

Gabriele Genge, Angela Stercken
»Vom Wirbel bis zur Zehe niederdeutsch«

Julius Langbehns *Rembrandt als Erzieher* und die Rezeption der Genremalerei in der Moderne

Bilder bürgerlichen Alltags und bäuerlicher Beschäftigung, Blicke in gemütvolle Stuben und Schilderung des Lebensglücks runzlicher Bauerngestalten scheinen uns heute Inbegriff einer verlogenen und kitschigen Idealwelt, deren letzte Ausläufer uns kürzlich Achim Preiss als Zeichen künstlerischer Unbedarftheit des NS-Regimes vor Augen führte.¹ Preiss hatte sich hier bewußt an eine akademische Einteilung der Kunst gehalten und diese Bild-Sujets unter der Gattungsbezeichnung *Genre* vorgestellt.

Eben diese Kunstgattung genießt jedoch in anderem Zusammenhang bis heute große Wertschätzung. Zu denken ist hierbei an die holländische Genremalerei des 17. Jahrhunderts, deren Vertreter wie Pieter de Hooch, Gerard Terborch, Jan Vermeer aber auch Rembrandt, zu den Altmeistern der Kunst, zu den Stars unseres Faches zählen² – Gründe, die von Preiss intendierte ästhetische und damit politische Verharmlosung der Gattung *Genre* in Zweifel zu ziehen.

Genre und Wahrheit

Die Begriffsgeschichte des *Genre* ist eng mit dem Machtinstrumentarium der akademischen Doktrin verknüpft. Bereits im 17. Jahrhundert definierte man Bilder, deren Sujet alltägliche Begebenheiten und die Schilderung bürgerlichen Lebens, deren formale Eigenheit eine besonders getreuliche Naturnachahmung war als Bilder einer niedrigen Gattung. So hatte sich zwar in der holländischen Kunstliteratur schon der Begriff »naer het leven«³ für diese Bilder etabliert, während die Bezeichnung *Genre* noch nicht existierte.⁴ Im Gegensatz zu der seit Alberti favorisierten Historienmalerei, die als belehrende und dichterische künstlerische Darstellung dem hohen Stil angehörte, standen jene Bilder, die alltägliche Begebenheiten und vertraute Szenarios vorführten, im Ruf, künstlerischen Ansprüchen nur zum Teil genügen zu können. Hier äußerte sich ein Kunstverständnis, das an der aristotelischen Poetik gemessen, als höchste Aufgabe der Kunst die Dichtung, nicht aber die Darstellung von »Wahrheit« ansah. Gemäß dieser einseitigen Auslegung definierte schließlich auch Denis Diderot den Begriff des »tableau de genre«: »Die Bezeichnung »Genremaler« wendet man ohne jeden Unterschied sowohl auf solche Maler an, die sich nur mit Blumen, Früchten, Tieren, Hainen, Wäldern und Bergen beschäftigen, wie auf solche, die ihre Szenen aus dem alltäglichen, häuslichen Leben nehmen.«⁵

Diese sehr weitreichende Definition, die neben dem Sujet des Alltagslebens noch zusätzlich ein breites Spektrum heute geläufiger Gattungen umfaßt, wird von Diderot eingegrenzt. Genremalerei bestimmt sich in Opposition zur Historienmalerei. Die Historienmaler halten, so Diderot, die Genremaler »für engstirnige Köpfe ohne Ideen, ohne Poesie, ohne Adel, ohne Schwung, ohne Genie, für Leute, die sklavisch hinter der Natur herlaufen, die sie nicht einen Augenblick aus den Augen zu verlieren wagen.« Diese von Diderot verunglimpften »armseligen Kopisten« jedoch halten wiederum umgekehrt die Historienmalerei für ein »romanhaftes Genre, in dem

es weder Wahrscheinlichkeit noch Wahrheit gibt und alles übertrieben ist.« Damit wird diese belehrende und auch vom Staat genutzte indoktrinierende Kunstgattung von den Genremalern als eine Darstellungsweise desavouiert, die »nichts mit der Natur gemein hat und in dem die Unwahrheit überall durchblickt: in den übertriebenen Charakteren, die nirgends existiert haben, in den Begebenheiten, die alle aus der Einbildung stammen, in dem ganzen Sujet, das der Künstler niemals anderswo gesehen hat als in seinem hohlen Kopf.« Dieser Streit der beiden Kunstgattungen ist bei Diderot demnach bereits genuin mit dem Wahrheitsanspruch bzw. Wahrheitsverzicht der jeweiligen Gestaltungsform verbunden. So wird Hauptunterscheidungsmerkmal der Genremalerei, daß sie »mehr Wahrheit« verlange.⁶ Gemäß der aristotelischen Poetik – und für den heutigen Betrachter unverständlich – ordnet er die Genremalerei als Prosa-Gattung der Geschichtsdarstellung zu, die Historienmalerei jedoch als poetische Gattung dem Epos.⁷ Er festigt zudem den ›moralischen‹ Anspruch dieser Malerei in seinen Salonbesprechungen, auch wenn er die akademische Gattungshierarchie beibehalten möchte.⁸ Damit sind bereits grundlegende Positionen geschaffen, die den Erfolg der Genremalerei im 19. Jahrhundert nachvollziehbar machen: Sie kann dem Auftrag der ›wahrheitsgetreuen‹ Wiedergabe vergangener und zeitgenössischer Zustände und faktischer Details wesentlich besser entsprechen als die staatliche, mit Lehrauftrag ausgestattete Historienmalerei.⁹ Die Rezeption der Äußerungen Diderots in Deutschland ließ nicht lange auf sich warten und machte auch dort den Begriff des *Genre* ansässig – ähnlich wie bei Diderot, unter Beibehaltung des Vorrangs der Historienmalerei. So heißt es 1811 im bei Cotta erschienenen *Nouveau Dictionnaire*: »Jeden Mahler, der nicht Geschichte mahlt, nennt man Gattungsmahler.«¹⁰ Eine Einengung des Begriffes auf die Darstellung alltäglicher Lebensdarstellung erfolgte bald darauf, wie folgender Textbeitrag zeigt: »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 zu Genre alle komischen Scenen (...) Drittens bilden den Haupttheil des Genre sogenannte Alltagsscenen.«¹¹ Die damit bereits in die Wege geleitete Wertschätzung der Genremalerei stieß zwar zunächst noch auf starke Ablehnung der begleitenden Kunstkritik, doch mußte man sich eingestehen, daß ihr immenser Publikumerfolg nicht gelegnet werden konnte. Die Genremalerei entwickelte sich zur »*Kunst für's Volk*« wie Jacob Burckhardt sie titulierte.¹²

Zugleich läßt sich nachvollziehen, daß formale Gestaltung und damit verbundene Wahrheitsillusion das Genre auch für die Vermittlung historischer Begebenheiten als Medium *par excellence* erscheinen ließen. Entscheidend für diese Art der Rezeption waren die enthusiastischen Worte, die Hegel über die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts in seinen Vorlesungen über die Ästhetik verlauten ließ. Die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts ist zwar bereits im 18. Jahrhundert als wichtiges Vorbild dieser Gattung angesehen worden. Zudem ergriffen viele Genremaler die Gelegenheit, sich an holländischen Vorbildern in den Museen zu üben und damit der rigiden Auswahl des Lehrbetriebs an der Akademie zu entgehen. Doch Hegels methodische Bindung der Malerei an ihre historischen Voraussetzungen ließ die holländischen Kunstwerke nun zu Reportagen bürgerlicher und – mit historischem Gleitschritt – zugleich auch ›deutscher‹ Lebenswelt werden.¹³ Die Genremalerei der Holländer wurde zu einer künstlerischen Methode der authentischen und historischen

Wiedervorlage umgedeutet und aufgewertet, ihre Kunst als »durch und durch lebendige Charakteristik mit größter Wahrheit« gewürdigt.¹⁴

