

# BACHELORARBEIT

Titel

“Gemalte Realpolitik?  
Neueste Nachrichten für Leibls Bauern.”

angestrebter akademischer Grad

Bachelor of Arts (Arts and Education)

Verfasser:	Andreas Katsoulis
Verfasst an:	Universität für angewandte Kunst Wien
Institut:	Institut für Kunstwissenschaften, Kunstpädagogik und Kunstvermittlung
Abteilung:	Kunstgeschichte
Studienrichtung:	Lehramt UF Spanisch UF Bildnerische Erziehung
betreut durch:	Sen.Sc. Priv.Doz. Mag. Dr. Edith Futscher
Semester:	SoSe 2020

## **Eidesstattliche Erklärung**

„Hiermit erkläre ich, die vorgelegte Arbeit selbstständig verfasst und ausschließlich die angegebenen Hilfsmittel benutzt zu haben. Alle wörtlich oder dem Sinn nach aus anderen Werken entnommenen Textpassagen und Gedankengänge sind durch genaue Angabe der Quelle in Form von Anmerkungen ausgewiesen. Ferner versichere ich, diese Bachelorarbeit nicht bereits andernorts zur Beurteilung vorgelegt zu haben.“

Strasshof an der Nordbahn, 23. Mai 2020

Andreas Katsoulis

# Inhalt

1	Einleitung und Anliegen.....	2
2	Realpolitik und Kunst.....	3
3	“Richtiger” und “falscher” Realismus.....	5
4	Des Malers reale Politiken.....	9
4.1	Leibl und Courbet, sozialer Realismus und moderne Allegorie .....	9
4.2	Der Bauernmaler und sein Genre .....	12
5	Reale Politiken im Gemälde – <i>Die Dorfpolitiker</i> .....	16
5.1	Genese .....	16
5.2	Bildanalyse.....	18
5.2.1	Bildbeschreibung.....	18
5.2.2	Bildtitel, -thema und -format .....	21
5.2.3	Formen des Politischen.....	24
5.2.4	Orte und (Frei)Räume des Politischen.....	34
6	Resümee.....	40
7	Quellenverzeichnis .....	42
7.1	Literatur.....	42
7.2	Internetquellen .....	43
8	Abbildungsverzeichnis.....	45
9	Anhang.....	

# 1 EINLEITUNG UND ANLIEGEN

Fünf Männer sind um ein Schriftstück versammelt und scheinen darob ins Gespräch vertieft. Doch ihre Münder sind geschlossen. Der deutsche Maler Wilhelm Leibl lässt die Figuren in seinem Gemälde *Die Dorfpolitiker* aus dem Jahr 1877 verstummen. Sie sehen lumpig aus, sind aus dem Leben gegriffen. Jeder für sich ein Eigener, von den Hautfalten seiner Hände bis zu den Bartstopfeln im bewegten Gesicht, und doch ein Typ für viele seines Schlages. Das Temperament jedes einzelnen manifestiert sich in den gespannten Körperhaltungen.

Doch was wird uns hier einer Anekdote gleich in aufwendiger Manier geschildert? Wird hier tatsächlich politisiert, wie es der nachweislich falsche Titel suggeriert? Falls ja, wie ließe sich die Politik dieser Art beschreiben? Folgt sie der „realen“ Darstellungsweise, und wenn ja, inwiefern? Welche Politiken kommen tatsächlich zum Ausdruck und wie „real“ sind sie a) formal und b) inhaltlich? Antworten sollen, neben einer intensiven Befragung des Gemäldes selbst, auf der Folie der Klärung zweier Begriffe gefunden werden: einerseits den durch des Malers Zeitgenossen von Rochau und Bismarck geprägten Begriff der „Realpolitik“ und andererseits durch eine Definition des künstlerischen Realismus im Werk Leibls. Auch das Spannungsverhältnis zwischen beiden, das sich vor dem Hintergrund der deutschen Reichsgründung und des damit einhergehenden um sich greifenden nationalistischen Gedankenguts erklärt, verlangt eines Blickes.

Diese Arbeit befasst sich explizit nur historisch eingeschränkt mit den Auswirkungen der Prämisse realpolitischen Handelns auf die Arbeit künstlerisch Schaffender, soll jedoch implizit zu einer weiteren Auseinandersetzung hiermit auch im aktuellen Kontext anregen.

Sämtliche als solche ausgewiesene Abbildungen erwähnter Werke (Abb.) sind, das im Zentrum der Betrachtung stehende Gemälde ausgenommen, im Anhang zu finden.

## 2 REALPOLITIK UND KUNST

Realpolitik. Jede und jeder mündige Staatsbürger\*in hat dieses begriffliche Totschlagargument so manch politischer Debatte schon einmal vernommen, sei es bewusst oder auch nicht. Allein, über dessen Genese sowie Bedeutung und Folgen auf gesellschaftlicher und persönlicher Ebene machen sich nur die Wenigsten Gedanken; meistens die, die sich auch dessen bedienen, aber längst nicht alle, die diesen Begriff in den Mund nehmen. Im Folgenden werden wir deshalb zunächst eine Bestimmung historischer Art vornehmen, bevor wir uns dieser aus künstlerischer Perspektive annähern.

Die Idee jenes politischen Konzepts wurzelt nach gängiger Auffassung<sup>1</sup> in den Überlegungen des italienischen Staatsphilosophen Niccolò Machiavelli, welche er in seinem Traktat *Il Principe* (dt. Der Fürst, 1513) entfaltet, und die sich als eine Politik beschreiben lässt, die mit Raffinesse und ohne Rücksicht auf Ethik und Moral eigene Ansprüche durchsetzt. Ein auf zeitgenössische Umstände angewandtes Modell davon sowie den Terminus dazu lieferte schließlich der deutsche Publizist und Politiker Ludwig August von Rochau<sup>2</sup>, als er in seinem Werk *Grundsätze der Realpolitik* (1853) zu einem „realistischen Handeln“ gegenüber den „idealistischen Bestrebungen“ der gescheiterten Revolution von 1848/49 aufrief. In die Tat umgesetzt wurden dessen Vorstellungen vom preußischen Reichskanzler Otto v. Bismarck, der unter Umgehung des Parlaments, der Missachtung traditioneller Bündnisse und mittels Kriegen gegen Dänemark, Österreich und Frankreich die deutschen Teilstaaten 1871 im deutschen Kaiserreich, dem ersten deutschen Einheitsstaat, vereinigte<sup>3</sup>.

Seither erfreut sich jener politische Realismus weltweit und bis in die Gegenwart hinein größter Beliebtheit<sup>4</sup>, und zwar nicht nur auf der großen politischen Weltbühne, sondern auch als Argumentationsmuster im alltäglichen politischen Diskurs, wie Herding<sup>5</sup> anhand exemplarischer Zitate aus Zeitungsartikeln belegt. Die Definition jenes Realismus, die dieser aus ebenjenen Texten ableitet, deckt sich mit denjenigen, die gängige Wörterbücher<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> vgl. BEW 2016: 2 f.

<sup>2</sup> VON ROCHAU 1853.

<sup>3</sup> Vgl. ZIEMANN 2016: 5-7.

<sup>4</sup> Insbesondere britische und US-amerikanische Personen in staatsführenden Ämtern haben sich hier wiederholt hervorgetan. Man denke beispielsweise nur an W. Churchill, H. S. Truman (Hiroshima, Nagasaki), H. Kissinger, G. W. Bush (Senior und Junior) oder, nicht zuletzt, D. Trump. Eine ausführliche Aufarbeitung dazu findet sich bei Bew 2016.

<sup>5</sup> Vgl. HERDING 1987: 675.

<sup>6</sup> „Realpolitik“ auf Duden online: „Politik, die vom Möglichen ausgeht und auf abstrakte Programme und ideale Postulate verzichtet“.

und Lexika<sup>7</sup> anbieten: „[...] nüchterne Einsicht in das jeweils als möglich Erachtete“, Verzicht auf Illusionen (Illusion und Utopie werden dabei in eins gesetzt und abgelehnt), „[...] Angst vor (möglicherweise übertriebenen) Hoffnungen, das Ausweichen vor allem Ungeöhnlichen und Überraschenden sowie die Wahrung eines mittleren Erwartungshorizonts“ würden mit dem Lob „realistischen Verhaltens“ belegt. Ein solches Begriffsverständnis lasse sich unter dem Stichwort „Pragmatismus“ zusammenfassen. Aber mit dieser pragmatischen gehe, so Herding weiter, auch eine appellative Struktur einher: die Aufforderung, in einem bestimmten Sinn zu handeln. Es seien ebenjene Qualitäten – „Nüchternheit, Sinn für das Naheliegende und die Aufforderung, in einem ganz bestimmten Sinn zu handeln“ –, die auch „das Verständnis von Realismus im Bereich bildender Kunst bestimmen“. Mit beiden Strukturen würden also Konventionen des „gesunden Menschenverstands“ angesprochen, welchem, zumindest in der politischen Definition von Realismus, alle „weitergehenden Vorstellungsbereiche“, wie etwa Traum und Fantasie, zum Opfer fallen.<sup>8</sup>

Inwieweit letzteres auch für den künstlerischen Realismus gilt, lässt Herding<sup>9</sup> offen. An diesem Punkt wollen wir anhand des konkreten Falls Leibl und seinen „Dorfpolitikern“ ansetzen. Als Zeitgenosse v. Bismarcks und inmitten einer von dessen realistischer und nationalistischer Politik geprägten Gesellschaft, versucht der schon vor seinen Pariser Erfolgen frankophile Maler<sup>10</sup>, Bewunderer und Freund des politisch außerordentlich aktiven Republikaners Gustave Courbet, seine eigene, unabhängige Vorstellung von Realismus zu entwickeln. Wie sich das deutsch-französische Ringen um Deutungshoheit über den einen, „richtigen“ Realismus in der Kunstkritik der 1870er Jahre, in die die Entstehung jenes Gemäldes fällt, gestaltet und welche Rolle diese Leibl zugebracht hat, soll im folgenden Kapitel untersucht werden.

---

<sup>7</sup> „Realpolitik“ auf Britannica Online Academic Edition: “politics based on practical objectives rather than on ideals. The word does not mean “real” in the English sense but rather connotes “things”—hence a politics of adaptation to things as they are. Realpolitik thus suggests a pragmatic, no-nonsense view and a disregard for ethical considerations. In diplomacy it is often associated with relentless, though realistic, pursuit of the national interest.”

<sup>8</sup> HERDING 1987: 675.

<sup>9</sup> Vgl. ebd.

<sup>10</sup> Über den Einfluss des französischen Realismus auf Leibl bereits zu dessen Studienzeiten siehe Röhl 1995: 48 sowie Kap. 4.1. dieser Arbeit.

### 3 “RICHTIGER” UND “FALSCHER” REALISMUS

Realismus (lat. *res*: Sache; lat. *realis*: sachlich, wirklich). In seiner künstlerischen Ausprägung der zweite begriffliche Eckpfeiler dieser Arbeit, lässt sich dieser aus kunstwissenschaftlicher Sicht nach zwei differenten Betrachtungsweisen hin untersuchen: zum einen aus einer historischen, die Realismus als „die programmatische Orientierung an der >Wirklichkeit< in der Kunst des 19. und 20. Jh.“<sup>11</sup> begreift; zum anderen aus einer systematischen, die Realismus als eine bestimmte, übergeschichtlich festzustellende Art der künstlerischen „Orientierung an Gegenstandserfahrungen“<sup>12</sup>, das heißt als Stilbegriff, auffasst, der sich aber aufgrund historisch und kulturell variabler Konzepte von Wirklichkeit einer einheitlichen Definition entzieht und immer einer Trennung zwischen Begriff und Sache bedarf<sup>13</sup>. Letztere geht auf in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts erfolgte Bemühungen einer klaren Scheidung historischer und systematischer Gehalte zurück, welche eine bis dato unscharfe Verwendungsweise notwendig machte, bei der wiederholt auf die umgangssprachliche Bedeutung des Begriffs im Sinne von Authentizität rekurriert wurde.<sup>14</sup>

Für diese Arbeit von besonderer Relevanz ist er allerdings als vor allem in Frankreich und Deutschland ab der Mitte des 19. Jahrhunderts verbreiteter Epochen- und Stilbegriff für die Kunst jenes vor- und nachrevolutionären bürgerlichen Zeitalters, dass in etwa von 1830 (Frankreich) / 1840 (Deutschland) bis ca. 1880 datiert<sup>15</sup> und von einer emotionalen, national um unterschiedliche Sachverhalte kreisenden Debatte begleitet wird. Begründet wird er in Frankreich insbesondere durch Gustave Courbet und einer Programmatik, die eine „wahre Umsetzung des Lebens in die Kunst“<sup>16</sup> im Sinne einer Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit durch künstlerische Mittel als erste Forderung proklamiert. Dies bedinge unverfälschte zeitgenössische Bildthemen und eine Darstellung, die auf jedwede Idealisierung verzichte. In Reaktion auf eine Kunstkritik, die in ihm mitunter einen antipoetischen Kopisten der Natur sieht, der die von ihm selbst geforderte Kreativität vermissen lasse, argumentiert Courbet dezidiert politisch. Das in seinem Manifest *Le Réalisme* aufgestellte

---

<sup>11</sup> ZIMMERMANN 2011: 370.

<sup>12</sup> HERDING 1987: 674.

<sup>13</sup> Vgl. ebd.: 678.

<sup>14</sup> Vgl. ZIMMERMANN 2011: 372.

<sup>15</sup> Stiltypologisch ist er allerdings bereits seit Ende des 18. Jahrhunderts gebräuchlich, wo er den bloß die Wirklichkeit kopierenden Naturalismus als Kategorie der Nachahmung ablöst. Im Unterschied zu diesem erfolgt im Realismus die Auswahl des Dargestellten nach ästhetischen Gesichtspunkten, die sich an der Wirklichkeit zugrunde liegenden Gesetzmäßigkeiten orientieren. Vgl. DUTTLINGER 2006: 314.

<sup>16</sup> Dies kommt besonders in der Formulierung „art vivant“ zum Ausdruck, welche er in seinem programmatischen Text *Le Réalisme* wählt. Vgl. ZIMMERMANN 2011: 370.

Postulat des Strebens nach Individualität, erhebt er in der Folge zum gesamtgesellschaftlichen Anspruch, indem er realistische Kunst als ihrem Wesen nach demokratisch nennt.<sup>17</sup> Er, so Herding, der sich selbst einen „Sozialist, Demokrat, Republikaner, Anhänger der Revolution und vor allem Realist“<sup>18</sup> nennt, 1871 während des deutsch-französischen Krieges zum Mitglied der Pariser Kommune<sup>19</sup> gewählt wird, als angeblich Verantwortlicher für die Zerstörung einer das Erste und Zweite Kaiserreich symbolisierenden Statue verhaftet und mittels Repressalien ins Exil getrieben wird<sup>20</sup>, habe der nach der 1848er Revolution vorherrschenden Ansicht von „realistisch betriebener Kunst als soziale[r] Tätigkeit“ in seinen Bildern Form gegeben. Eine ausschließlich politische Lesart der Kunst Courbets wird zwar zunehmend in Frage gestellt<sup>21</sup>, ihr in jeder Hinsicht als „resistent“<sup>22</sup> gegenüber konventionellen Bildprogrammen zu beschreibender Charakter jedoch kaum, kommt dieser doch nicht nur durch sein Œuvre selbst zum Ausdruck, sondern wird auch durch die Feindseligkeit, mit der es durch die politisch konservative Kritik aufgenommen wurde, deutlich.<sup>23</sup> Für die um den Realismus geführte Debatte in Frankreich insgesamt lässt sich zusammenfassen, dass sich dieser vom „Juste milieu“, einem möglichst unauffälligen Naturalismus, wie er von seiner Gegnerschaft gefordert wurde, durch sein provokatives Element und die Vermittlung eines Handlungsimpulses unterscheidet.<sup>24</sup>

Gerade letztgenannter, zentraler Aspekt des Realismus, sei laut Söntgen<sup>25</sup> so in der deutschen Kunst der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht auszumachen. Generell wurden Naturalismus und Realismus in deutschen Landen nahezu synonym verwendet, da letzterer zwar seit Goethe und Schiller eine konstante Kategorie der Kunsttheorie und -kritik bezeichnete, jedoch nicht wie in Frankreich als programmatisches Schlagwort mit politischem Gehalt eindeutig ausformuliert war. Die Vorstellungen davon, woran sich denn ein bildkünstlerischer Realismus zu orientieren habe, kreisten vorrangig um dessen Verhältnis zum Idealismus und in der Wiederbelebung einer genuin norddeutschen Bildtradition, welche in Opposition zum „falschen“ Realismus französischer Spielart und, zuallererst, eines Courbet stehe, der eine kalte Nachahmung der Natur sei und kein Mitgefühl

---

<sup>17</sup> Vgl. HERDING 1987: 696. Nachdem die Jury für die Weltausstellung 1855 die Teilnahme Courbets abgelehnt hatte, reagierte er mit einer eigenen Ausstellung von 40 Werken unter dem Titel »Le réalisme«. Das gleichnamige Manifest war Teil des Katalogs dieser Ausstellung.

<sup>18</sup> Ebd. 693.

<sup>19</sup> Die Pariser Commune war ein sozialistischer Stadtrat, der nach einem Aufstand im Frühjahr 1871 für etwa zwei Monate die französische Hauptstadt regierte. Vgl. ZIEMANN 2016: 19.

<sup>20</sup> Vgl. Musée d'Orsay [online].

<sup>21</sup> Vgl. FRIED 1990: 254-263.

<sup>22</sup> Vgl. ebd. 257.

<sup>23</sup> Vgl. ebd., HERDING 1987: 692 f.

<sup>24</sup> Vgl. ebd. 689-703, SÖNTGEN 2000: 14.

