



WILHELM LEIBL

Das Werk Wilhelm Leibls ist in der Kunst des neunzehnten Jahrhunderts weit über Deutschlands Grenzen hinaus zu einem Begriff geworden, der sich mit allem Großartigen in der Malerei dieses Jahrhunderts verbindet. Deshalb zählt das deutsche Volk Leibls Werke mit zu dem Kostbarsten und Bedeutendsten, was ihm die jüngere Vergangenheit hinterlassen hat. Karl Römpler schildert in seinem Buch die eigentümliche Persönlichkeit des Künstlers, untersucht die Umstände, die das Besondere seiner Arbeiten beeinflussten, und die Wirkung von Leibls Malerei auf seine Generation und die Kunst der Gegenwart. Dieser Bildband ist keine wissenschaftliche Spezialarbeit, sondern er will lediglich informieren, bekanntmachen, eine notwendige Pflicht gegenüber dem Erbe des Realismus im neunzehnten Jahrhundert erfüllen. Darum strebt der Autor – der selbst ein Kunsterzieher mit reichen Erfahrungen ist – in seinen Erklärungen und Erläuterungen historischer Tatsachen und künstlerischer Vorgänge jene Allgemeinverständlichkeit an, die allen Büchern zur Geschichte der Kunst eigen sein sollte.

VEB VERLAG DER KUNST
DRESDEN

ILJA J. REPIN

Eine Einführung in sein Leben und
Werk von Traugott Stephanowitz

*Format 18,5 × 26,5 cm
122 Seiten mit 70 Abbildungen, davon
5 mehrfarbig*

Ganzleinen mit Schutzumschlag 16,- DM

Die vorliegende Monographie über Ilja J. Repin ist die erste größere Veröffentlichung in deutscher Sprache über Leben und Werk dieses bedeutenden russischen Malers. Der Autor hat auf Grund umfangreicher Quellenstudien sachliches Material zu einer lebendig geschilderten Lebensgeschichte des Künstlers verarbeitet, hat dessen Werk in die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts eingeordnet und somit erstmalig in Deutschland ein Bild über Repin geschaffen, das diesem Künstler gerecht wird. Aus Anlaß des Todestages Repins, der sich dieses Jahr zum fünfundzwanzigsten Male jährt, legt der Verlag allen an der Kunst interessierten Menschen dieses Buch vor, um mit einer Monographie über den bedeutendsten russischen Maler ein Bild von der Größe der russischen Malerei des neunzehnten Jahrhunderts zu geben.

VEB VERLAG DER KUNST
DRESDEN

HL

1

WILHELM LEIBE

KARL RÖMPLER · WILHELM LEIBL





Selbstbildnis · Federzeichnung

KARL RÖMPLER

WILHELM LEIBL



Y
K

VEB VERLAG DER KUNST

DRESDEN

Sächsische
Landesbibliothek
Dresden

(1955)

1956 III 552

WILHELM LEIBL wurde 1844 als Sohn des damals schon 60jährigen Domkapellmeisters Karl Leibl in Köln geboren. Die Mutter stammte aus den Kreisen des sogenannten Bildungsbürgertums. Sie war die Tochter eines Gymnasialprofessors und gebürtige Kölnerin. Der Vater, aus der Rheinpfalz nach Köln an den Dom berufen, war dort wegen der Domkonzerte, die er zu leiten hatte, sehr beliebt. Nicht nur geistliche Musik liebte er, sondern er hat auch Walzer zum Bockbierfest und Melodien für den Kölner Karneval, von denen eine den bezeichnenden Namen »Herzensmelodie« trägt, komponiert und damit seine Liebe zu der so lebenslustigen Wahlheimat Köln gezeigt. Der Lieblingskomponist des Hauses Leibl war Bach. Die Liebe zu Bach teilte auch später der Sohn Wilhelm. So gaben die Kunst und ein bestimmtes Maß von Gelehrsamkeit, aber keinesfalls spießbürgerliche Enge der Jugend des Künstlers ihr Gepräge. Zunächst soll allerdings der Knabe eine ausgesprochene Abneigung gegen Schule und Gelehrsamkeit gezeigt haben. Nur sein Zeichenlehrer hatte Freude an ihm. So existieren einige Anekdoten über Leibl, die auf ein zeichnerisches Wunderkind hinweisen. Der kräftige und geweckte Junge wies für das Praktische Begabung auf. Hier kündigte sich schon die Liebe des späteren Künstlers zum gediegenen Handwerk an. Vorübergehend hatte der junge Leibl die Absicht, Ingenieur zu werden wie einer seiner Brüder. Bald gab er jedoch diese Absicht auf. Er wollte Maler werden. Bei seiner Familie, vor allem bei seinem Vater, fand er mit diesem Wunsch wenig Widerstand.

Um sich auf das ersehnte Akademiestudium vorzubereiten, besuchte der 16jährige zunächst die Privatzeichenschule eines Kölner Malers, der in Düsseldorf studiert hatte und in Köln neben seiner praktisch-künstlerischen Tätigkeit auch noch das Amt eines Kunstkritikers an der »Kölnischen Zeitung« versah. Den Betrieb einer solchen Privatkunstschule hat uns Wilhelm Raabe in der »Chronik der Sperlingsgasse« mit dem Atelier des Meisters und Professors Frey und seiner Schüler trefflich geschildert.

1863 verläßt Leibl Köln und geht, nicht ganz 20jährig, nach München, um dort die Akademie zu besuchen. Auf Grund eines von ihm noch in Köln gezeichneten Aktes wird er in die erste Klasse der Akademie aufgenommen.