Hegel fand in dem Frühsozialisten und Kunstkritiker Thoré-Bürger seinen wichtigsten Nachfolger. Thoré-Bürger hat sich in Frankreich als einer der rührigsten und fundiertesten Kenner der holländischen Kunst des 17. Jahrhunderts profiliert. Ihm verdanken wir die Entdeckung des Oeuvres Vermeers, jedoch auch die wichtigsten Abhandlungen über die ästhetische und sozialgeschichtliche Bedeutung dieser Kunst.¹⁵ Eben letztere hat zum großen Teil auch sein Interesse für Rembrandt vorangetrieben. Die Autorin Ten Doesschaete Chu spricht vor allem für den Zeitraum nach 1848 in Frankreich von einer geradezu dogmatisch verfolgten Rezeption der holländischen Malerei. Zum Hauptstichwort dieser neuen und enthusiastischen Wendung zu den Holländern wird der Begriff der ›Wahrheit‹. Getreu der hegelianischen Vorgabe schreibt Thoré-Bürger von einer »*wahrhaftigen Geschichte*«, die in den Bildern der Holländer gewissermaßen mechanisch erzeugt wird, von »*einer Art Fotografie ihres großen 17. Jahrhunderts*«. ¹⁶ In dieser Kunst, so lassen seine Schriften erkennen, wird das Befreiungspotential der holländischen Kultur beschworen: Den protestantischen Holländern sei es gelungen, das Joch katholischer Fremdherrschaft abzuwerfen, sie werden damit auch für andere frühsozialistische Autoren, u.a. auch Prudhon zu Vorbildern einer neuen und modernen Kunstauffassung.¹⁷ Die Maler dieser Zeit, vor allem Rembrandt, hätten sich in gleicher Weise von der Bedrängnis akademischer Vorgaben einer italienorientierten Kunsttheorie gelöst. Ein Vergleich der beiden Maler Raffael und Rembrandt führt Thoré-Bürger zu dem Schluß: »Raffel blickt nach hinten, Rembrandt nach vorn. Der eine hat die abstrakte Humanität gesehen, mithilfe der Symbole von Venus und der Jungfrau, Apollos und Christi. Der andere hat direkt und mit seinen eigenen Augen eine reale und lebendige Menschheit gesehen.«¹⁸ Damit schreibt sich Thoré-Bürger zugleich in eine seit der Romantik übliche kulturelle Nord-Süd-Differenzierung ein. Der deutliche Vorzug einer ›nordischen‹ vor einer ›südlichen‹ Kunstauffassung wurde erstmals bei den Schlegel-Brüdern in deren Lebens- und Volksnähe gesucht. Über Mme de Staël wurde diese nationalistische Kunstdifferenzierung auch in Frankreich als Gegenpart zur napoleonischen Fremdherrschaft in Intellektuellenkreisen beliebt.¹⁹ Vor allem die Kunstakademie und ihr verschulter und pedantischer Lehrbetrieb wurde als Hort ›italianisierender‹ Kunstpraxis geschmäht. In Thoré-Bürgers Worten ist damit auch bereits eine klare Positionierung zugunsten ›nordischer‹ Kunst zu sehen. Deutlich wird auch, daß wesentliche Merkmale der holländischen Kunst in ihrer Ähnlichkeit zur Fotografie und ihrer Konzentration auf die visuelle Wahrnehmung gesehen werden. Zugleich spitzt sich seine Darstellung auf den Künstler Rembrandt zu, der für ihn und eine Reihe weiterer Autoren zum Stellvertreter der holländischen Malerei insgesamt wird.²⁰

Eine hier angedeutete Nord-Süd-Theorie,²¹ aber auch eine Ableitung der Kunst aus ihren historischen Umständen wurde schließlich von Hippolyte Taine mit weiteren nun auch naturwissenschaftlich fundierten Anschauungen unterfüttert. Die historische Authentizität holländischer Malerei wird nun mit biologistischem Duktus weiter gestützt. Bekannt für seine klingende Trias von Rasse, Klima und Milieu, die er als kunst- und geschichtsbestimmende Faktoren ansieht, widmet Taine sich unter diesen Gesichtspunkten auch ausführlich der holländischen Malerei, die er der italienischen Renaissance gegenüberstellt. Er beginnt seine Untersuchung der »Malerei in den Niederlanden« mit einer grundlegenden Beschreibung der holländischen Bevöl-

kerung, die als Angehörige einer ›germanischen Rasse‹ vorgestellt werden. Erstmals wird eine Verbindung der holländischen Malerei zu der körperlichen Disposition und der klimatischen, geographischen Bedingtheit ihrer Produzenten geschaffen. Damit ist die Rezeption der holländischen Kunst und zugleich der Kunstgattung *Genre* in eine wichtige neue Phase eingetreten. Es zeichnet sich bei Taine mit dem Rückbezug der Malerei auf klimatische und rassische Entstehungsumstände der Kunst die Rückkopplung des Wahrheitsbegriffs auf biologische Kriterien ab.²²

Der Rembrandtdeutsche

In Taines Betrachtung erhält der Körper des ›holländischen Menschen‹ und seine u.a. ›rassische‹ Bestimmung eine exponierte Bedeutung für Entwicklung und Status der holländischen Genremalerei. Die hier verfochtenen Versuche, die Malerei zum Ausdruck biologisch-historischer Wahrheit werden zu lassen, verbinden sich jedoch, wie angeführt, bei der als typisch holländisch gefaßten Kunstgattung *Genre* mit einer längeren Tradition einer Wahrheitsrhetorik. Es liegt nahe, daß der traditionelle Wahrheitsanspruch des Genres damit für den damaligen Betrachter nicht allein die Authentizität der holländischen Interieurs und des dargestellten Alltagslebens oder Klimas, sondern insbesondere auch die ›rassische Echtheit‹ der dargestellten Körper des holländischen Volkes verbürgen konnte. Derartige Überlegungen führten dazu, daß auch die Genremalerei des 19. Jahrhunderts insgesamt als wichtiges Medium ›authentischer‹ Körperdarstellung Anerkennung finden mußte. Genredarstellungen können zu authentischen Rasse-Darstellungen werden. Damit tritt eine bedeutende Wende in der ästhetischen Bewertung der Genremalerei ein: Der menschliche Körper, traditionell ausschließlich formales Mittel zur Gestaltung der Historienmalerei, wird dem Wahrheitsanspruch des Genres unterstellt.²³ In Salonkritiken des ausgehenden 19. Jhs. wird diese Perspektive schließlich auch für die kunsthistorische Bilddeutung relevant. Es formiert sich eine neu definierte Gattung, deren Aufgaben ausschließlich in der Körperpräsentation unterschiedlicher *Rassen* liegen. Alltags schilderungen zeitgenössischer bäuerlicher Milieus werden rezipiert als Beispiele eines neubenannten »ethnographischen Genres« wie folgender Salonbeitrag von 1868 deutlich macht: »Es giebt eine nicht unbedeutende Zahl von Künstlern, die mit einer gewissen Vorliebe sich solchen Kulturspecialitäten widmen und die nationale Typik einheimischer wie ausländischer Volksstämme mit liebevollem Eingehen in dieselbe nicht nur den äußeren Habitus, sondern auch die besondere Empfindungsart der Racen zu veranschaulichen suchen. (...) Wo aber von dem Künstler seiner Intention gemäß der Accent auf das ethnographische Element gelegt wird, tritt (...) sofort das landschaftliche Element als ein wesentliches Wirkungsmoment hinzu, weil nicht nur die typischen Unterschiede, sondern auch die nationalen Gewohnheiten nothwendig mit klimatischen und territorialen Verhältnissen verknüpft sind und folglich auch nur durch die Eigenartigkeit der umgebenden Natur verständlich erscheinen.«²⁴

Hier läßt sich nun eine Deutung Rembrandts anschließen, die sich sowohl auf die beschriebenen, früheren Muster bezieht, aber auch für die Einschätzung des Genres in unserem Jahrhundert eine Schwellenfunktion übernimmt. Mit seinem 1890 erschienenen Buch *Rembrandt als Erzieher* unternahm Julius Langbehn – trotz gewisser Antipathien gegen den Künstler – den Versuch, seinen Zeitgenossen Rembrandt als »*Medi-*

zin« gegen kulturellen Verfall »zu verabreichen«. ²⁵ Das Buch erreichte trotz seiner ebenso globalen wie vagen Position und heterogenen Kritik nahezu Bestsellerauflagen.

