

Agrarische Arbeit als Gegenentwurf zur modernen Industriegewelt – Die Rezeption Millets in der Malerei des deutschen Kaiserreiches

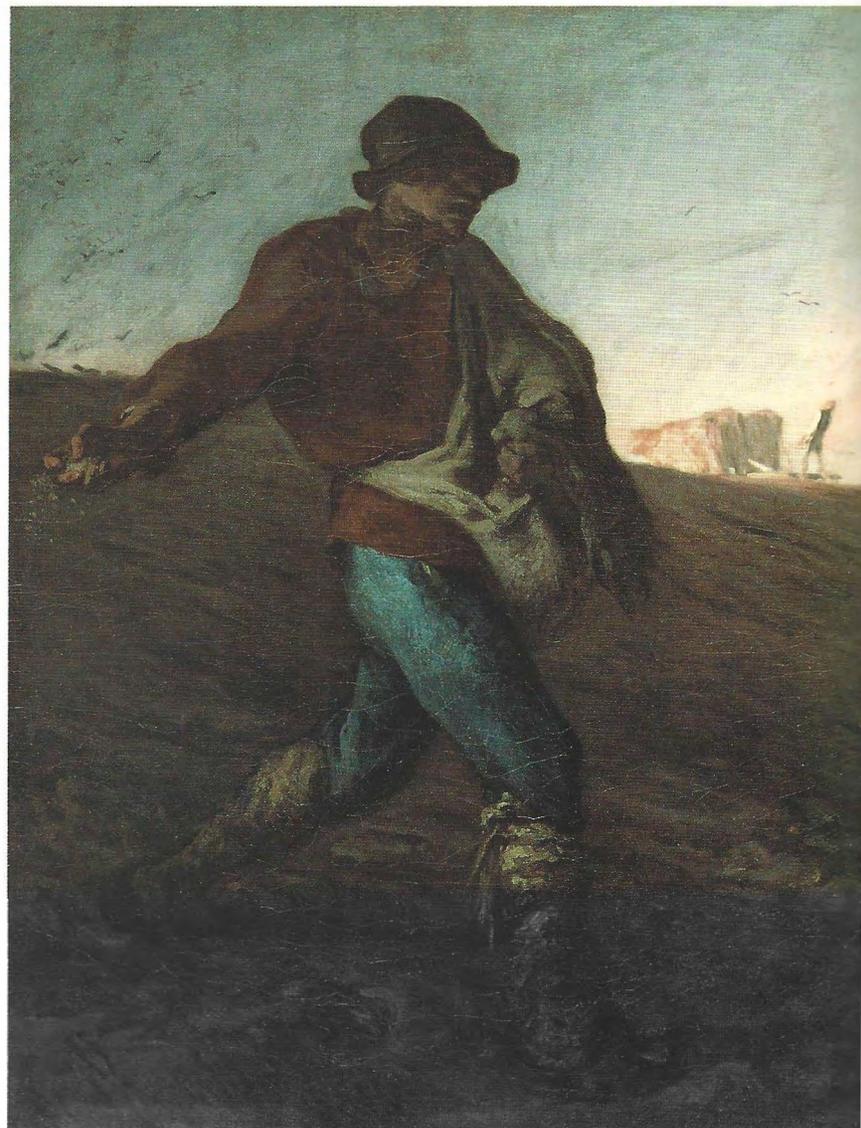
Alexis Joachimides

Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts verwandelte sich Deutschland mit rasanter Geschwindigkeit in eine Industriegesellschaft, die ihre jahrhundertlang von der Landwirtschaft und der bäuerlichen Arbeit geprägte Umwelt zunehmend an den Rand drängte. Die neuen Industrieviertel im Ruhrgebiet oder in Oberschlesien mit ihren Fabrikschornsteinen und Fördertürmen und die neuen urbanistischen Zusammenballungen rings um die Handels- und Verkehrszentren Berlin oder Hamburg mit ihrer nach Millionen zählenden Einwohnerschaft erschienen den zeitgenössischen Betrachtern als Vorboten einer umfassenden Veränderung des eigenen Lebensraumes. Selbst wer nicht im Umfeld eines dieser »Experimentierfelder der Moderne« lebte, musste angesichts der entfesselten Dynamik der Hochindustrialisierung davon ausgehen, dass seine gewohnte kleinstädtische oder ländliche Heimat in naher Zukunft ihr Gesicht radikal verändern würde. Über kurz oder lang stand zu befürchten, dass auch die letzten Rückzugsräume der vorindustriellen Welt diesem Veränderungsdruck nicht standhalten könnten.¹ Die Reaktion der bildungsbürgerlichen Eliten des Kaiserreiches auf diese Herausforderung war bekanntlich ein modernisierungskritischer Kulturpessimismus, der sich auf die unterschiedlichsten Lebensbereiche auswirken konnte. Er konkretisierte sich im politischen Diskurs etwa als Ablehnung eines parlamentarischen Interessenausgleiches durch Parteien und Verbände, ermöglichte aber auch innerbürgerliche Gesellschaftskritik, die in unterschiedliche Projekte der Lebensreform einmündete, oder legitimierte kulturpolitische Erneuerungsansprüche in der Literatur, auf der Bühne und in der bildenden Kunst.² Es darf deshalb trotz der regressiven Tendenz der Modernitätskritik nicht verwundern, wenn kulturpessimistische Positionen gerade in jenen Teilen des Kulturbetriebes prominent hervorgetreten sind, deren innovative Kraft sich gegen einen traditionellen Kunstbegriff wendete. Im Gegenteil, man findet im Umkreis der Vertreter einer etablierten Kunstpraxis am ehesten Beispiele für ein unkritisches, rein affirmatives Verhältnis zur neuen industriellen Lebenswelt. Die beiden anspruchsvollsten Zyklen von Industriebildern, die nach 1870 in Deutschland im Auftrag führender Unternehmer und des Staates entstanden, stammten von den Berliner Akademikern Paul Friedrich Meyerheim und Arthur Kampf.³