Nur ein halbes Jahr quälte er sich mit der gipsenen Antike ab, die damals jeder durchlaufen mußte, der auf einer Akademie malen lernen wollte. Leibl war sehr fleißig. Das bezeugen die Preise, die er immer wieder von der Akademie für gute Arbeit zugesprochen bekam. Einige dieser Arbeiten sind im Münchner Kunsthandel in den letzten Jahren wieder aufgetaucht. Es sind zunächst ohne Ausnahme bescheidene, fleißig gemalte Schülerarbeiten, die in keiner Weise auf die meisterlichen Leistungen der nächsten Jahre hinweisen. Neben seiner Arbeit in der Akademie wurde fleißig in der Pinakothek kopiert. Rubens, van Dyck und de Vos befragte er um ihre Geheimnisse. Noch heute hängt in der Pinakothek eine prachtvolle Leiblkopie nach dem Schäferbild von Rubens neben dem Original. Die Kopie ist eine Meisterleistung. Der Geist des alten Meisters ist großartig erfaßt.

Münchens Ruf als Kunststadt Deutschlands war damals fast unbestritten. Höchstens Düsseldorf und Wien machten der Isarstadt den Rang streitig. Die herrlichen Kunstsammlungen und die Akademie waren die Stützen dieses Ruhms. Die Professoren der Akademie und ihre bohemienhaften Schüler trugen das ihre dazu bei, der Stadt München das Gepräge zu geben. Die Geselligkeiten der jungen und alten Künstler bestimmten den Ton, der in der Stadt herrschte. Die glänzendste Erscheinung dieser Kunststätte war der Maler Piloty, dessen große historische Kompositionen auf das Publikum und auf seine Schüler den stärksten Eindruck machten. Jeder Schüler war stolz und glücklich, wenn er in die Malklasse dieses Künstlers aufgenommen wurde. Auch Leibl bewarb sich dort um einen Platz. Obwohl die Klasse überfüllt war, versprach ihm Piloty einen Platz für das Jahr 1866. Aber schon vorher hatte er ihm gestattet, Studien nach der Natur in seiner Klasse zu malen. Trotz dieses Versprechens entschied sich aber Leibl nicht für Piloty, sondern ging zu dem eben aus Weimar nach München berufenen Arthur von Ramberg, der sich wegen seiner tonschön gemalten Genrebilder eines guten Rufes erfreute. Erst 1869 ist dann Leibl für kurze Zeit bei Piloty gewesen. In der Zwischenzeit entwickelte er sich bei Ramberg zum Meister. Drei Bilder hat der knapp 25jährige Leibl damals gemalt, die ihn

weit über das Niveau eines normalen Akademieschülers stellten. Es ist einmal das Bildnis seines Vaters, das er gelegentlich eines Aufenthalts in Köln malte, als er sich beim Ausbruch des Krieges 1866 stellen mußte. Das zweite Bild wird nicht ganz mit Recht »Die Kunstkritiker« genannt. Es stellt eine Atelierszene dar, in der ein Künstler das Werk eines anderen nicht kritisiert, sondern begeistert lobt. Das dritte Bild ist der Höhepunkt im Schaffen dieser Schülerjahre; es ist das Bildnis der Frau Gedon.

Schon das Bildnis des Vaters ist das Werk eines reifen Meisters. Die Überraschung ist um so größer, wenn man feststellt, daß hier das Werk eines 22jährigen Akademieschülers vorliegt. Spürbar ist zunächst, daß dieses Bild sehr ähnlich gewesen sein muß. Ein feiner, überaus gütiger Greis schaut aus dem Bild. Ehrfurcht und Liebe des Sohnes kommen darin zum Ausdruck. Im Handwerklichen ahnt man schon die Meisterjahre. Feine, diagonal verlaufende Pinselstriche modellieren behutsam den Kopf. Die Farbigkeit ist äußerst sparsam. Auf dem schwarzen Rock leuchtet nur das kleine weißrote Ordensband. Der Kopf und die Hände sind noch sehr dunkel gehalten und von geringer Leuchtkraft. Vortrefflich ist das Haar gemalt, sowohl der etwas zausige Bart wie der Haaransatz an Schläfe und Stirn. Vollkommen ist die Hand, deren Finger ein Buch umschließen. Dabei ist der Zeigefinger zwischen die Seiten des Buches geschoben. Eine äußerst schwierige Aufgabe, die Leibl sicher mit Absicht gesucht hat, weil ihm der Reichtum an Form in dieser Hand Freude machte. Es gab jedenfalls damals in Deutschland kaum einen Porträtisten, der ein solches Bild aufzuweisen hatte. Das zweite Meisterwerk dieser Jahre, die sogenannten »Kritiker«, bedeuten im Werk *Abb. 2* Leibls ebenfalls eine Überraschung. Das Bild ist außerordentlich bewegt. Leibl hat für das Bild keine Berufsmodelle verwendet, sondern zwei Freunde, den Maler Rudolf Hirth du Fresnes und den Maler Karl Haider. Beide Künstler gehörten zum besonderen Freundeskreis. Haider, der das bewunderte Kunstblatt in der Hand hält, soll im Kunstgespräch solche enthusiastischen Bewegungen gemacht haben. Aber trotzdem ist das Bild doch etwas zu pathetisch. Im Handwerklichen ist es mit seinen feinen Grautönen ein Meisterwerk. In den vielen Details erinnert es uns an die Pilotyschule. Die *Abb. 4*

Tischdecke, auf die der Maler Haider tritt, den Hausschuh, der neben dem Sessel liegt, den Wasserkrug in der anderen Ecke des Zimmers und den Lehnstuhl mit dem Hut – solche Häufung des Details liebten Piloty und seine Schüler. In Leibls Werk bedeutet dieses Bild jedenfalls eine Ausnahme. So viel Bewegung und anekdotische Erzählung hat er sich später nie wieder in einem Bild gestattet.

