Abstraktionen* einsetzt, wie sie als Montage figuraler Flächen, Reduktion der Körpermodellierung, formzerstörende Fleckauflösung durch informelle Pinsel- und Spachteltechnik, als düstere und schmutzige Farbgebung paradigmatisch in Courbets „Begräbnis in Ornans“ (1850) erscheinen. Traegers Formel vom idyllischen „Malen auf dem Motiv“ wäre in sich widerspruchsvoll, wollte sie generell sowohl das analytische Streben nach höchstmöglicher Darstellungskonkretion als auch die mehr oder weniger intensive Verminderung der Ikonozität durch die genannten Abstraktionen umfassen. Jede Art der schwächeren oder stärkeren Abstraktion beruht auf der *synthetischen* Anwendung relativ „selbständiger“ ästhetischer Zeichen, die gerade auf ikonische Entsprechungsbeziehungen zu verzichten suchen, einem subjektiven Expressionswillen des Künstlers folgen, den Gehalt der Bildaussagen ausdrucksmäßig modifizieren, neue semantische Dimensionen eröffnen.

Fußend auf der Arbeit von Klaus Bernhard „Idylle. Theorie, Geschichte, Darstellung in der Malerei 1750–1850“ (1977)<sup>11</sup> definiert Traeger die Idylle als locus amoenus des vom Alltagsleben geplagten Menschen, der sich im urbanen Zivilisationsfortschritt nach einem naturbestimmten Leben sehne. Die allgemeinen Seinsmerkmale der Idylle, die vor allem im 18. und frühen 19. Jahrhundert in Poesie und Malerei eine Blütezeit erlebt habe, seien „raumzeitlicher Stillstand, Eingrenzendes und Eingegrenztes, Schicksalslosigkeit, Zivilisationsferne, Harmonie mit der Umwelt. Für sich allein dargestellt, sind Pasto-

rale, Goldenes Zeitalter, Paradies, Arkadien, Insel der Seligen Totalformen des Idylls, das als Epiphänomen aber in vielen Spielarten und Bildgattungen, gerade auch im Gewand der Wirklichkeitsdarstellung, d.h. vor allem als Genremalerei, auftreten kann. Dies macht den Grenzcharakter, das Transitorische und Fließende des Idylls aus.“<sup>12</sup> Indem Traeger seinen Blick auf den vom Realismus häufig behandelten Bereich des bürgerlichen Daseins richtet und diese Themenwahl als Ergebnis einer Flucht der Maler (Gustave Courbet, Wilhelm Leibl, Hans Thoma, Wilhelm Busch) aus der städtischen Zivilisation in eine zeit- und geschichtslose Naturwelt interpretiert, kann er die in den realistischen „Genrebildern“ dargestellte Welt der auf dem Lande arbeitenden Menschen als „Idylle“ bezeichnen, die realistischen Maler als „Idylliker“.

Der Hauptmangel dieser Argumentation liegt darin, daß sie eine klare Unterscheidung zwischen Wirklichkeit und Malerei und eine Analyse des Wirklichkeitsbezuges der realistischen Malerei vermeidet. Bereits am Eingang seines Aufsatzes entzieht sich Traeger der Aufgabe, den bildkünstlerischen Realismusbegriff unter Berücksichtigung kunsttranszendenter Beziehungen zu klären; der Autor weist darauf hin, daß ein solches Bemühen ein Nachdenken über die Realität voraussetze, daß aber die Wirklichkeit einem sicheren Erfassen nicht zugänglich sei, da selbst die Fachphilosophen als „Platoniker“ oder „Empiriker“ entgegengesetzte Realitätsauffassungen entwickelt hätten. Offenbar kapituliert hier der Kunsthistoriker vor der Anstrengung philosophischer Reflexion, gedanklicher Entscheidung. – Übrigens ist das Gegensatzpaar des „Platonismus“ und „Empirismus“ von Traeger schief gewählt; so verbindet den *empirischen* Neopositivismus Machscher Prägung (Empiriekritizismus<sup>13</sup>), der subjektiv-idealistisch die Empfindungen als elementare Bausteine des „Gegebenen“ annimmt, eine wenn auch entfernte Verwandtschaft mit dem objektiv-idealistischen „Platonismus“; philosophisch exakt sollte am Gegensatzpaar des *Idealismus* und des *Materialismus* festgehalten werden. – Den Nebel der Traegerschen Entscheidungslosigkeit vertreibt ein klares Bekenntnis zur grundlegenden Idealismus- und Religionskritik, wie sie seit Feuerbach geleistet wurde.

Die Kritik an der Behauptung, der Realismus des 19. Jahrhunderts sei zivilisationsflüchtig und idyllisch, muß ein schwerwiegendes Versäumnis Traegers ausgleichen; es besteht darin, daß die genannten Kategorien des Idyllischen („Zivilisationsferne“, „Eingrenzendes und Eingegrenztes“, „raumzeitlicher Stillstand“, „Harmonie der Umwelt“) nicht im Hinblick auf die Bildkunst näher definiert und entsprechende Darstellungskategorien umrissen sind, die als Prüfsteine für die Bestimmung des Idyllencharakters oder idyllischer Momente von Bildgestaltungen dienen können. Dies Versäumnis ermöglicht Traeger eine ziemlich willkürliche Anwendung seiner Kategorien des Idyllischen. Es sei nun versucht, am Beispiel zweier Bildidyllen von Salomon Geßner (1730 – 1788)<sup>14</sup>, nämlich der Radierung „Phyllis, Chloe“ (1775) und der Gouache „Der Wunsch oder die poetische Einsiedelei“ (1786), die Traeger-

schen Kategorien zu konkretisieren. Beide Bildwerke illustrieren entsprechend betitelt Prosastücke aus einer erstmals 1756 erschienenen Idyllensammlung Geßners<sup>15</sup>, des Hauptmeisters der Idylle am Beginn des bürgerlichen Zeitalters.

Die Ferne gegenüber der zeitgenössischen, sowohl städtischen als auch ländlichen Zivilisation wird in der Radierung „Phyllis, Chloe“ ausgedrückt durch die antikisch-legeren Gewänder der beiden Hirtinnen, durch die Ursprünglichkeit der handwerklichen Fertigungsweise ihrer geflochtenen Körbe und des zum Teil überrankten rohen Bretterzauns, durch die Üppigkeit der Bäume und Pflanzen, in der Gouache „Der Wunsch“ durch die georgisch-primitive Bauweise der „Hütte“, des Gartenhäuschens, des Einfassungszauns mit dem Rankenbogeneingang, der Holzbrücke und durch die gleichsam paradiesische Naturnähe des bachumflossenen Anwesens.

Abschirmende Eingrenzung und wohltuende Eingrenztheit der Figuren erzeugen in „Phyllis, Chloe“ die hohen Bäume hinter dem rechten Zaunteil, der Hain, der die trinkende Herde im Hintergrund schützt und die Zaunöffnung verriegelt, die Pflänzchen des Vordergrundes, so daß ein lauschiger Winkel entsteht, ein überschaubarer menschlicher Aktionsraum inmitten der Natur. Im „Wunsch“ ist die Hütte mehrfach schutzbietend eingegrenzt durch den Bach, den Zaun und die hohen Birken, Eichen und Weiden. Auf dem von krautigen Flächen begrenzten Weg, der über die Brücke ins Anwesen führt, spielt in der Geborgenheit der überwölbenden Bäume eine Genreszene „niedlicher“ Figuren: ein kleines Mädchen eilt der vom Felde kommenden Mutter und seinem Brüderchen über die Brücke entgegen und verscheucht die Gänse in den Bach, während rechts auf dem busch- und krautbewachsenen Dreieck zwei Rinder ruhig grasen.