<sup>25</sup> Vgl. ebd.



herausfordern könne.<sup>26</sup> Angestrebt wird im Sinne des auf Schiller zurückgehenden Synthesemodells<sup>27</sup> die Idealisierung des Realistischen, welche dem transformativen Charakter der Kunst entspreche, der das Reale verkläre und verwandle. Zweck der Kunst ist demnach „die Aufstellung von Idealen, deren Realität man sich wünschen müsse“<sup>28</sup>. Eine realistische Darstellungsweise mit ihrer der Natur abgerungenen Wahrheit diene der Glaubwürdigkeit dieser Ideale.<sup>29</sup> Als Bildgattung wird dafür die die alltägliche „Wirklichkeit“ abbildende Genremalerei<sup>30</sup> auserkoren. Die ihr innewohnende Ästhetik entspricht auch der das wachsende Selbstbewusstsein des Bürgertums widerspiegelnden Forderung nach einer Darstellung „objektiver sittlicher Verhältnisse“<sup>31</sup>. Das wahrhaft Ideale erfährt somit sowohl nach politisch-sozialen als auch künstlerischen Gesichtspunkten eine Gleichsetzung mit dem „Wirklichen“. Die Orientierung an der Wirklichkeit ist es schließlich auch, die ab den 1870er Jahren mit der Popularisierung von Fotografie und Naturwissenschaften zu einer Abkehr von jedweder idealistischer Realitätsdeutung führt.<sup>32</sup> Darauf, dass eine Synthese von politischem Realismus bismarckscher Prägung und künstlerischer Idealbildung grundsätzlich bis ins letzte Drittel des 19. Jahrhunderts möglich sein konnte, verweist ein Beispiel aus der Literatur. So erlangten Theodor Fontanes realistische Romane ihre Größe, weil sie „Idealbildung als wesentliches künstlerisches Formen von Wirklichkeit begriffen – ohne daß [sic] ihre auch preußische Verwurzelung deshalb übersehen werden könnte“.<sup>33</sup>

Einer, dessen Werk Kritiken provozierte, die die Diskussion um den Realismus sowohl in ihren ästhetisch-moralischen als auch politisch-nationalen Dimensionen widerspiegelt, ist Wilhelm Leibl. Die politischen Ideen, die in den Urteilen über dessen Malerei zum Ausdruck kommen, lassen sich zunächst auf die Gattung zurückführen. Die Genremalerei mit dörflichem Sujet, auf die sich Leibl nach seinem Rückzug aus München aufs Land 1873 festlegte, galt seit den fünfziger Jahren als *die* realistische Kunst schlechthin, nachdem es sich von einem „Instrument zur ‚Versittlichung‘ des Volkes“<sup>34</sup> zum Exerzierfeld einer Grundsatzzdebatte um die Bestimmung von Kunst wandelte. Anhand des Bildes Leibls, das nach

---

<sup>26</sup> Vgl. HERDING 1987: 704.

<sup>27</sup> Vgl. DUTTLINGER 2006: 315.

<sup>28</sup> SÖNTGEN 2000: 33.

<sup>29</sup> Vgl. ebd.

<sup>30</sup> Zur Genremalerei und ihrer Ästhetik siehe Kap. 4.2. dieser Arbeit.

<sup>31</sup> Vgl. DUTTLINGER 2006: 315. Es ist gerade ebenjener Theodor Fontane, der mit seiner Schrift „Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848“ das Verständnis von „richtigem“ und „falschen“ Realismus bis zum Anfang der 1880er Jahre entscheidend mitgeprägt hat. In dieser entwirft er das Konzept eines „poetischen Realismus“, das den realistischen Zeitgeist mit dem Herkommen der Kunst aus dem Idealismus synthetisiert. Dieses behandelt nicht wie der Titel suggeriert ausschließlich Literatur, sondern auch zum Teil die bildende Kunst und ihr Verständnis vom Realismus. Eine ausführliche Darstellung des Verhältnisses zwischen deutscher Malerei und poetischem Realismus findet sich bei MEMMEL 2013.

<sup>32</sup> Vgl. ebd., ZIMMERMANN 2011: 371.

<sup>33</sup> KLEIN 2001: 174.

<sup>34</sup> SÖNTGEN 2000: 19.

Ausstellungen in München und Wien die größte Resonanz in der kunst- und kulturrainen Presse auslöste, *Drei Frauen in der Kirche* (1878-1882, Abb. 2 s. Anhang), arbeitet Söntgen<sup>35</sup> die Kriterien und ihre Widersprüche heraus, die für und gegen den Realismus Leibls in Deutschland vorgebracht wurden. So werden einerseits die technisch-feinmalerischen Qualitäten des Künstlers hervorgehoben, welche er allerdings an ein nicht abbildungswürdiges, weil auf einem hässlichen und unbedeutenden Vorbild basierenden, Sujet und an die getreue Wiedergabe „ekelhafter“ Details verschwende. Ebenso wird die Authentizität der Darstellung lobend erwähnt, die dem Umstand geschuldet sei, dass das Bild „wirklich“ an Ort und Stelle gemalt wurde, gleichzeitig aber eine vollkommenere, noblere Darstellungsweise vermisst. Den Wunsch nach ebenjener „poetischen Verklärung“ sieht die deutsche Kunstkritik seit der Romantik in der „realistischen“ Kunst altdeutscher Meister und der ebenso bezeichneten niederländischen Malerei erfüllt.<sup>36</sup> Mit der allmählichen Verlagerung des Interesses von religiösen Darstellungen zu profanen Gattungen wie Genre und Porträt rückte ab der Jahrhundertmitte Hans Holbein d. J. (1497-1543) in den Fokus. Dessen Renaissance ist dabei in Zusammenhang mit den Bemühungen zu sehen, eine „genuin deutsche“ Kunst zu erfinden, welche in ausdrücklichem Gegensatz zur als „romanisch“ bezeichneten Stiltradition insbesondere der französischen Kunst gesehen wurde. Das Ideale der holbeinschen Malerei lag dabei nicht mehr in einer nun negativ konnotierten idealisierenden Darstellungsweise – diese dichtete man nun der „romanischen“ Tradition an, die bald nur das Schöne, bald nur das Nüchterne suche –, sondern in seiner „Lebenswahrheit“<sup>37</sup>. Diese komme in Holbeins Porträtkunst zum Ausdruck, welche das unverfälscht Charakteristische seiner Modelle zum Vorschein kommen lasse, ohne dabei zu beschönigen. Sie sei in ihrer „Schlichtheit, Wahrheit und Ehrlichkeit“<sup>38</sup> die Wurzel deutscher Kunst. Auch wurde Holbein für seine Unabhängigkeit von Vorbildern gepriesen, die das deutsche Wesen in seiner Eigentümlichkeit und die „nordische“<sup>39</sup> Kunst in ihrem individuellen und realistischen Streben repräsentiere.<sup>40</sup> Letzteres stehe dabei wiederum im Dienste der Wahrheit, welche durch die Wiedergabe der Natur bis ins kleinste Detail bezeugt werde. Nicht zuletzt wird es wohl jene Detailgenauigkeit Holbeins gewesen sein, die den französischen Kritiker Wolf<sup>41</sup> anlässlich der Ausstellung des Gemäldes *Die Dorfpolitiker* (Abb. 1) dazu

---

<sup>35</sup> SÖNTGEN 2000: 1920-29.

<sup>36</sup> Bereits 1801 lobt Goethe das „realistische Anschauen“ und das Einfühlungsvermögen, das die Kunst Albrecht Dürers fördere. Bei Rembrandt wiederum sieht er in dessen Licht, Schatten und Haltung „das Ideelle“. vgl. HERDING 1987: 703; auch Leibls erster größerer Erfolg, das *Bildnis der Frau Gedon* (Abb. 3 s. Anhang) wurde neben der maltechnischen Umsetzung ob des Ausdrucks der Dargestellten mit dem berühmten Leidener Maler verglichen. Vgl. SÖNTGEN 2000: 20.

<sup>37</sup> Ebd.: 104.

<sup>38</sup> Ebd.

<sup>39</sup> Neben deutschen wurden hierzu auch niederländische Meister für eine „germanische“ Kunstrichtung vereinnahmt. Vgl. ebd.

<sup>40</sup> Vgl. ebd.

<sup>41</sup> Ebd.: 103.

veranlasste, sich in Leibls neu entwickeltem feinmalerischen Modus an den altdeutschen Meister erinnert zu fühlen – ein Vergleich, der in der Folge wiederholt angestellt wurde<sup>42</sup>. Dass ihm daneben allerdings, wie beschrieben, der „milde Glanz des Poetischen“<sup>43</sup> fehle, und seine Werke zu einer Abschrift von ohnehin trivialen Sujets gerieten, reflektiert die Brüche jener von der Rivalität der gerade geeinten Deutschen zur kulturellen Übermacht Frankreich dominierten Debatte um eine Scheidung in einen richtigen und einen falsch verstandenen Realismus. In seinem handwerklichen Können stehe er sogar über den französischen Kollegen, die Noblesse Holbeins jedoch fehle ihm ebenso wie ihnen.<sup>44</sup>

## 4 DES MALERS REALE POLITIKEN

Wo aber verortet sich der Maler selbst, künstlerisch als auch politisch? Bevor wir uns selbst anhand Leibls *Dorfpolitikern* ein Bild machen, sollen hierzu Lebenslinien nachgezeichnet und Wirkungsfelder koloriert werden.

### 4.1 Leibl und Courbet, sozialer Realismus und moderne Allegorie

Als der „deutsche Courbet“ soll er gegolten haben, als Maler der „äußersten Linken“, als „Sansculotte des Realismus“, weshalb es sich „von selbst“ verstehe, dass Leibl in den Jahren unmittelbar nach dem deutsch-französischen Krieg kaum Bilder verkaufen konnte und lediglich von Seiten der linksliberalen Presse mit wohlwollenden Kritiken bedacht wurde.<sup>45</sup> Demgegenüber steht ein Brief des Malers an seine Mutter, indem er für Courbet nach dessen Verhaftung infolge seines Engagements in der Pariser Commune 1870/71 Partei ergreift, obwohl ihm die Politik „zu fern“<sup>46</sup> liege und er sich folglich nicht kompetent fühle, um dessen politische Aktivitäten beurteilen zu können. Er tue dies aufgrund der künstlerischen und menschlichen Vorzüge des französischen Malers. Leibl fand zwar, dass dessen politische Haltung dem Künstler Courbet schade, aber deswegen für sich noch nicht abzulehnen sei.<sup>47</sup> Er stand damit, von seinen wenigen gleichgesinnten Malerfreunden abgesehen<sup>48</sup>, allein gegen eine deutsche Presse und Kunstkritik, die der Berechtigung sozialer Fragestellungen in der Kunst eine klare Absage erteilte und sie mit dem negativ

---

<sup>42</sup> Leibl soll Holbein aufgrund seiner „wahren künstlerischen Auffassung“ sowie der „Vollkommenheit und Gediegenheit“ seiner Maltechnik sehr geschätzt haben. Vgl. SÖNTGEN 2000: 103.

<sup>43</sup> Ebd.: 108.

<sup>44</sup> Vgl. SÖNTGEN 2000: 108.

<sup>45</sup> RÖHRL 1995: 51.

<sup>46</sup> Zitiert nach SÖNTGEN 2000: 94.

<sup>47</sup> Vgl. ebd.; RÖHRL (vgl. 1995: 51) dagegen sieht in jener Stellungnahme Leibls einen eindeutigen Beweis für die nachhaltige Wirkung, die Courbet auf diesen ausgeübt habe. Er unterscheidet dabei allerdings nicht zwischen künstlerischem und politischem Einfluss.

<sup>48</sup> Leibl versammelte in seinen Münchner Jahren (1870-1874) einige, sich künstlerisch ebenfalls einem „mimetischen“ Realismus ohne Selektion und Verklärung verpflichtet fühlenden Studienfreunde im sogenannten „Leibl-Kreis“ um sich. Vgl. MEMMEL 2013: 229.

konnotierten Begriff „Tendenzkunst“ als unkünstlerisch aburteilte.<sup>49</sup> Auch in den Gemälden Leibls ist eine Hinwendung zu sozialen Themen zu bemerken. *Die Dorfpolitiker* ist eines davon.

Aber der Reihe nach. Es besteht Konsens darüber, dass Leibls ungebrochene Sympathien für den französischen Realismus im Allgemeinen und den Künstler Courbet im Speziellen ein konkretes Anfangsdatum mit Vorlaufzeit haben<sup>50</sup>. Wir schreiben das Jahr 1869, als Leibl, der bereits seit seiner Akademiezeit Werke Courbets, der *École de Barbizon* um Millet, weiterer französischer Realisten und auch Edouard Manets kannte und schätzte, im Rahmen der 1. *Internationalen Kunstausstellung* in München sein wie er selbst dort ausstellendes Idol persönlich kennenlernte. Begeistert<sup>51</sup> vom beinahe mit einer Medaille ausgezeichneten *Bildnis der Frau Gedon* (Abb. 3) lädt der Franzose den jungen Deutschen nach Paris ein, was dieser prompt annimmt und bis zum Ausbruch des Krieges in der Stadt bleibt. Mangels erhaltener Korrespondenzen ist über etwaige künstlerische Anregungen in dieser Zeit nur gesichert, dass er neben der Pflege seiner Freundschaft zu Courbet Kontakt zum Freundeskreis um Manet hatte.<sup>52</sup> Wesentlich bedeutender für den weiteren künstlerischen Werdegang Leibls ist allerdings der Erfolg<sup>53</sup> und die Anerkennung, die er hier anders als in Deutschland für sein Werk erfährt. Insbesondere der Zuspruch Courbets und seiner Malerkollegen bestätigt ihn in seinem Credo, „nur zu malen, was man sehe“<sup>54</sup>. Aufgrund dieser auch für den französischen Realismus zentralen Forderung, eint sie ihre dementsprechende Ablehnung jedweder Verklärung. Hierin liegt auch Anfang der 1870er Jahre noch gewaltiges Empörungspotential. Nach seiner kriegsbedingten Rückkehr nach München wird er dieses als Antriebskraft für die Entwicklung eines neuen, noch kompromissloseren Realismus nützen, hinter dem, so Röhr<sup>55</sup>, eine weltanschauliche Überzeugung gestanden haben müsse, würde seine Malerei doch sonst zu einem bloßen Abbilden der Natur geraten. Auch sei allein die Tatsache, dass Leibl in jener Zeit Elemente des französischen Realismus in seine Malerei aufnimmt<sup>56</sup>, diese öffentlich zeigt und damit in Opposition zur vorherrschenden Meinung tritt, schon per se ein politischer Akt.<sup>57</sup>

---

<sup>49</sup> Vgl. SÖNTGEN 2000: 93 f.

<sup>50</sup> Vgl. SÖNTGEN 2000: 83, RÖHRL 1995: 48 f., MEMMEL 2013: 228 f. et. al.

<sup>51</sup> So enthusiastisch er von Leibls Werk war, so vernichtend fiel sein Urteil über die Kunst im München jenes Jahres aus: gute Malerei sei dort unbekannt. Hier zähle nur die Perspektive, die genaue Wiedergabe der historischen Kostüme und vor allem die Anekdote. Zitiert nach MEMMEL 2013: 231.

<sup>52</sup> Vgl. SÖNTGEN 2000: 83 f.

<sup>53</sup> Neben Aufträgen aus dem französischen Adel, sind hier insbesondere die Goldmedaille für das bereits erwähnte Porträt Mina Gedons im Salon von 1870 und das damit verbundene Lob in der französischen Presse zu erwähnen. Vgl. ebd.: 84.

<sup>54</sup> Ebd.

<sup>55</sup> Vgl. RÖHRL 1995: 50.

<sup>56</sup> RÖHRL weist auf die zahlreichen „offensichtlichen“ Analogien zwischen Werken der beiden Maler hin – etwa Courbets *Die Mädchen am Ufer der Seine* (1856) und Leibls *Die Kokotte* (1870) –, ohne diese zu benennen. Vgl. 1995: 51.

<sup>57</sup> Vgl. ebd.: 50.

Hinsichtlich der Frage, aufgrund welcher Elemente der Realismus sowohl Courbets als auch Leibls seine provozierende Wirkung entfalte, lenkt Söntgen<sup>58</sup> den eingeübten, auf die ungeschminkte Darstellung bislang nicht als würdig empfundener Sujets gerichteten Blick von der inhaltlichen auf eine formale Ebene. In einem Vergleich jener beiden Werke, die exemplarisch für die Programmatik ihres jeweiligen künstlerischen Ethos stehen, *Die Steinklopfer* (Courbet, 1849, Abb. 5) und *Drei Frauen in der Kirche*, werden gemeinsame Verfahren im Umgang mit Darstellungskonventionen destilliert. Diese würden einen Rückgriff auf die tradierte bildnerische Praxis der Allegorie erkennen lassen, was im Gegensatz zu einer Vielzahl an Auslegungen stehe, die vorrangig mit dem Bruch von Traditionen und der Entwicklung neuer Darstellungstechniken argumentierten<sup>59</sup>. Während jedoch die allegorisierten Verfahren bei Courbet neben der Lesbarkeit seiner künstlerischen auch der seiner politischen Idee dienten, würden sie im Falle der *Drei Frauen in der Kirche* die Frage aufwerfen, wie ein Bild seine Bedeutung erlangt. Als Beispiele für letzteres werden die monumentalen Formen, steifen Gesten, die fehlende Interaktion als auch das Format angeführt. Im Gegensatz zur klassischen Allegorie, die auf einer durch einen Code festgelegten Bedeutungsverschiebung basiert, verweisen die Zeichen in ihrer modernen Variante mangels Referenz auf nichts anderes als sich selbst. Courbets Protagonisten etwa sind gleich in zweierlei Sinn von allegorisch lesbar: Sie sind nicht allein hässlich und differieren beträchtlich hinsichtlich Alter und physischer Verfassung, was auf ein Nachdenken über Lebensalter verweist, sondern sind darüber hinaus sowohl Sinnbild für Armut, als auch für den gesamten harten, entbehrungsreichen Lebenszyklus eines Steinklopfers. Im Zusammenspiel mit kompositorischen Stilisierungen wie den klar umrissenen großen Formen oder auch der strengen Profilansicht wird eine anekdotische Lesart konterkariert. Der Betrachter wird in seiner moralischen oder politischen Deutung zur Gänze sich selbst überlassen. Kein mildernder Humor, keine sich zur Einfühlung anbietenden Gesichtszüge lenken von der Inszenierung als Faktum ab. Indem sich Courbet also auf die empirische Wirklichkeit beruft, rechtfertigt er zugleich das Sujet und die politischen Implikationen, die ihm eingeschrieben sind. Bei Leibl sieht Söntgen<sup>60</sup> dagegen den Versuch, seine Kunst nicht über den Gegenstand zu begründen, sondern aus sich heraus, d. h. über die Ehrlichkeit der Maltechnik und deren Anwendung. Die Darstellungstechniken folgen dabei dem Muster

---

<sup>58</sup> Vgl. SÖNTGEN 2000: 83-102.