Ein Symptom der vorherrschend industrie feindlichen und gegenwartskritischen Einstellung des Kulturpublikums

kann man in der Tatsache erkennen, dass die Welt der Fabriken und ihrer maschinellen Produktionsweisen, die Großstadt als Resultat der Massenurbanisierung oder die neue Verkehrsinfrastruktur im späteren 19. Jahrhundert nicht sehr häufig Gegenstand der Malerei geworden sind. Vor allem im Bereich der Darstellung menschlicher Arbeit erstaunt das Ausbleiben von Industriebildern nach Menzels *Eisenwalzwerk* von 1875, während gleichzeitig die Darstellungen bäuerlichen Lebens und agrarischer Arbeit eine ausufernde Konjunktur erlebten.⁴ Diese Proliferation von Bauerndar-

1 Jean-François Millet, *Der Sämann (Le semeur)*, 1850
Museum of Fine Arts, Boston





2 Jean-François Millet,
Die Ährenleserinnen
(*Les glaneuses*), 1857
Musée d'Orsay, Paris,
Schenkung Mme Pommery

stellungen erklärt sich zum Teil aus der lang etablierten Tradition des bäuerlichen Genrebildes niederländischer Provenienz, für dessen Fortbestand im Kreis akademisch-konservativer Maler wie Franz von Defregger oder Ludwig Knaus noch lange gesorgt wurde. Doch zeigt sich eine auffällige Bevorzugung von bäuerlichen Motiven auch in jenen Künstlerkreisen, die mit den idyllischen, sentimental oder ironischen Gattungskonventionen dieser Tradition brechen wollten. In diesem Umfeld war vor allem das Vorbild französischer Künstler einflussreich, die unter dem Schlagwort ›Realismus‹ seit der Jahrhundertmitte eine neue Ikonographie der Arbeit geschaffen hatten.⁵

Von allen französischen Künstlern, die in Deutschland als Anreger für neue Formen der Arbeitsdarstellung wahrgenommen wurden, kommt Jean-François Millet eine besondere Stellung zu. Seine beiden bekanntesten einschlägigen Kompositionen, der im Salon des Jahres 1850 ausgestellte *Sämann* (*Le semeur*)⁶ (Abb. 1) und die 1857 dort präsentierte *Ährenleserinnen* (*Les glaneuses*)⁷ (Abb. 2), erhielten im späteren 19. Jahrhundert den Status von Ikonen bäuerlicher Arbeit. In diesen Bildern schien ein neuer emphatischer Begriff der Arbeit enthalten zu sein, der eine überzeugende Wirklichkeitsillusion der Anstrengungen körperlicher Tätigkeit mit einer harmonisch ausgewogenen Gestaltung verband, die Millet vor allem durch Rückgriffe auf

klassizistische Kompositionsmuster erreichte. Das Ergebnis war für einen deutschen Kritiker wie Richard Muther vor dem Hintergrund der Gattungsgeschichte jedoch keineswegs retrospektiv: »Das ist es, was Millets oeuvre so neu macht, was es an die Spitze eines neuen kunstgeschichtlichen Abschnittes stellt: dass er als erster das Thema aufnahm, das vorher alle vermieden. Jahrhundertlang hatten die Maler nur die drolligen und rührenden Episoden des Landlebens geschildert. Da trat Millet auf und malte das Volk auf dem Felde, ohne humoristische Pointen, doch auch ohne Pathetik. ... Und indem er als erster den Bauern bei seiner Arbeit suchte, gab er ihm das Recht der eigenen Existenz. Vorher eine Operettenfigur, zu nichts anderem auf der Welt als Städter zu belustigen oder mitleidig zu stimmen, hat er nun sich aufgerichtet und steht wie ein König in seinem Reich.«⁸

Diese ethische Dimension, die deutsche Kritiker in Millets Werken ausmachten, beruhte nicht zuletzt auf einer Monumentalisierung der Figuren, die den Bruch mit der Gattungskonvention hervorhob, indem sie den sozial niedrigstehenden Protagonisten eine zum Entstehungszeitpunkt äußerst provokative eigenständige Bildwürdigkeit zugestand.⁹ In der späteren Wahrnehmung Muthers ist dieser ursprüngliche Affront mit seinen gesellschaftspolitischen Implikationen bereits völlig zu einer kunstimmanenten äs-

thetischen Innovationsleistung transzendiert. Man könnte diesen Perspektivwechsel als Ergebnis der zeitlichen Distanz abtun, in der jede Provokation verfliegt, und darauf hinweisen, dass Millets Bilderfindungen nach 1890 eine ungeahnte Popularität entfalteten, die sich in unzähligen Reproduktionsstichen äußerte. An der Wende zum 20. Jahrhundert war Millet alles andere als ein kontroverser Künstler. Betrachtet man jedoch die Aufnahme der von Millet geprägten Motive bei den ersten deutschen Künstlern, die sich während des Kaiserreiches mit der Darstellung bäuerlicher Arbeit beschäftigt haben, wird sichtbar, dass diese Transformationsleistung von der politischen in die ästhetische Sphäre bereits in den frühesten Begegnungen mit dem Werk Millets angelegt war.