Abb. 3 Trotz aller Vorzüge der beiden Bilder bleibt das Meisterwerk jener Jahre das Bildnis der Frau Gedon. Eine Frau, nicht eben schön, herb, aber liebenswürdig, steht vor dem Betrachter. Sie trägt ein Kind unter dem Herzen. Es ist verwunderlich und erstaunlich, wie der junge Künstler sich so in die Seele einer jungen Frau und werdenden Mutter eingelebt hat. Frau Gedon selbst hat als alte Frau die Geschichte dieses Bildnisses geschildert. Sie berichtet, wie schwer es sich der junge Maler gemacht habe und wie wenig leicht ihr das Modellstehen in ihrem Zustand gefallen sei bei diesem verbissenen, schweigsamen und durchaus nicht liebenswürdigen Maler, der so ungeschickt mit ihr, der hübschen Frau des in ganz München bekannten Baumeisters Lorenz Gedon, umging. Sie erzählt, wie enttäuscht sie gewesen sei, daß der Maler sie nicht »schöner« gemalt habe. Aus Leibls Bild spricht der unbedingte Wahrheitsfanatismus, der bei den offiziellen Porträtmalern Münchens – z. B. bei Lenbach – eben nicht zu finden war. Frau Gedon erwartete allerdings, als sie dem jungen Akademieschüler sich für dieses Bild als Porträtmodell stellte, daß Leibl sie etwas »verschönere«. War schon das Bildnis des Vaters nicht nur im Formalen, sondern vor allem im Menschlichen ein Meisterwerk gewesen, so bedeutete die »Frau Gedon« in beidem eine gewaltige Steigerung. Im Formalen erscheint das Bild als etwas Vollkommenes. In der Farbe ist es leuchtender als die »Kunstkritiker« und das Bildnis des Vaters. Kopf und Hände sind herrlich gemalt. Vor allem die über dem Leib liegenden Hände mit ihrer schwierigen Stellung sind immer wieder von allen Betrachtern gerühmt worden. Das Kleid ist mit seinen Details nur so weit angedeutet, daß es immer wieder vor Kopf und Händen zurücktritt. Als das Bild in München ausgestellt wurde, spürte man zweifellos die Bedeutung dieses Werks. Leibl wurde für die goldene Medaille vor-

geschlagen. Aber man fürchtete auch die Vollkommenheit des Bildes, denn mit solchem Können und solcher Auffassung eines Porträts rüttelte dieser junge Akademiestudent an den geheiligten Traditionen der Münchner Ateliers. In Zukunft mußte also viel besser gemalt werden, wenn solches Können zum Maßstab wurde. Eine Welle von Neid und Mißgunst schlug Leibl entgegen, als er das Bild ausstellte. Aus Leibls Briefen sind die traurigen Umstände, die dazu führten, daß Leibl nicht die goldene Medaille, ja nicht einmal die silberne erhielt, zu erfahren. Leibls einziger Lehrer, von Ramberg, hatte sich nicht entblödet, gegen die Verleihung der Medaille zu stimmen, da Leibl ja noch Schüler der Akademie sei. Deshalb bestünde Verdacht, daß das Werk nicht eigenhändig gemalt wäre, sondern noch Korrekturen seiner Lehrer enthielte. Ramberg hat zweifellos gewußt, daß die »Frau Gedon« keine Schülerarbeit mehr war. Er hat auch zumindest gewußt, daß seine Hand nicht an diesem Bild beteiligt war. Vielleicht hat er sogar gehahnt, daß kein Maler in München in dieser Zeit ein solches Bild hätte malen können. Daß er trotz allem den Jüngeren um Ruhm und Lohn betrog, zeigt, wie das Bild damals in München gewirkt haben muß. Mit diesem Bild hätte eine neue Epoche der Münchner Malerei eingeleitet werden können, für die die alten Herren der Akademie zu bequem waren. Leibl hat den Mißerfolg seines Bildes leicht verwunden. Arthur von Ramberg selbst war es, der dem jungen Maler zu einem Triumph verhelfen mußte, der mehr bedeutete als eine Medaille. In der internationalen Ausstellung 1869, zu der Leibl sein Bild geschickt hatte, führt Ramberg den berühmten französischen Maler Gustave Courbet durch die Säle der deutschen Abteilung. Der Franzose, auf dessen Urteil die meisten Künstler größten Wert legten, hat für wenig Bilder Interesse. Böcklins Faunenbild, das von Viktor Müller als das bedeutendste der Ausstellung dem jungen Hans Thoma empfohlen wurde, vermag ihm nur ein geringschätziges Achselzucken abzunötigen. Plötzlich bleibt er aber vor einem Frauenbildnis stehen und läßt sich von seinem verdutzten Begleiter den Namen des Künstlers sagen. »Dieses Bild«, erklärt er, »ist das beste Bild der Ausstellung!« Ramberg erklärt sich mit säuerlichem Gesicht bereit, dem berühmten Franzosen seinen ehemaligen

Schüler vorzustellen. Er geleitet Courbet in das Café Probst, eine Künstlerkneipe, in der der junge Leibl jeden Abend beim Tarockspiel sitzt. Man kann sich die Freude des jungen deutschen Malers vorstellen, als an jenem Herbstabend Courbet ihn mit einem Händedruck begrüßt und zu seinem schönen Bild beglückwünscht. In dieser Anerkennung des Franzosen steckt etwas Prophetisches für Leibls späteres Leben. Mißachtung in der Heimat und Anerkennung in Frankreich haben Leibls ganzes Schaffen begleitet. Georg Jakob Wolf schrieb in einem Aufsatz, daß die Deutschen ihren Leibl überhaupt erst durch die Franzosen kennengelernt hätten.