<sup>59</sup> So werden etwa bei Courbet formale Strukturen als politische Aggression lesbar, wenn man sie als ein „Konzept der Vergegenwärtigung“ betrachtet, dass sich nicht des zur Herstellung der verachteten Literarizität verwendeten Mittels der Repräsentation bedient, sondern jenes der Präsenz (Linda Nochlin, zitiert nach SÖNTGEN 2000: 87 f.). Dies komme am Beispiel der *Steinklopfer* u. a. in der Reduktion des Themas auf das „bloße Faktum der physischen Existenz“ und dem vollständigen Verzicht auf eine das Publikum leitende Erzählung zum Ausdruck (ebd.).

<sup>60</sup> Vgl. SÖNTGEN 2000: 96.

seines französischen Vorbilds: eine lebensnahe Darstellung konkurriert mit einer stark akzentuierten Komposition. So übertrifft die realistische Ausführung in ihrer Detailliertheit und Stofflichkeit der *Drei Frauen in der Kirche* jene der *Steinklopfer*, während Gestiken typisiert und Konturen hart und klar herausgearbeitet sind. Dazu treten Stilisierungen wie das für die Genremalerei unübliche Format von 117 x 77 cm, eine monumentale Inszenierung der Figuren und ein enger Bildausschnitt. Wiederum ist es die Ambiguität aus anekdotischer Eindeutigkeit und Stilisierung als Verweis auf die die Szene transzendierende Bedeutung, die mit Konventionen bricht und für Irritationen beim zeitgenössischen Rezipienten sorgt. Bei Leibl liege diese allerdings nicht wie bei Courbet direkt im Gegenstand begründet, sondern vielmehr in dessen inadäquatem Darstellungsmodus, so Söntgen<sup>61</sup>. Dadurch verliere der Realismus Leibls seine politische Dimension, gewinne aber eine rein künstlerische: die Auseinandersetzung mit dem eigenen Medium und seinen Leistungsgrenzen. Die Allegorie beziehe sich somit anders als bei Courbet nur mehr auf sich selbst und verweise auf ihre eigene Methode, die Verschiebung.

Bevor Leibl seine vierjährige Arbeit an den *Drei Frauen in der Kirche* in Angriff nehmen wird, reist er 1878 noch einmal nach Paris, *Die Dorfpolitiker* als Ausstellungsstück für die dortige Weltausstellung im Gepäck. Courbet, der ein Jahr zuvor mittellos und dem Alkohol verfallen im Schweizer Exil verstorben war, bekommt also nicht mehr mit, wie der Deutsche, den er einst als Protégé in die französische Hauptstadt geholt hatte, an selber Stelle seinen bis dato größten Erfolg feiert. Dass dieser in der Folge in seiner Heimat gut verkaufen konnte, soll neben seinem neuen „Holbeinstil“ auch dem Umstand geschuldet gewesen sein, dass seine Rolle als Anhänger Courbets in den Hintergrund trat.<sup>62</sup>

## 4.2 Der Bauernmaler und sein Genre

Zu diesem Zeitpunkt lebte Leibl, als bürgerliches Stadtkind in Köln aufgewachsen, bereits seit vielen Jahren mit seinen bevorzugten Modellen, wurde Bauer ohne es zu sein<sup>63</sup> (Abb. 7). Anders als beim sich öffentlich zum „Anti-Bourgeois“<sup>64</sup> stilisierenden Courbet, war es ein stiller, undramatischer Moment gewesen, in dem sich der wortkarge Misanthrop enttäuscht und angewidert 1873 von den modischen Salons der Großstadt München aufs

---

<sup>61</sup> Vgl. SÖNTGEN 2000: 101 f.

<sup>62</sup> Vgl. RÖHRL 1995: 53.

<sup>63</sup> Leibl mietete im oberbayerischen Kutterling einen alten barocken Bauernhof, war aber trotz athletischer Statur für landwirtschaftliche Tätigkeiten völlig ungeeignet, da handwerklich äußerst ungeschickt. Dazu soll er absolut unselbständig gewesen sein und musste u.a. bekocht werden. Leibl urteilte dementsprechend über sich selbst: „Es ist eine Schande, dass ein Mann mit solcher Kraft wie ich eine so feine Arbeit treibt. Was könnte ich als Bauer leisten?“ Zum Bauernmaler Leibl siehe WIELAND 1976 [Dokumentarfilm].

<sup>64</sup> SÖNTGEN (2000: 96) betont die politische Dimension der Selbstinszenierung Courbets als malender Handwerker und damit als „Maler des Volkes“, während diese bei Leibl gänzlich fehle.

Land zurückgezogen hatte, um sich dem ehrlichen Studium der Gesichter der oberbayrischen Bäuerinnen und Bauern hinzugeben. „Ehrlich“, das bedeutete auch, mit seinen Modellen zu leben, denn „erst im stetigen Mitleben auf dem Land [könne] eine wahre Bauernmalerei entstehen [...]“<sup>65</sup>. „Hier in der freien Natur und unter Naturmenschen kann man natürlich malen“<sup>66</sup>, so Leibl, während die sogenannten Münchner Bauernmaler für ihn alle bloß „Anekdotenjäger, Bauerndramatiker, fescche Dirndl- und saubere Buammaler“<sup>67</sup> waren; „sie malten Theaterbauern in Bauerntheaterszenarien, zeichneten draußen ihre Skizzen und malten die Bilder dann zu Hause im Atelier fertig, oder sie kostümierten ein belangloses Großstadtmodell mit einer gekauften Bauerntracht“<sup>68</sup>. Leibl dagegen malte keine Typen, sondern konsequent nach dem real existierenden Modell in seinem natürlichen Habitat.

Worauf Leibl mit diesem Kommentar anspielt, ist der sich in den 50er und 60er Jahren (Nachmärz<sup>69</sup>) in Deutschland herausbildende Realismus der gesellschaftlichen Genremalerei, der neben der seinerzeit am höchsten und angesehensten Gattung der Historienmalerei die „realistische“ Bildlandschaft dominierte. Handlungen und Begebenheiten des alltäglichen Lebens zum Inhalt, existiert das „Genre“ in der Malerei „seit Menschengedenken“<sup>70</sup>, hat seine Blütezeit im Goldenen 17. Jahrhundert in den Niederlanden und erlangt seine höchste Popularität Mitte des 19. Jahrhunderts, als es schließlich auch seinen engfassten, zuvor für alles, was nicht der Historie angehörte, verwendeten Terminus als „figürliche[...] Malerei, die den Menschen in alltäglichen, keineswegs historisch bedeutsamen Momenten zeigt“<sup>71</sup> erhält. Indem sie aber statt historischen, mythologischen oder religiösen Darstellungen die alltägliche Wirklichkeit des anonymen Kleinbürgers zum Gegenstand der Malerei und damit ihrer würdig machte, brachte sie Gattungshierarchien und damit auch politische Vorstellungen ins Wanken. Wichtigstes Merkmal war die Dominanz des Inhalts über die Form, genauer der anekdotischen Erzählung, die sich wahlweise „die Idylle und die dramatische Novelle, die Dorf- und die Stadtgeschichte, das Komische und das Traurige“<sup>72</sup> zum Thema nehmen konnte. Als Mittel der Verklärung wurden auf inhaltli-

---

<sup>65</sup> MEMMEL 2013: 234.

<sup>66</sup> WIELAND 1976: 8:18-8:26 min.

<sup>67</sup> Ebd. 8:41-9:08 min.

<sup>68</sup> Ebd.

<sup>69</sup> Zeitspanne zwischen der niedergeschlagenen „Märzrevolution“ 1848/49 und der Reichseinigung 1871, in der sich in Literatur und bildender Kunst als Kompromiss bzw. Synthese zwischen der Pragmatik Bismarcks und dem Idealismus des Vormärz ein poetischer, abgemilderter Realismus etabliert hatte, der eine Balance zwischen Form und Inhalt mit letzterem als primus inter pares vorsah. Zum poetischen Realismus siehe MEMMEL 2013.

<sup>70</sup> MEMMEL (ebd.: 13) führt hier etwa Tongefäße der griechischen Antike an.

<sup>71</sup> Ebd.: 20.

<sup>72</sup> Ebd.: 21.

cher Ebene Selektion, Kontrastierung, Humor und das Charakteristische auserkoren, während als formales Element ein Kolorismus Einzug hielt, der der niederländischen Malerei des 17. Jh. entlehnt war und als braun-goldener Galerieton bekannt wurde<sup>73</sup>.

Schon ersteres, die Selektion, scheint Leibl die Wahl des Sujets gewissermaßen abgenommen zu haben: Selektiert wurde nach dem Kriterium der Poetizität, worunter man „unverfälschte Einfachheit und Naivität des Daseins“<sup>74</sup> verstand – Eigenschaften, die der zunehmend industrialisierten und urbanisierten Gesellschaft weitgehend abgesprochen wurden. Neben der infantilen und kleinstädtischen Lebenswelt, rückte so in erster Linie die noch nicht „verkümmerte“<sup>75</sup> Landbevölkerung mit ihrer Inkarnation par excellence in den Blick – dem Bauern. Als Emblem eines genuin „deutschen Charakters“ war er sowohl auserkoren, dem Genrebild national zu seinem Erziehungsauftrag im Sinne einer „Versittlichung“ des Volkes, als auch international zu künstlerischer Reputation zu verhelfen. Letzteres zeugt einmal mehr vom Konkurrenzverhältnis Deutschlands zur Kulturnation Frankreich und dem Bedürfnis, den politischen Sieg von 1870/71 mit einem Beweis der kulturellen Eigenständigkeit zu vervollständigen. Die enge Verknüpfung von Politik und Kunst manifestiert sich somit im Genre und seinem dafür vereinnahmten Protagonisten. Leibl jedoch lag nichts ferner, als sich in die lange Reihe erfolgreich „erzählender“ Bauernmaler einzureihen, unter denen neben Ludwig Knaus<sup>76</sup> als etabliertem, unangefochtenem Platzhirsch beispielsweise noch Benjamin Vautier und Franz Defregger zu nennen sind. „Mit ihrer verfluchten Gedankenmalerei verhunzen sie uns die ganze deutsche Kunst“<sup>77</sup> soll er einmal ausgerufen haben, und machte damit klar, dass es eine Unterordnung des Malerischen unter das Primat des Gedanklichen bei ihm nicht geben werde. Die Kritiken, nach den Rezeptionsmustern einer konventionellen, poetischen bäuerlichen Genremalerei bemessend, fielen dementsprechend ablehnend aus und oszillierten zwischen Kritteln, Spott und Sarkasmus. So wird beispielsweise Leibls *Drei Frauen in der Kirche* im direkten Vergleich mit Defregger als schlicht langweilig abgeurteilt und moniert, dass „die vorderste Jungfrau, die doch einen wohltuenden Gegensatz zur Mutter, wie der am besten gelungenen Großmutter zu bilden hätte, zu uninteressant [sei]“<sup>78</sup>. Wesentlich schärfer ist dann schon die folgende Feststellung:

---

<sup>73</sup> Vgl. MEMMEL 2013: 122-157.

<sup>74</sup> Ebd.: 122.

<sup>75</sup> Ebd.: 123.

<sup>76</sup> Bevor Leibl seine Inspiration verstärkt aus dem französischen Realismus zog, orientierte er sich noch durchaus an Knaus und seiner Malerei, besuchte diesen sogar mehrmals persönlich. vgl. ebd.: 229 f., SÖNTGEN 35 f.; als Vergleichsbild zu *Die Dorfpolitiker* von Leibl siehe von Knaus *Hauensteiner Bauernberatung* (1873, Abb. 6)

<sup>77</sup> MEMMEL 2013: 232.

<sup>78</sup> Friedrich Pecht zitiert nach SÖNTGEN 2000: 47.



*Viel Intelligenz ist in den Köpfen nicht ausgeprägt. Die junge hat ein glattes Gesicht, welches noch keine Denkkzettel aus den Wirnissen [sic] des Lebens davongetragen hat, und aus den verschrumpften Gesichtern der beiden anderen spricht auch nichts, was uns neugierig machen könnte. Es ist die absolute Trivialität einer niedrigen Existenz.<sup>79</sup>*

Es ist schließlich die handwerkliche Finesse, die ihn dennoch rehabilitiert, und sei es nur im politischen Kontext, wie folgendes Zitat eines Kritikers veranschaulicht:

*Nicht weil Leibl's Werk auf dem Gebiet, das ohnehin unsere Stärke ist, in der Darstellung des inneren Gemüthslebens unseres Volkes, wie es ein Defregger, Vautier oder Knaus so glänzend wiederzugeben versteht, noch ein Steinchen zum Bau unseres künstlerischen Ruhms beigetragen hätte, nein, weil es gerade die bedeutendsten Rivalen deutscher Kunst, die Franzosen, im eigenen Lager gewissermaßen aufsucht- und schlägt.<sup>80</sup>*

Leibl blieb *seinen* Bauern bis zu seinem Lebensende im Jahr 1900 treu, dabei stets in ihrem „natürlichen“ Antlitz nach der empirischen Wahrheit suchend, wie sie sich dem Auge, nicht dem Gemüt darbietet. Indem er sich thematisch auf das Bauernleben festlegte, waren seine Impulse für ein modernes Genrebild gleichermaßen besonders provokant und sichtbar.<sup>81</sup>

---

<sup>79</sup> Adolf Rosenberg zitiert nach SÖNTGEN 2000: 47.

<sup>80</sup> [anonym] zitiert nach SÖNTGEN 2000: 49.

<sup>81</sup> MEMMEL 2013: 236.

## 5 REALE POLITIKEN IM GEMÄLDE – DIE DORFPOLITIKER



Abb. I: Wilhelm Leibl, *Die Dorfpolitiker*, 1875-77, Öl auf Holz, 76 x 97 cm  
Kunst Museum Winterthur, Stiftung Oskar Reinhart

### 5.1 Genese

Es muss irgendwann zwischen 1875-1877<sup>82</sup> gewesen sein, als Wilhelm Leibl, Jahrgang 1844, an seine Mutter schrieb:

*Mein Bild stellt fünf Bauern dar, die in einer kleinen Bauernstube die Köpfe zusammenstecken, vermutlich wegen einer Gemeindesache, weil einer ein Stück Papier, welches aussieht wie ein alter Kataster, in der Hand hält. Es sind wirkliche Bauern, wie ich sie möglichst treu nach der Natur male, auch die Bauernstube ist eine solche, weil ich das Bild in der selben male; zum Fenster hinaus sieht man noch ein Stück Ammersee.<sup>83</sup>*

<sup>82</sup> SÖNTGEN (2000: 110) gibt das Entstehungsdatum des Werkes mit Verweis auf die nicht gesicherte Datierung mit 1875-1877 an.

<sup>83</sup> Zitiert nach HANFSTAENGEL 1958: 8; auch jener Brief wurde undatiert übernommen.

Gemalt hat er es, während er im ländlichen Bayern lebte<sup>84</sup> – in Unterschondorf am Ammersee. Es stellt in mindestens dreierlei Hinsicht ein Schlüsselwerk in Schaffen und Karriere Leibls dar: stilistisch, da er an diesem erstmals nach einer Phase der Arbeit mit breitem Pinselduktus einen neuen penibel feinmalerischen Darstellungsmodus erprobte, den er in seinem nachfolgend gemalten Opus Magnum *Drei Frauen in der Kirche* (1887-1882) perfektionierte; karrieretechnisch, weil er damit am Pariser *Salon* 1878 eine Medaille errang, jubelnde Kritiken in der facheinschlägigen französischen Presse erntete und nachfolgend gut verkaufte; und, mit beiden genannten Aspekten einhergehend, zaghaft, aber doch, auch in seiner Heimat im Zuge einer Umdeutung seines Werkes<sup>85</sup> an Renommée gewann. Zudem ist es für Leibl, bisher auf Einzel- oder Doppelporträts mit Ambiente, meist eine Bauernstube, spezialisiert, das erste große mehrfigurige Bild. Zwar waren davor schon vielfach Genreszenen in ländlichen Interieurs vollbracht; auch war es weder das größte unter den Bisherigen, noch unter den noch Folgenden, doch übertraf es sie allesamt an kompositorischer Komplexität. Leibl malte es dennoch ohne jegliche Vorskizze vor dem Modell, nicht einmal umrissen soll er seine Figuren haben. Er arbeitete sich dagegen alla prima<sup>86</sup> von einem bis zum letzten – und letztlich gelöschten – Pinselstrich ausgearbeiteten Fleck zum nächsten vor, konnte an jeder beliebigen Bildstelle beginnen und fortsetzen<sup>87</sup>. Wieviel Zeit die Fertigstellung des Bildes in Anspruch nahm, lässt sich nicht mehr exakt rekonstruieren, jedenfalls aber müssen es Monate, vielleicht Jahre gewesen sein. Das in derselben Technik ausgeführte, nur unwesentlich größere Werk *Drei Frauen in der Kirche* beschäftigte den Maler immerhin derer kaum vorstellbarer vier an der Zahl. Was jene Beanspruchung dabei allerdings für seine Modelle bedeutete – wie behaglich wird es in besagter Kirche wohl gewesen sein? –, mag man sich heute noch viel weniger ausmalen. „[...] dass heit wieder streng herganga is beim Leibl“, weiß die jüngere Verwandtschaft der Porträtierten in Dieter Wielands Dokumentarfilm anlässlich einer Ausstellung in den 1970er Jahren zu berichten, „immer das gleiche Bild, immer der gleiche Blick“ lautet ein weiteres Lamento.<sup>88</sup> Dass er eisern und streng sein konnte, bisweilen sogar jähzornig, erfährt man von selber Quelle anhand einer Anekdote über ein dem Gerstensaft zugeneigtes, während des Malprozesses die Haltung verlierendes Modell und den nachfolgenden Wutausbruch des Unerbittlichen.<sup>89</sup> Wie sehr die „Dorfpolitiker“ leiden mussten, ist nicht überliefert. Sitzproben soll es allerdings auch im Falle dieses Werkes vieler bedurft haben<sup>90</sup>. Anders wäre

---

<sup>84</sup> Weitere Lebensstationen Leibls waren Aibling, Graßlfing, Berbling und Kutterling. KUBSCH o. A.: 16

<sup>85</sup> Details zur Rezeption des Bildes in Deutschland und Frankreich siehe Kap. 5.3. dieser Arbeit.