Langbehns Stilisierung des Künstlers Rembrandt zu einer gesellschaftspolitischen Leitfigur gehört in den Umkreis einer Reihe von kulturpessimistischen und rassistisch-antisemitischen Entwürfen der Zeit um die Jahrhundertwende. Jüngste Beiträge der Forschung diskutieren daher auch den Text unter historischer oder literaturwissenschaftlicher Perspektive. ²⁶ Die Kunstwissenschaft jedoch hat bislang wenig Kenntnis von dem tatsächlich konfus geschriebenen und unerträglich polemisierenden Buch genommen. Doch Langbehns Buch zeugt von einer wichtigen Neuorientierung und Radikalisierung der dargelegten ästhetischen Grundhaltung gegenüber der Genremalerei und ihrem Status als einer wahrheitsvermittelnden Instanz. Und es wird sichtbar, welchen Stellenwert die Vorbildhaftigkeit der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts weiterhin als kulturleitende Konstante innehatte, auch wenn die Gattung Genre im Zuge avantgardistischer Positionierungen der Kunstdebatte im Jahr 1906 in den Depots der Museen verschwindet. ²⁷

Langbehns Abhandlung kann geradezu als Konglomerat unterschiedlicher Deutungen und Wertungen der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts angesehen werden, in der offenkundig die Kenntnis auch der französischen kunstsoziologischen Beiträge Thoré-Bürgers und Taines durchscheint. Als wichtige Vermittlerfigur muß hier sein persönlicher Freund Wilhelm Bode genannt werden, der auf dem Feld der Kunstwissenschaft die bereits in Frankreich entwickelten Ansätze für die deutsche Kunstgeschichte erschloß. ²⁸ Bode prägte nicht nur ein nachhaltig wirkendes Bild der holländischen Kunst, speziell Rembrandts, sondern begründet überdies – oft zum Leidwesen seiner französischen Museumskollegen – durch schnelle Ankäufe eine der größten Sammlungen Holländischer Kunst.

Der wesentliche Schritt, den Langbehn vollzieht, ist die topoihafte Verwendung Rembrandts, denn, so läßt sich zeigen, der Künstler dient ihm nunmehr ausschließlich als rassistisch bestimmter Prototyp, als Gewährsmann einer spezifischen »germanischen Rasse«. ²⁹ Auch wenn die holländische Malerei und speziell Rembrandt bereits zuvor aus rassistischem Blickwinkel betrachtet und entsprechenden Konzepten der Kunst eingeschrieben wurde, verengt sich die Sicht bei Langbehn auf jene biologisch orientierte Verwendung Rembrandts. Seine Intention richtet sich nicht mehr auf den Künstler und seine Werke, er erschließt Kunst und Kultur jetzt allein durch die körperliche Disposition eines ihrer Vertreter, des *niederdeutschen* Rembrandt. Die spezifischen Gestaltungsmerkmale finden sich bei Langbehn nurmehr als dem Text unterlegte Metaphern der rassistischen Zuordnung. ³⁰ Die Idee mündet im Heilsgedanken der »rassischen Erneuerung« durch den »Niederdeutschen«. ³¹ Bei Langbehn wird in einem Streich Rembrandts Rassezugehörigkeit zum Fundament seines künstlerischen Stellenwertes. Nun wird die Kunst erst durch einen Rückbezug auf den Begriff der *Rasse* möglich bzw. ästhetisch legitimiert. Langbehns radikalisiert die Konnotation Rembrandts noch zusätzlich, indem er ihn zu einer Vorbilds- und Heilsfigur stilisiert. Um im Sinne einer »Reformation« zur verlorenen »ursprünglichen Ganzheit«, zu einem »Kunstzeitalter« zurückkehren zu können, ³² stellt Langbehn in seiner antisemitisch motivierten Kulturbetrachtung dann auch jenen Volks-erziehungsgedanken in den Vordergrund, der bislang stetiger Begleiter der Rezeptionen holländischer Genres war. Folgerichtig verlagert sich die romantische künstlerische Antithese einer nördlichen individualistischen und einer südlichen akademie-

orientierten Kunst auf das Gebiet eines biologischen Überlebenskampfes. Die Rasse wird Ausgangs- und Mittelpunkt einer am *Niederdeutschen* ausgerichteten Kunstauffassung, deren Gegenstück, deren Feind im ›Judentum‹ gefunden wird.³³

Dies hat auch indirekt Konsequenzen für eine neue Auffassung der Gattung *Genre*. Wie bereits gezeigt, bot sich in der holländischen Genremalerei eine Kunst an, deren ›Wahrheitscharakter‹ zugleich auch als authentischer Ausdruck eines Volkes gesehen wurde. Langbehn spitzt diese Auffassung zu, indem er in seinem Buch nicht mehr die Kunstwerke, sondern vielmehr allein den Künstler selbst und sein geographisches Umfeld zur Vorbedingung künstlerischer Erneuerung erklärt. Damit erweitert er den Kunstbegriff. Die Zugehörigkeit zur gleichen ›germanischen Rasse‹ wird Vorbedingung für die künstlerische Nachfolge Rembrandts. Es wird sich zeigen, daß diese Herausnahme Rembrandts aus dem Bereich der Kunst und seine Einordnung in ein nach biologistischen und pseudo-medizinischen Kriterien geordnetes Denken eine Gewähr für das Überleben der Langbehnschen Theorien sowie der von ihm mit einem biologistischen Wahrheitsanspruch belegten Genremalerei übernahm.

Neben engen Kontakten zu den Kunsthistorikern Avenarius, Bode, Gurlitt, Seidlitz, deren zum Teil wohlwollenden Rezensionen Langbehns Buch bis in die 40er Jahre enorme Auflagenzahlen verdankte, waren es, wie bereits Cornelius Gurlitt 1899 herausstellte, jedoch überwiegend Künstler, die sich an Langbehns Publikation orientierten und dies besonders auf dem Feld der Genremalerei dokumentierten.³⁴ Unter jenen, für die – zumindest temporär – die holländische Kunst zu einem wichtigen Orientierungspunkt wurde ist vor allem Wilhelm Leibl herauszustellen. Leibl unterhielt zudem freundschaftliche Kontakte zu Julius Langbehn, den er 1877 porträtierte (Abb. 1).³⁵ Nach Auftragskopien, die er in München für den Grafen Schack ausgeführt hatte, entdeckte er die Holländer auch für seine unabhängigen Werke. Zunächst waren es seine zahlreichen Portraits, in die er Gestaltungsprinzipien übernahm oder auch einzelne Motive unmittelbar adaptierte.³⁶ Aber vor allem seine Genremalerei zeugt von der Auseinandersetzung mit den Holländern und ihrer zeitgenössischen Deutung. Sein Werk *Drei Frauen in der Kirche* von 1871-1881/82 (Abb. 2) kann hierfür als Beispiel herangezogen werden.