Raumzeitlicher Stillstand wird in „Phyllis, Chloe“ suggeriert durch die geschichtslose Naturnähe der Hirtinnen, durch das Fehlen einer dramatisch bewegten Handlung, durch die einfühlsame Beschreibung eines emotionalen Zustands: die Frauen führen ein Gespräch über ihre Liebe zu schönen Hirten; den Anlaß bietet der Korb, den der kunstreiche Amyntas der von ihm geliebten Chloe schenkte<sup>16</sup>. Auch im „Wunsch“ drückt die dargestellte Heimkehr vom Felde und erneute Vereinigung der Familie eher einen beglückenden Zustand des täglichen Lebens in der Natur aus als eine entwicklungs- und geschichtsträchtige Handlung.

Die Schilderung des einfachen Hirten- und Bauernlebens innerhalb einer arkadischen Landschaft, in der alle Bildungen des Menschen bergend und schmückend umwuchert sind, die Beschreibung naturnaher Formen der Produktion aus natürlichen Stoffen drücken in „Phyllis, Chloe“ und im „Wunsch“ sowie in anderen Idyllen Geßners die Harmonie mit der Umwelt aus. Menschliche Arbeit ist als kunstreiche beglückend durch Liebe motiviert wie das Korbflechten des Hirten Amyntas, oder sie verbindet die nützliche Aneignung mit lustvollem Spiel; so trägt im „Wunsch“ die Mutter anmutig einen Früchtekorb

Salomon Geßner,  
Phyllis, Chloe 1775  
Radierung 16,1 x 12,9 cm



Salomon Geßner,  
Der Wunsch oder die  
poetische Einsiedeley 1786  
Gouache auf Papier  
27,7 x 39,6 cm  
Zürich, Kunsthaus Zürich



auf dem Kopf, und der kleine Junge zieht sorgsam sein Heuwägelchen. Leid, Mühsal, Not, peinvolle Einschränkungen des Lebens, die Bedrückung durch Arbeitsteilung, ökonomische und politische Herrschaft sind aus dem Gesichtskreis verbannt. Die empfindsame Form- und Farbgebung, die starke Kontraste, Spannungen, Erregtheit meidet, steigert die bildkünstlerische Harmonie, den Eindruck angenehmer Freiheit in einer schönen Welt.

Im Gegensatz zur Auffassung Traegers läßt sich zeigen, daß der französische Realismus Courbetscher Prägung und der oppositionelle Naturalismus der endsechziger bis achtziger Jahre in Deutschland (Leibl, Liebermann usw.)<sup>17</sup> keineswegs der Gattungstradition der (von Geßner paradigmatisch gestalteten) Idylle folgen. Besonders zu berücksichtigen ist bei der Beweisführung die Kluft des Realismus und Naturalismus gegenüber der Landleben- und Bauernmalerei des *traditionellen Genres*. Traeger ignoriert diese Kluft vollkommen, die im Zweiten Deutschen Kaiserreich durch die Theoretiker der „Moderne“ (beispielsweise Wilhelm Trübner, Richard Muther, Carl Neumann) kämpferisch vertieft wurde.

Ludwig Knaus, Leichenzug im Walde 1852, Öl/Lwd., 96 x 114 cm. Privatbesitz



Vergleicht man das Monumentalgemälde „Ein Begräbnis in Ornans“ (1850, 314 x 663 cm) von Courbet mit dem sehr viel kleineren „Leichenzug im Walde“ (1852, 96 x 114 cm) von Ludwig Knaus<sup>18</sup>, findet man idyllische Tendenzen allenfalls im Knausschen Werk der traditionellen Genremalerei. Während bei Courbet sich die fast lebensgroßen Figuren in einem breiten Fries raumlos drängen, bedrückt von den horizontalen Bergzügen und der trüben Himmelszone, eingetaucht in Schwärze, durch entschiedene Schwarz-Weiß- und angstschaffende Schwarz-Rot-Kontraste in Spannungen versetzt, führt die Knausche Erzählperspektive den von hübschen Schwarzwälder Dorfkindern mit christlichem Gesang angeführten Leichenzug nach vorn durch den Wald, dessen sonnenbeglänzte Wipfel blauen Himmel und Schönwetterwolken einschließen. Während Courbet die durch soziale, politische und religiöse Gegensätze bestimmte Einwohnerschaft seines Heimatdorfes Ornans exemplarisch vorführt, dem katholischen Klerus die beiden kirchenfeindlichen Republikaner „von 1793“ gegenüberstellt, die Landbourgeoisie mit dem knienden proletarischen Totengräber konfrontiert<sup>19</sup> und die ländlichen Charaktere durch erdfarbene Flecken und rauhe Pinselzüge kennzeichnet, gibt Knaus eine poetisch verklärte Trauer-Dorfnovelle. Zwar stellt der deutsche Genremaler in der Tradition der „socialistischen Tendenzmalerei“ (Muther)<sup>20</sup> den Kindern und rechtschaffenen Erwachsenen einen zerlumpten Vagabunden gegenüber, den ein bewaffneter Gendarm bewacht, doch etwas von dem Licht, das die schönen Kindergesichter verklärt, trifft auch den Elenden, der zudem die Mütze abgenommen und die gefesselten Hände zusammengelegt hat. Während bei Knaus die ästhetische Versöhnung triumphiert und sich der Tod dem Leben, das Dunkel dem Licht, das Alte dem Jungen, das Häßliche dem Schönen und das Schlechte dem Christlichen unterordnet und eine feine Malkultur jede vermittelnde Nuancierung ermöglicht, tragen bei Courbet alle Momente der Form-, Farb- und Raumgestaltung zu einer ästhetischen Radikalisierung bei.

Streng genommen sind die Traeger-Geßnerschen Kategorien des Idyllischen auf beide Gemälde nicht anwendbar. Die Kategorie der „Zivilisationsferne“ ist insofern nicht erfüllt, als die ländliche Zivilisation der zeitgenössischen Gegenwart von beiden Malern in der Gestaltung der Charaktere, der Trachtenkleidung und des Begräbnisbrauchtums realistisch erfaßt wird; beide Gemälde beruhen auf intensiven Porträt- und Detailstudien vor Ort<sup>21</sup>. Eine Geßnersche antikisch-arkadische Entrückung, die Elegie eines „Et in Arcadia ego“ liegt diesen Bildern fern. Dennoch demonstrieren sie durch ihre die Figurengruppen umgreifenden Landschaftsdarstellungen die Naturnähe des ländlichen Daseins.

Die Kategorie der schutzbietenden Eingrenzung und wohlthuenden Eingrenztheit („Eingrenzendes und Eingegrenztes“) ist nur im „Leichengang im Walde“ von Knaus tendenziell erfüllt; hier wölben sich die Baumkronen abschirmend und schützt dichtes Buschwerk die Seiten. Im „Begräbnis in Ornans“ wirkt die Begrenzung des Hintergrundes durch düstere Bergzüge restriktiv, als



Jules Breton, Die Errichtung eines Kalvarienberges, 1858, Öl/Lwd., 135 x 250 cm  
Lille, Musée des Beaux-Arts

sei die Gefangenheit der Dorfbewohner in den Beschränkungen ihrer ländlichen Kultur symbolisiert.