<sup>86</sup> Welch Ironie, wenn man sich die äußerst langsame Arbeitsweise vor Augen hält, in der Leibl in dieser Schaffensphase zu malen pflegte. Um die Farben feucht zu halten, soll er Bilder bisweilen eingekellert oder sogar über Nacht umhüllt eingegraben haben. Vgl. HANFSTAENGEL 1958: 17, KUBSCH o.A.: 24.

<sup>87</sup> Vgl. ebd.: 20.

<sup>88</sup> WIELAND 1976: 5:20-6:05 min.

<sup>89</sup> Ebd.: 19:05-20:10 min.

<sup>90</sup> Vgl. HANFSTAENGEL 1958: 9.

die Geschlossenheit der Komposition auch kaum zu erklären. Doch von des „wahren“ Realisten so verhasstem Schwank zurück zu den Fakten: das Werk der anschließenden Betrachtung ist mit Öl auf Holz gemalt – ein bis dahin von ihm nur gelegentlich genutzter, fortan aber präferierter Bildträger. Nicht nur im Malstil, auch in der Materialwahl tritt das niederländisch-holbeinsche Erbe also in Erscheinung. Was uns *Die Dorfpolitiker* noch offenbaren? Wir werden sehen. „Sehen ist alles, die Wenigsten aber können sehen“<sup>91</sup>, so Leibl. Wir wollen es trotzdem versuchen.

## 5.2 Bildanalyse

### 5.2.1 Bildbeschreibung

Der Blick geht in die Ecke eines nicht näher bestimmten Raumes, in dem fünf Bauern dicht gedrängt auf einer hölzernen Eckbank sitzen. Gerichtet sind die ihrigen auf ein paar Blätter Papier, die der jüngste unter ihnen fest in beiden Händen hält, während er ihren Inhalt gleichsam abgeklärt wie aufmerksam studiert. Zu seiner Rechten, nahezu Kopf an Kopf, ein etwas reiferes Semester, das, Hand und Kinn auf einen Gehstock gestützt, in seinen Gesichtszügen wesentlich größere Anstrengung ob dessen Dechiffrierung erkennen lässt. Die Augenbrauen zusammengezogen und eine nachdenkliche Miene aufgesetzt, unterscheidet es sich in seiner Reaktionsweise wiederum von seinem nur im verlorenen Profil zu sehenden Gegenüber, der neutralsten Figur der Runde, das in seiner Körpersprache eine gewisse Distanziertheit bei gleichzeitiger Anteilnahme ausdrückt. Die von seiner Hüfte über seinen Schoß herabfallende weiße Schürze legt nahe, dass es sich um einen Wirt handelt, wenngleich im Ambiente nichts sonst auf ein Wirtshaus hindeutet. Vervollständigt wird die Runde gegensätzlicher Temperamente von der Skepsis des sich nur widerwillig dem Geschehen zuwendenden Bauern in aufrechter Haltung sowie der Gedankenverlorenheit im Blick des dem Jungen räumlich wie an Lebensjahren in Opposition gesetzten Alten. Als Verkörperung des bäuerlichen trotzigen Selbstbewusstseins hat der Maler Ersteren einem festgewachsenen Baum gleich breitbeinig ins Bild gepflanzt. Seine derben, großen Hände ruhen auf einem Stock, der ob der signalisierten Ablehnung des Geschehens zum Schwert avanciert. Sein Nebenmann, zart und ausgemergelt, bildet in seiner Körperlichkeit das genaue Gegenteil ab. Die der Szene innewohnende Anspannung wird gerade an der Darstellung des Letztgenannten eindringlich spürbar: In strengem Profil gezeigt, sitzt er vorgebeugt auf der Bank, die Beine zurückgezogen, die Hände dabei beinahe in Andacht gefaltet. Die Lebendigkeit der Mimik findet ihre Entsprechung auch in den anderen Händepaaren – die Handschrift Leibls, der für seine „Porträts der Hand“ bekannt war<sup>92</sup>, ist dem Bild somit auch in diesem Detail eingeschrieben.

---

<sup>91</sup> WIELAND 1976: 18:00-18:10 min.

<sup>92</sup> Vgl. KUBSCH o.A.: 18; man denke nur an die zentrale Rolle der Hände in *Drei Frauen in der Kirche*.

Doch nicht nur in den Gesichtern, Händen und Haltungen lässt sich lesen. Auch die Kleidung übernimmt für Leibl so untypisch narrative Agenden und lässt über den festgehaltenen Moment hinaus Vermutungen zur Anreise der hier versammelten Herrschaften anstellen. So haben die zwei mit festem Schuhwerk, warmen Röcken und Hut bzw. Fellmütze sichtlich einen längeren Weg durch den Wintertag hinter sich als der Zipfelhauben und Pantoffeln tragende Rest der Gruppe, der höchstens von nebenan hereingekommen sein muss.

Nun umfängt diese Männer trotz ihrer so ausgeprägten Individualität eine an ein Stillleben anmutende Verhaltenheit. Vollkommen vom Geschehen absorbiert, fällt kein Blick dem Betrachter zu. Wie eingerahmt sitzen sie da, hart umrissen in ihren doch so typischen Posen, nicht überspitzt im Sinne einer poetischen Bauernmalerei à la Defregger- oder Knaus. Das Charakteristische ist jedoch für einen Leibl verhältnismäßig einfach herauslesbar. Dieser Eindruck wird auch maßgeblich durch die räumliche Komposition der Inszenierung verstärkt. Der Bildraum, in den das Figureninventar gesetzt ist, evoziert auf den ersten Blick über die perspektivische Wirkung des Eckmotivs eine Tiefe, die auf den zweiten einem flächigen Eindruck weicht. Geschuldet ist dieser der horizontalen Segmentierung des Raumes in drei Zonen – Köpfe, Hände und Schuhe – sowie der strengen, Überschneidungen der Köpfe vermeidenden Aneinanderreihung der Figuren. Sichtlich um eine konzentrische Spannungsrichtung bemüht, fasst der Künstler mit dem Wirt links und der Figur im Profil rechts als Eckpfeiler die Gruppe plastisch zusammen, wobei diese wiederum in eine Dreiergruppe links und das alternde, durch die Vertikale des Stockes abgetrennte Duo rechts als Gegengewicht zerfällt. Die Wendung der Köpfe zum und die konzentrierte Anordnung der Händepaare um den motivischen Agens der Szene, das „Papier“, vereint jedoch alle Beteiligten wieder in ihrer körperlichen und geistigen Ausrichtung hin auf den leicht in die linke Bildhälfte verlagerten Mittelpunkt der Komposition. Dieser fällt darüber hinaus mit dem Schnittpunkt der drei Raumachsen zusammen und wird auch im unteren Drittel des Bildes durch die Akkumulation der Beinpaare betont. Gleichermaßen allerdings verweist diese wiederum auf die Fläche, werden hier doch die Probleme einer Nebeneinanderreihung der Figuren ohne Überschneidungen evident.

Durch die einzig sichtbare Lichtquelle, ein durch den Bildrand beschnittenes Fenster im oberen linken Eck des Bildraumes, dringt das kühle diffuse Licht einer angedeuteten Winterlandschaft in die Stube und erhellt die obere, den Köpfen zugeordnete Zone. Es zeichnet die Gesichter und koloriert die Bauerntrachten mit gedämpften Farben. Auch trennt es den Raum trotz zarter Übergänge in zwei unterschiedlich beleuchtete Hälften: die im Schatten verbleibende Fensterwand und die helle Gegenwand. Indem sie als kontrastierender Hintergrund dienen, betonen auch sie die bereits erwähnte Unterteilung des Personals in zwei

Untergruppen. So heben sich die drei Figuren links mittels lichter Konturen gegen die Dunkelheit der Wand und ein dort aufgehängtes Kleidungsstück, vermutlich einen Rock, ab. Die Hierarchie innerhalb dieser Dreiergruppe wird ebenfalls maßgeblich über die Lichtführung vermittelt, hebt diese doch die helle Zipfelmütze der Hauptfigur und deren in scharfem Streiflicht klar gezeichnetes Gesicht hervor, während die zwei anderen Köpfe und ihre dunklen Bedeckungen weit weniger stark illuminiert dargestellt werden. Die von diesem Wechselspiel aus Helligkeiten und Dunkelheiten erzeugte Rhythmisierung der Bildfläche wirkt der Starrheit der Komposition entgegen. Sie setzt sich auch nach rechts hin fort, wo sich vor der strahlend weißen Wand die Silhouetten der von ihren Kollegen leicht abseits hingewandten Gestalten hart abzeichnen. Während der aufrecht Sitzende der beiden als über die anderen Köpfe hinausragende und tief in die weiße Fläche hineinragende Form klar hervortritt, ist das markante dem Fenster zugewandte Profil seines Nebenmannes exakt vor dessen dunkle Schulter gesetzt. Die Balance dieser fein abgestimmten Komposition aus Beleuchtung und Tonwerten wird nun allerdings durch die in die dunkelste Partie des Bildes gelegte weiße Fläche der Schürze empfindlich gestört. Über die Funktion(en) dieses Bildelements lässt sich nur spekulieren: Einerseits bringt sie Licht ins Dunkel und gleicht zusammen mit dem Ausblick aus dem Fenster die flächige Dominanz der ihr diagonal gegenüberliegenden weißen Wand aus, andererseits – und dies ist wohl wesentlich plausibler – hilft sie Leibl, die offensichtliche Schwierigkeit der Beinverteilung zu verdecken. Das Problem der gleichmäßigen Ausleuchtung vor allem der im tiefen Schatten der Sitzbank verschwindenden Füße versucht der Maler indessen mit einer zweiten, frontal von seinem Standpunkt aus auf die Szene gerichteten Lichtquelle zu entschärfen.

Dem Rhythmus des Lichtspiels entspricht jener der Farbgebung, welcher die dominierende, nur minimal changierende graubraune Tonwertigkeit der männlichen, bäuerlichen Trachten des Werktages und des kargen Interieurs der Stube mit dem kräftigen Rotton der Westen durchsetzt und dadurch aufbricht. Die Sitzordnung und damit die Tonverteilung lässt somit auf eine strenge Regie seitens des Künstlers schließen. Sehen wir jedoch wie der Maler genauer hin, bemerken wir auch innerhalb der limitierten Farbskala der abgetragenen, patinierten Stoffe eine erstaunliche Palette an Farbnuancen. Hier schillert das tiefe Grauschwarz des Rockes des Wirtes, dort leuchtet der des trutzigen Bauern in einem lichten Braun. Dazwischen zeigen sich in den Kleidungsstücken der beiden Lesenden tonale Übergangswerte, die nicht eindeutig zu bestimmen sind. Einen delikaten Farbwert bringt abschließend der Älteste mit dem tiefen Blauschwarz seines Rockes und seiner Strümpfe in das Bild ein.

Wechseln wir abschließend von der Farbe des Textils zur Stofflichkeit der penibel herausgearbeiteten Texturen. Die haptischen Qualitäten reichen von der glatten getünchten Wand, der Maserung der trockenen alten Holzbänke, dem abgetretenen Fußboden, über

die unterschiedlichen Materialien der Kleidungsstücke – vor allem die Pelzmütze der mittleren Figur, die lumpigen, sich zersetzenden Wollsocken des Wirten und die ausgetretenen Lederpantoffel des Alten ringen um die Gunst des betrachtenden Auges –, bis hin zu den ungeschönten bis in die letzte Hautfalte durchgezeichneten schweren derben Händen und, vor allem, den harten, von Arbeit durchfurchten Bauerngesichtern, in denen jeder Bartstoppel seh- und spürbar wird. Gerade an den Hautpartien lässt sich der angesprochene Wandel der Maltechnik nachvollziehen: Sind die Hände der Lesenden noch aus einer Vielzahl einzelner Flecken zusammengesetzt, bestechen die Gesichter und Hände der Zweiergruppe rechter Hand bereits durch ihren Detailreichtum und die feinen, tonalen Abstufungen des Inkarnats. Die im Laufe unserer eingehenden Betrachtung herausgearbeiteten Stilisierungen, wie etwa die Typisierung der Figuren, harte Konturen und deren strenge, auf Überschneidungen der Köpfe verzichtende Reihung im Bilde, indes vermag selbst jene dokumentarisch anmutende Akribie nicht zu überwinden, auch wenn sie den Gesichtern eine Lebendigkeit einhaucht, die einen der Porträtierten zum Urteil verführt haben soll: „Grad moanen könnt’st, du warst es wirkli.“<sup>93</sup>

### 5.2.2 Bildtitel, -thema und -format

Wenden wir uns dem Titel des Gemäldes zu, so rückt auch das Thema und die widersprüchliche Auslegung desselben in den Fokus. Der Künstler selbst gab dem Werk zunächst den Titel *Neueste Nachrichten*, änderte diesen aber im Zuge der Überstellung nach Paris in *Paysans*. In Frankreich wiederum wird es von Edmond Duranty, einflussreicher Kunstkritiker und Verfechter eines programmatischen, d. h. politisch motivierten Realismus, mit *Paysans politiquant* benannt, woraus dann *Politiciens de village* wurde<sup>94</sup>. Der heute gebräuchliche Titel *Die Dorfpolitiker* sei eine Erfindung des Kunsthandels, so Hanfstaengel<sup>95</sup>, und gehe vollkommen an der Intention Leibls vorbei: „Echte Menschen, echtes Milieu will er malen [...] und keinerlei Erzählung, also keine „politisierenden“ Bauern [...].“<sup>96</sup>

Die bewegte Historie des Titels zurückverfolgend, fallen zumindest zwei Aspekte auf: seine politische Vereinnahmung einer-, seine „Anekdotisierung“ andererseits. Schon allein aus der Benennung des Werkes lassen sich somit die in dieser Arbeit bereits ausführlich dargestellten ästhetischen und politischen Diskurse ablesen, die Leibl und sein Schaffen

---

<sup>93</sup> Aus den Erinnerungen des dem Malprozess sporadisch beiwohnenden Barons Anton Freiherr von Perfall, zitiert nach HANFSTAENGEL 1958: 25.

<sup>94</sup> RÖHRL Boris: Wilhelm Leibl. Leben und Werk, Hildesheim 1994. S. 175, zitiert nach SÖNTGEN 2000: 111.

<sup>95</sup> Vgl. HANFSTAENGEL 1958: 8.

<sup>96</sup> Ebd.

betroffen, so sehr er sich auch dagegen verwehrt haben mag. Der grassierende Nationalismus und die gesellschaftliche Politisierung in der Heimat etwa, wird durch deren Absenz in einer außereuropäischen, genauer US-amerikanischen Titulierung<sup>97</sup> des Gemäldes sichtbar, wo es schlicht *Peasants Reading* genannt wird und nichts auf den „Politiker“ im Bauern hinweist. Der Versuch Dritter, Leibls Werke wenn nicht am herrschenden Zeitgeschmack scheitern zu lassen, dann diesem anzubiedern, wird dagegen in der anscheinend gängigen Praxis deutlich, diese im Sinne eines gefälligen poetischen Realismus umzubenennen. So ist zumindest von einem weiteren Gemälde Leibls bekannt<sup>98</sup>, dass es einen für das zeitgenössische Publikum interessanteren, d. h. unterhaltsameren bzw. „spannenderen“ Titel erhielt.

Doch schauen wir noch einmal genauer auf das Bild selbst. Was wird uns hier eigentlich dargeboten, was ist Thema? Zunächst zum Motiv: die Blicke des Bildpersonals lassen uns schwer erkennen, was Gegenstand der Aufmerksamkeit ist. Um was genau es sich bei den Papierblättern allerdings handelt, ließe sich ohne den Hinweis des Künstlers kaum entziffern. Genau dadurch wird, so Söntgen, die Neugier des Betrachters erst geweckt und der Geschichtenerzähler in ihm herausgefordert.<sup>99</sup> Ob er allerdings weniger zu fabulieren begännen, wenn er mit einem Blick erfasste, dass es sich, wie Leibl im oben zitierten Brief an seine Mutter meinte, um Katasterakte handelt, darf bezweifelt werden. Söntgen geht an anderer Stelle selbst davon aus, dass der anekdotische Titel wohl auf die Äußerungen des Malers zurückzuführen sei.<sup>100</sup> Die Verknüpfung von Anekdote und Politik lässt nun mehrere Fragestellungen zu: erstens, worum handelt es sich bei einem Kataster überhaupt, was macht ihn politisch und worin liegt sein anekdotischer Wert?, und zweitens und damit einhergehend, von welchem Politikbegriff, welcher Art des Politisierens kann in Bezug auf das im Bild Dargestellte überhaupt ausgegangen und gesprochen werden? Erst danach können wir uns mit unseren Augen auf die Suche nach den politischen Dimensionen und Formen in *Die Dorfpolitiker* machen.

„[...] diese fünf Männer politisieren gar nicht, sie reden vielmehr über einen Steuerbescheid, das heißt über etwas, das sie besonders angeht. Und sie sind sehr bei der Sache“, weiß Kubsch über den Anlass der Zusammenkunft zu berichten.<sup>101</sup> Hanfstaengel präzisiert, es handle sich dabei um „[...] ein mit dem Grundbesitz zusammenhängendes amtliches Schriftstück, es mag Grundsteuer, Grundvermessung oder Abtretung bedeuten – jedenfalls

---

<sup>97</sup> Vgl. KOEHLER 1880: 479.

<sup>98</sup> Die Rede ist von *Das ungleiche Paar* (1876/77), das unter diesem narrativen, weil einen spannungsreichen Kontrast implizierenden Bildtitel bekannt wurde, obgleich es vom Künstler schlicht *Älterer Bauer und junges Mädchen* getauft worden war. Vgl. MEMMEL 2013: 235.

<sup>99</sup> Vgl. 2000: 113.

<sup>100</sup> Vgl. ebd.: 111.