Das Bild ist bekannt. Es wird noch heute in Schulbüchern, Kalendern, in jeder populären Publikation zur Kunstgeschichte abgebildet. Leibls Darstellung soll dort für das 19. Jh. stehen, soll Zustände einer Gesellschaft, einer Region illustrieren. Unmittelbar nach der Fertigstellung und den ersten Ausstellungen des Bildes in München, Paris und Wien erhielt Leibl die fulminante Resonanz, die er schon Jahre zuvor erhofft und eigentlich auch erwartet hatte. Die zeitgenössische Kunstkritik jubilierte und rühmte das bäuerliche Genrebild, an dem der Künstler jahrelang gearbeitet hatte, seiner Originalität, Aussagekraft und altmeisterlichen Technik.

Mit dem Titel des Bildes sind bereits seine Hauptakteure inventarisiert. Drei Frauen unterschiedlichen Alters sitzen in einer Kirchenbank, widmen sich verschiedenen Tätigkeiten. Die stark ausschnitthaft wirkende Szene³⁷ spielt in einer Kirche, die durch ein geschnitztes Holzgestühl im linken Vordergrund und einen dunkel erahnbaren Beichtstuhl im rechten Hintergrund räumlich taxierbar wird. Dicht in das Holzgestühl gedrängt, dominieren jedoch die drei weiblichen Gestalten den gesamten Bildraum. Sozusagen in chronologischer Reihenfolge angeordnet, sind sie zugleich der Lebensalter-Ikonografie verpflichtet. Sie können als Allegorien eines Verlaufs gelesen werden, der von der im Vordergrund plazierten jungen »Miesbacherin«



1 Wilhelm Leibl, Julius A. Langbehn, 1877 (Tempera auf Leinwand), 81 x 69 cm, Winterthur, Museumstiftung Oskar Reinhart



2 Wilhelm Leibl: Drei Frauen in der Kirche, 1871-1881/82 (Öl auf Mahagoni), 113 x 77 cm, Hamburger Kunsthalle

über eine ältere Bäuerin zur im Profil gezeigten Alten im Hintergrund führt. Während uns die junge vorne und die etwas ältere Bäuerin in der Mitte als lesende Figuren im Halbprofil vorgeführt werden, stellt Leibl die Alte im Hintergrund in konzentrierter Besinnung im Profil dar. Tiefschwarz gekleidet und ohne ablenkende Lektüre in den um einen Rosenkranz gefalteten Händen, spiegelt sich in ihr die Kontemplationsfähigkeit einer Frau, die sich auf ein vor ihr liegendes Ziel konzentriert. Ihr fast weißer, scharf zum Beichtstuhl abschließender Hintergrund, vor dem sich ihr Profil wie ein eigenes *Bild im Bild* ausnimmt, unterstützt diese religiös motivierte Kompositionsweise. Die alte Bäuerin schert aber auch durch ihre seltsam verunklärte räumliche Position im Hintergrund aus der räumlich diagonal angelegten Reihe der Frauen aus.

Ebenso wie bei der Alten werden auch die beiden anderen Figuren durch ihr je altersspezifisches Konzentrationsvermögen charakterisiert. Während die aufrecht sitzende Jüngste das offenkundig distanziertere Verhältnis zu ihrem weit geöffneten Gebetbuch hat, zieht die nächst Ältere ihre Lektüre zu ihrem vorgebeugten Kopf hin und zeigt damit ihre ausschließlich auf das Buch fokussierte Wahrnehmung an.³⁸ Hier standen offenkundig holländische Leserinnen-Darstellungen wie Rembrandts *Prophetin Anna* (1631) oder auch Dous *Alte Frau, die ein Lektionär liest* (1630) Pate. Auch für die beiden jüngeren Frauengestalten wird der Hintergrund zum symbolischen Fond. Während er bei der Figur in der Mitte durch die scharfe Trennung in ei-

ne helle und einen dunkle Hintergrundzone die Schwelle zwischen Jugend und Alter markiert, setzt er die junge in hellen Farben gehaltene Frauengestalt gänzlich von ihrem düsteren Hintergrund ab.

Die in der Literatur vielfach behandelte Lebensalter-Darstellung Leibls läßt sich neben ihrer ikonografischen Eindeutigkeit und der dargelegten, religiös motivierten Komposition auch in ganz anderer Weise auf die Bildinhalte und ihre Gestaltung beziehen. Unmittelbar auf die Präsentation körperlicher Alterszustände bezogen, wird das Bild auch als dreietappige Geschichte des körperlichen Verfalls lesbar. Dem rosigem Äußeren der Jungen werden danach das gerunzelte und in dunkleren Farben gehaltene Gesicht der mittleren und schließlich das scharf gezeichnete Profil der alten Frau entgegengestellt. Das Prinzip der räumlichen Reihung zeigt dabei den steilen Verlauf eines am Körper nachvollziehbaren Altersprozesses an, der – wie dies das schwarze Kleid der Alten anzeigt – zum Tod führt. Die Distanz zum Buch bei der Jungen, das starre Fokussieren der Älteren und schließlich das vollständige Fehlen der Lektüre bei der Alten läßt sich als zunehmende Minderung der Sehfähigkeit beschreiben, die zuletzt im völligen Sehverlust und einem nur noch nach innen gerichteten Sehen mündet. Der hier beschriebene Verfall dokumentiert sich an den Körpern der drei weiblichen Gestalten. Sie werden als Trägerinnen einer physischen Entwicklung und Wahrnehmungsgeschichte vorgeführt.

Mit der Exaktheit, mit der Leibl durch Glätte, Falten, Runzeln, verschiedene Hautstrukturen jenen körperlichen Verfallsprozeß beschreibt, behandelt er auch die im Bild gezeigte tote Gegenstandswelt: die Schnitzereien der Kirchenbank, die unterschiedlichen Hölzer des Gestühls, die verschiedenen Textilien werden mit je spezifischen stofflichen Eigenschaften präsentiert. Daß sich die weiblichen Modelle ebenso ausmachen lassen wie sich der Ort, an dem die Szene spielt, benennen läßt, zeigt deutlich, daß der Künstler sich in pedantischer Weise an seine Maxime hielt, »wahre« und »wirklichkeitsgetreue« Bilder zu schaffen. Er griff hierbei auch auf das Medium der Fotografie zurück.³⁹ Fotografien besonders holländischer Meisterwerke des 17. Jhs. umgaben ihn seit Beginn der Aiblinger Zeit (1881) in seinem Atelier. Von der Rezeption der holländischen Kunst zeugen neben dem allegorisch angelegten Sujet eines bäuerlichen Interieurs auch die Ausschnitthaftigkeit des Bildes, die erwähnte Detailgenauigkeit oder die Oberflächengestaltung der Materialien und das teilweise vorhandene Helldunkel.⁴⁰ Leibl nutzt in seiner Darstellung die besprochene Wahrheitsrhetorik der holländischen Genremalerei.

Eine dritte Lesart des Bildes rückt schließlich noch einen weiteren Aspekt in den Vordergrund, der jedoch von der genannten Orientierung an der Kunst der Holländer wegführt. Die Darstellung zeugt neben den beiden beschriebenen Deutungsangeboten auch von einer inhaltsrelevanten Stil-Rezeption. Die untereinander kommunikationslosen Frauengestalten, die für eine je altersbedingte Konzentrationsform bzw. einen körperlichen Alterungszustand stehen, werden auch durch stilistische Mittel getrennt wahrnehmbar. Auch hier dient das Prinzip der räumlichen Reihung erneut dazu, vom Vordergrund her einen Alterungsprozeß zu beschreiben. Während der Künstler die Junge vorne ganz im zeitgemäßen Stil volkstümlicher Bauerngenres präsentiert, werden bei den beiden älteren andere stilistische Orientierungspunkte faßbar. Im Falle der nächst älteren liegen diese im Bereich der holländischen Kunst des 17. Jahrhunderts. Die Stiladaptation, das starke Hell-Dunkel, aber auch das Motiv des fokussierenden Sehens, die Fähigkeiten der Sinne, die in der holländischen Malerei immer wieder the-

matisiert werden, zeugen von Leibls gezieltem Einsatz dieser im Bild.⁴¹ Auch die älteste Frau ganz hinten wird wiederum neuen Stilprinzipien unterworfen. Wie schon beschrieben, im Profil vor einem flächig-weißen Hintergrund gezeigt, steht sie mit ihrer Flächenorientierung für die altdeutsche Kunst. Sie tritt damit als Gewährsfigur des am weitesten zurückliegenden Stils, der längsten Vergangenheit auf.