Der »epochemachenste der Maler«

Einer der ersten deutschen Künstler, der auf den französischen Maler aufmerksam wurde und wesentlich zu dessen Rezeption in seinem eigenen Heimatland beigetragen hat, war Max Liebermann. Wie er selbst berichtet, hatte er kurz nach dem Deutsch-Französischen Krieg als junger Kunststudent auf Vermittlung des erfolgreichen ungarischen Salonmalers Mihály Munkácsy die Gelegenheit, für mehr als zwei Jahre ein Pariser Atelier zu unterhalten: »Nun hielt ich mich – Ende 1873 – für reif genug, nach Paris überzusiedeln. Munkácsy zog mich mächtig an, aber noch mehr taten es die Troyon, Daubigny, Corot, vor allem aber Millet, und der Schwärmerei für letzteren, den ich für den epochemachensten der Maler halte, bin ich bis heute treu geblieben. Im Sommer 1874 ging ich nach Barbizon, wo ich Millet, der im folgenden Jahr starb, noch sah.«¹⁰ Eine Konsequenz dieser Begegnung war Liebermanns Versuch, die Komposition der *Ährenleserinnen* mit einem eigenen, motivisch variierenden Gemälde der *Kartoffelernte* zu paraphrasieren, das er noch in Barbizon im Herbst 1874 begann und im Frühjahr des Folgejahres vorläufig beendete.¹¹ Das Ergebnis erschien Liebermann jedoch unbefriedigend, sodass er das Bild nicht wie andere Werke im Salon ausstellte und noch mehrfach überarbeitete, bevor er es schließlich 1884 dem befreundeten Maler und Leibl-Intimus Johannes Sperl überließ. Da die *Kartoffelernte* erstmals 1899 in der Berliner Kunsthandlung Gurlitt ausgestellt worden ist, konnte sie innerhalb der frühen Millet-Rezeption jedoch keine erhebliche Bedeutung erlangen.

Wichtiger war Liebermanns Vermittlerrolle für die Bekanntschaft Fritz von Uhdes mit dem Werk des »epochemachensten der Maler« des modernen Frankreich, aus der eine der wichtigsten deutschen Reaktionen auf Millet hervorgegangen ist. Liebermanns Begeisterung für die Maler von Barbizon und seine eigenen Versuche in der Art Millets und Courbets müssen Uhde stark beeindruckt haben, obwohl er

sich in den späteren 1880er Jahren vor allem auf das problematische Gebiet des modernen religiösen Historienbildes konzentrierte.¹² Gleichzeitig blieb jedoch Uhdes Interesse an der Landschafts- und Genremalerei wach – und hier zeigt sich die Vorbildlichkeit der Sujets von Millet, wie das Gemälde *Die Ährenleser* bezeugt, das 1889 während eines Ausfluges nach Dachau entstand.¹³

Trotz der engen Anlehnung an das berühmte Motiv handelt es sich bei Uhdes *Ährenlesern* (Abb. 3) wie bei Liebermanns früherem Versuch mit der *Kartoffelernte* um eine eigenständige Weiterentwicklung des bewunderten Vorbildes, bei der aufschlussreiche Unterschiede zu bemerken sind, die sich nicht allein auf stilistische Eigenschaften in Uhdes künstlerischer Entwicklung zurückführen lassen.¹⁴ Wie Millet rückt Uhde drei größere Gestalten nahsichtig in den Vordergrund seines Bildes, die nach der Kornernte übrig gebliebene Ähren vom Feld auflesen, während weitere, bei Uhde zum Teil nicht vollständig ausgeführte Personen im Hintergrund bleiben. Seine Figuren sind jedoch im Gegensatz zu Millets jahreszeitlich unspezifischem, gleichmäßig ausgeleuchtetem Hintergrund in eine atmosphärisch dichte Landschaft gestellt, deren verhangener Himmel und diesig-trübe Beleuchtung den Charakter eines bereits kühlen Spätsommertages evozieren. Außerdem betont Uhde den tiefenräumlichen Bildaufbau, der einen Blick von oben auf ein sanft abfallendes, hügeliges Gelände suggeriert, an dessen Grund die Häuser eines Dorfes sichtbar werden.