<sup>101</sup> KUBSCH o. A.: 21.



berührt es die ureigensten Belange des Bauern.“<sup>102</sup> Anders als der heutige Liegenschaftskataster als Verzeichnis, in dem flächendeckend „Gestalt, Größe, örtliche Lage, Nutzung sowie Eigentumsverhältnisse sämtlicher Liegenschaften - Grundstücke und Gebäude - beschrieben und dargestellt [werden]“<sup>103</sup>, und das vorrangig der „Eigentumssicherung an Grund und Boden“<sup>104</sup> dient, wurde der Kataster ursprünglich Anfang des 19. Jahrhunderts (1828 in Bayern) als Grundlage für die Steuerbemessung eingeführt (lat.: capistratum = Kopfsteuerverzeichnis). Ursächlich als (Haupt-)Einnahmequelle für die klammen Staatskassen gedacht, wurden lediglich die Flächen vermessen, die Erträge versprachen: Weiden und Äcker. Die Ortschaften wurden nicht erfasst.<sup>105</sup> Der Bauer fühlt sich nun also durch jene Bevormundung des „Obrigkeitsstaats“ in der ihm, insbesondere nach der Bauernbefreiung 1838, ureigenen Autarkie bedroht, denn auch wenn die Landvermessungsreform samt Einführung des Katasters mit dem Versprechen einer gerechten Besteuerung beworben wird, so durchschaut die sprichwörtliche „Bauernschläue“ schnell die wahre Intention dahinter. Der Kataster wird folglich zum heiß diskutierten Politikum, die Verfolgung einer Debatte darüber gewinnt an Unterhaltungswert. Dementsprechend interpretiert Hanfstaengel auch das gemalte Geschehen:

*Mag er [der Bauer, AK] sonst in seinem Gehaben das Fürsichsein, die Eigenständigkeit herauskehren, hier gegenüber einem behördlichen Papier rückt er zusammen, in der grundsätzlichen Opposition gegen die Obrigkeit, von der er sich so selten etwas Gutes erwarten kann, fühlt er Zusammengehörigkeit.<sup>106</sup>*

Bevor wir uns nun dem Politikbegriff und den weiteren politischen Dimensionen des dargestellten Inhalts zuwenden, sei noch knapp auf jene des Formats eingegangen. Leibl hat nie ein Werk von solch monumentalen Ausmaßen gemalt, wie Courbet sie vorzugsweise schuf, sondern blieb stets im Rahmen des Gebots, wonach sich das im Gegensatz zur „erhabenen“ Historie „niedere“, „mindere“ Genre auf die Darstellung „gewöhnlicher“ menschlicher Figuren unter Lebensgröße zu beschränken habe, um die bestehende Gesellschaftsordnung nicht zu konterkarieren. Anders als beispielsweise *Die Steinklopfer* mit einem Bildformat von 159 x 259 cm des malenden Revolutionärs Courbet, verzichtet Leibl auch im Falle der „Dorfpolitiker“ mit seinen vergleichsweise geringen Ausmaßen von 76 x 97 cm darauf, die Bildgröße als subversives Element einzusetzen. Ob aber hinsichtlich seiner großen Bewunderung für den französischen Kollegen allein hinter dem Verzicht eine politische Aussage stecken könnte, wollen

---

<sup>102</sup> HANFSTAENGEL 1958: 9.

<sup>103</sup> Landesamt für Digitalisierung, Breitband und Vermessung Bayern [online].

<sup>104</sup> Kammer für Arbeiter und Angestellte für Wien und Bundeskammer der ZiviltechnikerInnen [online].

<sup>105</sup> Vgl. Vermessungsstelle Christoph Wewel, Bayerischer Rundfunk [online].

<sup>106</sup> HANFSTAENGEL 1958: 9.

wir an dieser Stelle bezweifeln. Vielmehr scheint die Wahl eines dezenten Formats schlicht Leibls Arbeitsweise und Materialwahl<sup>107</sup> entgegengekommen zu sein.

### 5.2.3 Formen des Politischen

Kehren wir noch einmal zu Kubsch' Feststellung zurück, wonach die dargestellten Männer gar nicht politisierten, sondern bloß über einen Steuerbescheid redeten.<sup>108</sup> Noch ablehnender gegenüber einer politischen Lesart des Narratives äußerte sich der einflussreiche Kunstkritiker Charles Tardieu: „They simply, we had almost said stupidly, read the paper. These are not village statesmen or communal representatives, -they are well-meaning, unpretentious rustics [...]“<sup>109</sup>. Wenn aber der Austausch über das zumindest vordergründig am ehesten politisch konnotierte narrative Element im Bild nicht als „politisieren“ bezeichnet werden kann, stellt sich die Frage nach dem Begriff von Politik und dem des „Politisierens“, der hier angelegt wird. Werfen wir also einen Blick auf gängige Definitionen, wie sie uns in fach- und nicht fach einschlägigen Quellen angeboten werden.

Zunächst zum Substantiv und der Feststellung, dass der Begriff den es bezeichnet, ob seiner Vielschichtigkeit und der Tatsache, dass es statt einer objektiven lediglich eine Vielzahl unterschiedlichster Definitionen für ihn gibt, hier nur äußerst selektiv beschrieben werden kann. Wir wollen uns deshalb darauf beschränken zu erwähnen, dass Politik mit Macht, Konflikt, Herrschaft, Ordnung, Gemeinwohl oder Friede in Verbindung gebracht wird und seine unterschiedlichen Lesarten vier Begriffstypen zugeordnet werden können – hier sei nur der pragmatische, machiavellistische (dreht sich vor allem um das Phänomen Macht, also um den Erwerb und die Bewahrung der Herrschaft) und der normative als Gegenpol (im Zentrum steht die Gemeinschaft und die gute Ordnung als Zweck des Staates und des Gemeinwesens) herausgegriffen. In der Sache entscheidend ist jedoch, dass jener Begriff neben einem engeren, institutionellen, auch in einem weiteren Sinn verstanden werden kann. Letzterer umfasst jegliche Aushandlungsprozesse von Menschen und Gruppen und ist ein neueres gesellschaftliches Phänomen. Noch im 19. Jahrhundert waren die öffentliche und die private Sphäre relativ scharf voneinander getrennt, eine „Politisierung“ des sozialen Bereichs (Familie, Bildung, Freizeit und Beruf) nach heutigen Maßstäben gab es noch nicht, auch wenn von den industrialisierten Städten ausgehend mit der Reichsgründung in Deutschland auch der ländliche Raum von der sich dort vollziehenden politischen Massenmobilisierung nicht gänzlich unbeeinflusst blieb.<sup>110</sup>

---

<sup>107</sup> Leibl bevorzugte, wie bereits erwähnt, Holz als Bildträger.

<sup>108</sup> Siehe S. 22.

<sup>109</sup> Zitiert nach KOEHLER 1880: 479.

<sup>110</sup> Vgl. FUCHS / ROLLER 2007: 205-210, CADUFF o. D., ZIEMANN 2016: 53 f.

Das Verb „politisieren“ folgt laut Duden in seiner Bedeutung und Verwendungsweise im Wesentlichen der getroffenen Differenzierung zwischen einem engen (1. b, 2. a) und einem weiteren, auf alle Lebensbereiche angewendeten Politikbegriff (2. b.), wobei noch die auch im Kontext der folgenden Analyse relevante umgangssprachliche (1. a) Verwendung angeführt wird:

*Bedeutungen (2):*

1. a) *[laienhaft] von Politik reden (z.B.: am Stammtisch wurde wieder politisiert)*  
b) *sich politisch betätigen*
2. a) *zu politischem Bewusstsein bringen (z.B.: die Arbeiterschaft politisieren)*  
b) *etwas, was nicht in den politischen Bereich gehört, unter politischen Gesichtspunkten behandeln (z.B.: alle Lebensbereiche politisieren)*<sup>111</sup>

Auch im Dorf wird also politisiert worden sein, wenn nicht im institutionellen, eng gefassten, so doch in einem weiteren, verschiedene Bereiche des alltäglichen Zusammenlebens betreffenden Sinn, der sich vornehmlich in tradierten kulturellen Regeln und Normen ausdrückte. Auch in diesen Sozialgebilden waren und sind also politische Phänomene, wenn auch in sekundärer Form, präsent und in mehrfacher Weise erfahrbar.

Da das gesamte Panorama an politischen Konnotationen, das sich nun vor unseren Augen auftut, in Worte zu fassen, den Umfang der Arbeit sprengen würde, wollen wir uns auf einige ausgewählte Aspekte des Politischen, wie sie explizit im Bild zum Ausdruck kommen oder sich aus der Darstellung ableiten lassen, beschränken. Zentraler Ausgangspunkt ist dabei das situative Geschehen, wie es sich uns darbietet. Anordnen und definieren lassen sie sich vorzugsweise in dichotomen Begriffspaaren: formelle-informelle Formen des Politischen, Sprechen-Schweigen als Formen des Gesprächs beziehungsweise dessen Verweigerung, (Vor)lesen-(Zu)ören als Vermittlungs- und Rezeptionsstrategie.

#### 5.2.3.1 Formell – Informell

Im Dorf wirkten naturgemäß vorrangig informelle politische Übereinkünfte. Hier galt auch noch zu Leibls Zeiten das ungeschriebene Gesetz und Prestigesystem von Grund und Boden, orientierte man sich an Besitz und Erbe statt an Klassensolidarität und Arbeitskampf, wie sie den (groß)städtischen Zeitgeist bestimmten. Einzig der Hausbesitzer gehörte zur Nachbarschaft. Zum personellen Inventar des Dorfes gesellten sich neben den Bauern die ihnen zuarbeitenden Handwerker – Müller, Schmied, Radmacher usw. Die Aufträge der ersteren waren dabei

---

<sup>111</sup> „politisieren“ auf Duden online

die Lebensgrundlage der zweiten, wodurch ein direktes gegenseitiges Abhängigkeitsverhältnis bestand. Dazu kamen als dritte Gruppe der Pastor, der Schullehrer, der Arzt und der Beamte: sie standen gewissermaßen außer oder über der Gesellschaft, sie mit Leistungen versehend, die nicht auf einheimischen, bodenständigen Künsten beruhen. Das Dorf selbst wurde von seinen Bewohnern als eigene, ständisch gegliederte Gesellschaft angesehen. Zuoberst standen die Großbauern, Besitzer und Verwalter selbständiger Bauernhöfe, dem tragenden Grundgerüst der dörflichen Lebensgemeinschaft, gefolgt von einer breiten Schicht mittlerer, sich noch selbst an der landwirtschaftlichen Arbeit beteiligenden Bauern. Hernach kamen Besitzer kleinerer Gründe, die auf einen Nebenerwerb etwa als Fuhrdienstleister, Krämer oder Handwerker angewiesen waren und bestenfalls hausbesitzende, sich auf den Höfen verdin-gende Tagelöhner. Den unteren Abschluss bildete eine kleine Schicht an Armen, erwerbsun-fähigen Alten, unehelichen Kindern, Versehrten und Menschen mit geistiger und/oder körper-licher Behinderung. Die jeweiligen Besitz- und Familienverhältnisse waren allgemein bekannt, und auch wie es zu diesen gekommen war.<sup>112</sup>

Dennoch sei die Dorfgesellschaft zutiefst demokratisch geprägt gewesen, so der Bau-ernsohn und Pädagogikprofessor Friedrich Paulsen (1846-1908), was sich in der aus dem einheitlichen Leben erwachsenden Gleichbehandlung sowohl im Jugend- (in der Schule und beim Spiel), als auch im Erwachsenenalter (Gemeinsamkeit des Tanzplatzes, der Ke-gelbahn, der Liedertafel und des Ringreitens) sowie in „Sitte und Sprache“ (Vorzugsstel-lung in der Ansprache gab mit Ausnahme der Pastoren, Lehrer und Beamten nur der Al-tersunterschied) zeige.<sup>113</sup> Dagegen galt in der Familie und auf den jeweiligen Besitztümern das absolute Patriarchat. Die Grundgesetze, aus denen die agrarische Welt ihre Ordnung bezog, sind demnach die Besitzhierarchie sowie die Schichtung nach Alter und Ge-schlecht.<sup>114</sup> Das gemeindliche Machtsystem und die Prestigeordnung zeigten sich (und zeigen sich noch heute) ferner im durch Vereinsaktivitäten geprägten kulturellen Leben<sup>115</sup> in den Dörfern. Kaum ein Bürgermeister oder Gemeinderat, der nicht Mitglied im Gesang-verein oder in der Feuerwehr war und ist.<sup>116</sup>

Eben jene Vereine waren es aber auch, die ab Mitte des 19. Jahrhunderts mit ihren überregionalen Vereinsbegegnungen für eine Einebnung der bis dahin geltenden kulturel-len Horizonte und damit einer zaghaften Öffnung nach außen sorgten. Bis dahin war seit jeher selbst das Dorf nebenan, in seinen wirtschaftlichen und sozialen Gegebenheiten

---

<sup>112</sup> Vgl. LEHMANN 1984: 191 f., WEBER-KELLERMANN 1987: 51 f.

<sup>113</sup> Zitiert nach WEBER-KELLERMANN 1987: 52.

<sup>114</sup> Vgl. ebd.: 55.

<sup>115</sup> Vereine gestalteten unter anderem die kirchlichen und weltlichen Dorffeste und trugen zur Gestaltung von Hochzeiten und Leichenbegängnissen bei. Vgl. LEHMANN 1984: 190.

<sup>116</sup> Vgl. ebd.

kaum anders strukturiert als das eigene, eher als „feindliches Ausland“ denn als verbündeter Nachbar betrachtet worden. Verbindend über alle scharfen sozialen Grenzen innerhalb des eigenen Dorfes hinweg, wirkten das Bewusstsein vom Namen desselben, die gleiche Konfession, Mundart und Tracht sowie die gleichen Feste und Arbeitstechniken. Tradiert und konserviert wurde jenes konservative Weltbild und die dazugehörigen Lebensentwürfe durch die Erziehungsinstitutionen des Dorfes: Familie, einklassige Schule und Kirche.<sup>117</sup>

In diese schlichten Bahnen der Gewohnheit dringt nun von außen ein formeller, den Staat repräsentierender Schrieb ein, der die ihrem äußeren Erscheinungsbild nach bestenfalls mittelständischen „Dorfpolitiker“ zusammenrücken lässt. Anders als ihre großbäuerlichen Kollegen, die mit wachsendem Wohlstand vermehrt in Vereinen, Parteien und Verbänden zusammenfanden, die sich an übergeordneten politischen Zielen auswiesen, treffen sie in scheinbar informeller Runde ob dieser sie persönlich betreffenden Sache zusammen. Ihrem eigenen Selbstverständnis nach würden sie sich wohl gegen die Titulierung ihres gemalten Abbilds (und damit ihrer selbst) verwehren, wird ihnen doch so etwas wie „Dorfpolitik“ im engen, institutionellen Sinn kaum bekannt gewesen sein. In seiner gleichnamigen 1994 publizierten Abhandlung geht Schneider etwa davon aus, dass diese [er bezieht sich explizit auf *Die Dorfpolitiker*, AK] „[...] mit Sicherheit die Auffassung bestreiten [würden], es könne so etwas wie einen eigenen Bereich Dorfpolitik geben“<sup>118</sup>, denn mehr als hundert Jahre später sei eine solche Meinung noch immer weitverbreitet. Politik reduziere sich im Verständnis vieler Dorfbewohner nach wie vor auf die „Vitalfragen eines Volkes wie Sicherheit, Auswärtiges, Konjunktur“<sup>119</sup>. „Die Politik“ habe in ihren Augen deshalb „im Dorf keinen Platz“<sup>120</sup>. Im 19. Jahrhundert sei die Hauptaufgabe der Gemeinde darin gesehen worden, die dörfliche Wertegemeinschaft zu bewahren, wenn auch in dessen Verlauf mit der zunehmenden Bedeutung des individuellen Eigentums<sup>121</sup> die Verwaltung der Gemeindekasse und die gemeindliche Unterstützung der individuellen Agrarnutzung durch Kelter, Waage oder Farrenstall bedeutsam wurde.<sup>122</sup> Politische Parteien wurden abgelehnt, da ohnehin offen gesagt würde, was gesagt werden müsse und man sich und die jeweiligen Interessen kenne. Da bedürfe es keiner Organisation als übergeordneter Vermittlungsinstanz.<sup>123</sup>

---

<sup>117</sup> Vgl. ebd.

<sup>118</sup> SCHNEIDER 1994: 122.

<sup>119</sup> Ebd.

<sup>120</sup> Ebd.

<sup>121</sup> Bis dahin waren die gemeinsamen Nutzungsrechte am sogenannten Allmendeland ein Grundpfeiler der dörflichen Arbeits- und Lebensgemeinschaften gewesen. Dieses wurde nun individuell aufgeteilt, um es dem Produktionsfortschritt zugänglich zu machen. Vgl. ebd. 123.

<sup>122</sup> Vgl. ebd. Als Farrenstall bezeichnet man im süddeutschen Raum ein Gebäude, in dem die gemeindeeigene Vatertierhaltung betrieben wurde.

<sup>123</sup> Vgl. ebd. 128 f.