Diese Vorgehensweise Leibls ist ebenso symptomatisch für die Verfügbarkeit wie den Umgang mit dem Stil im 19. Jahrhundert. Die Auswahl, die sich hier durch eine bestimmte stilistische Altersbestimmung der Frauenfiguren zu einem kompletten Bild des Lebens formieren soll, birgt überdies einen spezifischen Blick auf die Geschichte der Kunst. Leibl wählt diejenigen Stile aus, die in der zeitgenössischen Kunstgeschichte in besonderer Weise mit nationalen Konnotationen belegt, als typisch bezeichnet werden. Der altdeutschen Kunst wird ebenso eine solche Deutung zuteil, wie der (auch bei Taine und Langbehn) als ›deutsch‹ bzw. ›germanisch‹ verinnerlicht holländischen Malerei.

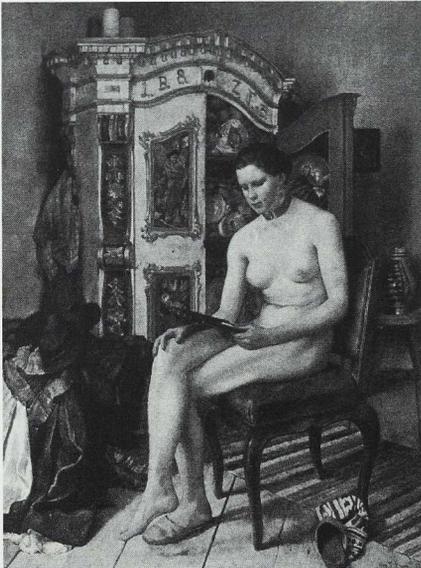
Neben dieser Zuordnung dokumentiert Leibl aber auch mit seiner Figurenauffassung die Auseinandersetzung mit Langbehns Rembrandt-Buch. Die Lesarten der *Drei Frauen in der Kirche* beruhen auf einer allegorischen Figurenauffassung (und damit auf einer ikonografischen Tradition), die in der letzten Jahrhunderthälfte zur zunehmenden Vereinzeln mehrfiguriger allegorischer Entwürfe führt.⁴² In Leibls Darstellung wird dies durch die farbliche Trennung einzelner Bildzonen, die Kommunikationslosigkeit der Frauengestalten und ihre je unterschiedliche stilistische Behandlung erreicht. Es bleiben drei einzelne, altersspezifisch bestimmte Personifikationen zurück, die sich zwar, wie dargelegt, im Gesamtensemble zum historischen Verlauf formieren, doch auch je für sich bereits mit einer kompletten Verweisungsstruktur ausgestattet sind. Jede einzelne vertritt als Personifikation nicht nur eine spezifische innere Disposition und mit ihren Körpereigenschaften einen bestimmten Lebensabschnitt, sie wird überdies zur Vertreterin eines eigenen national konnotierten Bereichs der Kunstgeschichte.

Trotz der individuellen Typisierungen sind alle Frauengestalten aber auch als Stellvertreterinnen der ländlichen Bevölkerung, als Allegorien zu verstehen. Über die kompositorische und stilistische Ausdifferenzierung wird zugleich die Gemeinsamkeit eines *Menschenschlages* herausgestellt, der – wie dies Hände oder Gesichter der einzelnen Frauengestalten zeigen – einem Klima, einer Arbeitswelt ausgesetzt ist. Mit dieser Charakterisierung der weiblichen Gestalten, die sich in besonderer Weise auf Körpermerkmale stützt, bedient sich Leibl des allegorisierenden Vokabulars, auf das sich auch Langbehns prototypische Verwendung Rembrandts stützen konnte. Doch läßt sich Langbehns Begrifflichkeit nicht uneingeschränkt mit Leibls künstlerischem Allegorisierungsverfahren parallelisieren, denn Leibl zeichnet seine Frauengestalten zwar jeweils als Allegorie, behält jedoch durch die nach wie vor starken narrativen Elemente den Verbund eines Genres wie die Trias der Lebensalter-Ikonographie bei.

Dennoch werden Leibls Werke nach 1933 zum Orientierungspunkt der nationalsozialistischen Kunsttheorie. Man berief sich ebenso auf seine Vorliebe für ländliche Motive wie man in seinen Bildgestalten Vertreter ›arischen Blutes‹ und damit die allegorische, national bezogene Funktion der Figuren erkannte. An den Tenor früherer Bewertungen wurde damit unmittelbar angeknüpft, das Deutungsspektrum verengte sich nun jedoch ausschließlich auf ›Blut und Boden‹-Aspekte, die sich auf Leibls

bäuerliche Allegorien bezogen. Ähnlich der Vereinnahmung Rembrandts durch Langbehn, wurde Leibl nun auch selbst zum Prototypen ›nordischer Anlagen‹, zur Vorbildgestalt einer Malerei gemacht, deren Gestaltungskriterien sich vom Bereich der Kunst, so die nun stark verengte Lesart, gänzlich auf die Biologie verlagert hatten.⁴³ Langbehns methodisches Vorgehen, seine Herausnahme Rembrandts aus dem Bereich der Kunst und seine Einordnung in ein biologistisch und pseudo-medizinisch bestimmtes Denken, lieferte wesentliche Vorgaben auch für die auf Leibl angewendete Begrifflichkeit der NS-Kunstpolitik. Diese Einschätzung Leibls wurde auch durch die rege Ausstellung seine Werke dokumentiert, die *Drei Frauen in der Kirche* beispielsweise auf der *Großen Deutschen Kunstausstellung* in München gemeinsam mit der offiziellen Kunst der NS-Zeit gezeigt. Gleichzeitig ist eine kontinuierliche, breit angelegte Rezeption von Langbehns Rembrandt-Buch zu beobachten. Im Jahr 1940 wurde das Buch zum 49. Mal aufgelegt.

Doch es ist vor allem die künstlerische Nachfolge Leibls im Bereich der Genremalerei, die eine Radikalisierung seiner Bildsprache vorführt. Neben Albert Henrich, Thomas Baumgartner, Franz Xaver Wolf und zahlreichen anderen Künstlern, widmet sich auch Sepp Hilt dem bäuerlichen Genre. Eine jener Darstellungen kann aufzeigen, in welcher Weise nun die Grenzen dieser Bildgattung aufgelöst wurden. Um 1940 entstand seine *Bäuerliche Venus* (Abb. 3). Dem Betrachter wird eine seltsam zwiegespaltene Szene vorgeführt, die zwischen Genre und Akt oszilliert. Eine sitzende Nackte wendet sich in bäuerlichem Ambiente versunken ihrem Handspiegel zu. Die Szene spielt in einem Innenraum. Gegenstände des Alltagslebens, ein Bauernschrank im Hintergrund, der Pfosten eines Bettes oder der bayrische Tonhumpen auf dem Schemel sind als Attribute des Landlebens zusammengetragen. Die Fugen des Bohlenbodens aber auch der vom Schrank her diagonal zum rechten Vordergrund ausgelegte Flickenteppich auf dem Boden markieren die räumlichen



3 Sepp Hilt, *Bäuerliche Venus*, um 1940, Mortimer Davidson: *Kunst in Deutschland. 1933-45. Bd. II.* Tübingen 1988, Abb. 564

Verhältnisse, die nur ausschnitthaft gezeigt werden. Bett und Teppich werden durch die Bildränder beschnitten.