Auch für die Komposition der drei Hauptpersonen weicht Uhde ab von Millets friesartiger Anlage mit den zwei gebückten Frauen, zu denen gerade eine dritte hinzutritt, die die Repoussoir-Funktion übernimmt, indem er seine drei Gestalten asymmetrisch entlang einer diagonalen Linie aufreihet und die beiden äußeren von den Bildrändern anschneiden lässt. Dieses von den französischen Impressionisten entlehnte Verfahren soll den Betrachter nicht nur unmittelbarer als das traditionelle Repoussoir-Motiv in den Bildzusammenhang einführen, sondern es vermittelt ihm zugleich das Gefühl, selbst Teil der arbeitenden Gruppe zu sein, die sich um seine Anwesenheit nicht zu kümmern scheint. Denn alle drei Gestalten wenden ihr Gesicht vom Betrachter ab und erzeugen so eine gesteigerte Illusion seiner selbstverständlichen Anwesenheit. Schließlich verändert Uhde die Zusammensetzung der Protagonisten in einen kleinen Jungen, der rechts von einer alten Frau und links von einer nach unten gebückten jungen Frau mit blondem Haar unter dem Kopftuch flankiert wird. Diesen armen, einfach, aber nicht schäbig gekleideten Bauern gehört ebenso offenkundig Uhdes Sympathie, wie Millet eine Anteilnahme an dem Schicksal seiner Dorfarmen hervorruft. Doch fehlt bei Uhde bezeichnenderweise das soziale Gegenüber, das bei Millet erst die gesellschaftskritische Dimension dieses Mitleides konkretisiert.



3 Fritz von Uhde,
Die Ährenleser, 1889
 Bayerische Staatsgemälde-
 sammlungen, Neue Pina-
 kothek, München

An der Stelle, an der Millet im Hintergrund den Gutsherrn und seine Erntearbeiter damit beschäftigt zeigt, im eklatanten Kontrast zu den armseligen Anstrengungen der drei im Nachhinein auf das Feld gelassenen Ährenleserinnen den überreichen Erfolg ihrer Arbeit einzufahren, findet sich bei Uhde eine Leerstelle. Die weiteren Gestalten seines Hintergrundes sind ebenfalls mit dem Ährenlesen beschäftigt oder gehören jedenfalls zu derselben Dorfgemeinschaft, deren Handlungsraum am Horizont angedeutet ist. Auf diese Weise verschiebt Uhde die Aussage des Sujets aus dem konkreten Bereich sozialer Hierarchien und Konflikte auf eine allgemeine Ebene gemeinschaftlicher Arbeit auf dem Lande, die in Verbindung mit der von Millet entlehnten Monumentalität der Vordergrundgestalten einer Heroisierung landwirtschaftlicher Arbeit gleichkommt. Auch die von Millet abweichende Auswahl der Protagonisten erhält in diesem Licht eine besondere Bedeutung, entspricht sie doch dem traditionellen allegorischen Motiv der drei Lebensalter. Kindheit, Erwachsensein und Alter arbeiten in einer materiell beschränkten, aber von Konflikten ungetriebenen Welt zusammen, in der auch der Betrachter als natürlicher Mensch seinen Platz finden könnte, wenn er sich von großstädtischen Vorurteilen und zivilisatorischen Ansprüchen freimachen würde.

Die Transformation von Millet's religiös motivierter Gesellschaftskritik in ein Emblem agrarromantischer Großstadtkritik traf beim deutschen Publikum auf eine verbreitete Erwartungshaltung, die selbst aufgeschlossene, nicht chauvinistische Anhänger des modernen Naturalismus wie Muther dazu verleiteten, den in Barbizon zurückgezogen lebenden Millet zu einem Idealbild des unentfremdeten Bauern zu stilisieren¹⁵ und diese Übertragung vom Werk auf den Künstler bei Uhde unter nationalen Vorzeichen zu replizieren: »Das oft mißbrauchte Wort vom deutschen Gemüt ist hier keine Lüge. Inmitten einer Kunst, die immer mehr in kosmopolitische Bahnen einlenkt, steht Fritz von Uhde als ein Meister, den noch sehr viel Innerlichkeit mit der deutschen Volksseele verbindet.«¹⁶ Die hier bei Uhde konstatierte Innerlichkeit war ein zentraler Begriff des kulturpessimistischen Diskurses, in dem eine äußerlich-technische Zivilisation mit den westlichen Konkurrenten Deutschlands um Weltgeltung, eine wahre, verinnerlichte Kultur im Gegenzug mit spezifischen deutschen Traditionen gleichgesetzt werden konnte. Die Annahme, dass Uhde entsprechende Erwartungen in seinen Bildern zu erfüllen versuchte, findet eine Bestätigung im Vergleich mit dem zweiten deutschen Künstler, der zur gleichen Zeit auf das Werk Millet's reagierte. Hans Thomas 1886 entstandenes Gemälde *Der Sä-*



4 Hans Thoma, *Der Sämann*, 1886
Standort unbekannt

mann greift in ähnlich freier Umformung auf Millets gleichnamiges Werk zurück, wie es bei Uhde zu verfolgen war, und bemühte sich in vergleichbarer Weise, die Aussage des Vorbildes an den heimischen Erwartungshorizont anzupassen.¹⁷