Jedenfalls sollte diese erste Berührung des jungen deutschen Malers mit Frankreich und mit der französischen Kultur nicht die einzige bleiben. Leibl hat sein Leben lang die große Nachbarnation und ihre Kultur geliebt. Sein Lieblingsschriftsteller war Montaigne, den damals in Deutschland kaum jemand las. Es war deshalb kein Wunder, daß er München den Rücken kehrte, als ihn Frankreich einlud. Sicher hatte Courbet, der neugewonnene Freund, bei dieser Übersiedlung von München nach Paris seine Hände im Spiel. Ob er Leibl direkt empfohlen hat, ist nicht mehr genau festzustellen. Jedenfalls besuchten einige Herren der französischen Gesandtschaft in München Leibls Atelier und luden ihn unter günstigen Bedingungen zu einem Porträtauftrag nach Paris ein. Damit war er frei von materiellen Sorgen. Dazu lockte noch der Umgang mit Courbet und seinem Freundeskreis, zu dem damals schon eine Reihe deutscher Maler gehörte. Acht Monate währte Leibls Aufenthalt in Paris. Es scheint für Leibl eine glückliche und unbeschwerte Zeit gewesen zu sein. Der Umgang mit gleichgesinnten Freunden, die finanzielle Unabhängigkeit und der Zauber der Weltstadt Paris haben ihn sicher schnell die Enttäuschung, die er in München erlebt hatte, vergessen lassen. Sein Bruder, der mit ihm in Paris zusammen wohnte, schrieb an die Mutter über den Bruder: »Die Sprache scheint ihm zu gefallen, wie überhaupt die feine französische Lebensart ihm sehr zusagt. Es steht zu erwarten, daß er Paris vielleicht nie verläßt.« Aber hier täuschte sich der Bruder, denn Wilhelm Leibl wäre nach Deutschland zurückgekehrt, auch wenn ihn nicht der Deutsch-Französische Krieg aus Frankreich vertrieben hätte.

Die moralische Armseligkeit des »ubi bene, ibi patria« (Wo es mir gut geht, da ist mein Vaterland) hat für einen Mann wie Leibl keine Gültigkeit. So wie einst Dürer klopfenden Herzens aus der Ferne, die ihn verwöhnt hatte, in die Enge Nürnbergs zurückkehrte, so kehrt auch Leibl nach München zurück. Wie Dürer von den venezianischen Malern, allen voran dem großen Bellini, anerkannt wurde, so war auch Leibl von dem bedeutendsten damals lebenden Maler Frankreichs, Courbet, einer Freundschaft gewürdigt worden.

Aber noch ein anderer Grund mag Leibl damals aus Paris getrieben haben. Das war die Versuchung zum Spezialisten, die damals an ihn herantrat. Er hätte nach dem glänzenden Bildnis der Frau Gedon die Möglichkeit gehabt, ein gefeierter, international anerkannter Porträtspezialist zu werden. Seine Mutter in Köln hat sich zweifellos eine Zeitlang die Hoffnung gemacht, in ihrem Sohn einen zweiten Lenbach oder Winterhalter zu haben, der, von Aristokratie und Hochfinanz geschätzt, in allen Ländern der Erde zu Hause gewesen wäre. Leibl hat solches Ansinnen der Seinen bestimmt und energisch zurückgewiesen. Er, der in Deutschland damals die schönsten Porträts malte, dessen Porträts einen Höhepunkt der deutschen Malerei schlechthin darstellen, faßte seine Arbeit als Bildnismaler immer nur als Gastrolle auf. Andere Bildinhalte schwebten ihm vor, wenn er an die Zukunft dachte.

Ob Leibl das Bildnis jener Dame, um dessentwillen er nach Paris eingeladen war, während seines Aufenthalts in Paris gemalt hat, ist nie bekannt geworden. Er brachte aber aus Frankreich mehrere Bilder mit, die von seinem Fleiß zeugen. Das schönste Bild und die reifste Frucht dieser Zeit ist die sogenannte »Kokotte«. Leibl hat sich selbst gegen den Namen gewehrt. Als zehn Jahre später der junge Perfall das Bild im Atelier zu Kutterling sah, hatte es schon diesen Namen, und der Maler hatte sich resigniert damit abgefunden. Die phantastische Tracht der dargestellten jungen Frau mit Halskrause und Tonpfeife erinnert an niederländische Kurtisanenbilder. Daher mag der etwas anrühige Name herrühren. Die Dargestellte gehört wohl kaum zu jener Halbwelt, die zu dieser Bezeichnung berechtigt. Es ist bekannt, daß sie die Geliebte eines Geigers war, eines Freundes von Leibl. Das Bild wird

immer mit Recht zu den besten Schöpfungen des Meisters gezählt werden, da es noch vollkommener als das Bild der Frau Gedon ist. Die Komposition ist vollendet, sehr klug gewählt. Das schwer und gediegen gemalte Kleid, dessen Details ohne Aufdringlichkeit gegeben sind und das jederzeit den atmenden Körper spüren läßt, bildet die Diagonale des Bildes. Die Senkrechte des aufgestützten rechten Armes der Frau und die Waagerechte der durch einen Teppich delikate betonten Tischkante, die durch die leicht schräg gehaltene Tonpfeife angenehm gemildert wird, verhindern ein Abrutschen der Komposition. Alle Helligkeiten des Bildes, wie die meisterlich gemalten Hände, die Tonpfeife, die Halskrause und die Feder auf dem Hut, weisen auf den Kopf der jungen schönen Frau. Der gelbgraurote Teppich, das Messing des Tellers und das Blau des Steinkruges vermitteln zwischen dem hellen Inkarnat des Fleisches und dem dunklen Kleid. Das Bild ist ein Bekenntnis zur Lebensfreude.

Das andere große Bild, das Leibl aus Paris mitbringt und das leider Fragment geblieben ist, stammt aus einer vollkommen anderen Lebenssphäre. Dargestellt ist eine alte Pariserin, die den Rosenkranz betet. War in dem Bild der »Kokotte« ein verwöhntes Luxusgeschöpf das Motiv, so haben wir hier eine resignierende Proletarierin aus Paris, die hoffnungslos und müde ihren Rosenkranz herunterbetet, um so wenigstens die Zeit, in der sie Modell steht, zu nützen. Das Bild ist weit entfernt von sentimentaler Armeleutemalerei. Aber auch das Pathos eines Daumier oder Millet ist Leibl fremd. Waldmann spricht richtig bei diesem Bild von »herber Düsterei«. Was die »Kokotte« farbig so sehr bereichert, Steinkrug, Zinnteller und Teppich, fehlt hier vollkommen. Das Detail ist ausgesprochen dürftig. Ein Schemel, der in jedem Atelier herumsteht, ist der einzige Gegenstand auf dem Bild. Aber gerade diese Dürftigkeit charakterisiert die Dargestellte.