Wohl gab es aber zur Einhaltung von Maß und Ordnung, d. h., den informell geltenden Regeln und Normen, eine offizielle Recht sprechende Obrigkeit, die Schulze<sup>124</sup> und Gemeinderat vertraten. Sie wurden ins Amt gewählt, entstammten aber stets den besitzenden Ständen, womit sich die dörfliche Hierarchie nicht nur quantitativ als Besitzprestige, sondern auch qualitativ in der Vergabe der bevorzugten Rollen im Dorf ausdrückte. Das Gemeindehaus, indem die Gemeinderatssitzungen abgehalten wurden, lag zudem wie die Kirche meist in der Mitte des Dorfes, was auf dessen Bedeutung schließen lässt. Nach Weber-Kellermann sollte das folgsame Sicheinordnen des ordnungsliebenden Dorfbewohners in das dörfliche Verhaltensschema angesichts dieser Machtstrukturen jedoch nicht wie ein Hinnehmen des „Gegebenen“ im Sinne einer bäuerlichen Ethik verstanden werden. Dies zeige sich auch daran, dass neben dem öffentlichen Recht immer die gedachte Ordnung, das ideologische Modell in der Vorstellung der Dorfgesellschaft, als ausgleichendes Korrektiv stand und ein von Institutionen unabhängiges Rechtsetzen und -empfinden hervorbrachte. Oberste Prämisse war dabei die Wahrung des Haus-, Raum- und Besitzfriedens. Verstöße gegen diese Ordnung wurden von jenem ungeschriebenen Rechtsverhalten durch bestimmte Personengruppen und mit den zeichenhaften Mitteln der Dorfjustiz verfolgt.<sup>125</sup>

Was aber von all jenen Regeln und Normen, dörflicher Hierarchie, Ämterverteilung, Rechtsempfinden und -setzen – kurz Politik im weiteren, alle gesellschaftlichen Aushandlungsprozesse im Dorf umfassenden Sinn, hat Leibl ins Bild gebracht? Wir kommen zunächst noch einmal auf die Frage nach formellen und informellen Formen des Politischen zurück und wollen – da der uns dargebotene politische Raum noch gesondert Thema sein wird – auf die Art der Zusammenkunft und die daran teilnehmenden Personen zu sprechen kommen. Der Anlass selbst in Gestalt des Katasters und seine Bedeutung wurden bereits als eindeutig formell identifiziert, da von offizieller, staatlicher Autorität kündend. Ob die Zusammenkunft als Reaktion darauf als informell zu bezeichnen ist, hängt dagegen stark von der Sichtweise ab. Mögen die Dorfbewohner sich in ihrer Eigenwahrnehmung auch nicht als Politiker im formellen Sinn begreifen, so scheint sie ihre bloße Anwesenheit doch als Entscheidungsträger oder zumindest Mitspracheberechtigte in dieser Sache auszuweisen. Nun waren Steuerangelegenheiten ob der gemeinschaftlich bewirtschafteten Flächen lange Zeit Sache der bäuerlichen Gemeinden, bevor sie, wie erwähnt, zur individuellen

---

<sup>124</sup> In früheren Jahrhunderten Vorsteher eines Dorfes, der die Abgaben für den Grundherrn einforderte; auch als Gemeindevorsteher bezeichnet. WEBER-KELLERMANN 1987: 30.

<sup>125</sup> Vgl. WEBER-KELLERMANN 1987: 116-13. Beispiele hierfür sind Rechtsbräuche wie das hochzeitliche männliche Tragen der zu einem Kranz gebundenen Maien, großer grüner Zweige, deren Abbrechen, Tragen und Übergeben Aneignung und Besitzergreifung bedeutete, burschenschaftliche Bestrafungen nicht genehmer Brautwerber durch Entehrung wie etwa durch Verunstaltung ihres ganzen Stolzes, dem Pferd, sowie das bayerische Haberfeldtreiben, einer Art Gruppensanktion gegen Einzelpersonen im Namen der gelebten Dorfmentalität, die ob ihrer Brutalität oft in Lynchjustiz ausartete. Vgl. ebd.

Nutzung aufgeteilt und Sache des Einzelnen wurden. Der Maler selbst spricht jedenfalls von einer Gemeindegasse, die sie die Köpfe zusammenstecken lasse.<sup>126</sup> Auch weist die warme Kleidung der beiden Bauern im Bildzentrum darauf hin, dass sie zumindest vom anderen Ende des Dorfes gekommen sein müssen, was ebenfalls auf ein nicht alltägliches Zusammentreffen schließen lässt. Wir bleiben bei der Tracht als Indiz für den zumindest dezent offiziellen Charakter der Szenerie. An der Tracht, von ‚Tragen‘ kommend, war stets die dörfliche Hierarchie ablesbar. Sie war zeichnerischer Ausdruck einer dörflich-bäuerlichen Lebensordnung mit den bestimmenden Werten des Besitzes, der Altersstufen, des Familienstandes. Neben Form und Zahl der einzelnen Kleidungselemente spielte die Farbe eine gewichtige Rolle. Rot war dabei standesunabhängig immer die Farbe der Ledigen und wurde vom Kleinkindalter bis zur Hochzeit getragen.<sup>127</sup> Da dies nun auf die rote Westen tragenden „Dorfpolitiker“ kaum zugetroffen haben wird, liegt die Vermutung nahe, dass es sich um eine Art Amtskleidung handeln könnte, bestätigen lässt sich dies aber nicht. Auch ist im Bild nicht ersichtlich, ob die gesamte Runde Rot trägt, da die uns abgewandte Figur sowie sein Gegenüber mit verdecktem bzw. verschattetem Oberkörper uns dies nicht zu erkennen geben.

Die Dargestellten mögen nun nach Tardieu zwar keine „village statesmen or communal representatives“<sup>128</sup> abbilden, gewisse dörfliche Funktionen und Ämter werden sie wohl doch innegehabt haben. Sie sind ihnen zugegebenermaßen nicht zweifelsfrei aus der Darstellung abzuschauen, dafür war die für Leibl so ungewohnte Typisierung seiner Modelle doch nicht zugespitzt genug, war der Maler immer noch zu nah an der Realität, wie auch der Kunsthistoriker Richard Muther (1860-1909) polemisch bemerkte:

*Was hätte Knaus, der König der Illustration und Herrscher im Reiche der Vignette, aus diesem Thema gemacht! Er hätte durch einen literarischen Seitensprung die Gedanken über das Interesse des Bildes hinausgezogen. Man hätte erfahren, was die Bauern lesen, wäre über ihre politische Parteistellung wie über ihre Ehren und Ämter im Dorfe unterrichtet worden: das ist der Schulz, das der Schmied, das der Schneider.<sup>129</sup>*

Hanfstaengel dagegen lässt sich zumindest zu der Vermutung hinreißen, dass es sich bei der die Agenden in die Hand nehmenden Figur um den Dorfvorsteher handeln könnte, und auch den Dorfwirt links im Bild meint er identifiziert zu haben.<sup>130</sup> Als inhaltliche wie auch formale Zentrum der Komposition Gerückter im Falle des ersteren, als auch durch das so

---

<sup>126</sup> siehe Brief an die Mutter S. 16 dieser Arbeit

<sup>127</sup> Vgl. WEBER-KELLERMANN 1987: 231.

<sup>128</sup> Siehe S. 24 dieser Arbeit.

<sup>129</sup> Zitiert nach: MEMMEL 2013: 234. Als ein von der konservativen Kritik ob seiner Narrativität gerühmtes Gegenbeispiel siehe Knaus *Hauensteiner Bauernberatung* (1873, Abb. 6).

<sup>130</sup> Vgl. HANFSTAENGEL 1958: 9.

markant ins Bild gesetzte Attribut der Schürze im Falle des letzteren, scheinen beide damit zumindest sehr plausibel beschrieben. Während die Anwesenheit des Obersten in einer formellen Runde jedoch nachvollziehbar und sogar unabdingbar scheint, bedarf die des Wirtes einer Erklärung. Dieser genoss seiner wichtigen Funktion im dörflichen Kommunikationsprozess wegen hohes Ansehen, war doch sein Haus neben der Dorfkirche der gesellschaftliche Treffpunkt schlechthin. Im Falle der „Dorfpolitiker“ scheint er dieses als Diskutierstube zur Verfügung gestellt zu haben, auch wenn der Bildausschnitt keine weiteren konkreten Indizien außer den beschürzten Gastgeber selbst liefert. Ob es in der kleinen Gemeinde Unterschondorf schlicht am Gemeindehaus als offiziellem Tagungsort fehlte, der Autor wurde dazu in keiner Dorfchronik fündig, oder ob der Ort bewusst seines informellen Charakters wegen ausgewählt wurde, sei dahingestellt. Für eine nach dem Stand doch weit weniger homogene Runde würde immerhin das ältliche Figurenpaar rechts sprechen, welches einen gestandenen Bauern neben einer, so Hanfstaengel<sup>131</sup>, eher an einen Fischer erinnernden Gestalt zeige. Deren räumliche Distanz zur Dreiergruppe wiederum lässt Fragen nach der gleichberechtigten Teilhabe am Gespräch und damit nach der Gruppenstruktur aufkommen. Wie geschlossen ist sie? Wird jemand marginalisiert, gibt es ein „schwarzes Schaf“? Welche Formen der Distinktion lassen sich erkennen? Wer führt und mit welchem Anspruch? Wir wollen deshalb als essentiellen Aspekt die dargestellten Formen der Kommunikation miteinbeziehen.

### 5.2.3.2 Sprechen – Schweigen

Wir haben bis jetzt bei der Beschreibung der Kommunikation der fünf Männer untereinander auf Ausdrücke verzichtet, die explizit einen Sprechakt bezeichnen oder diesen andeuten. Aus gutem Grund, ist dieser doch trotz eingehender Betrachtung des Gemäldes schlicht nicht zu erkennen. Die Münder dieser stillen Gestalten sind geschlossen, ihr Schweigen ist regelrecht hörbar. Wird hier nicht eher in schweigender Spannung verharrt, wird verinnerlicht? Sogar der sonst als Dorfkommunikator fungierende Wirt zeigt sich wortkarg abwartend bis reserviert. Politisieren, reden, diskutieren, debattieren – wie immer man es nennen möchte, es findet bestenfalls in einer dem per se zeitlosen Gemälde durch Ausdeutung hinzugefügten temporalen Dimension statt. Dennoch vermitteln *Die Dorfpolitiker*, wie Söntgen bemerkt, einen kommunikativen Akt, indem die gemeinsame Konzentration des Bildpersonals auf den Gegenstand des Interesses durch Haltung, Gestik und Mimik ausgedrückt wird.<sup>132</sup> Wie aber stellt sich nun die Beziehung dieser so individuellen Typen – der pffiffige Jungbauer, der misstrauische Alte etc. – untereinander dar? Sind sie tatsächlich so sehr in der Sache vereint, wie es zunächst den Anschein hat?

---

<sup>131</sup> Vgl. HANFSTAENGEL 1958: 10.

<sup>132</sup> Vgl. SÖNTGEN 2000: 113.



Lassen wir dazu nicht, wie bereits ausgiebig an anderer Stelle getan, die Gesichtszüge der Protagonisten sprechen, sondern ihre nicht minder ausdrucksstarken Hände. Auf den Bildern des Porträtisten Leibl hätten, so Kubsch, Hände wie im Leben immer etwas ganz Bestimmtes auszusagen. Die Hand könne sich nämlich nicht, wie das Gesicht verstellen, sie offenbare oft überraschend das Persönliche eines Menschen. Wenn es auch „typische“ Hände gebe, wie etwa Berufshände, so entspreche doch jede Hand dem Charakter des Menschen, dem sie gehört.<sup>133</sup> Da nicht anzunehmen ist, dass sich unsere „Dorfpolitiker“ der politischen Dimension ihrer Gesten überhaupt, und schon gar nicht nach Maßstäben heutiger „KollegInnen“<sup>134</sup>, bewusst waren, mögen diese umso unverstellter erscheinen. So umspielen den festen und bestimmten Griff des Jungen die entspannten, sich ausruhenden Hände seines linken Sitznachbarn, und sind dieselben desjenigen zu seiner Rechten unseren Blicken entzogen, neutral weil schlicht nicht existent. Der Führungsanspruch des zentralen Händepaares, er ist mit den Augen greifbar. Möchte sie nun nicht, oder kann die ihre Kraft im Zusammenschluss potenzierende Fingeropposition einen Ellenbogen weit entfernt nicht mit jenem linken Bündnis koalieren? Dasselbe könnten wir das noch inniger den Halt in sich selbst suchende Paar fragen, dass ganz rechts abgeschlagen den Anschluss vollends verloren zu haben scheint. Diesen nicht nur andächtig gefalteten, sondern auch in Falten gelegten Händen ist dazu nicht nur ihre Einsamkeit eingeschrieben. Als Vanitas-Motiv weist es auch auf einen Aspekt des bäuerlichen Lebens hin, der in der hier vorliegenden Gruppierung eine tragende Rolle spielen dürfte: das Alter.

*Wird bald Feierabend sein, Bauer; und eine Zeit kommt, die nicht schön ist. Im Aus-  
trag sitzen, jeden Brocken vorgezählt kriegen und überall im Weg und zu nichts  
mehr nutz sein. Kann sich einer ja ausrechnen, wie der Herr Sohn sich aufspielt,  
wenn er erst einmal am Regiment ist.*<sup>135</sup>

Diese melancholische Aussicht auf den letzten Teil des Lebens veranschaulicht die harte Generationenordnung, die ungunstigen Beziehungen zwischen der „herrschenden“ mittleren Bauergeneration und den Alten. Noch kaum im biologischen Sinn alt, war für letztere dennoch das aktive Leben und die Zeit ihrer Herrschaft beendet. Die Jungen übernahmen das Regiment und die Alten hatten sich den für sie gültigen Dorfnormen zu fügen. Die Leistungsfähigkeit im Rahmen der Hofarbeit bestimmte das ganze Leben hindurch den menschlichen „Wert“ der Beteiligten.<sup>136</sup>

---

<sup>133</sup> Vgl. KUBSCH 1958: 17.

<sup>134</sup> Man denke nur an die allseits bekannte „Merkel-Raute“ der gleichnamigen deutschen Bundeskanzlerin.

<sup>135</sup> O. A. zitiert nach WEBER-KELLERMANN 1987: 266.

<sup>136</sup> Vgl. WEBER-KELLERMANN 1987: 266-271.

Wenn nun also die Zusammenkunft als solche nicht zwingend als informell zu bezeichnen ist, die Gruppenstruktur ist es bestimmt. Die ihrem Rang nach eigentliche Führungskraft, der verstockte Alte, hat nichts zu verhandeln. Seine Meinung möchte er schweigend durchsetzen. Dieser Machtdemonstration zum Trotz hat sich Kraft seiner Jugend der vitale Jungbauer bereits als informelle Führungsperson etabliert. Der Rest der Gruppe scharft sich um ihn, denn er hat jetzt das Wort. Ihm gegenüber verinnerlicht mit fest aufeinandergepressten Lippen und gefalteten Händen der Greis jeden Moment, der im noch bleibt. „Mitschweigen ist alles“ könnte des Marginalisierten Motto sein.

### 5.2.3.3 (Vor)Lesen – (Zu)Hören

Der Führungsanspruch des Jungbauern liegt nun tatsächlich nicht allein in seiner körperlichen Leistungsfähigkeit, sondern auch in seinen „intellektuellen Fähigkeiten“: Er ist des Lesens kundig – eine an diesem Ort zu dieser Zeit vorrangig unter den jüngeren Generationen und der „dritten Gruppe“<sup>137</sup> aus Pastor, Schullehrer, Arzt und Beamten verbreitete Kulturtechnik.

So kam es zwar im deutschen Kaiserreich durch den nun einheitlichen Kommunikationsraum, die rasante Weiterentwicklung des Mediensystems, die soziale, geografische und politische Mobilisierung zu einer Entfesselung der Massenkommunikation, diese erfasste aber zunächst primär den städtischen Bereich. Die kognitiven Voraussetzungen zur Mediennutzung waren bei Reichsgründung [sechs Jahre vor Entstehung des Gemäldes, AK] bei einem Alphabetisierungsgrad von geschätzten 70-75 Prozent insgesamt gegeben, in dialektgeprägten ländlichen Gebieten könnten aber mangelnde Sprachkompetenzen die Textrezeption erschwert oder gar verunmöglicht haben. Davon betroffen waren insbesondere Angehörige der Unterschicht sowie die ältere und die weibliche<sup>138</sup> Bevölkerung. Die Gründe dafür sind im fortbestehenden Prinzip der familiären Selbstausbeutung, der Bevormundung durch gesellschaftliche Institutionen, einer geringeren Politisierung und dem Traditionalismus zu suchen. Dazu waren diese auch den stärksten sozioökonomischen Beschränkungen unterworfen.<sup>139</sup>

Schon allein die Zugänglichkeit von möglichst kostengünstigen oder gar -freien<sup>140</sup> Medien war, anders als in der Stadt mit ihren Cafés, Wirtshäusern, Vereinsheimen und Bildungseinrichtungen, für die Landbevölkerung restringiert, weil im Dorf das Angebot (halb-)öffentlich ausliegender Zeitungen geringer war. Auf dem Hof etwa bot höchstens die (seltenen) Subventionierung einer Zeitung durch die (Guts-)Herrschaft Gelegenheit zur kostenfreien Lektüre. Auch das verfügbare Zeitbudget war in der Landwirtschaft äußerst knapp

---

<sup>137</sup> Siehe S. 25 dieser Arbeit.

<sup>138</sup> Über die soziale Situation der Frauen im Dorf siehe Kap. 5.2.4.

<sup>139</sup> Vgl. FREY 2016: 243.

<sup>140</sup> Die Auszahlung von Bargeldlöhnen war auf dem Land unüblich. Das Einkommen bestand größtenteils aus Naturalien und geldwerten Vorteilen (Wohnung und Verköstigung). Vgl. ebd. 249.

bemessen. Arbeitszeit und arbeitsfreie Zeit durchdrangen sich hier nach wie vor, was die Nutzung von Medien als reine Freizeitangelegenheit erschwerte. Zeit hatte höchstens der großbäuerliche Herr, der Rest der Familie und das Gesinde bestenfalls Sonn- und feiertags, wenn außer zur Erntezeit „nur“ die Stall-, Haus- und Erziehungsarbeit zu verrichten war. Dies variierte zwar daneben saisonal, aber auch Winters wurde die karge freigewordene Zeit nutzbringend ausgefüllt, etwa durch Nebenerwerbstätigkeiten oder die Anfertigung oder Instandhaltung von Kleidung und Hausrat.<sup>141</sup>

Ein gesteigertes Informations- und Orientierungsbedürfnis war dagegen, wenn auch in geringerem Ausmaß und aus unterschiedlichem Interesse heraus, auch auf dem Land zu bemerken. Da sich auch hier die Wirtschaftsweise, langsamer als in der Stadt, aber doch, wandelte – technisierte, professionalisierte und kommerzialisierte –, wuchs der Bedarf nach Informationen über die immer weiter vom Heimatort entfernt gelegenen Absatzmärkte, neue agrartechnische Entwicklungen und genossenschaftliche Aktivitäten. Das langsam auch auf dem Land aufkommende politische Interesse dagegen hatte vorerst noch geringere Bedeutung<sup>142</sup>, auch wenn im Zuge des Nationalisierungsprozesses, der Einführung des allgemeinen Wahlrechts (für Männer) und der Organisation der Landwirte in einer nationalen Interessensgruppe der Blick der Bevölkerung nun häufiger über die eigene Gemeinde und Region hinaus auf die Nation als Lebensraum fiel und damit von der Entwicklung eines politischen Bewusstseins zeugt. Dazu boten Medien Kompensation für soziale und ökonomische Deprivation sowie physische und geistige Enge. In der Stadt ersetzten sie die Gesprächsrunden in der bäuerlichen Großfamilie, auf dem Land dienten sie hauptsächlich zur Anreicherung und Unterstützung der Primärkommunikation.<sup>143</sup>

Gestillt wurde dieser Informationsbedarf zunehmend durch massenmediale Informationsangebote, welche die traditionellen Informationsquellen – das Gespräch mit dem Nachbarn oder der gebildeten dörflichen Informationselite, öffentliche Anschläge und die Kanzeln der Kirchen – ergänzte. Bis das eine das andere in den abgelegenen ländlichen Gebieten weitgehend ersetzt hatte, dauerte es zwar noch, spätestens am Ende des 19. Jahrhunderts aber war zumindest die Zeitungslektüre auch dorthin vorgedrungen.<sup>144</sup>

Bezüglich der bäuerlichen Einstellungen zum Lesen lässt sich festhalten, dass sich diese erheblich zwischen den Generationen, Geschlechtern, Konfessionen und Schichtenunterschied: wurden bei den Älteren noch körperliche Kraft, Ausdauer und Geschicklichkeit

---

<sup>141</sup> Vgl. FREY 2016: 249-258.