Transformation ins ›Deutsche‹

Der Sämann war Thomas erste Fassung eines Themas, das ihn in seinem späteren Werk noch mehrfach beschäftigen sollte und dem bereits Landschaftsdarstellungen mit pflügenden und säenden Bauern als miniaturisierte Staffage vorausgegangen waren.¹⁸ Seine erste Begegnung mit Werken Millets fällt in die Zeit einer Paris-Reise 1868 mit seinem Frankfurter Malerfreund Otto Scholderer, der über exzellente Kontakte zu französischen Gegenwartskünstlern verfügte.¹⁹ Im Rückblick verallgemeinert Thoma diese Erfahrung zu einer kunsthistorischen Aussage: »Wir Deutschen haben in der Malerei der Anregung der Franzosen gar viel zu danken, sie hat manchmal wie eine Befreiung gewirkt, z. B. aus den gar engen Banden einer ›gemütvollen‹ Genremalerei. ... Der kraftvolle Courbet, der seelenvolle Millet, der feinfühligste Corot haben stark gewirkt, die Anschauung über Malerei wurde vielfach geklärt – man fühlte wieder, daß sie als Kunst der Ausdruck inneren Schauens sein konnte und nicht dazu da ist, die beherrschende Dienerin für historische Begebenheiten oder Volkskunde zu sein.«²⁰

Das Gemälde (Abb. 4), mit dem Thoma Millet seine Reverenz erweisen sollte, ist jedoch noch stärker als Uhdes *Ährenleser* geprägt von seiner Schulung als Landschaftsmaler, sodass eine eindeutige Gattungszuordnung zur Genremalerei beinahe problematisch erscheint. Die Gestalt des säenden Bauern ist gegenüber dem französischen Vorbild, bei dem sie das gesamte Bildfeld füllt, in der Größe stark reduziert. Sie tendiert zur Staffagefigur und erlaubt einen weiten Ausblick auf eine – für die frühen Arbeiten Thomas charakteristische – panoramatische Landschaft. Trotz dieser Veränderung im Maßstab dominiert der Sämann das Bild durch seine hervorgehobene Position im Vordergrund links der Mittelachse und durch den Kontrast seiner vertikalen Kontur zu einer ansonsten von horizontalen Linien bestimmten Komposition. Der Landschaftshorizont, der bei Millet im oberen Bilddrittel angesetzt ist, sodass sein Sämann fast ganz vor der Folie des braunen Ackerbodens erscheint, ist bei Thoma in die untere Bildhälfte herabgezogen und eröffnet ein in der historischen Aufnahme nur mehr erahnbare Spiel mit atmosphärischen Effekten am bewölkten Sommerhimmel. Diese deutliche Akzentverschiebung lässt aus dem für Millets Zeitgenossen verstörenden Emblem der Mühsal und Anstrengung bäuerlicher Daseinsbewältigung eine harmonische Einheit zwischen einer fruchtbaren Kulturlandschaft und dem von ihr und in ihr lebenden Landarbeiter werden.

Die Verwandlung des Motivs im Sinne einer antistädtischen Kulturkritik wird noch verstärkt durch die Umkehrung der Millet'schen Figur, die in Thomas Bild dem Betrachter den Rücken zuwendet, sodass sie in der Tradition romantischer Identifikationsfiguren wohl als Angebot an den Betrachter zu verstehen ist, die evozierte Harmonie mit der Natur in sich selbst wiederzufinden. Thoma teilte die verbreitete agrarromantische Auffassung, in der bäuerlichen Landbevölkerung Residuen einer noch nicht entfremdeten Welt aufspüren zu können: »Die Bauern sind auch schon vielfach verdorben; aber gesunde Keime hat es noch. Sie sind doch noch keine Hanswürste und haben noch viel zu viel Respekt vor ihrem Leib, als daß sie sich maskierten.«²¹ Er ärgerte sich allerdings, dass diese Wahrnehmung auch in seinem Falle unvermeidlich dazu führte, dass ihn die Kritik zum vermeintlich unverbildeten Schwarzwaldbauern stilisierte.²²

Für die Aufnahme von Elementen der großstadtfeindlichen Kulturkritik hatte Thoma einen privilegierten Zugang, der seine Anschauungen zu einem frühen Zeitpunkt prägte, noch bevor er 1890 mit Henry Thode in Berührung kam, dessen Überzeugungen von der »demoralisierenden Sklavenarbeit der Fabriken« ihm vertraut vorgekommen sein dürften.²³ Wie er selbst berichtet, stand Thoma genau zu dem Zeitpunkt, an dem er an seiner Komposition des *Sämannes* arbeitete, in engstem Kontakt zu dem Schriftsteller Julius Langbehn, dessen 1890 als Sensationserfolg erschienene kulturkritische Polemik *Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen* ihn mit einem Schlag zu einer Berühmtheit werden ließ: »In diesen Jahren [1883] war auch eine Ausstellung meiner Bilder bei Gurlitt in Berlin – sie hatte aber gar keinen Erfolg. In Berlin traf ich auch Langbehn und er ging mit mir nach Frankfurt. ... Er besuchte mich und wir schrieben uns oft. Jetzt in Frankfurt arbeitete er an seinem Buch ›Rembrandt als Erzieher‹. Ich war fast der einzige, der davon wissen durfte. ... Ich hatte zu der Zeit ein größeres Atelier gemietet und Langbehn war fast täglich bei mir.«²⁴ Das Buch, das dabei entstand, wurde zum Inbegriff einer chauvinistischen Zivilisationskritik, die einen lebensreformerischen Impuls innerbürgerlicher Gesellschaftskritik mit einem Apell an die Wiedererweckung nationaler Tugenden verband.²⁵ In den Augen vieler seiner Leser war dem Autor mit der hochgradig fiktiven Einfühlung in die Gestalt Rembrandts ein überzeugender Entwurf für ein neues, zukünftiges Lebensideal gelungen. Thoma war zu diesem Zeitpunkt seines Zusammentreffens mit dem Autor des »Rembrandt-Deutschen«, vor dem Durchbruch mit seiner Ausstellung im Münchner Kunstverein desselben Jahres, in dem Langbehn seine Schrift publizierte, ein weitgehend unbekannter und in seinen eigenen Augen missverständlicher Künstler. Diese Erfahrung verband ihn mit Langbehn, dessen fundamentale Abrechnung mit der modernen Welt auf