Ebenso eine traditionelle Vanitas-, wie der Prudentia-Ikonographie verpflichtet, wendet sich die junge Bäuerin dem kleinen Spiegel auf ihren Knien zu, richtet ihre ganze Aufmerksamkeit auf ihr Ebenbild. Sie betrachtet sich forschend – dem Betrachter ist jedoch der Blick auf ihr Spiegelbild verwehrt. Ähnlich der Kirchendarstellung Leibls, dient auch hier das Motiv des konzentrierten Sehens, um zunächst in die Bilderzählung einzuführen. Die scheinbar ganz im Moment aufgehende Erzählung, leitet in eine komplexe Konstellation miteinander verbundener Geschichten über, die sich nun jedoch ausschließlich alle direkt auf den Körper der Nackten beziehen. Zu Voyeuren gemacht, dürfen wir die nackte Gestalt zunächst in einem sehr intimen Moment beobachten. Aber nicht wir haben uns mit unseren Blicken in jene Intimität geschlichen, die nicht eigentlich für unsere Augen bestimmt ist. Die Nackte selbst wird im Bild ausgestellt, ihr Körper bietet sich, wenn dies auch zunächst durch das Bildgeschehen anders erscheinen mag, unseren Blicken dar. Und er tut dies, indem wir zunächst auf die Geschichte der Entkleidung zurückgeworfen werden – ein laszives Moment, das die attributlose Präsentation eines Aktes an Aufdringlichkeit überschreitet. Der Eindruck verdankt sich ebenso dem am Hals verbliebenen Samtband und dem Pantoffel am Fuß, wie dem Kleiderwust auf Bett und dem offensichtlich just abgestreiften zweiten Pantoffel und Strumpf am Boden. Die Erzählung führt also zunächst von der Momenthaftigkeit der Selbstbespiegelung fort. Über den angedeuteten Prozeß der Entkleidung jedoch wird der Betrachter erneut zum Körper der Nackten geleitet, dem auch in dieser exkursähnlichen Binnen-erzählung eine Schlüsselfunktion zukommt.

Die Entblößte wird durch Gesicht, Haut und straffe Muskulosität als jugendlicher Akt präsentiert. Offen werden die körperlichen Details zur Schau gestellt, der Unterkörper, da durch die den Spiegel haltende Hand verdeckt, wenig schamhaft den Blicken des Betrachters entzogen. Die Körperhaltung vermittelt zwischen der Sitzposition und der Betrachtung des Spiegels. Dabei wird die starke vertikale Falte am Bauch unmittelbar durch die leichte Torsion des Oberkörpers motiviert. Doch stehen gerade jene Details der unangenehm exakten Körperdarstellung, wenn sie auch als Teil der Handlung ausgewiesen werden, in krassem Gegensatz zur Intimität des gezeigten Augenblicks kontemplativer Selbstbetrachtung. Motive des Zur-Schau-Stellens eines nackten Körpers werden gegen die Privatesse der Handlung ausgespielt.

Die uneinheitliche Körperpräsentation, die sich der Zwitterstellung der Bildgattungen verdankt, wird aber auch zu den umstehenden Gegenständen in Beziehung gesetzt und durch diese kommentiert. Der sitzenden Nackten wird beispielsweise im Hintergrund das Marienbild mit Kind am Schrank spiegelverkehrt entgegengestellt. Der Verweis auf die biologische Funktion der weiblichen Nackten wird durch den Rückblick auf die Tradition (eines bemalten Bauernschrankes aus dem Jahr 1823) legitimiert und von der exakten Körperpräsentation aufgenommen.

Aber die Präsentationsweise des nackten Körpers übernimmt überdies erzählerisch eine ähnliche Mittlerfunktion wie das Motiv der Selbstbespiegelung: Er gibt nicht nur Aufschluß über gute Konstitution und jugendliches Alter der Nackten und beschreibt damit einen aktuellen Lebenszustand. Er führt auch in eine andere Vergangenheit zurück, die den Körper unmittelbar selbst betrifft. So zeigen beispielsweise die groben und dunkelhäutigen Hände aber auch das leicht gerötete Gesicht

der jungen Frau deutliche Spuren von Sonneneinstrahlung, Betätigung an frischer Luft und harter körperlicher Arbeit. Neben den verstreuten Attributen ländlichen Lebens charakterisieren diese Merkmale, die sich als Körperattribute mit Spurencharakter erweisen, die Gezeigte auch ganz unmittelbar als Bäuerin. Sie beschreiben einen (durch Arbeit und Klima geprägten) Zustand, verweisen jedoch zugleich auf einen Prozeß der Veränderung, indem einzelne Körperteile von einer äußeren Einwirkung und damit von einer Entwicklung zeugen. Un diese Wahrnehmung verdankt sich im Gegensatz zu Leibl Kirchenbild der Darstellung eines nackten Körpers, an dem die gezeigte Entwicklung erst nachvollziehbar wird.

Die Körperpräsentation ist ebenso von der Vorstellung geleitet, ein wirklichkeitsgetreues Bild einer Landbewohnerin abzugeben, wie sie als Medium einer körperbezogenen Erzählung funktionalisiert wird. Der Moment (der Blick in den Spiegel) beschreibt nur scheinbar eine Situation gewöhnlichen Alltagslebens. Die gestellt wirkende Sitzposition, die besonders durch die unterschiedlichen Handhaltungen merkwürdig zwischen Ent- und Anspannung schwankt, verdeutlicht den Ausstellungszweck des Körpers und damit die eigentliche Intention des Künstlers. Denn dieser führt uns die Nackte als Schau- und Verweisungsobjekt vor. Die weibliche Gestalt ist ausschließlich als Allegorie der Bauern funktionalisiert. Ihr haften nicht nur die traditionellen Konnotationen von ›Ursprünglichkeit‹ und ›Natürlichkeit‹ an, die sich hier dem ländlich-intimen Szenario verdanken. Am weiblichen Körper lassen sich überdies unmittelbar jene klimatischen und arbeitsbedingten Merkmale ablesen, die zu Topoi des rassistisch bestimmten Gesellschaftsbildes der Nationalsozialisten geworden sind.

Doch wird nicht beliebig der Körper einer Frau als Medium gewählt. Vielmehr basiert die Wahl auf der allegorischen Funktion und einer Darstellungstradition, deren Wurzeln im 19. Jh. liegen, die sich jedoch in verschiedenen Bildgattungen auch im 20. Jh. behaupten konnte. Was bei Sepp Hiltz zunächst als ländliches Genre anmutet und damit in der Tradition der Wahrheitsgarantin ›Genremalerei‹ zu stehen scheint, entpuppt sich bei genauerer Betrachtung als allegorische Aktdarstellung, die sich in ihren Funktionen ebenso auf den Bereich der Historienmalerei wie der politischen Allegorie zurückführen läßt und lediglich um das Vokabular und den Authentizitätsanspruch der Genremalerei bereichert wurde.⁴⁴

Gerade aber in dieser Synthese der Bildgattungen liegt ein Spezifikum der Kunst der 30/40er Jahre, die sich bewußt der Autorität der Gattung *Genre* bedient, um sie mit der allegorischen Aktdarstellung zusammenzuführen. Ein neuer Wahrheitsanspruch kommt zum Ausdruck, indem die mit dem Wahrheitsanspruch des Genre vorgeführte weibliche Nackte in ihrem *natürlichen Lebensumfeld*, sozusagen *in vivo* gezeigt wird. Die traditionelle Genrekonstellation wird als wirksames Instrument eingesetzt, um die allegorische Konzeption, die Verweisungsstruktur des ausgestellten Körpers zu überdecken. Die Perspektive ändert sich, der Blick auf die nackte Figur wird nicht wie bei der Allegorie mit einer allgemeinverständlichen und konventionalisierten sprachlichen Anleitung versehen, die ihre Entschlüsselung gewährleistet. Der Betrachter wird vielmehr über die genrehaft inszenierte Normalität einer Alltagshandlung zum Zentrum des Bildes geführt: dem vermeintlich authentischen Körper einer Bäuerin.