Aus der gleichen Lebensphase wie die alte Pariserin stammt sicher auch das *Abb. 9* Modell für die sogenannte »Revolutionsheldin«. Der Name ist zweifellos falsch. Leibl hat den Kommuneaufstand in Paris nicht mehr erlebt und hätte ihm wahrscheinlich trotz seiner Freundschaft zu Courbet fremd gegenübergestanden. Waldmann weist mit Recht auf einen anderen Zu-

sammenhang hin, der sehr glaubhaft erscheint. Das Bild erinnert an die »Zigeunerin« des Frans Hals, die Leibl sicher im Louvre bewundert hat. Dargestellt ist ein junges Mädchen in einem etwas saloppen Anzug. Unheimlich lebendig wirkt der Kopf, der mit breiten Pinselhieben wie hingemauert erscheint. Für Leibl mag das Bild vielleicht unfertig gewesen sein oder nur eine Übung für die Hand bedeutet haben, vielleicht mag ihn die Auseinandersetzung mit Frans Hals auch gereizt haben, jedenfalls gibt er auch mit dieser lockeren pastosen Malweise den ganzen Menschen.

Der Krieg von 1870/71 beendet Leibls Aufenthalt in Paris. Er selbst ist nie wieder hingekommen, obwohl er stets seine Bilder auf die Pariser Ausstellungen schickte. Immer wieder wird in der Literatur über Leibl die Frage der Abhängigkeit von Courbet gestellt. Man hat sogar von einem Lehrer-Schüler-Verhältnis gesprochen. Es muß aber festgestellt werden, daß der junge Deutsche, ehe er nach Paris ging, immerhin schon das Meisterwerk »Frau Gedon« gemalt hatte, also trotz seiner Jugend in gewisser Weise ein fertiger Künstler war. Was Leibl von Courbet mitbrachte, war die Bestätigung des richtigen Weges. Dieser Weg aber bedeutete Kampf gegen sein deutsches Publikum. Ein Verehrer Leibls, der später das Kirchenbild kaufte, schrieb sehr richtig an den Künstler: »Daß Sie in Deutschland nicht mehr ausstellen wollen, begreife ich vollkommen. Das Auge der großen Menge ist hier nicht offen genug, um Ihre Bilder zu würdigen. Man hängt noch zuviel an der alten süßlichen Sentimentalität und kann den Anblick der nackten Wahrheit prüderweise nicht vertragen...« Leibl mag seinen Weg schon vor Paris genau gekannt haben, aber im Umkreis von Courbet und dessen Freunden hat sich die letzte Bestätigung seines weiteren Weges vollzogen. Man kann also kaum von einem Lehrer- und Schülerverhältnis sprechen, sondern hier hatten sich zwei Gleichstrebende aus zwei verschiedenen Nationen gefunden. Im übrigen lassen sich noch andere Verbindungen zur französischen Kunst bei Leibl nach seiner Rückkehr aus Paris feststellen. Und zwar die Verbindung zu Edouard Manet, der damals, als Leibl in Paris war, nicht ganz vierzig Jahre zählte und wegen seines rücksichtslosen Wahrheitsfanatismus schon einige Ausstellungsskandale mit dem Pariser

Publikum erlebt hatte. Unvergessen wird damals noch der Skandal um sein Bild »Olympia« gewesen sein. Leibl hat zweifellos, was bei seiner Bekanntschaft mit Courbet eigentlich selbstverständlich erscheint, Bilder Manets gekannt. Jedenfalls ist Manets Einfluß in dem Bildnis der Schwester Leibls zu spüren. Noch stärker ist die Erinnerung an Manet in dem Bildnis des ungarischen Malers Szinyei-Merse, der in München zu Leibls Freundeskreis gehörte. Beide Bilder sind Meisterwerke, und der Franzose hätte sicher Leibl zu solchen Dingen beglückwünscht. Aber in Leibls Werk bleibt diese geistreiche impressionistische Technik Episode. Er mißtraute solchen Dingen. Das war ihm zuwenig solide, denn er strebte eine handwerkliche Gediegenheit an, die dem offenen und lockeren Farbauftrag der Impressionisten nicht entsprach. Er suchte damals schon die geschlossene glatte Oberfläche der alten Meister, vor allem Holbeins.

Leibl hätte im Deutsch-Französischen Krieg eigentlich Soldat werden müssen, aber er wurde durch Vermittlung des preußischen Gesandten in Frankreich vom Militärdienst freigestellt. Leibl hat das zweifellos als Glücksfall empfunden. Der Kunsthistoriker Scheffler hat später festgestellt, daß für die Kunstgeschichte der Krieg 1870/71 überhaupt nicht existiert habe. Das läßt sich nicht nur bei Leibl, sondern bei allen bedeutenden Malern dieser Zeit feststellen. Menzel hörte gerade zu dieser Zeit auf, Historienbilder zu malen, als in Preußendeutschland jeder Auftrag für ein Historienbild in dieser politisch so hochgespannten Zeit ihm übergeben worden wäre. Man spürt bei allen bedeutenden Künstlern Widerstand gegen das so aktuelle Thema dieses Krieges. Hier ist ein Beweis für das Unbehagen des Künstlers innerhalb der kapitalistischen Gesellschaft. Gerade auf ihre stärksten Ereignisse bleibt er stumm.