einem vergleichbaren Gefühl der Marginalität beruhte. Beide korrespondierten über ein halbes Jahrzehnt hinweg, tauschten sich über die gemeinsame Nietzsche-Lektüre aus und erträumten eine von Grund auf bessere Welt, in der sie ihrer tatsächlichen Bedeutung gemäß wahrgenommen würden.²⁶

Auch nach 1900 blieb Thoma den agrarromantischen Idealen der Modernitätskritik treu, die ihn schließlich zu einem der schärfsten Gegner des Impressionismus werden ließen. In einem Dankeschreiben an Langbehns Nachlassverwalter Momme Nissen, der ihm einen kunstkritischen Beitrag »über Monumentalmalerei« zugesandt hatte, begründet er seine Ablehnung der in Deutschland inzwischen intensiv rezipierten französischen Kunstrichtung als Ausdruck großstädtischer Nervosität: »Man könnte diese Erzeugnisse [Werke von Monet, Degas, Munch] als Ausdruck unserer überhasteten Zeit verteidigend anerkennen, wenn nicht die Kunst berufen wäre, gerade diese Überhastung nicht mitzumachen, sondern ihr ein Spiegelbild des ruhigen Seins vorzuhalten – da ja ihr Ursprung aus einem tiefen Gefühl für das Dasein entspringt.«²⁷

Heimatkunst – »aus tiefinnerlichem Geiste geboren«

Zu den Künstlern einer jüngeren Generation, die Thomas Anforderung nach einer Kunst als »Spiegelbild des ruhigen Seins« einlösen konnten, gehörte der Österreicher Albin Egger-Lienz, in Deutschland einer der am meisten beachteten Vertreter einer neuen ›Monumentalmalerei‹.²⁸ Ähnlich wie Thoma hat sich Egger-Lienz im Laufe seines Lebens immer wieder mit dem Millet'schen Motiv des *Sämannes* auseinandergesetzt, wie überhaupt sein späteres Werk im Wesentlichen aus der kontinuierlichen Variation eines begrenzten Motivrepertoires überzeitlicher, symbolhafter Gestalten besteht. Vor allem zwei anspruchsvolle Projekte, das großformatige Gemälde *Sämann und Teufel*²⁹ von 1909 und das 1912 als Altar für die Kirche von St. Justina bei Bozen konzipierte Triptychon *Die Erde*³⁰, dessen linker Flügel die Figur eines säenden Bauern zeigte, spiegeln seine Auseinandersetzung mit Millet. Beide Werke sind Opfer der Autodestruktivität ihres Urhebers geworden, aber das als biblisches Gleichnis gemeinte Bild von 1909 (Abb. 5) macht aufgrund guter älterer Farb reproduktionen und erhaltener Fragmente eine genauere Betrachtung möglich.³¹ Vor einem kaum differenzierten rötlich-braunen Ackerboden ist die Gestalt des Sämannes in zwei spiegelbildlich aufeinander bezogenen Figuren verdoppelt, wobei die linke, dem Betrachter zugewandte Figur durch ihre einfache bäuerliche Kleidung einer anderen Realitätsebene zugeordnet wird als die rechte, nackte Gestalt des Unkraut säenden Teufels, dessen Gesicht sich vom Betrachter abwendet. Während der