<sup>142</sup> Retardierend auf die Politisierung der Landbevölkerung wirkten die geringere Wohndichte und die Verteilung der Arbeitskräfte über Einzelhöfe und kleine Dörfer, da sie das Aufeinandertreffen, den Erfahrungsaustausch und die Versammlung und Organisation politisch Gleichgesinnter erschwerten. Vgl. FREY 2016: 265.

<sup>143</sup> Vgl. ebd. 261-271.

<sup>144</sup> Vgl. ebd. 263 f.

höher geschätzt als geistige Fähigkeiten, war dies bei den Jüngeren zumindest ausgeglichener gewichtet; die Informations- und Orientierungsbedürfnisse der weiblichen Landbevölkerung waren weniger auf die gesellschaftlich-politische Sphäre als auf praktische Hilfe zur Lebensbewältigung hin ausgerichtet; Katholiken etwa standen Bildung im Allgemeinen und der Lektüre im Besonderen vergleichsweise distanzierter gegenüber als Protestanten; und anders als in den großbäuerlichen Familien, herrschte in der ländlichen Unterschicht eine Schwellenangst hinsichtlich Lektüre – eine Art Ehrfurcht insbesondere vor dem Medium Buch. Gewöhnend wirkten dagegen etwaige oben angesprochene Erfordernisse der Aus- und Fortbildung, als auch vorzulesen bzw. vorgelesen zu bekommen, etwa zu Hause durch die Kinder, in Spinn- bzw. Lichtstuben, aber auch in Vereinen und Versammlungen oder im Wirtshaus.<sup>145</sup>

Dieser Abriss zur historischen Mediennutzung innerhalb der bäuerlichen Lebenswelt lässt sich nun mühelos in der eine Hierarchie der Lesekompetenzen abbildenden Gruppen- und Kommunikationsstruktur im Gemälde wiedererkennen, wie sie auch Hanfstaengel herausgearbeitet hat:

*[...] der Ortsvorsteher [...] ist in das Schriftstück vertieft, er liest mit Verstand und Aufmerksamkeit, und auch der Nächste beugt sich über das Papier [...], auch er gehört zu den „Schriftgelehrten“, und sein gesammelter Ausdruck beweist, daß er versteht, was da geschrieben ist. Bei dem Alten, dessen schier lauernder Blick auf den Kataster herunterschaut, darf man annehmen, daß ihm alles Geschriebene [...], weil des Lesens ungewohnt, Mißtrauen erweckt [...].<sup>146</sup>*

Über den abseits sitzenden Ältesten der Runde weiß derselbe weiterhin zu berichten:

*Vorgebeugt, wie schwerhörig, ängstlich gespannt harrt er darauf, was da verkündet wird, er hat vielleicht nicht viel mitzureden, das meiste versteht er ohnehin nicht recht, und er wird froh sein, überhaupt zu so gewichtiger Sache zugezogen worden zu sein.<sup>147</sup>*

Das Verhältnis zwischen Vorleser und Zuhörer(n), im Fall der „Dorfpolitiker“ steht es im Zeichen von Abhängigkeit und Macht – der pragmatische Politikbegriff, er drängt sich auf.

#### **5.2.4 Orte und (Frei)Räume des Politischen**

Nach dem Was, Wer und Wie rücken wir abschließend das Wo in den Fokus. Mehrfach sind die politischen Akte der bäuerlichen Lebenswelt bereits am Rande direkt oder indirekt bestimmten Sphären, Orten und Räumen zugeordnet worden. Im Folgenden sollen diese

---

<sup>145</sup> Vgl. FREY 2016: 261-278.

<sup>146</sup> HANFSTAENGEL 1958: 10.

<sup>147</sup> Ebd. 10 f.

nun explizit Thema sein, strukturiert nach zwei Oppositionen, die sich ob der Tatsache, dass es sich bei den „Dorfpolitikern“ um eine reine Herrenrunde handelt, aufdrängen: männliche und weibliche Räume, Orte der Arbeit und Orte jenseits davon. Wir wollen dabei nach bewährter Methode vorgehen und das Werk Leibls nach der zuvor dargelegten sozialen Realität seines Sujets befragen, nach den gemalten Realitäten.

Auch wenn der Bildraum nicht zweifelsfrei einem konkreten physischen Ort im Dorf zuzuordnen ist, lässt doch sehr viel darauf schließen, dass sich „Die Dorfpolitiker“ in einer Wirtshausstube zusammengefunden haben, wäre doch in einer sonst ausschließlich mit Landwirten besetzten Runde nicht auch der Gastwirt anzutreffen. Das Wirtshaus ist nun aber *der* politisch konnotierte Ort in Dorf und Stadt gleichermaßen, der Reichstag des gemeinen Volkes sozusagen.<sup>148</sup> Selbstverständlich nicht des gesamten: um Zutritt ins Allerheiligste des Mannes gewährt zu bekommen, bedurfte es für die Frau eines besonderen Anlasses und eine Beteiligung an derart „wichtigen“ Gesprächen lag für sie ohnehin jenseits des Denkbaren, hatte sie sich schließlich mit ganz anderen „Themen“, Haushalt und Erziehung nämlich, zu befassen. Sie hätte aber auch kaum Zeit gehabt, sich dem Politisieren nach männlichem Vorbild hinzugeben<sup>149</sup>, war sie doch obwohl höchstens eingeschränkt erwerbstätig von früh bis spät, von Montag bis Sonntag am Verrichten ihrer Arbeit. Ihren Politiken ging sie somit andernorts nach.

Die vom ländlichen Konservatismus gezeichneten Lebensbedingungen der bäuerlichen Frau stellten sich wie folgt dar: Ihre Stellung in der Gemeinde lag fast ausschließlich in der ihres Ehemannes oder ihrer Familie begründet. Unverheiratete Frauen fristeten in dieser Welt sobald sie über das Heiratsalter hinaus waren ein Dasein als Randfigur oder eine Kümmerexistenz, verdingten sich mit Kinderbetreuung und Hausarbeit am elterlichen Hof und später bei den Geschwistern oder verblieben in der ungesicherten und unmündigen Stellung des Hausgesindes. Allgemein galt, dass die Frau nicht erwerbstätig wie die städtische Industriearbeiterin oder Büroangestellte, sondern in traditioneller Weise mit landwirtschaftlichen oder häuslichen Tätigkeiten oder bezahlten Gelegenheitsarbeiten auf dem Gutshof beschäftigt ist. Vorbereitet darauf wurde sie von frühester Kindheit an, gleich ob Tochter des Hauses oder Dienstmädchen auf einem Bauernhof. Eine neue Lebensperspektive bot am ehesten ein Dienstbotendasein in der Stadt, wo sich viele verheirateten

---

<sup>148</sup> Man denke an das historisch belastete Beispiel des Münchner Bürgerbräukellers.

<sup>149</sup> Es sei nochmals an den Wörterbucheintrag zum Verb „politisieren“ (s. S. 25) erinnert, welchem als Beispiel „am Stammtisch wurde wieder politisiert“ hinzugefügt ist.

oder mit neuen Ansichten und Kenntnissen<sup>150</sup> zurück in ihr Dorf kamen. Industrielle Arbeitsplätze fehlten und hätten sich aufgrund der langen Arbeitszeiten<sup>151</sup>, zuzüglich der Pendelwege, auch nicht mit ihren hausfraulichen Pflichten vereinbaren lassen. Zudem ist fraglich, ob dauerhafte berufliche Arbeit außerhalb des Hauses und der Familie von den Frauen in den Dörfern selbst erwünscht oder erstrebt wurde. Für die besitzende bäuerliche Schicht lag lebenslange berufliche Arbeit der weiblichen Familienangehörigen jedenfalls praktisch außerhalb des Vorstellbaren. Doch auch in den ländlichen Unterschichten, von den Familien der Kleinbauern abwärts, wurde ein Arbeitsverhältnis vornehmlich als Durchgangsstadium zum Hausfrauendasein aufgefasst.<sup>152</sup>

Ob erwerbstätig oder nicht, der Handlungsspielraum von Frauen war allgemein durch gesetzliche Regelungen und soziale Normen eingeschränkt: Zu chronischem Zeitmangel und Überbelastung – der „freie“ Sonntag wurde größtenteils mit Haushaltstätigkeiten wie große Wäsche und Ausbesserungsarbeiten zugebracht<sup>153</sup> –, der Gehorsamspflicht gegenüber ihren Ehemännern – bei denen zumindest von Rechts wegen auch die Verfügungsgewalt über das Haushaltseinkommen lag –, blieb ihnen bis 1908 der Zugang zu politischen Versammlungen und Vereinigungen verwehrt – vom Wahlrecht<sup>154</sup> ganz zu schweigen.<sup>155</sup> Der Verweis auf die private Sphäre hemmte folglich in erheblichem Maß die Politisierung und somit auch ein etwaiges politisches Engagement der Landfrau. Entsprechend schwer hatten es auch die in den 1860er Jahren im Reich aufkommende bürgerliche und die sozialistische Frauenbewegung, Frauen für ihre Sache zu gewinnen und zu organisieren. Zumindest im Dorf war Politik also Männersache.<sup>156</sup>

Kehren wir nun ins Wirtshaus ein, in die politische Sphäre des Mannes. Als wichtigster Treffpunkt neben der Kirche lag es auch meist direkt neben dieser, konnten sich doch so auch Fremde bei kirchlichen Zusammenkünften, Taufen, Hochzeiten und Beerdigungen

---

<sup>150</sup> LEHMANN nennt hier bezeichnenderweise „bürgerlich-städtische Kochkünste“ als Beispiel. vgl. 1984: 192.

<sup>151</sup> Die durchschnittliche Wochenarbeitszeit eines Industriearbeiters lag 1871 bei 72 Stunden, absolute Sonntagsruhe herrschte vor dem Ersten Weltkrieg nirgendwo in Deutschland. Vgl. FREY 2016: 253

<sup>152</sup> Vgl. LEHMANN 1984: 192.

<sup>153</sup> Bereits als Kind wurde man für Haushaltstätigkeiten herangezogen, Mädchen dabei in größerem Umfang als Jungen, die eher durch Nebentätigkeiten außer Haus zum Familieneinkommen beitrugen und ihnen so unbeaufsichtigte Zeit und vielleicht auch einen kleinen Anteil vom Lohn verschafften. Vgl. FREY 2016: 256; Dazu passt die Anekdote, nach der eines der weiblichen Modelle Leibls trotz der Qualen des Stillsitzens dem Maler gerne zur Verfügung stand: 2 Mark Belohnung und die gewonnene „Freizeit“ (arbeitsfreie Zeit) waren ein unwiderstehlicher Anreiz. Der Stolz darüber wurde hernach selbstverständlich gleich der ganzen Bauernschaft kundgetan und erweckte den Neid der Buben. Vgl. WIELAND 1976: 4:55-5:25 min.

<sup>154</sup> Das Frauenwahlrecht wurde in Bayern 1919 eingeführt, womit es der erste deutsche Staat war, in dem dieses durchgesetzt wurde. Vgl. BayernSPD Landtagsfraktion [online].

<sup>155</sup> Vgl. FREY 2016: 260.

<sup>156</sup> Vgl. ebd. 266 f.

dort einfinden. Sonntags konnte man sich zudem vor der Kirche und im Gasthaus präsentieren. Sein Besitzer, der Wirt, genoss dementsprechendes Ansehen im Dorf, wobei dieses zu einem Gutteil auch auf dessen wichtiger Funktion im – auch politischen – Kommunikationsprozess gründet. Seine Gäste waren, sofern getrunken wurde, ausschließlich Männer, während Frauen sich höchstens zum Leichenmahl oder bei sonstigen familiären Angelegenheiten dorthin verirrt. Das eigentliche Wirtshaus betraten sie dabei allerdings kaum, suchte man doch für diese Anlässe die „Herrenstube“ auf.<sup>157</sup> Eine Schilderung des politisch-gesellschaftlichen Wirtshauslebens im süddeutschen Raum gibt Johann G. Kinkel (1815-1882):

*Die süddeutsche Gaststube ist einer der wichtigsten Plätze für das öffentliche Leben. [...] Der Schoppen dient [...] als Bindemittel zwischen allen Berufsarten und selbst allen Bildungsstufen [...]. Der Lehrer, der im deutschen Süden fast durchweg die Fortschrittspartei vertritt, liest die Zeitung vor, welche der Wirt als das hauptsächlichste Anlockungsmittel zu halten verbunden ist; die kraftvollen Kammerreden kommen zum Vortrag und werden ausführlich besprochen; auch bildet sich hier das Urteil darüber, ob der gewählte Abgeordnete des Kreises im Sinne der Wähler seine Schuldigkeit tue oder nicht. Alle Stände gleichen sich in den gemeinsamen Interessen des Staatslebens aus; selbst Pfarrer und Bürgermeister verschmähen es nicht, hier öfter einzusprechen, und hierauf zum großen Teile beruht es, daß der Klassenkampf zwischen Reich und Arm hier noch nicht durchgreift, vielmehr die Begüterten gerade den Kern der Oppositionspartei bilden. Es würde auffallen, wollte jemand in die Herrenstube sich zurückziehen. Höchstens geht man dahin, um allein und ungestört zu speisen, und kehrt dann in die allgemeine Gaststube zurück. Natürlich spielt bei diesem allem der Wirt eine Hauptperson; in ihm sammelt sich gleichsam alles politische Licht, das die gesamten Gäste von sich strahlen; er hat mit der neuen Zeitung und durch die einsprechenden Fremden zuerst die neuesten Nachrichten in Händen und weiß seine Belehrungen stets an den rechten Mann zu bringen; daher auch in allen süddeutschen Bewegungen die Gastwirte stets eine große Rolle gespielt haben. Manche Wirtsstube der Pfalz ist wichtiger als zwölf Gemeindehäuser zusammengenommen. Gewiß, dies hat auch seine Kehrseite. In den bewegtesten Wirtshäusern werden oft nur Oppositionsblätter geduldet; der Ton der politischen Besprechung, die gar oft auch zur politischen Kannegießerei wird, ist heftig und leidenschaftlich, und der zu diesem geistigen Vergnügen hinzugenossene Wein, verbunden mit der lauten und redseligen Art dieses warmblütigen Menschenstammes, macht gründliche Belehrung, kalte Überlegung unmöglich. Nebenbei schließen sich denn im Wirtshaus noch eine Menge anderer Geschäfte ab, die auf Handel und Wandel Bezug haben. Die Gaststube ist die Bank und die Börse des Dorfes, wo man die Schrankenpreise der nächsten Märkte erfährt und gar oft auch die Preise*

---

<sup>157</sup> Vgl. WEBER-KELLERMANN 1987: 340-343.

*macht; außerdem aber dient die abendliche Zusammenkunft als allgemeines Kommissionsbüro.*<sup>158</sup>

Das Wirtshaus wird von Kinkel auch als ein Ort geschildert, an dem sich alle sozialen Stände gleichberechtigt einfinden. Vielmehr bildet sich jedoch auch oder gerade hier das dörfliche Hierarchiedenken deutlich ab: Im angesprochenen Nebenraum privaten Charakters etwa galt ebenso eine strenge Sitzplatz-, wie in der öffentlichen Wirtsstube eine Tischhierarchie, und sogar der jeweiligen sozialen Stellung entsprechende Gedecke gab es. Der Wirt bemühte sich tunlichst, eine neutrale Position einzunehmen, um keine Kundschaft – egal welchen Standes – zu verlieren. Eskalierte jedoch ein Konflikt, ergriff er doch eher Partei für den Höherrangigen. Der Gastwirt befand sich aber auch selbst in einer sozialen Zwischenstellung im Dorf: er war nicht selten wohlhabender als die Bauern, musste diese aber bedienen. Außerdem wusste er häufig mehr über die einzelnen Dorfbewohner als „Hochwürden“, der örtliche Pfarrer. Über die finanziellen Verhältnisse im Bilde, übernahm er oft die Funktion des Geldausleihers.<sup>159</sup> Selbstverständlich galten die hierarchischen Ordnungen auch während der unterschiedlichen feierabendlichen Aktivitäten, die das Wirtshaus als Anziehungspunkt ausmachte, Kegeln oder Tanzen etwa. Manche Ortschaften besaßen sogar sozial unterschiedene Gasthäuser und dementsprechend Tanzunterhaltungen. War dies nicht der Fall, wachten die Bäuerinnen von den Wandbänken des Tanzsaales aus darüber, dass ihre Töchter auch mit den angemessenen Partnern tanzten.<sup>160</sup> Womit sich in ihrer – zugegeben informellen - Funktion als Hüterin über die Generationennachfolge letztlich eine ihrer Politiken auch im männlich besetzten öffentlichen Raum zeigte.<sup>161</sup>

Wie gestaltet sich nun aber die geschlechtliche Zuschreibung von Räumen und Politiken im Werk Leibls? Zunächst fällt auf, dass der Künstler sowohl in *Die Dorfpolitiker* als auch in seinem, wie erwähnt, direkt darauffolgend entstandenen Gemälde *Drei Frauen in der Kirche* eine strikte geschlechtliche Trennung vornimmt, diese durch die Multiplikation des Bildpersonals und dessen Inszenierung in geschlechtlich eindeutig konnotierten Handlungsräumen auffallend betont. Hier die sich um „höhere“, weil über die häuslich-privaten Politiken hinaus gehenden, geschäftlichen und das ganze Dorf betreffenden Agenden mit „wichtiger“ Miene austauschenden Herren im wohl nach ihnen benannten Nebenzimmer des politischen Zentrums des Dorfes, dem Wirtshaus; dort drei Frauen völlig in ihre jeweils eigene Tätigkeit versunken im zwar nach der Sitzordnung<sup>162</sup> formal gleichberechtigten,

---

<sup>158</sup> Zitiert nach WEBER-KELLERMANN 1987: 343.