Der aus Paris ausgetriebene Künstler wendete sich wieder nach München. Die drei Jahre, die Leibl nun in München bleibt, sind im Vergleich zu dem Pariser Aufenthalt trübe Jahre in Leibls Schaffen. In Paris anerkannt, von Mäzenen und verständnisvollen Kritikern geschätzt, in einem großen Malerkreis geliebt und verehrt, ohne finanzielle Sorgen, hatte er sich mit jener unbefangenen Freiheit bewegen können, die ein Künstler braucht. In Mün-

chen ist alles anders. Die Kollegen beneiden ihn, die Kritik beschimpft ihn, finanzielle Sorgen quälen ihn. Es ist die Zeit, da er um einen lächerlichen Preis jeden Porträtauftrag ausführt. Ja, zu Gehilfenarbeit für den vielbeschäftigten Historienmaler Kaulbach muß er sich in dieser Zeit hergeben. Für alle diese Schwierigkeiten hat ihn zumindest die Freundschaft junger Maler, die sich um ihn scharten, entschädigt. Zum Teil sind es noch Bekannte aus Paris, allen voran Leibls bester Freund, Johann Sperl, den Leibl schon seit seiner Akademiezeit kannte und der ihm sein ganzes Leben treu blieb und seine spätere Dorfeinsamkeit mit ihm teilte. Dazu kommt noch Louis Eysen, dessen Porträt Leibl 1870 vielleicht noch in Paris malte, weiter Schuch und Trübner, die er ebenfalls porträtierte. Nahe stand ihm durch verwandtschaftliche Beziehung der Maler Fritz Schider. Vorübergehend gehörte auch zu diesem Kreis Hans Thoma, der Leibl seine schönsten Bilder verdankt, ehe er sich endgültig Böcklin zuwandte. Man konnte damals mit Recht in München von einem Leiblkreis sprechen. Das Niveau dieses Kreises war gleichmäßig hoch, und es fällt oft schwer, die einzelnen Künstlerpersönlichkeiten zu erkennen. Nach dem Abgang Leibls zerfiel dieser Kreis. Für München als Kunststadt bedeutete das den schwersten Schlag, denn damit war die moderne Malerei aus München gegangen. Aber auch manche ganz anders gearteten Künstler schätzten Leibl. Nicht alle wollten ihn »in den Skat legen«, wie er einmal bitter bemerkte. So tauschte der geschätzte amerikanische Modemaler William Chase die »Kokotte« gegen eines seiner damals gut verkäuflichen Bilder. Das gleiche tat der Maler Munkácsy mit den »Dachauerinnen im Wirtshaus«. Es ist nur ausgleichende Gerechtigkeit, daß diese Bilder, damals von keinem gewünscht, heute Zierden der Museen darstellen und für ein Vielfaches des damaligen Preises für Deutschland zurückgekauft werden mußten. Defregger erwarb übrigens zur selben Zeit das »Ungleiche Paar« von Leibl. Andreas Achenbach, der Malerkönig von Düsseldorf, setzte sich für das Bildnis des »Alten Pallenberg« ein. Aber es gab auch für Leibl bittere Erfahrungen mit den Kollegen. So erwirkte z. B. später der allgewaltige Lenbach, daß Leibl für sein Bild »Die Frauen in der Kirche« nicht einmal die Hälfte des geforderten Preises bekam.

Trotz allem hat Leibl auch in München wie in Paris rastlos gearbeitet. Es galt ja für ihn, das in Frankreich Erworbene weiterzuentwickeln. Ein großes Bild hatte er aus Paris mitgebracht. Mit ihm kam er auch in München nicht weiter. Es blieb leider unvollendet. Aber auch so ist es noch imponierend genug. Dieses Bild, die sogenannte »Tischgesellschaft«, die in Köln hängt, weist auf Aufgaben hin, die viel später Liebermann mit dem Gruppenbildnis der Hamburger Professoren zu lösen hatte. Das Bild ist immer bewundert worden. Viele Bewunderer haben dabei das Unfertige übersehen. Und doch vermag das Bild mit seinen leeren Stellen nicht zu befriedigen, es wirkt unruhig und ergibt keinen geschlossenen Gesamteindruck.

In dieser Zeit entstanden eine ganze Reihe Porträts, meistens von den Künstlerfreunden wie Louis Eysen, Schuch und Trübner. Es sind kleine Bildnisse, die nur den Kopf zeigen. Das schönste in der Reihe ist das Bildnis

Abb. 11 Eysens. Mit breitem, sicherem Pinsel ist der Kopf gemalt. Auffallend ist, daß Leibl in dieser Zeit fast ausschließlich seine Freunde gemalt hat. An wirklich großen und vor allem lohnenden Porträtaufträgen scheint es ihm damals gefehlt zu haben. Eine große Überraschung unter diesen Künstler-

Abb. 12 porträts bedeutet das des ungarischen Malers Szinyei-Merse. Es zeigt Leibl von einer ganz anderen Seite. Wie der elegante, temperamentvolle Ungar, der sicher in Münchener Künstlerkreisen eine auffallende Erscheinung war, mit der überaus bewegten Kontur da auf den Beschauer zukommt, das ist weit von der sonstigen Existenzstille Leibls entfernt. Frankreich und besonders Manet machen sich hier geltend. Die Echtheit des Bildes ist nicht anzuzweifeln. Das Bild zeigt jedenfalls, wie selbständig Leibl Anregungen verarbeitet und wie er sich das Gesetz der Form immer vom Inhalt her holt. Dieser lebendige und temperamentvolle, lässig elegante Mann konnte gar nicht anders gemalt werden, als Leibl es tat. Hier mußte Leibl eben Mittel aufbieten, die er sonst nicht anwandte. Nur mit so spontanen Pinselstrichen konnte dieses sprühende Leben eingefangen werden. Weniger bekannt als dieses Paradebild ist das in der gleichen Technik gemalte Bild des sogenann-