Die Kategorie der glückseligen Geschichtslosigkeit, eines „raumzeitlichen Stillstands“ trifft auf beide Bildwerke nicht zu. Das Monumentalgemälde Courbets thematisiert den Tod als Grenzsituation, die das wahre prägende Sein der zeitgenössischen Dorfgemeinschaft historisch bewußt zum Vorschein bringt. Erreicht auch Knaus bei weitem nicht die Geschichtsträchtigkeit des „Begräbnisses von Ornans“, so bietet sein „Leichenzug im Walde“ doch einen Handlungsablauf der zeitgenössischen Gegenwart, der durch einen moralischen und sozialen Kontrast grundiert ist.

Die Kategorie der „Harmonie mit der Umwelt“ im Sinne arkadischer Seligkeit der Menschen in der Natur wird von Courbets Bildwerk wegen der inhalts- und formalästhetischen Radikalität nicht erfüllt, von dem Knausschen Gemälde zumindest nur tendenziell. Bei Knaus verdichten die dunklen Waldpartien harmonisch die Atmosphäre ernsten Totengedenkens, und die Sonnenpartien harmonisieren mit dem Licht der Reinheit und Lebensunschuld auf den Kinder Gesichtern.

Eine singuläre Stellung behauptet Courbets „Begräbnis in Ornans“ auch innerhalb der französischen Malerei. Beispielsweise zeigt das thematisch und kompositionell verwandte Gemälde „Die Errichtung eines Kalvarienberges“ (1858, 135 x 250 cm) des Realisten Jules Breton<sup>22</sup> eine stärker traditionellgenrehafte Figurenmodellierung, eine erzählerisch aufgelockerte Gruppenkomposition und eine trotz aller Dumpfheit freundlichere Farbgebung. Die ausgedrückte katholische Gläubigkeit der Dorfbewohner trägt zur ästhetischen „Versöhnung“ bei.

Nicht im geringsten sind die Traeger-Geßnerschen Kategorien des Idyllischen auf Courbets „Steinklopfer“ (1849)<sup>23</sup> anwendbar. Keine Spur jener arkadischen Zivilisationsferne der Geßnerschen Darstellungen, sondern mit analytischer Schärfe erfaßt Courbet eine proletarisch-„inferiore“ Seite der zeitgenössischen Kultur, das Dasein zweier Chausseearbeiter. Die dunkle Verriegelung des Hintergrundes entspricht nicht einer idyllisch-bergenden Eingrenzung, sondern sie drückt die Auswegslosigkeit, Restriktion des Steinklopferlebens aus. Nicht die Glückseligkeit eines historischen Veränderungen entzogenen „raumzeitlichen Stillstands“ wird in den monumentalen Arbeitshaltungen veranschaulicht, sondern die Typik elementarer körperlicher Verrichtungen; beide Arbeiter, deren individuelle Gesichtszüge nicht sichtbar sind, vertreten exemplarisch ihre Klasse. Die physische Arbeit erscheint nicht wie bei Geßner als Selbstverwirklichung des Menschen in lustbetonter Auseinandersetzung mit einer üppigen Natur, als Form der „Harmonie mit der Umwelt“, sondern als anstrengende, stereotype Tätigkeit, die die Kleider mit Schweiß tränkt, zerreißt und verschmutzt. Im Vergleich mit motivisch ähnlichen Darstellungen der französischen und englischen Malerei hat Michael Nungesser die gestalterische Einzigartigkeit der „Steinklopfer“ Courbets überzeugend herausgearbeitet<sup>24</sup>. Auch die Gegenüberstellung mit dem Werk eines deutschen Genre-malers, mit „Auf der Landstraße“ (1897) von Adolf Maennchen<sup>25</sup> verdeutlicht Courbets Radikalität. Maennchen gibt in einer sehr viel traditionelleren Gruppenkomposition sitzende und kniende Steinklopferinnen und verleiht der Szene durch das etwas unglauwbwürdige Mutter-Kleinkind-Motiv einen sentimentalischen Zug.

Adolf Maennchen, Auf der Landstraße, 1897, (Abb. in: Die Kunst unserer Zeit, 9, 1898, 2. Halbband, S. 87)



Die Kluft zwischen der traditionellen Genremalerei und dem deutschen oppositionellen Naturalismus, der um etwa fünfzehn Jahre früher einsetzte als die in der ersten Hälfte der achtziger Jahre beginnende Strömung des literarischen deutschen Naturalismus<sup>26</sup>, zeigt beispielsweise ein Vergleich der Gemälde „Die Kartoffelernte“ (1875) von Max Liebermann<sup>27</sup> und „Kartoffelernte“ (1879) von Ludwig Knaus<sup>28</sup>. Während Liebermann unter dem Einfluß des französischen Realismus (Courbet, Schule von Barbizon<sup>29</sup>) mit dunklen, schmutzigen Farben, harten Helligkeitsgegensätzen und in einer rauen Fleckmalerei das Kartoffelsammeln als kollektiven, anstrengenden Arbeitsprozeß darstellt, an dem ein kleines Mädchen lernend und helfend teilnimmt, erzählt Knaus in feiner akademischer Manier eine kontrastreiche Episode mit humoristischen Akzenten, wie neben dem hackenden Arbeiter und den beiden Arbeiterinnen eine Mutter ihrem Kleinen, das sie auf dem Arm hält, eine gebackene Kartoffel zu essen gibt, wie niedliche Kinder sich an dem Kartoffelfeuer und an einem Korb und Sack zu schaffen machen, wie auf dem Weg am Acker ein Baumstämme transportierendes Gespann vorüberzieht und wie die Nebelschwaden des Morgens die traulichen Bauernhäuser im Hintergrund einhüllen. – Gegenüber diesem in „idyllischen“ Details schwelgenden, traditionellen Genrebild wirkt das oft reproduzierte und als Dekorationsmotiv vielfältig vermarktete „Abendläuten“ (1858 – 1859) von Jean-Francois Millet<sup>30</sup>, das ein betendes Kleinbauernpaar auf dem kargen Acker während der Kartoffelernte zeigt, in seiner Schlichtheit trotz der sentimental-religiösen Religiosität und des kleinen Formats (55 x 66 cm) monumental. Dagegen folgt das Gemälde „Kartoffelernte während der Überschwemmung des Rheins im Jahre 1852 im Elsaß“ (Salon von 1853) von Gustave Brion<sup>31</sup> mit seiner dramatischen Erzählstruktur den Prinzipien des traditionellen Genres.