<sup>159</sup> Vgl. WEBER-KELLERMANN 1987: 345 f.

<sup>160</sup> Vgl. ebd. 346.

<sup>161</sup> Das letzte Wort hatte auch hierbei gewiss das Familienoberhaupt.

<sup>162</sup> Gleichberechtigt waren Frauen selbstverständlich nur in dem Sinne, als dass sie ihrem nach dem Stand gleichrangigen männlichen Pendant auf selber Höhe, d.h. Distanz zum Altar, gegenüber sitzen durften. Es gab also sehr wohl eine Trennung nach Geschlecht – Frauen links, Männer rechts – und



nach den Ämtern aber ausschließlich vom Mann für sich beanspruchten geistlichen Raum. Die formale Umsetzung beider Bilder allerdings lenkt den Blick von den eindeutig lesbaren Geschlechterrollen auf Ebene des Dargestellten auf kunstimmanente Fragen, auf ihre Malerei und ihre Mittel. Auch der anekdotische Charakter, der in den „Dorfpolitikern“ oftmals ausgemacht worden ist, verliert bei näherer Betrachtung seine Narrativität und tritt damit in seiner Bedeutung hinter das Darstellungsmedium zurück. Das Bild weist damit voraus auf die völlige Stillstellung aller Erzählung und die bis zur Besessenheit gehende Kleinteiligkeit in der malerischen Beschreibung der drei Frauen. Thema und Darstellungsmodus weisen also eine Ambiguität auf, die eine politisch-soziale Lesart dieser Werke problematisch erscheinen lässt. Beziehen wir ein weiteres Bild, diesmal aus dem Spätwerk Leibls, in unsere Betrachtung mit ein, so wird dies umso deutlicher: *Mädchen am Herd* (1895, Abb. 4). Wie auch im Fall der beiden genannten, impliziert bereits der Titel das konservative Sujet und ein ebensolches Weltbild des Künstlers. Die malerische Umsetzung jedoch offenbart auf einen Blick das vorrangige Interesse Leibls an der Umsetzung des Stofflichen ebenso wie an der Darstellung des Atmosphärischen. Es ist das den Raum einhüllende anheimelnde Dämmerlicht, das dem Inhalt zu seiner künstlerischen Bedeutung verhilft – ihn geradezu in Farbe und Licht auflöst –, nicht seine Darstellung an sich. Die Tatsache, dass es sich darüber hinaus beim Schauplatz dieser intimen Komposition um die Küche des Malers selbst handelt und er diesen für die Inszenierung einer Reihe weiterer, auch männlicher Sujets nutzte, untermauert eine primär malerische Auslegung des leiblschen Werks. Ob zur Faszination vom „natürlichen“ Bauern als Bildinhalt auch eine ebensolche für dessen gerade auch in Geschlechterfragen konservative Gesinnung tritt, kann zumindest über das Œuvre des Künstlers nicht zweifelsfrei angenommen werden. Dessen kompromisslos an der „wahrhaftigen“, unverfälschten Natur orientierte und damit für seine Zeit in Deutschland progressive Malweise steht zudem in keinem Widerspruch zu dessen Rückzug aufs Land, konnte er doch ausschließlich hier „natürlich malen“<sup>163</sup>. Dass es sich einerseits bei seinen Darstellungen um seine, männliche Wahrheit handelt und dass ihn andererseits in der bäuerlichen Abgeschlossenheit die sich vorwiegend in der industrialisierten Gesellschaft vollziehende Dynamisierung des Geschlechterkonflikts kaum tangierte, ist dabei nur „natürlich“, wie Leibl es wohl selbst ausgedrückt hätte.

---

innerhalb dessen, nach dem gesellschaftlichen Stand – vorne, hinten. Vgl. WEBER-KELLERMANN 1987: 82-84.

<sup>163</sup> Zitat siehe S. 13 dieser Arbeit.

## 6 RESÜMEE

Gewiss, die *Neuesten Nachrichten* für Wilhelm Leibls Bauern sind politischer Natur, sowohl wenn wir einen engeren, institutionellen, als auch einen weiteren, jegliche Aushandlungsprozesse von Menschen und Gruppen umfassenden Politikbegriff als Maßstab anlegen. Und auch die bäuerliche Pragmatik, die sich in ihrem nach dem Leben gezeichneten Antlitz offenbart, erinnert frappant an das bismarcksche Ideal nüchterner, an den „realen Verhältnissen“ orientierter Machtpolitik. Die dörfliche Hierarchie, sie lässt sich unschwer aus der Komposition herauslesen. Jeder sitzt an dem ihm zugedachten Platz, hat mehr oder weniger mitzureden oder vielmehr mitzulesen, denn die Leserevolution in der jungen deutschen Nation, sie hat in Gestalt der juvenilen Generation auch das Dorf erreicht und die Herrschaft übernommen. Getagt wird im „Herrenzimmer“ des politischen Dorfcentrums, dem Wirts- oder Gasthaus, wobei klar wird, welchen Geschlechts der hier als Gast Willkommene zu sein hat. Allein, die gewichtigen Herrschaften in zerlumpte Socken und Pantoffeln deshalb als „Politiker“ zu titulieren, sie hätten es wohl selbst am allermeisten abgelehnt. Denn Dorfpolitik, die gibt es nicht, was gesagt werden muss, das wird gesagt. Da braucht es keine Partei und schon gar keine Obrigkeit, die einem dabei „hilft“ für Recht und Ordnung in der eigenen beschaulichen Lebenswelt zu sorgen.

Aber wie ernst darf das betrachtende Auge das nüchterne Farbspektakel überhaupt nehmen? Denn die Szenerie, sie ist gemalt, durchkomponiert vom Realisten Leibl von der Quaste des Bauern Zipfelmütze über seine im Gegensatz zum Mundwerk redseligen Hände bis zu seinem Schuhwerk in authentischem Zustand. In ungezählten Stunden in penibelster Manier alla prima in Öl aufs Holz gesetzt, bis die Modelle teils vor Erschöpfung kapitulierten. Selbst sein Freund im Feindesland, Gustave (Courbet), hat es mit der Genauigkeit im Detail der realistisch abzubildenden Natur nicht derart auf die Spitze getrieben wie sein vor der künstlichen Münchner Künstler-Hautevolee aufs Land geflohener, zum malenden Bauern gewordener Bewunderer mit zwei linken Händen.

Die Politiken des Malers Leibl, sie sind primär seinem Metier verpflichtet, dem Malen, nicht der Literatur, wie sie sich der Mode eines poetischen Realismus entsprechend unverhohlen ins „realistische“ Genrebild eingeschrieben haben, oder dem nationalen Wohl und Selbstbewusstsein. Von der nationalen Kunstkritik indes wurde sein Werk für seine fehlende Literarizität bekrittelt, der Künstler selbst für die Konstruktion einer staatlichen Identität vereinnahmt. Nichts wäre also fataler, als in Kenntnis der Maximen der deutschen Realpolitik automatisch auch im künstlerischen Feld eine sich so radikal gerierende Abkehr von bisherigen idealistischen Positionen anzunehmen, wie sie sich etwa zur selben Zeit in Frankreich in der Position Courbets abzeichnete.

Das Gemälde *Die Dorfpolitiker* trug immerhin zu einer Neueinschätzung Leibls unter rechtsgerichteten Kunstkritikern der 1870er Jahre bei. Er avancierte von einem gewissermaßen oppositionellen Maler „gewöhnlicher“ Motive à la Courbet zu einem „holbeinähnlichen“ Chronisten des bäuerlichen Wesens in Deutschland. Dies dürfte somit der Intention des Künstlers eher entsprochen haben, denn sofern sich Politisches im Allgemeinen und Realpolitisches im Speziellen im Gemälde zeigt, so ist dies schlicht der Tatsache geschuldet, dass dem Maler an einer reinen, „ehrlichen“ Naturbeobachtung gelegen war und nicht dass er eine etwaige politische Ideologie zur Schau stellen wollte. Der Maler Leibl, er appelliert höchstens an des Betrachters Auge, ebenso genau hinzusehen, wie er es getan hat.

## 7 QUELLENVERZEICHNIS

### 7.1 Literatur

BEW John: Realpolitik. A History. New York (Oxford University Press). 2016.

DUTTLINGER Carolin: Realismus, in: Achim Trebeß: Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag. Stuttgart, Weimar (J. B. Metzler) 2006. Sp. 314-316.

FREY Felix: Einflussfaktoren auf die Mediennutzung der Unterschichten im deutschen Kaiserreich (1871–1918), in: Studies in Communication. Media, 5. Jg., 3/2016, S. 241–306, DOI: 10.5771/2192-4007-2016-3-241 241

FRIED Michael: Courbet's Realism. Chicago/London (University of Chicago Press) 1990.

FUCHS Dieter / ROLLER Edeltraud: Politik, in: Dieter Fuchs/ Edeltraud Roller (Hrsg.): Lexikon Politik – Hundert Grundbegriffe. Stuttgart: Reclam 2007, S. 205-210

HERDING Klaus: Realismus, in: Werner Busch, Peter Schmoock (Hg.): Kunst. Die Geschichte ihrer Funktionen. Weinheim/Berlin (Quadrige) 1987, S. 674–713.

HANFSTAENGL Eberhard: Wilhelm Leibl. Die Dorfpolitiker. Stuttgart (Reclam) 1958.

KLEIN Wolfgang: Realismus/realistisch, in: Karlheinz Barck et. al. (Hgg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden (Band 5). Stuttgart/Weimar (J. B. Metzler) 2001. Sp. 149-174.

KOEHLER S. R.: Wilhelm Leibl. The American Art Review, Vol. 1, No. 11, 1880, S. 477–480. Online: JSTOR, [www.jstor.org/stable/20559715](http://www.jstor.org/stable/20559715). (Abrufdatum: 26 Apr. 2020)

KUBSCH Hugo: Wilhelm Leibl. Lux Lesebogen Heft 72. Murnau/München (Sebastian Lux). (o.A.)

LEHMANN Albrecht: Kultur des Volkes. Lebensverhältnisse und Verhaltensmuster in Dorf und Stadt, in: Dieter Langewiesche (Hg.): Das deutsche Kaiserreich. 1867/71-1918. Bilanz einer Epoche. Freiburg/Würzburg (Ploetz) 1984, S. 189–197.

MEMMEL Matthias: Deutsche Genremalerei des 19. Jahrhunderts. Wirklichkeit im poetischen Realismus. (Unveröffentlichte Dissertation, Ludwig-Maximilians-Universität München) 2013.

RÖHRL Boris: Die Kontroverse um Wilhelm Leibl. Über die Umwertung des Realismus als konservative Strömung. Eine Kritik der Leibl-Retrospektive in der Neuen Pinakothek und im Wallraf-Richartz-Museum, in: kritische berichte, Bd. 25, Nr. 1, 1995, S. 46-56. Online unter: <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/kb/article/view/11323>

SCHNEIDER Herbert: Dorfpolitik. In: R. Roth., H. Wollmann (Hg): Kommunalpolitik. Wiesbaden (VS Verlag für Sozialwissenschaften)1994, S. 122-135.

SÖNTGEN Beate: Sehen ist alles. Wilhelm Leibl und die Wahrnehmung des Realismus. München (Fink) 2000.

VON ROCHAU Ernst L.: Grundsätze der Realpolitik. Angewendet auf die staatlichen Zustände Deutschlands. Stuttgart (Göpel) 1853. Online unter: <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10561071-0> (Abrufdatum: 28.04.2020)

WEBER-KELLERMANN Ingeborg: Landleben im 19. Jahrhundert. München (C. H. Beck) 1987.

WIELAND Dieter: Ich bin der Leibl. Ein Maler unter Bauern [Dokumentarfilm]. München (Bayerischer Rundfunk) 1976. Online unter: <https://www.br.de/mediathek/video/ich-bin-der-leibl-ein-maler-unter-bauern-ein-film-von-dieter-wieland-av:5a3c4470d141a1001892c8e7> (Abrufdatum: 10.04.2020)

ZIEMANN Benjamin: Das deutsche Kaiserreich 1871-1918, in: Bundeszentrale für politische Bildung (Hg), Informationen zur politischen Bildung, 329, 2016. Online unter: <https://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/kaiserreich/> (Abrufdatum: 04.04.2020)

ZIMMERMANN Anja: Realismus, in: Ulrich Pfisterer (Hg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen. Methoden. Begriffe (2. erw. und akt. Aufl.). Stuttgart/Weimar (J. B. Metzler) 2011. Sp. 370-372.

## **7.2 Internetquellen**

Bayerischer Rundfunk: Mit Landkarten in die Moderne. URL: <https://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/radiowissen/geschichte/vermessung-bayern-landkarte-100.html> (Abrufdatum: 16.05.2020)

BayernSPD Landtagsfraktion: 1919. Hart erkämpftes Frauenwahlrecht. URL: <https://bayernspd-landtag.de/freistaat/1919-hart-erkaempftes-frauenwahlrecht/> (Abrufdatum: 19.05.2020)

CADUFF Claudio: Politik Begriff, in: Internetseite PolitischeBildung.ch (o. D.). URL: <http://politischebildung.ch/fuer-lehrpersonen/grundlagen/politik-begriff> (Abrufdatum: 26.04.2020)

Kammer für Arbeiter und Angestellte für Wien und Bundeskammer der ZiviltechnikerInnen: Kataster. URL: [https://www.meingrundstueck.at/mein\\_grundstueck/Kataster.html](https://www.meingrundstueck.at/mein_grundstueck/Kataster.html) (Abrufdatum: 16.05.2020)

Landesamt für Digitalisierung, Breitband und Vermessung [Bayern]: Liegenschaftskataster.  
URL: <https://www.ldbv.bayern.de/vermessung/kataster/allgemein.html> (Abrufdatum: 16.05.2020)

Musée d'Orsay: Gustave Courbet (1819-1877). Eine Biografie (o. D.). URL: <https://www.musee-orsay.fr/de/kollektionen/courbet-dossier/biografie.html#c19277> (Abrufdatum: 02.05.2020)

"Realpolitik." Britannica Online Academic Edition (2020): Encyclopædia Britannica, Inc. Web.  
URL: [academic-eb-com.uaccess.univie.ac.at/levels/collegiate/article/realpolitik/473167](https://academic-eb-com.uaccess.univie.ac.at/levels/collegiate/article/realpolitik/473167).  
(Abrufdatum: 27.04.2020)

„Realpolitik“ auf Duden online. URL: <https://www.duden.de/node/118930/revision/118966> (Abrufdatum: 27.04.2020)

„politisieren“ auf Duden online. URL: <https://www.duden.de/node/156431/revision/156467> (Abrufdatum: 16.05.2020)

Vermessungsstelle Christoph Wewel. Öffentlich bestellter Vermessungsingenieur im Land Brandenburg: Der Weg vom Steuerkataster zum Kataster heutiger Form. URL: <https://www.vermessung-wewel.de/historisches/> (Abrufdatum. 16.05.2020)

## 8 ABBILDUNGSVERZEICHNIS

**Abb. 1:** Wilhelm Leibl, Die Dorfpolitiker, 1877, Öl auf Holz, 76 x 97 cm,

Kunst Museum Winterthur, Sammlung Oskar Reinhart

Quelle: © Westermann – ARTOTHEK

**Abb. 2:** Wilhelm Leibl, Drei Frauen in der Kirche, 1878-82, Öl auf Mahagoniholz, 113 x 77 cm,

Kunsthalle Hamburg, Inv. Nr. 1534

Quelle: © Westermann – ARTOTHEK

**Abb. 3:** Wilhelm Leibl, Bildnis der Frau Gedon, 1869, Öl auf Leinwand, 119,5 x 95,7 cm,

Neue Pinakothek München

Quelle: © Westermann – ARTOTHEK

**Abb. 4:** Wilhelm Leibl, Mädchen am Herd, 1895, Öl auf Mahagoniholz, 41 x 32 cm,

Wallraf-Richartz-Museum, WRM, Inv. Nr. 1511

Quelle: © Wallraf-Richartz-Museum, WRM

**Abb. 5:** Gustave Courbet, Die Steinklopfer, 1849, Öl auf Leinwand, 159 x 259 cm

ehemals Staatliche Gemäldegalerie Dresden (1945 zerstört)

Quelle: © Bildarchiv Foto Marburg

**Abb. 6:** Hauensteiner Bauernberatung, 1873, 106,5 x 144,5 cm

Kunsthalle Hamburg, Inv. Nr. 1288

Quelle: © ZILS Wilhelm: Ludwig Knaus, München 1919, vor S. 3.

**Abb. 7:** Wilhelm Leibl in Bauertracht

Quelle: © WIELAND 1976 [Fotografie/Filmstill]

## **9 ANHANG**



Abbildung 2



Wilhelm Leibl  
Drei Frauen in der Kirche, 1878-82  
Öl auf Mahagoniholz, 113 x 77 cm  
Kunsthalle Hamburg, Inv. Nr. 1534

Abbildung 3



Wilhelm Leibl  
Bildnis der Frau Gedon, 1869  
Öl auf Leinwand, 119,5 x 95,7 cm  
Neue Pinakothek München

Abbildung 4



Wilhelm Leibl  
Mädchen am Herd, 1895  
Öl auf Mahagoniholz, 41 x 32 cm  
Wallraf-Richartz-Museum, WRM, Inv. Nr. 1511

Abbildung 5



Gustave Courbet  
Die Steinklopfer, 1849  
Öl auf Leinwand, 159 x 259 cm  
ehemals Staatliche Gemäldegalerie Dresden (1945 zerstört)

Abbildung 6



Ludwig Knaus  
Hauensteiner Bauernberatung, 1873  
106,5 x 144,5 cm  
Kunsthalle Hamburg, Inv. Nr. 1288



Abbildung 7



Wilhelm Leibl in Bauertracht  
WIELAND 1976 [Fotografie/Filmstill]