5 Albin Egger-Lienz,
Sämann und Teufel, 1909
nicht erhalten

Bauer damit beschäftigt ist, seine Lebensgrundlage durch harte Arbeit zu gewährleisten, vernichtet der für ihn unsichtbare Teufel das Ergebnis durch eine Imitation des Säevorganges unter entgegengesetzten Vorzeichen.³² Beide Gestalten sind als Paraphrasen von Millet's *Sämann* leicht wiederzuerkennen, auch wenn Egger-Lienz in den Details der Kleidung seines Bauern wie in der Aktfigur des Teufels vom Vorbild abweicht. Beide Gemälde verbindet die bildfüllende Monumentalität der Figuren, die durch eine friesartige Komposition auf der vordersten Bildebene unterstrichen wird. Wo Millet jedoch bemüht war, seinem säenden Bauern in der Schilderung standestypischer Details eine wirklichkeitsnahe Plausibilität zu verleihen, reduziert Egger-Lienz die Gestalten durch eine abstrahierende Malweise zu verallgemeinerten Bildchiffren. Als symbolhafte Idealtypen vertreten sie anthropologische Grundprinzipien, sozusagen die aristotelische ›Substanz‹ des arbeitenden Bauern jenseits aller Akzidenz. Seine Intention erläuterte Egger-Lienz in einem Beitrag unter dem Titel *Heimatkunst*, in dem die Wirkung beschrieben wird, die er sich von der Stilisierung seiner Figuren erhoffte: »Wie dieser lange Bergwinter den Menschen zu formen vermag, weiß jeder, der sie kennt, die Leute in großen Holzschuhen und Lodengewand. Der erschwerte Kampf um die Scholle macht sie bedächtig und würdevoll. ... Die großen Vorgänge der Natur, welche einen solchen Menschen umgeben, und seine spekulative, ringende ›Arbeit‹ um das tägliche Brot ergeben für ihn nur zweck-

dienliche Notwendigkeiten; daher auch die monumentale Ruhe und Einsamkeit in seinem Gebaren.«³³

In der Sicht zeitgenössischer Kritiker, die den Anspruch der ›Monumentalkunst‹ akzeptierten, hatte diese Form von agrarromantischer Projektion jenseits aller Anhänglichkeit an regionale Identitäten vor allem eine völkisch-nationale Konnotation: »Egger-Lienz wendet sich von den aristokratischen Typen im hellenisch-römischen Stile [Klingers] ab und dem rustikalen germanischen Rassetypus zu. ... Ob man solchen Arbeiten gegenüber nicht geradezu von einem sozialen Symbolismus sprechen kann? Sie sind sicher aus tiefinnerlichem Geiste geboren und huldigen der Rasse.«³⁴ Nach der Jahrhundertwende hatte sich innerhalb des Kulturpessimismus ein politisch reaktionärer Kern herausgebildet, dessen Insistenz auf eine nationale Kulturidentität zunehmend aggressivere Töne anschlug. Schon in der späteren Rezeption des Werks von Hans Thoma kündigt sich diese Tendenz an, zumal in dem von Henry Thode geprägten Begriff des ›Thoma-Deutschen‹, der dem Langbehn'schen Slogan des ›Rembrandt-Deutschen‹ nachgebildet war.

Aus den vorher angesprochenen, vorsichtigen Hoffnungen, in Uhdes Werk Spuren einer spezifisch deutschen Innerlichkeit aufzufinden, war über die Vereinnahmung Thomas als idealtypischem Repräsentanten einer deutschen Kunsttradition schließlich bei Egger-Lienz eine ›Huldigung der germanischen Rasse‹ geworden. Es verwundert daher nicht, dass sich die Bildmotive der Agrarromantik über die

konservative Opposition der Weimarer Republik bis in die Zeit des Nationalsozialismus weiterverfolgen lassen.³⁵ Betrachtet man sie jedoch unter dem Gesichtspunkt ihrer Rezeption während des Kaiserreiches, so wird erkennbar, dass das Repertoire zivilisationskritischer Projektionsleistungen über alle stilistischen und ästhetischen Gegensätze dieser Epoche hinweg eine anhaltende Relevanz enthielt, die sich an der produktiven Verarbeitung der von Millet exemplarisch vorgeführten Darstellungen bäuerlicher Lebensbewältigung ablesen lässt. Der als »Rinnsteinkunst« geschmähte Realismus Uhdes, die neu-idealistische, an Vorbildern wie Böcklin geschulte Malerei Thomas oder der monumentale Symbolismus von Egger-Lienz umreißen die denkbar unterschiedlichsten Positionen innerhalb des kaiserzeitlichen Kunstbetriebes. Dennoch scheinen die Bemühungen dieser Künstler im Umgang mit den aus dem Werk Millets entlehnten Motiven agrarischer Arbeit auf einen gemeinsamen Erwartungshorizont zu rekurrieren, der ihre Versuche als unabhängig voneinander entstandene Beiträge zur kulturpessimistischen Selbstwahrnehmung des kaiserzeitlichen Publikums kennzeichnet.

¹ Zur Industrialisierung und ihren landschaftsräumlichen Konsequenzen u. a. Henning 1973; Kiesewetter 1985; Wehler 1995.

² Zum Kulturpessimismus allgemein vgl. Stern 1963; Bergmann 1970; Hepp 1987.

³ Zu Paul Friedrich Meyerheims Villa Borsig-Zyklus, 1873–76 (Stiftung Stadtmuseum Berlin; Deutsches Technikmuseum Berlin; Muzeum Narodowe w Szczecinie, Stettin) vgl. Obermeier 1993; vgl. auch den Beitrag von Dieter Vorsteher im vorliegenden Katalog. Arthur Kampfs Fresken, 1898–1902, befinden sich im Sitzungssaal des Aachener Kreishauses.

⁴ Dies bestätigt ein Blick in die älteren Überblickswerke, vgl. Springer 1911; Rieß 1925; Brandt 1928, Bd. 2, S. 275–306.

⁵ Menzel 1971; Hamann/Hermannd 1973, S. 326–347; Ude 1978.