Max Liebermann, Die Kartoffelernte, 1875, Öl/Lwd., 108,5 x 172 cm





Ludwig Knaus, Kartoffelernte, 1879 (oben). (Abb. in: Die Kunst unserer Zeit 1. 1890, Tafel nach S. 8)

Gustave Brion, Kartoffelernte während der Überschwemmung des Rheins im Jahre 1852 im Elsaß (unten). Salon von 1853, Öl/Lwd., 98 x 132 cm., Nantes, Musée des Beaux-Arts



Ein krasser Gegensatz besteht zwischen dem humorigen „Tischgebet“ (1875) von Franz Defregger<sup>32</sup> und Liebermanns „Tischgebet“ (1886)<sup>33</sup>, das eine arme holländische Bauernfamilie vor der einfachen Kartoffelmahlzeit zeigt. Der oppositionelle Naturalist Max Liebermann führt das karge Wohn- und Arbeitsmilieu der Tenne mit der offenen Feuerstelle und der Viehfütterung im Hintergrunde vor Augen und verschweigt nicht die Spannungen innerhalb der Familie: der junge, neben dem vorbetenden Vater stehende Bauer hat die Hände in die Hosentaschen gesteckt und schaut vor sich hin; seinem Beispiel opponierender religiöser Gleichgültigkeit folgt das größere Mädchen, das nicht wie sein Bruder, die Mutter und Großmutter die Hände faltet, sondern die Arme herabhängen lässt. Demgegenüber schildert der Münchener Genremaler eine idyllische Bauernküche, erfüllt von der harmonisch-heiteren Atmosphäre des gemeinsamen Tischgebets: die Mutter lehrt das Jüngste die Hände falten, und die Geschwister am Tisch tun ebenso lächelnd mit wie die stehende niedliche Magd. Selbst der Hund merkt auf, und nur die dummen Hühner fahren fort zu picken.



Max Liebermann  
Tischgebet, 1886  
Öl/Lwd., 136 x 176 cm  
Hadersleben (Dänemark),  
Katharinenheim

Franz von Defregger,  
Tischgebet, 1875  
Öl/Lwd., 59 x 73,4 cm  
Leipzig, Museum der  
bildenden Künste



Noch krasser wirkt die Diskrepanz zwischen Van Goghs mit dunklen Farben und expressiven Abstraktionen gemalten „Kartoffelessern“ (1885)<sup>34</sup> und den „Tagelöhnern in Thüringen“ (1875) des Weimarer Genremalers Otto Günther<sup>35</sup>, dessen um die Suppenschüssel versammelte Landarbeiter und Kinder fütternde Frauen als einfache Menschen, die unter drückenden Verhältnissen das elementare Nahrungsbedürfnis stillen, immerhin eindringlich genug aufgefaßt sind.

Für Traeger verharren die von Leibl gemalten Bauern, die durch eine „jahrhundertealte Tradition“ und durch „zähe Arbeit in vorindustrieller Erdverbundenheit“ geprägt seien, außerhalb der Geschichte in der „Regungslosigkeit von Stilleben“<sup>36</sup>; auf diese Figuren, die so gesehen die Idyll-Kategorien der „Zivilisationsferne“ und des „raumzeitlichen Stillstands“ erfüllen, bezieht Traeger die Idylldefinition Schopenhauers, die besagt, daß die Dichtungsart der Idylle stets glückliche Menschen in beglückend beschränkten, einfachen und einförmigen Verhältnissen darstelle, so daß die Last des Lebens nicht zu spüren sei<sup>37</sup>. All dies trifft nicht im Geringsten auf Leibls realistische Bauerndarstellungen zu. Ganz im Gegensatz zur Idylle, die ihren Figuren eine bergende Umgebung schafft, rückt der oppositionelle Naturalist Leibl beispielsweise seine als höchst unterschiedliche Persönlichkeiten herausgearbeiteten „Dorfpolitiker“ (1876/1877)<sup>38</sup> eindringlich an den Betrachter heran. Der Künstler wendet auf seine Bauernporträts in verschärfter Form das Prinzip des „Individualisierens“ und „Charakterisierens“ an, das von den Vertretern und Theoretikern der bürgerlichen Historien- und Genremalerei seit dem Vormärz in der Auseinandersetzung mit dem „Idealismus“ formuliert worden war. Leibl erhebt die Dorfpolitiker, die anhand einer Kataster-Akte über Grundstücksangelegenheiten beraten, zu individuellen Subjekten ihrer eigenen Zeitgeschichte; keineswegs zeigt sie der Künstler in „idyllischer Glückseligkeit“, sondern mit der Akribie des auf „Naturwahrheit“ versessenen Beobachters analysiert er die Prägungen durch harte physische Arbeit, die Züge leidenschaftlicher Beschränkungen und des Alterns, die Formung der Bauern durch die „Last des Lebens“. – Demgegenüber veranschaulicht das Gemälde „Plauderei“ (1884) von Franz von Defregger<sup>39</sup> eine launige Gruppe von Tiroler Jägern und Holzfällern, die in einer gemütlichen Bauernstube zwei netten Mädchen Abenteuer erzählen, während der Hund aus seiner Schale frißt. Ähnlich ist die leicht karikierte „Skatrunde“ („Die Kartenspieler“) von Wilhelm Busch<sup>40</sup> in der humorigen Erzählweise des traditionellen Genres gehalten. Die skizzenhafte Malerei „sprengt“ nicht die Idylle, sondern verstärkt den Eindruck der amüsanten Verschobenheit der drei Dorftypen.

Da die Traeger-Geißnerschen Kategorien des Idyllischen die völlig realitätsentrückte Utopie eines agrarisch fundierten Daseins von paradiesischer Einfachheit und Konfliktlosigkeit verlangen, lassen sie sich generell weder auf Werke des deutschen oppositionellen Naturalismus noch auf solche des traditionellen

Vincent van Gogh,  
Die Kartoffelesser,  
1885, Öl/Lwd.,  
81,5 x 114,5 cm  
Amsterdam,  
Rijksmuseum  
Vincent van Gogh



Otto Günther  
Tagelöhner in  
Thüringen, 1875  
Öl/Lwd. auf Pappe  
30,5 x 45 cm  
Wiesbaden,  
Museum Wiesbaden



Wilhelm Leibl,  
Dorfpolitiker,  
1876 – 1877  
Öl/Lwd.,  
76 x 97,5 cm  
Winterthur,  
Stiftung Oskar Rein-  
hart



Franz von Defregger,  
Plauderei, 1884  
(Abb. in:  
Adolf Rosenberg,  
Defregger,  
Bielefeld u. Leipzig  
1897, S. 74, Abb. 63)



Wilhelm Busch,  
Die Kartenspieler  
(Skatrunde)  
Öl/Holz,  
27,5 x 33,8 cm  
Privatbesitz