Abb. 10 ten »Amtmannes«. Ein bärtiger Mann mit einem sanguinischen Tempera-



I Jäger - Öl



ment ist hier mit demselben Pinselfuror gemalt worden. Ein Vorläufer dieser beiden Bilder ist zweifellos die schon erwähnte »Revolutionsheldin«. Aber neben diesen so temperamentvoll hingestrichenen Bildern steht dann wieder ein so bedachtsam gemaltes Männerantlitz wie das des Daniel Harzheim. Abb. 15

Die zwei besten Beispiele Leiblscher Porträtkunst aus dieser Zeit sind die Bildnisse zweier im Charakter ganz verschiedener Männer, des Bürgermeisters Klein und des alten Pallenberg aus Köln. Der Bürgermeister aus Brebach bei Saarbrücken mit seinem feinen, klugen, von Altersweisheit verklärten Kopf, die wundervollen Greisenhände auf einen Stock gestützt, ist kein Tatmensch. Pallenberg ist das Gegenteil. Beim Bürgermeister Klein Stille, Behutsamkeit, Wissen, Erfahrung und Abgeklärtheit, bei Pallenberg das Laute, Lebensfrohe, Pfiffige eines Menschen, der Erfolg im Leben hat. Er fühlt sich in dem repräsentativen Anzug nicht ganz wohl. Etwas ungeschickt und trotzdem selbstbewußt hält er den Handschuh. Ein Typ des Unternehmers, der sich aus kleinsten Anfängen hochgearbeitet hat und nun zum »feinen« Mann geworden ist. Leibl sieht sein Modell sehr genau. Er hat es nicht beschönigt. Das Großsprecherische und die Überheblichkeit des endlich arrivierten Großbürgers sind spürbar. Dem alten Herrn soll das Bild nicht sehr gefallen haben. Er fand es sicher zu wahr. Lange Jahre hat es auf dem Boden gestanden und ist erst nach dem Tode Pallenbergs wieder aus der Bodenkammer hervorgekommen. Formal bietet Leibl im Bildnis Pallenbergs wenig Neues. Er nimmt sich hier bei einem offiziellen Porträtauftrag zusammen und widersteht allen Versuchen, flächenhaft zu malen. In keinem Stück des Bildes gestattet er sich Dinge, die an das von Szinyei-Merse erinnern. Der Kopf ist meisterhaft modelliert mit verhältnismäßig derben Pinselstrichen. Die kräftige, blühende Fleischfarbe im Gesicht folgt jeder Form des Kopfes. Prachtvoll, wie immer bei Leibl, ist das Haar gemalt, sowohl der Schifferbart wie die Haare des Kopfes. Die weiße Weste, die dem Tonmaler große Schwierigkeiten bereitet und die Leibl wahrscheinlich früher etwas ratlos gemacht hätte, wird perlgrau abgetönt, so daß sie stofflich eine weiße Weste bleibt und doch nicht durch ihr Leuchten vom

Abb. 13, 14

Gesicht ablenkt. Das Schwarz des Anzugs ist mit viel Blau gemalt. Damit der Kopf mit seiner kräftigen Farbigeit in dem einfachen Farbensemble nicht zu brutal und derb wird, schafft der Maler mit den ockergelben Handschuhen, deren Schatten ins Violette gehen, einen Ausgleich. Vortrefflich nimmt noch einmal die auf dem Knie liegende Greisenhand die Farbigeit des Kopfes auf. Es ist eine besonders schöne »Leiblhand«. Stofflich ist die knittrige Haut dieser Hand vortrefflich gelungen. Die Details der Uhrkette und der Westenknöpfe sind nur ganz flüchtig und doch überzeugend angegeben.

Abb. 8 Noch ein ungewöhnliches Bildnis entsteht in diesen Jahren, das Porträt einer Nichte Leibls. Es ist das einzige Frauenbildnis dieser Zeit. Zweimal hat Leibl sie gemalt. Einmal in ganzer Figur und einmal nur den Kopf des jungen Mädchens. Das Bildnis in ganzer Figur gehört in die Gruppe der Bilder, die dem Szinyei-Merse-Bild ähnlich sind. Es weist besonders stark auf Manet hin. In dem kleineren, nur den Kopf zeigenden Bild der Nichte Lina ist ein herbes, wenig anziehendes Mädchen, ist ein Backfisch dargestellt. Nicht die Malweise macht das Bild zu einer Kostbarkeit. Diese ist vollkommen. Das Bild ist als menschliches Dokument so eindrucksvoll, und erstaunlich ist die Tatsache, daß dieser Junggeselle gerade Frauenbildnisse mit solchem psychologischen Scharfblick malen kann. Jeder Porträtmaler weiß um die Schwierigkeit, eine so unfertige Persönlichkeit zu erfassen. Trotz der reichen Ernte der Münchener Jahre kann die Kunststadt an der Isar Leibl nicht halten. Er entschließt sich, zunächst nur vorübergehend in ein Dorf zu übersiedeln. Diese Flucht zu den Bauern ist immer wieder analysiert worden. Eines steht jedenfalls fest: Leibl war kein Bauer. Er war trotz seiner Jagdleidenschaft ein Stadtmensch von erlesener Kultur. Die Feindschaft und die Mißgunst der Künstlerkollegen können ihn auch nicht vertrieben haben. Dazu war er zu robust und hatte genug Freunde. Alle Argumente in dieser Richtung sind unglaubwürdig. Leibl meinte vielmehr, seiner Kunst dieses Opfer bringen zu müssen. In einem Brief an die Mutter schreibt er: »Hier in der Natur unter freien Naturmenschen kann man *natürlich* malen.« Das war ein Trugschluß, denn zur gleichen Zeit be-