In dieser Form stellt die Aufnahme des Aktes in ein Genrebild ein Novum dar. Diese Gattungssynthese, kann sich auf einen Kunstbegriff zurückbeziehen, der durch Langbehns Publikation *Rembrandt als Erzieher* aufbereitet wurde und der in idealer Weise den Ansprüchen der NS-Ästhetik, aber auch des Publikums entgegenkam.

Anmerkungen

- 1 »Die Bilder bleiben stumm vor der immer wiederkehrenden Frage der Generationen, die nach 1945 geboren wurden, wie die Mechanismen funktioniert haben, die den Nationalsozialismus zur Macht gebracht und dort gehalten haben.« Achim Preis: Das Dritte Reich und seine Kunst. In: Bazon Brock / Achim Preis: Kunst auf Befehl? Dreiunddreißig bis Fünfundvierzig. München 1990, S. 266.
- 2 Vgl. Ausst. Kat. Berlin 1984: Von Frans Hals bis Vermeer : Meisterwerke holländischer Genremalerei, hg. v. Peter C. Sutton; Brown, Christopher: Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert. München 1984; Hecht, Peter: Dutch Seventeenth-Century Genre Painting: A Reassessment of Some Current Hypotheses. In: Franits, Wayne: Looking at Seventeenth Century Dutch Art. Realism Reconsidered. Cambridge 1997, S. 88-97.
- 3 Svetlana Alpers: Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts (1983). Köln 1998, S. 101.
- 4 Vgl. Hans Joachim Raupp: Ansätze zu einer Theorie der Genremalerei in den Niederlanden im 17. Jh. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte Bd. 46 (1983), S. 401-418
- 5 Denis Diderot: Versuch über die Malerei (1765). In: Denis, Diderot: Ästhetische Schriften, hg. v. Friedrich Bassenge (1967). Berlin 1984, Bd. 1, S. 682. Vgl. Ute Immel: Die deutsche Genremalerei im 19. Jhd. Diss. Heidelberg 1967.
- 6 Diderot, ebd.
- 7 »(...) das ist der uralte Streit zwischen Prosa und Possei, Historie und Epos«. Diderot, Versuch über die Malerei, S. 682.
- 8 Vgl. Immel 1967 (wie Anm.5), S. 14.
- 9 Den Anspruch von Historiographie und Geschichtsmalerei des 19. Jahrhunderts auf die »lebensechte«, authentische Wiedergabe des Faktischen hat grundlegend Stephen Bann gearbeitet. Vgl.: Stephen Bann: The Clothing of Clio: A Study of the Representation of History in Nineteenth-Century Britain and France. Cambridge 1984. Methodisch lehnt er sich hierbei an Hayden Whites geschichtsrhetorische Überlegungen an: Vgl. Hayden White: Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism, (1978). Dt. übers.: Auch Klio dichtet oder Die Fiktion des Faktischen. Studien zur Topologie des historischen Diskurses. (= Sprache und Geschichte hrsg. v. Koselleck, Reinhart; Stierle Karlheinz, Bd. 10). (1986). Stuttgart 1991.
- 10 Nouveau Dictionnaire complet à l'usage des Allemands et des Français, Partie Française, Bd. 1 Stuttgart 1811, S. 738.
- 11 Herrmann Püttmann: Die Düsseldorfer Malerschule und ihre Leistungen seit der Errichtung des Kunstvereins im Jahre 1829. Ein Beitrag zur modernen Kunstgeschichte. Leipzig 1839, S. 147f.
- 12 »Die Genremalerei ist die wichtigste, fast einzige Unterrichtsart der Kunst für's Volk geworden.« Jacob Burckhardt: Bericht über die Kunstausstellung zu Berlin im Herbst 1842, S. 81. Zit. nach Immel, S. 31.
- 13 »Wenn wir irgendeine partikuläre Gemüthsrichtung deutsch nennen können, so ist es diese treue, wohlhäbige, gemüthvolle Bürgerlichkeit, die im Selbstgefühl ohne Stolz, in der Frömmigkeit nicht bloß begeistert und andächtig, sondern im Weltlichen konkret fromm, in ihrem Reichtum schlicht und zufrieden, in Wohnung und Umgebung einfach, zierlich und reinlich bleibt.« Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik. In: Sämtliche Werke hg. v. Hermann Glockner. Stuttgart 1953, Bd. 14, S. 121f.
- 14 »Diese (...) Völkerschaft will sich nun auch in der Malerei an diesem ebenso kräftigen als rechtlichen, genügsamen, behaglichen Wesen erfreuen, sie will in ihren Bildern noch einmal in allen möglichen Situationen die Reinlichkeit ihrer Städte, Häuser, Hausgeräte, ihren häuslichen Frieden, ihren Reichtum, den ehrbaren Putz ihrer Weiber und Kinder, den Glanz ihrer politischen Stadtfeste, die Kühnheit ihrer Seemänner, den Ruhm ihres Handels und ihrer Schiffe genießen.« Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, S. 122f.
- 15 Frances Suzman Jowell: Thoré-Bürger und the Art of the Past. New York, London 1977, S. 143f. Jean Bouillon; Nicole Dubreuil-Blondin; Antoinette Ehrard; Constance Norbert-Riser (Hg.): La Promenade du critique influent. Anthologie de la criti-