Genres anwenden. Die traditionellen Genredarstellungen des ländlichen Lebens liefern nämlich vielfach auf sorgfältige Naturstudien gegründete Analysen der zeitgenössischen Realität (Brauchtum, Trachten, Arbeits- und Kommunikationsformen), wenn auch Härten gemildert sind und durch erzählerische Lebendigkeit, Detailreichtum, Dramatisierung des Alltags, humoristische Akzente ein rein „stoffliches“ Interesse des Betrachters geweckt wird. – Den nur begrenzten Wert der Geßnerschen Idyllen kritisierte bereits Schiller: „Sie stellen unglücklicherweise das Ziel *hinter* uns, dem sie uns doch *entgegenführen* sollten, und können uns daher bloß das traurige Gefühl eines Verlustes, nicht das fröhliche der Hoffnung einflößen. Weil sie nur durch Aufhebung aller Kunst und nur durch Vereinfachung der menschlichen Natur ihren Zweck ausführen, so haben sie, bei dem höchsten Gehalt für das *Herz*, allzuwenig für den *Geist*, und ihr einförmiger Kreis ist zu schnell geendigt.“<sup>41</sup> Diese Kritik mußte im Verlauf des 19. Jahrhunderts Idyllen in der Manier Geßners noch härter treffen, denn deren Realitätsferne nahm zu: die Wirklichkeit veränderte sich tiefgreifend; die Kluft zwischen dem Land und den das Land ausbeutenden Städten wurde beständig größer; der Markt der Industrieprodukte und die Kapitalisierung der Eigentums- und Arbeitsverhältnisse griffen in den agrarischen Bereich hinüber, und dort verschärften sich ähnlich wie in den Städten die sozialen Gegensätze. Keinesfalls ist Traegers stillschweigende Voraussetzung richtig, daß sich die Gattung der Idylle bruchlos vom 18. ins 19. Jahrhundert fortgesetzt habe; vielmehr erfuhr die bildkünstlerische Behandlung der ländlichen und bäuerlichen Welt innerhalb der historischen Entwicklung eine jeweils phasenspezifische Ausprägung.

Am Beginn des bürgerlichen Zeitalters standen die von Rousseau, Diderot und Winckelmann bewunderten, in ganz Europa berühmten literarischen Idyllen Geßners und die Geßnerschen Idyllenbildwerke; sie boten eine Utopie menschlicher Selbstverwirklichung auf dem Lande, die gegen die raffinierten Schäferspiele des Rokoko und überhaupt gegen die „geschnörkelte“ höfisch- aristokratische Spätzeitkultur des 18. Jahrhunderts opponierte und sich zugleich implizit gegen die arbeitsteilige Reduktion, ökonomischen Zwänge und den Glücksverzicht der bürgerlich-städtischen Lebenswelt richtete. Diese Utopie fand ihre heroisch-ideale Steigerung in den arkadischen Landschaften des Neoklassizismus, deren Bildwelt wie die der Geßnerschen Idyllen von der sozialen Realität der ländlichen Ausbeutung durch Grundherren weit entfernt war.

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelte sich in latenter Spannung oder entschiedener Gegnerschaft zu Neoklassizismus und Romantik die Genremalerei, die mit dem „Bauerngenre“ als ihrem zentralen Fach auf Ausdrucksweisen der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts zurückgriff. Das Genre, das in Deutschland englische und französische Anregungen aufnahm (David Wilkie, Leopold Robert) und sich auch in Österreich (Waldmüller) seit dem Ende der zwanziger Jahre sprunghaft entwickelte, strebte in der Erfassung

von Oberflächenstrukturen und Licht-Schatten-Phänomenen (Freilichtmalerei) nach einer kunsthistorisch bis dahin einzigartigen Darstellungskonkretion. Diese durchaus materialistische Betonung des Naturstudiums muß im Kontext des zeitgenössischen positivistischen Szientismus gesehen werden, der die fortschrittliche bürgerlich-liberale Weltanschauung mit ihrem Drang zur Säkularisierung bestimmte. Diese ideologische Dimension des „Malens auf dem Motiv“ und der Entwicklung des Freilichtprinzips im 19. Jahrhundert entgeht Traeger völlig. Der vielfach offen formulierte Gegensatz des Genres der dreißiger und vierziger Jahre zur antikischen Götter- und Heldenwelt des Neoklassizismus, zur Ritterhistorie der Romantik, zur idealen Bibelmalerei der Nazarener ist nicht allein als sozusagen kunstimmanente Antithetik im Sinne Traegers zu verstehen, sondern als Ausdruck eines ideologischen Antagonismus: die „materialistische“ Genremalerei, die das Leben des „Volkes“ darstellte und insbesondere durch die neugegründeten bürgerlichen Kunstvereine gefördert wurde, opponierte gegen eine Bildkunst im Dienste des Feudalismus und des feudalen Klerikalismus und gegen die abgehobene künstlerische Bildungswelt der Oberschichten. — Übrigens kann der vom „Bauerngenre“ thematisierte ländliche Bereich nicht an und für sich als „zivilisationsfern“, „idyllisch“, „vorindustriell“ gelten, wie Traeger es suggeriert, sondern das Land besitzt eine relativ eigenständige Kultur, die auf strukturellen Unterschieden zur urbanen Zivilisation beruht. Das Leben auf dem Lande ist bestimmt durch die direkte Auseinandersetzung mit Tieren, Pflanzen und dem Erdboden in primär physischer Arbeit. Diese strukturelle Besonderheit prägt auch die sozialen Differenzierungen; der Schicht der Landarbeiter steht im 19. Jahrhundert die der Landeigentümer gegenüber, der Schicht des „Gesindes“ mit eingeschränkten Rechten die der Besitzbauern mit patriarchalischer Verfügungsgewalt, der Schicht der gesindelosen Kleinbauern die der Großgrundbesitzer<sup>42</sup>. Das von den Auswirkungen der Industrialisierung betroffene Land rekrutierte die Proletarier der Städte. Freilich bestand im 19. Jahrhundert ein besonders starkes Bildungsgefälle zwischen Stadt und Land, und die ländliche Kultur wurde von den Städtern oft genug als „primitiv“, „roh“ abqualifiziert. Diese Vorurteile gaben dem Bauerngenre, das eine wertmindere, „niedere“ Welt zum kunstwürdigen Gegenstand erhob, zusätzliche oppositionelle Stoßkraft. Doch Traegers These von der „Flucht“ der urbanen Künstler in die Welt der „ländlichen Idylle“ ist darum nicht völlig falsch; sicher gab es auch die Möglichkeit, eine eskapistische, tendenziell konservative Sicht im Bauerngenre zu entwickeln. Wirklichkeitsferne Idyllen wurden jedoch nicht von den Realisten im Sinne Traegers hergestellt (Courbet, Leibl, Liebermann usw.) sondern von Malern des traditionellen Genres der fünfziger bis achtziger Jahre.

Im revolutionären Vormärz konnte das Bauerngenre die Qualität einer „socialistischen Tendenzmalerei“ erreichen und sich gegen das feudalaristokratische Jagdrecht, gegen die Ausbeutung der ärmeren Landbevölkerung

durch ungerechte Konsumsteuern, gegen unsoziale Pfändungen innerhalb der Kleinbauernschaft richten<sup>43</sup>. Dies gesellschaftskritische Bauerngenre trennen Welten von den utopischen Hirtenidyllen Geßners.