⁶ Zu dem Gemälde (Provident National Bank, Philadelphia; eine weitere gleichzeitige Version derselben Komposition im Museum of Fine Arts, Boston) vgl. Ausst. Kat. Paris 1975/76, S. 89–92.

⁷ Zu dem Gemälde vgl. Ausst. Kat. Paris 1975/76, S. 101–103.

⁸ Muther 1902, S. 29.

⁹ Zur Reaktion des zeitgenössischen französischen Publikums auf Millets Werke vgl. Ausst. Kat. Paris 1975/76, S. 89ff.; Fehl 1999, S. 69–74.

¹⁰ Liebermann 1978, S. 27f. Der autobiographische Text ist laut beigefügter bibliographischer Notiz erstmals 1889 in der Zeitschrift *Über Land und Meer* veröffentlicht worden.

¹¹ Das Gemälde befindet sich heute im Kunstmuseum der Stadt Düsseldorf; zur Entstehung vgl. Ausst. Kat. Berlin/München 1979/80, S. 170–175.

¹² Zur künstlerischen Entwicklung Uhdes vgl. zuletzt Hansen 1998.

¹³ Zum Gemälde, das sich heute in der Neuen Pinakothek, München befindet, vgl. Ausst. Kat. München 1979, S. 418.

¹⁴ Zu diesem Schluss kommt dagegen Ludwig 1983.

¹⁵ Muther 1902, S. 34.

¹⁶ Muther 1914, S. 171. Der Text ist laut Einleitung Hans Rosenhagens zwischen 1901 und 1909 in der Wiener Zeitschrift *Die Zeit* erschienen.

¹⁷ Der gegenwärtige Standort des Bildes ist unbekannt (1909 in der Sammlung Anna Spier, München); vgl. Thode 1909, S. XLVII–L, Abb. S. 249.

¹⁸ Ein frühes Landschaftsbild mit Staffage ist *Frihling* von 1874 (Deutsche Bank AG, Frankfurt/M.), vgl. Ausst. Kat. Frankfurt 1983, Nr. 3; spätere Versionen beginnen mit der Lithographie *Sämann*, 1897 (z. B. Muzeum Narodowe, Graphische Sammlung, Warschau), vgl. Ausst. Kat. Warschau 1990, S. 162; daraus ging schließlich die Gemäldefassung des zweiten *Sämannes*, 1906, hervor (Standort unbekannt, 1909 in der Sammlung Eugen Geiger, Karlsruhe), vgl. Thode 1909, Abb. S. 473.

¹⁹ Zur Begegnung mit Millets Bildern in Paris vgl. Thoma 1909, S. 36; zu diesem Abschnitt seiner Biographie allgemein Imiela 1978.

²⁰ Thoma 1909, S. 163.

²¹ Brief Thomas an Julius Langbehn, 22. Juli 1886, zit. nach Beringer 1929, S. 207.

²² Zu Thomas zeitgenössischer Rezeption und seiner Reaktion vgl. Zimmermann 1989.

²³ Zit. nach Brief Thodes an Thoma, 29. Dez. 1903, vgl. Beringer 1928, S. 234f.

²⁴ Thoma 1919, S. 84f.

²⁵ Langbehn 1890.

²⁶ Ausschnitte aus dem Briefwechsel zwischen 1883 und 1888 in Beringer 1929, passim. Bei Zimmermann 1989, S. 15f. wird die Beziehung zu Langbehn bagatellisiert.

²⁷ Thoma an Momme Nissen, 2. Feb. 1902, in Beringer 1929, S. 282.

²⁸ Größere Beachtung fand Egger-Lienz allerdings erst im Rahmen der Ausstellung *Monumental-Dekorative Malerei* 1912 in Dresden; vgl. Weigelt 1914.

²⁹ Das Gemälde wurde später vom Künstler zerschnitten und die Gestalt des *Sämannes* (heute Sammlung Rudolf Leopold, Wien) als Halbfigur neu signiert; vgl. Kirschl 1996, Bd. 1, S. 132–136.

³⁰ Auch dieses Werk wurde später vom Künstler zerstört; vgl. Abb. des intakten Triptychons bei Hammer 1930, S. 121. Eine eigenhändige Replik des linken Flügels mit dem *Sämann* (früher Staatsgalerie Stuttgart, seit 1945 verschollen) stammt von 1913; vgl. Slg. Kat. Stuttgart 1931, S. 46; Hammer 1930, Abb. S. 123.

³¹ Farbproduktion von *Sämann und Teufel* bei Koeppen 1914, S. 128, Abb. 122.

³² Diese Deutung entspricht der Selbstexegese des Bildes durch Egger-Lienz in den Aufzeichnungen für Curt Weigelt (1912), publiziert in Kirschl 1996, Bd. 1, S. 136.

³³ In: *Allgemeiner Tiroler Anzeiger* vom 24. Dez. 1909; zit. nach Egger-Lienz/Sottriffer 1996, S. 146.

³⁴ Koeppen 1914, S. 136.

³⁵ Vgl. im Anschluss an hier angesprochene Motive etwa Oskar Martin-Amorbachs *Sämann* von 1937 (Depot NS-Kunst, Bundesrepublik Deutschland); vgl. Hinz 1974, S. 107f.; Ausst. Kat. München 1995, S. 266, Abb. 209.