- que d'art en France 1850-1900. Paris 1990, S. 133f.
- 16 »véritable histoire« – » (...) une sorte de photographie de leur grand XVII siècle.« Thoré-Bürger: *Musées de la Hollande*. Paris 1860, Bd. II, S. 323.
 - 17 »Républicaine et rationaliste, n'ayant à s'occuper ni des dieux, ni des grands, ni des pontifes, ni des moines, forcée de se replier sur la vie séculière, elle peignit modestement de modestes personnages, de simples mortels, tels qu'ils se montraient chez eux, sans façon, à la brasserie ou sur la place publique (...) Proudhon, P.J.: *Du principe de l'art et de sa destination sociale*. Paris 1865, S. 91.
 - 18 »Raphael regarde en arrière; Rembrandt regarde en avant. L'un a vu l'humanité abstraite, sous les symboles de Vénus et de Vierge, d'Apollon et de Christ; l'autre a vu directement et de ses propres yeux, une humanité réelle et vivante. L'un est le passé, l'autre l'avenir« Thoré-Bürger, *Musées de la Hollande*, Bd. II, S. X.
 - 19 Vgl. Petra Ten Doesschate Chu: *French Realism and the Dutch Masters. The Influence of Dutch Seventeenth-Century Painting on the Development of French Painting between 1830 and 1870*. Utrecht 1974, S. 13f. u. P. Winterling: *Rückzug aus der Revolution. Eine Untersuchung zum Deutschlandbild und zur Literaturtheorie bei Mme de Stael und Charles de Villiers*. Rheinfelden 1985.
 - 20 U.a. Alfred Dumesnil: *La foi nouvelle cherchée dans l'art. De Rembrandt à Beethoven*. Paris 1850. Vgl. Ten Doesschate Chu 1974, S. 16: »Rembrandt became the favorite painter of the mid-nineteenth-century socialists, who criticized the bourgeois, capitalist society of the Second Empire.«
 - 21 Vgl. Hippolyte Taine: *Philosophie de l'art*. (1865-1869). Dt. übers. Philosophie der Kunst, hg. v. Alfons Silberman. Berlin 1987, S. 113: »Zwei Völkergruppen waren und sind die hauptsächlichlichen Schöpfer der modernen Kultur. Einerseits die lateinischen oder latinisierten Stämme (...) andererseits die germanischen Stämme.«
 - 22 Vgl. Dirk Hoeges: *Literatur und Evolution. Studien zur französischen Literaturkritik im 19. Jhd. Taine – Brunetière – Hennequin – Guyau*. Heidelberg, 1980.
 - 23 Vgl. Thomas Gaehtgens u. Uwe Fleckner (Hg.): *Historienmalerei*. Berlin 1996, S. 351, 355f.
 - 24 Anonym: *Die Dioskuren*. *Deutsche Kunst-Zeitung* hg. v. Max Schasler: *Das Ethnographische Genre*, 13. Jg. Nr. 39 (1868), S. 329. Vgl. Immel, S. 47.
 - 25 Julius Langbehn: *Der Rembrandtdeutsche. Von einem Wahrheitsfreund*. Dresden 1892, S. 190.
 - 26 Vgl. Berndt Behrendt: *Zwischen Paradox und Paralogismus. Weltanschauliche Grundzüge einer Kulturkritik in den 90er Jahren des 19. Jhs. am Beispiel August Julius Langbehn*. (= Europ. Hochschulschriften. Reihe I: *Deutsche Sprache und Literatur*, 804) Frankfurt, Bern, New York, 1984.
 - 27 Vgl. Immel, 1967, S. 15f.
 - 28 Wilhelm Bode: *Studien zur Geschichte der holländischen Malerei*. Braunschweig 1883, S. 14. Vgl. Harald Olbrich u. Helga Möbius: *Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*. Leipzig 1990, S. 7f. Johannes Stückelberger: *Rembrandt und die Moderne. Der Dialog mit Rembrandt in der modernen Kunst um 1900*. Diss. phil. Basel 1992. München 1996, S. 40ff.
 - 29 Wilhelm Bode selbst schreibt über Langbehns Buch: »In Deutschland liebt man es jetzt, Rembrandt als einen Deutschen in Anspruch zu nehmen; richtig ist nur, daß er der Sproß eines rein germanischen Stammes und seine Kunst eine echt germanische ist. Sie ist der mächtigste Ausdruck germanischer Kultur überhaupt.« Wilhelm Bode: *Rembrandt und seine Zeitgenossen. Charakterbilder der großen Meister der holländischen und vlämischen Malerschule im siebzehnten Jahrhundert*. Leipzig 1907, S. 5.
 - 30 »Rembrandt ist niederdeutsch vom Wirbel bis zur Zehe; aber er ist ein dunkler Niederdeutscher, wie Shakespeare ein heller ist.« In seinem Aufsatz von 1887 unterlegt Langbehn seinem Niederdeutschen-Begriff überdies die signifikante Hell-Dunkel-Motivik Rembrandts. Vgl. Julius Langbehn: *Niederdeutsches*. Ein Beitrag zur Völkerpsychologie (1887). Mit einem Nachwort von Momme Nissen. Buchenbach 1926.
 - 31 Langbehn hatte diese bereits in einem früheren Aufsatz formuliert: *Julius Langbehn: Niederdeutsches*. Ein Beitrag zur Völkerpsychologie (1887). Mit einem Nachwort

- von Momme Nissen. Buchenbach 1926.
- 32 Benedikt Momme Nissen (Hg.): Der Geist des Ganzen von Julius Langbehn dem Rembrandtdeutschen. Freiburg i. Br. 1930, S. 3. Vgl. Berndt Behrendt, 1984, S. 60ff.
- 33 Vgl. Behrendt, 1984, S. 111ff.
- 34 Cornelius Gurlitt: Die deutsche Kunst des Neunzehnten Jahrhunderts. Ihre Ziele und Thaten. Berlin 1899, S. 495. Vgl. dazu auch Stückelberger, der in diesem Zusammenhang vor allem auf »heimatverbundene« Künstler der Zeit, wie die Worpweder (Otto Modersohn) oder der Böcklin-Schüler Albert Welti verweist, deren Briefe die Begeisterung für Langbehn unmittelbar widerspiegeln. Stückelberger, 1995, S. 51f.
- 35 Leibl und Langbehn lernen sich nach 1875/76 über Leibls Bruder Jean in München kennen. 1878 zog Leibl von dort aus nach Berbling. Götz Czymmek: Wilhelm Leibls Leben in seinen Briefen und in der Überlieferung seiner Freunde. In: Wilhelm Leibl zum 150. Geburtstag. Ausst.-Kat. hrsg. v. Götz Czymmek und Christian Lenz. München 1994, S. 30ff. Vgl. Bildteil desselben Kataloges S. 23f.
- 36 Christiane Stutenbrock: Wilhelm Leibl und die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts. In: Wilhelm Leibl zum 150. Geburtstag. Ausst.-Kat. hrsg. v. Götz Czymmek und Christian Lenz. Heidelberg 1994, S. 114-123.
- 37 Bei Czymmek/Lenz wird in diesem Zusammenhang auf Leibls Probleme bei der Gestaltung von Gruppenbildern verwiesen, die im Falle der späteren *Wildschützen* (1882-86) sogar zur Zerschneidung des Gemäldes geführt hätten. Vgl. Wilhelm Leibl zum 150. Geburtstag. Ausst.-Kat. hrsg. v. Götz Czymmek und Christian Lenz. Heidelberg 1994, S. 343.
- 38 Das Buch wurde von Rainer Hausherr als Martin Cochems »Goldener Himmel«, die aufgeschlagene Seite als Aschermittwochsgebet identifiziert. Vgl. Wilhelm Leibl zum 150. Geburtstag. Ausst.-Kat. hrsg. v. Götz Czymmek und Christian Lenz. Heidelberg 1994, S. 344.
- 39 Neben einer Reihe detaillierter Vorzeichnungen, die sich der Hell-Dunkel-Komposition widmen und seine kompositorischen Anleihen bei den Niederländern belegen, zeigen fotografische Vorlagen zu den Gemälden (z.B. für *Obstgarten in Kutting* von 1888 oder *In der Bauernstube* von 1890), daß der Künstler bei der Wiedergabe seiner Bildgegenstände zunächst auf die Optik einer Linse vertraute, um eine bestimmte Figurenkoonstellatlon einzufangen. Seine Gemälde jedoch stützen ihren Wirklichkeitsanspruch weit mehr auf die mehrdimensionale Gestaltungsweise wie nicht zuletzt auf das »Genre« und seine kunsttheoretisch gesicherte Stellung als *wahrste* Kunst.
- 40 Vgl. Svetlana Alpers 1998 (wie Anm. 3), S. 34.
- 41 Vgl. Stückelberger 1996 (wie Anm. 28), S. 36f.
- 42 Vgl. Angela Stercken: Enthüllung der Helvetia. Die Sprache der Staatspersonifikation im 19. Jahrhundert. (= Reihe historische Anthropologie hrsg. v. Forschungszentrum für Historische Anthropologie der FU Berlin, 29) Berlin 1998, S. 105ff.
- 43 »Blut und Boden sind der unzerstörbare Kitt, der die Menschen der Scholle zusammenhält und das beweisen Leibls Bauernbilder (...).« Hugo Kubsch: Der Bauernmaler Wilhelm Kleibl. In: Kunst und Volk, N.F. der Zeitschrift Die NS Kulturgemeinde, hrsg. v. Walter Stang, Jg. 4, H. 1. Berlin 1936, S. 8.
- 44 Vgl. zur allegorischen Funktion des nackten weiblichen Körpers in der NS-Ästhetik: Silke Wenk: Aufgerichtete weibliche Körper. In: Inszenierung der Gewalt. Ästhetische Faszination im Faschismus, Ausst.-Kat. hrsg. v. der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst. Berlin 1987, S. 103-118 u. Kathrin Hoffmann-Curtius: Die Frau in ihrem Element. Adolf Zieglers Triptychon der »Naturgesetzlichkeit«. In: B. Hinz (Hg.): NS-Kunst: 50 Jahre danach. Marburg 1989, S. 9ff.