In den fünfziger bis siebziger Jahren etablierte sich parallel zur poetisch-realistischen Dorfgeschichte eines Berthold Auerbach das poetisch-realistische Bauerngenre der Knaus, Vautier, Defregger usw., das nunmehr auch akademische Lehrstühle erobern konnte. Innerhalb des Systems der Ausdrucksmodi der traditionellen Ästhetik nahm das poetisch-realistische Bauerngenre die Mittelposition des „Realismus“ zwischen der Spitzenposition des „Idealismus“ und der niederen Position des „Naturalismus“ ein. Während der „Idealismus“, vertreten durch Werke der Bibel- und Historienmalerei, werthöchste Ideen in die Anschauung übertrug und der „Naturalismus“ nur die gemeine Natur zu kopieren vermochte, schöpfte der „Realismus“ aus der Wirklichkeit, verfeinerte indessen seine Produkte mit Hilfe der Phantasie, verhalf der „rohen Realität“ zu poetischer Verklärung<sup>44</sup>. – Freilich ließ sich ein Realist wie Adolph von Menzel keinesfalls in dieses Modus-System der traditionellen Ästhetik einordnen. –

Der deutsche oppositionelle Naturalismus der siebziger bis neunziger Jahre wandte sich entschieden gegen das traditionelle Modus-, Rang- und Gattungssystem der Bildkunst, das er im Verbund mit dem Impressionismus und dem Symbolismus in den neunziger Jahren endgültig außer Kraft setzte. Insbesondere bekämpfte der oppositionelle Naturalismus das traditionelle Genre, dem er akademische Glätte, Publikumshörigkeit mit seiner launigen Erzählweise, Beschönigung der Wirklichkeit und Verfälschung der künstlerischen und der Naturwahrheit vorwarf<sup>45</sup>. Der oppositionelle Naturalismus unternahm den Versuch, die innerhalb der bürgerlichen Weltsicht zutiefst verachtete körperliche Arbeit auf dem Lande realitätsgerecht darzustellen, das ländlich-bäuerliche Leben wahrheitsgetreu zu erfassen. Dies Gestaltungsvorhaben wurde durch die Anwendung der modernen Abstraktionen, wie sie bereits in Courbets „Begräbnis in Ornans“ voll entwickelt waren, semantisch unterstützt. Die informelle raue Fleckauflösung deutete auf vitale Naturhaftigkeit, zugleich symbolisierte sie die anarchischen Kräfte, die sich gegen das traditionelle ästhetische Wertsystem richteten. Die dunklen, schmutzigen Farben und harten Hell-Dunkel-Kontraste deuteten auf die Anstrengungen, Beschränkungen, Härten, auf das soziale Elend des ländlichen Daseins. Die Zerstörung der Raumillusion durch Formvereinfachungen und Flächigkeit drückte den künstlerischen Willen zur Durchbrechung des schönen Scheins aus. Von seinem Argumentationssystem her vermag Traeger weder diese modernen Abstraktionen präzise zu bestimmen noch ihre Semantik zu erkennen; stattdessen konstruiert er einen subjektiven „koloristischen Gestus“ (des realistischen Künstlers), der rein visuell „in der Wirklichkeit der Malfläche“ das von der Gattungstradition vorgegebene „Idyll“ der Bauerndarstellung „sprengte“<sup>46</sup>.

In einer Zeit der explodierenden Industrialisierung, des Wucherns der Marktwirtschaft, der Verschärfung der gesellschaftlichen Gegensätze, des vergeblichen Kampfes von Konservativen, National- und Linksliberalen gegen die stetig erstarkende Sozialdemokratie bildeten der oppositionelle Naturalismus der Bildkunst und der Naturalismus der deutschen Literatur, die sich übrigens beide nicht auf die Darstellung des ländlich-bäuerlichen Daseins beschränkten, jene radikalisierte Strömung der bürgerlichen Kunst, die eine ernsthafte Auseinandersetzung mit der „sozialen Frage“ leistete. Obgleich die naturalistischen Künstler, wenn sie das ländliche und städtische Kleinbürgertum und Proletariat behandelten, keineswegs dessen Interessen parteilich verfochten, sondern in einer „objektivistischen“ Beobachtungsdistanz verharrten, wurden sie vielfach als Sozialisten und im Rückblick auf die Ereignisse der Pariser Commune von 1870/1871 als „Communards“, ja zerstörerische „Petroleurs“ beschimpft. Emphatisch wandte man sich gegen eine „sozialdemokratische“ Schmutz- und Elendmalerei, die Triumphe der „Häßlichkeit“ feiere und die Kunst entweihe. Traeger ignoriert auch diese Dimension des Realitätsbezuges und der ideologischen Wirkung des bildkünstlerischen und literarischen Naturalismus.

## Anmerkungen

- 1 Zur „Realismusdebatte“ vgl. folgende Arbeiten in der Reihenfolge ihres Erscheinens: Georg Schmidt: Naturalismus und Realismus. Ein Beitrag zur kunstgeschichtlichen Begriffsbildung, in: Georg Schmidt: Umgang mit Kunst. Ausgewählte Schriften 1940 – 1963. Mit einem Nachwort von Adolf Max Vogt, Freiburg im Breisgau 1966, S. 27 – 36; Hanns-Conon von der Gabelentz: Der Naturalismus. Seine Deutung und Bedeutung in der Malerei des 19. Jahrhunderts, Altenburg 1966 (= Veröffentlichungen des Lindenau-Museums Altenburg); Linda Nochlin: Realism, Harmondsworth 1971; Helmut Widhammer: Realismus und klassizistische Tradition. Zur Theorie der Literatur in Deutschland 1848 – 1860, Tübingen 1972; Autorenkollektiv (Gesamtleitung Hans Koch): Zur Theorie des sozialistischen Realismus, Berlin DDR 1974; Peter Sager: Neue Formen des Realismus. Kunst zwischen Illusion und Wirklichkeit, Köln 1974<sup>2</sup> (= DuMont Dokumente); Reinhold Grimm/Jost Hermand (Hrsg.): Realismustheorien in Literatur, Malerei, Musik und Politik. Mit Beiträgen von Klaus L. Berghahn, Theodore S. Hamerow, Helmut Kreuzer, Frank Trommler, einem studentischen Autorenkollektiv, Steven Paul Scher und Jost Hermand, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1975 (= Urban-Taschenbücher. Reihe 80, Band 871); Klaus Jarmatz: Forschungsfeld Realismus. Theorie. Geschichte. Gegenwart, Berlin DDR/Weimar 1975; Winfried Nerdinger: Zur Entstehung des Realismus-Begriffs in Frankreich und zu seiner Anwendung im Bereich der ungegenständlichen Kunst, in: Städel-Jahrbuch N.F. 5. 1975, S. 227 – 246; J. Adolf Schmoll gen. Eisenwerth: Naturalismus und Realismus: Versuch zur Formulierung verbindlicher Begriffe, in: Städel-Jahrbuch N.F. 5. 1975, S. 247 – 266; Georg Jäger: Der Realismusbegriff in der Kunstkritik, in: Max Bucher/Werner Hahl/Georg Jäger/Reinhard Wittram (Hrsg.): Realismus und Gründerzeit. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1848 – 1880, Bd. 1. Einführung in den Problembereich, Stuttgart 1976, S. 9 – 31; Wolfgang Powroslo: Erkenntnis durch Literatur. Realismus in der westdeutschen Literaturtheorie der Gegenwart, Köln 1976; Stephan Kohl: Realismus. Theorie und Geschichte, München 1977 (=UTB 643); Thomas Metscher: Kunst und sozialer Prozeß. Studien zu einer Theorie der ästhetischen Erkenntnis, Köln 1977 (= Kleine Bibliothek. Politik. Wissenschaft. Zukunft 92); Klaus Herding:

- Realismus – Eine Frage des Ziels, in: Kat. Ausst. Als guter Realist muß ich alles erfinden. Internationaler Realismus heute. Kunstverein und Kunsthaus Hamburg. 4. Nov. 1978 bis 7. Jan. 1979, Hamburg 1978, S. 12–23; Klaus Herding (Hrsg.): Realismus als Widerspruch. Die Wirklichkeit in Courbets Malerei, Frankfurt am Main 1978 (= suhrkamp taschenbuch 493); Werner Hofmann: Poesie und Prosa. Rangfragen in der neueren Kunst, in: Werner Hofmann: Bruchlinien. Aufsätze zur Kunst des 19. Jahrhunderts, München 1979, S. 180–200; Kat. Ausst. Marianne Doezema: American Realism and the Industrial Age, Cleveland, Ohio (Cleveland Museum of Art) 1980 (= Themes in Art Series. Published by the Cleveland Museum of Art in cooperation with Indiana University Press); Gabriel P. Weisberg; The Realist Tradition. French Painting and Drawing 1830–1900. A special exhibition organized by the Cleveland Museum of Art. The Cleveland Museum of Art 12 November 1980 through 18 January 1981. The Brooklyn Museum 7 March through 10 May 1981. The St. Louis Art Museum 23 July through 20 September 1981. Glasgow Art Gallery and Museum, Kelvingrove 5 November 1981 through 4 January 1982, Cleveland, Ohio 1980; Jörg Traeger: Die Wahrheit steht nicht fest. Über den Realismus-Streit in der Malerei, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nummer 298, 24. 12. 1981.
- 2 Jörg Traeger: Die Sprengung des Idylls. Ein Beitrag zur Realismusedebatte, in: Kat. Ausst. Wilhelm Busch. Als Maler in seiner Zeit. Niedersächsisches Landesmuseum, Hannover 1982 (= Wilhelm Busch 1832–1908. Niedersächsische Landesausstellung zur 150jährigen Wiederkehr des Geburtstages von Wilhelm Busch. Hannover 26. Mai–29. August 1982, Bd. 1), S. 3–33
- 3 Ebd., S. 4, r.Sp.
- 4 Ebd., S. 25, l.Sp.
- 5 Ebd.
- 6 Ebd., S. 5, l.Sp.
- 7 Ebd., S. 20
- 8 Ebd.
- 9 Die Unterscheidung von ikonischen Zeichen, die ihrem Denotat ähnlich sind und nichtikonischen Zeichen, die ihrem Denotat nicht ähnlich sind, stammt von Charles W. Morris; vgl. Charles W. Morris: Ästhetik und Zeichentheorie (1939), in: Wolfhart Henckmann (Hrsg.): Ästhetik, Darmstadt 1979 (= Wege der Forschung Band XXXI), S. 269–293, Abschnitt IV. Das ästhetische Zeichen, S. 273–275. – „Wirklichkeitsgetreu“ dargestellte Gegenstände, Figuren, Details aller Art eines Bildkunstwerks sind ikonische Zeichen mit einem hohen Grad an Ähnlichkeitsübereinstimmung mit ihren Denotaten. Die Ähnlichkeitsübereinstimmung wird als Ikonizität bezeichnet. Die Ikonizität kann durch das bildkünstlerische Streben nach Konkretion erhöht, durch das Streben nach Abstraktion vermindert werden.
- 10 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Ästhetik. Nach der zweiten Ausgabe Heinrich Gustav Hothos (1842) redigiert und mit einem ausführlichen Register versehen von Friedrich Bassenge. Band II, Berlin DDR/Weimar 1976<sup>3</sup>, S. 242f.
- 11 Klaus Bernhard: Idylle. Theorie, Geschichte, Darstellung in der Malerei 1750–1850. Zur Anthropologie deutscher Seligkeitsvorstellungen, Köln/Wien 1977 (= Dissertationen zur Kunstgeschichte 4)
- 12 Jörg Traeger (1982), s. Anm. 2, S. 9, l.Sp.f.
- 13 Vgl. W.I. Lenin: Materialismus und Empiriokritizismus, Berlin DDR 1975 (= W.I. Lenin: Werke. Ins Deutsche übertragen nach der vierten russischen Ausgabe. Die deutsche Ausgabe wird vom Institut für Marxismus-Leninismus beim Zentralkomitee der SED besorgt. Band 14). – Lenin kritisiert in seinem Hauptwerk den „Empiriokritizismus“ von Avenarius, Mach und ihren russischen Nachfolgern.
- 14 Vgl. Martin Bircher/Bruno Weber: Salomon Gessner. Martin Bircher, Bruno Weber unter Mitwirkung von Bernhard von Waldkirch, Zürich 1982. „Phyllis, Chloe“, 1775, Radierung 16,1 x 12,9 cm, vgl. ebd., Nr. 71, S. 170, Abb. S. 58; „Der Wunsch oder die poetische Einsiedelei“, 1786, Gouache auf Papier 27,7 x 39,6 cm, Kunsthaus Zürich, vgl. ebd., Nr. 164, S. 183, Farbtafel S. 144

- 15 Vgl. Salomon Gessner: Sämtliche Schriften. Band II. Reprint des Dritten und Vierten Teils von „S. Gessners Schriften, Zürich bey Orell, Geßner, u. Comp. 1762“, Zürich 1972 (= Salomon Gessner. Sämtliche Schriften in drei Bänden. Herausgegeben von Martin Bircher). – Darin: „Phillis, Chloe“, S. 83 – 87; „Der Wunsch“, S. 151 – 168 (beide Idyllen in: Dritter Teil)
- 16 Vgl. ebd., Dritter Teil, S. 84
- 17 Der Begriff des „oppositionellen Naturalismus“ ist abgeleitet aus den ästhetischen Debatten der siebziger bis neunziger Jahre, in denen von traditionellen Positionen aus Künstlern wie Leibl, Liebermann, Uhde „krasser Naturalismus“ vorgeworfen wurde. Zudem verweist der Begriff auf Übereinstimmungen dieser „modernen“ Richtung mit dem literarischen deutschen Naturalismus (ca. 1885 bis 1895).
- 18 Gustave Courbet (1819 – 1877): Ein Begräbnis in Ornans, 1850, Öl/Lwd. 314 x 663 cm, Paris, Louvre; Ludwig Knaus (1829 – 1910): Leichenzug im Walde, 1852, Öl/Lwd. 96 x 114 cm, Privatbesitz
- 19 Vgl. Kat. Ausst. Gustave Courbet (1819 – 1877). Grand Palais 30 septembre 1977 – 2 janvier 1978, Paris 1977, S. 99, I.Sp. Zur Konfrontation des Totengräbers mit der Landbourgeoisie vgl.: Timothy J. Clark: Ein bürgerlicher Totentanz. Max Buchon über Courbet, in: Klaus Herding (Hrsg.): Realismus als Widerspruch. Die Wirklichkeit in Courbets Malerei, Frankfurt am Main 1978 (= suhrkamp taschenbuch 493), S. 194 – 211, hier insbesondere Seite 198
- 20 Vgl. Richard Muther: 22. Das socialistische Tendenzbild, in: Richard Muther: Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert. Zweiter Band, München 1893, S. 186 – 211
- 21 Vgl. Kat. Ausst. Gustave Courbet, Paris 1977, s. Anm. 19, S. 98 – 99, sowie: Kat. Ausst. Ludwig Knaus 1829 – 1910. Museum Wiesbaden 21. Oktober – 30. Dezember 1979. Staatliche Kunstsammlungen Kassel 19. Januar – 16. März 1980. Kunstmuseum Düsseldorf 30. März – 11. Mai 1980, Wiesbaden/Hanau 1979, Kat. Nr. 34, S. 114
- 22 Jules Breton (1827 – 1906): Die Errichtung eines Kalvarienberges, 1858, Öl/Lwd. 135 x 250 cm, Lille Musee des Beaux-Arts
- 23 Gustave Courbet (1819 – 1877): Steinklopfer, 1849, Öl/Lwd. 159 x 259 cm, ehemals Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister (1945 Kriegsverlust)
- 24 Vgl. Michael Nungesser: „Und selbst die sociale Frage zieht ein in die geöffneten Pforten der Kunst.“ Die *Steinklopfer* im Spiegel der Kritik, in: Klaus Herding (Hrsg.): Realismus als Widerspruch. Die Wirklichkeit in Courbets Malerei, Frankfurt am Main 1978 (= suhrkamp taschenbuch 493), S. 177 – 193
- 25 Adolf Maennchen (1860 – 1920): Auf der Landstraße, 1897, Abb. in: Die Kunst unserer Zeit, 9. 1898, 2. Halbband, S. 87
- 26 Zum literarischen deutschen Naturalismus vgl.: Helmut Scheuer (Hrsg.): Naturalismus. Bürgerliche Dichtung und soziales Engagement, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1974 (= Sprache und Literatur 91); Günther Mahal: Naturalismus, München 1975 (= UTB 363); Roy C. Cowen: Der Naturalismus. Kommentar zu einer Epoche, München 1977<sup>2</sup>; Klaus-Michael Bogdal: Schaurige Bilder. Der Arbeiter im Blick des Bürgers am Beispiel des Naturalismus, Frankfurt am Main 1978
- 27 Max Liebermann (1847 – 1935): Die Kartoffelernte, 1875, Öl/Lwd. 108,5 x 172 cm, Düsseldorf, Kunstmuseum
- 28 Ludwig Knaus (1829 – 1910): Kartoffelernte, 1879, Abb. in: Die Kunst unserer Zeit, 1. 1890, Tafel nach S. 8
- 29 Vgl. dazu: Kat. Ausst. Max Liebermann in seiner Zeit. Eine Ausstellung der Nationalgalerie Berlin mit Unterstützung der Berliner Festspiele GmbH, der Akademie der Künste, Berlin und der Ausstellungsleitung Haus der Kunst München e.V. und unter der Mitwirkung des Kupferstichkabinetts Berlin. Nationalgalerie Berlin Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz 6. September – 4. November 1979. Haus der Kunst München 14. Dezember 1979 – 17. Februar 1980, Berlin-West 1979, S. 174 – 175
- 30 Jean-Francois Millet (1814 – 1875): Abendläuten, 1858 – 1859, Öl/Lwd. 55 x 66 cm, Paris, Louvre

- 31 Gustave Brion (1824 – 1877): Kartoffelernte während der Überschwemmung des Rheins im Jahre 1852 im Elsaß, Salon von 1853, Öl/Lwd. 98 x 132 cm, Nantes, Musée des Beaux-Arts
- 32 Franz von Defregger (1835 – 1921): Tischgebet, 1875, Öl/Lwd. 59 x 73,4 cm, Leipzig, Museum der bildenden Künste
- 33 Max Liebermann (1847 – 1935): Tischgebet, 1886, Öl/Lwd. 136 x 176 cm, Hadersleben (Dänemark), Katharinenheim
- 34 Vincent Willem van Gogh (1853 – 1890): Die Kartoffelesser, 1885, Öl/Lwd. 81,5 x 114,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh
- 35 Otto Günther (1838 – 1884): Tagelöhner in Thüringen, 1875, Öl/Lwd. auf Pappe 30,5 x 45 cm, Wiesbaden, Museum Wiesbaden
- 36 Jörg Traeger (1982), s. Anm. 2, S. 12, l.Sp.
- 37 Ebd., l.Sp.f.
- 38 Wilhelm Leibl (1844 – 1900): Dorfpolitiker, 1876 – 1877, Öl/Lwd. 76 x 97,5 cm, Winterthur, Stiftung Oskar Reinhart
- 39 Franz von Defregger (1835 – 1921): Plauderei, 1884, Abb. in: Adolf Rosenberg, Defregger, Bielefeld und Leipzig 1897 (= Künstler-Monographien. In Verbindung mit Andern herausgegeben von H. Knackfuß. XVIII), S. 74, Nr. 63
- 40 Wilhelm Busch (1832 – 1908): Die Kartenspieler (Die Skatrunde), Öl auf Holz 27,5 x 33,8 cm, Privatbesitz (Gmelin 289)
- 41 Friedrich Schiller: Über naive und sentimentalische Dichtung (1795), in: Schillers Werke in fünf Bänden. Ausgewählt und eingeleitet von Joachim Müller. Erster Band. Gedichte. Prosaschriften, Berlin DDR/Weimar 1976<sup>14</sup> (= Bibliothek Deutscher Klassiker BDK. Herausgegeben von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der Klassischen Deutschen Literatur in Weimar), S. 248 – 343, hier S. 306
- 42 Vgl. dazu: Ingeborg Kellermann: Die Familie. Geschichte, Geschichten und Bilder, Frankfurt am Main 1977<sup>2</sup>, Abschnitt „Die ländliche Familie“, S. 178, r.Sp. – 184; Diedrich Saalfeld: Die Sorge um das tägliche Brot, in: Jerome Blum (Hrsg.): Die bäuerliche Welt. Geschichte und Kultur in sieben Jahrhunderten. Mit Beiträgen von Jerome Blum, Joan Thirsk, Diedrich Saalfeld, Yves-Marie Berce, Jacqueline Simpson, William N. Parker, Harvey Franklin, München 1982, S. 109 – 132
- 43 Vgl. Hanna Gagel: Die Düsseldorfer Malerschule in der politischen Situation des Vormärz und 1848, in: Kat. Ausst. Die Düsseldorfer Malerschule. Kunstmuseum Düsseldorf 13. Mai – 8. Juli 1979. Mathildenhöhe Darmstadt 22. Juli – 9. September 1979, Düsseldorf 1979, S. 68 – 85, insbesondere Abschnitt „Sozialkritik von Hübner, Kleinenbroich und Schwingen“, S. 75, r.Sp. – 77
- 44 Vgl. dazu: Hermann Riegel: Die bildenden Künste. Kurzgefaßte Allgemeine Kunstlehre in ästhetischer, künstlerischer, kunstgeschichtlicher und technischer Hinsicht. Vierte, völlig neu bearbeitete Auflage, Frankfurt am Main 1895, S. 346 – 349
- 45 Vgl. zum Kampf der „modernen“ Malerei gegen Historie und Genre: Carl Neumann: Der Kampf um die Neue Kunst, Berlin 1896, darin: VIII. Von moderner Malerei. Betrachtungen über die Münchener Kunstausstellung von 1888, S. 213 – 250; Woldemar von Seidlitz: Die Entwicklung der modernen Malerei, Hamburg 1897 (= Sammlung gemeinverständlicher wissenschaftlicher Vorträge, Heft 265 – N.F. Serie XII)
- 46 Vgl. Jörg Traeger (1982), s. Anm. 2, S. 25 – 32 (vorletzter Abschnitt des Aufsatzes), insbesondere S. 27