weisen in Deutschland Menzel und in Frankreich Manet und Renoir, daß man mitten in der Großstadt Berlin oder Paris »natürlich« malen kann. Die Flucht Leibls hängt mit dem von Karl Marx konstatierten Zustand, daß »die kapitalistische Produktion gewissen geistigen Produktionszweigen, wie Kunst und Poesie, ‚feindlich‘ ist«, mit dem Unbehagen und der Unzufriedenheit des wirklichen Künstlers, hängt mit der kapitalistischen Umwelt zusammen. Die Marokkoreise Delacroix' und die arkadischen Landschaften Corots, der Zaubergarten des alten Renoir, das Inselparadies Gauguins und die bäuerliche Einsamkeit Leibls, sie alle bedeuten Flucht aus der zeitgenössischen Wirklichkeit, bedeuten Abneigung gegen den kommerziellen Betrieb der großen Städte, in denen der Künstler vereinsamt. Leibl floh aus dem behaglichen städtischen Luxus, den er durchaus zu schätzen wußte, denn auf dem Dorf glaubte er, einer Wirklichkeit näherzukommen, die noch echt war. In den Malerateliers Münchens war die Wirklichkeit verpönt, sowohl bei Piloty und seinen Schülern als auch bei Lenbach. Bei dem einen gab es statt Wirklichkeit Historie – und die war meistens noch falsch interpretiert im Sinne der herrschenden Gesellschaft –, und der andere malte historisierende Porträts, d. h. Großkaufmannsfrauen im Gewand venezianischer Kurtisanen. Den alten Meistern hatte man in den Ateliers der Münchner Malerfürsten nur Äußerlichkeiten abgeguckt. »Wie er sich räuspert und wie er spuckt, das habt ihr ihm glücklich abgeguckt.« Vom Geist der alten Meister blieb nichts übrig. Wie stark Leibls Abneigung gegen dieses Theater in den Münchner Ateliers war, beweist seine Stellung zu Wagner, der damals München zu bezaubern begann. Die Freunde hatten Leibl nach langem Überreden eine Theaterkarte zum Lohengrin aufgeschwatzt. Als sie aber ins Theater kommen, bleibt Leibls Platz leer. Nach Schluß der Vorstellung finden sie ihn beim Tarockspielen im Café Probst. Auf ihre entrüstete Frage, warum er nicht im Theater gewesen sei, antwortet er treuherzig: »Laßt mich aus, ich kann keinen Ritter sehen.« Hier sind die wahren Gründe für Leibls Flucht auf das Dorf. Abneigung vor der Theater- und Scheinkunst der Kunststadt und Sehnsucht nach einfacher, schlichter Wirklichkeit.

Die erste Station in Leibls Dorfleben ist der kleine Ort Graßfing. Das Münchner Atelier wird geschlossen. Dort steht die unfertige »Tischgesellschaft«, die nicht mehr beendet werden sollte. In dem kleinen Notatelier in Graßfing entstehen aber sehr rasch zwei Meisterwerke, die in Leibls Schaffen einen Höhepunkt bedeuten. Es sind die »Dachauerinnen im Wirtshaus«
Abb. 17–19 und die »Dachauerin mit Kind«. Bei einem Vergleich der unfertig gebliebenen »Tischgesellschaft« mit diesen beiden Bildern fällt sofort die größere Helligkeit der neuen Werke auf. Das Licht der »Tischgesellschaft« war kein wirkliches Licht, sondern Atelierlicht. Um die Dachauerinnen lebt und webt aber helles Tageslicht. Das bedeutet nicht, daß hier der Maler mit der Freilichtmalerei liebäugelt. Was Leibl wahrscheinlich in Paris bei Manet gesehen hatte, die große wunderbare Helligkeit und das Malen mit farbigen Schatten, Erkenntnisse, die er in dem schönen Kniebild seiner Nichte genutzt hatte, die noch in den Handschuhen des Pallenberg spuken, solche Erkenntnisse hatte er damals schon wieder aufgegeben. Auf das Schwarz konnte und wollte er nicht ganz verzichten, wie es die Franzosen taten. Die »Dachauerinnen im Wirtshaus« sind ein reines Genrebild, kein einfaches Doppelporträt. Leibl erzählt hier eine Geschichte. Eine alte und eine junge Frau sitzen zusammen. Die junge hält einen Brief in der Hand, und die ältere redet auf sie ein, offenbar um den Inhalt des Briefes noch genauer kennenzulernen, als ihn die jüngere schon verraten hat. Man spürt das schwerfällige Nachdenken der jungen Frau. Wie großartig das Psychologische erfaßt ist, wird erst deutlich, wenn man das Bild mit Bildern verwandter Motive von Defregger oder Knaus vergleicht. Den farbigen Hauptakzent des Werkes bilden die schwarzen Kleider der Frauen. In dem Schwarz des Kleides der jüngeren Frau glüht eine tiefrote Schleife, deren Farbe an der Blende des Rockes noch einmal wiederkommt. Das gleiche Rot findet sich noch einmal in den Kopfbedeckungen der Frauen. Der metallene Brustschmuck erinnert an die goldenen Aufschläge des Mantels des Bürgermeisters Six von Rembrandt. Der Kopf der alten Frau steht als leuchtender Fleck vor dem mit einem Fensterladen verschlossenen Fenster, dessen Dunkelheit durch einen hellen Krug noch einmal aufgehellt wird. Der Kopf der

jungen Frau dagegen steht mit seinem hellen, leuchtenden Fleisch vor einer weiß getünchten Wand. Die weiße Wand ist großartig gemalt. Blau, Violett, Rosa, ja sogar das Rot der Kopfbedeckung sind auf ihr wiederzufinden. Der dunkle Fleck eines Heiligenbildes läßt die Wand noch mehr leuchten. Auf dem einfachen Holztisch steht ein Glas Rotwein, in dem noch einmal das Rot, das die Frauenkleider so lebendig macht, aufleuchtet.

Von gleicher Harmonie ist das Bild »Dachauerin mit Kind«. Wieder ist das mächtige Schwarz der Kleider der beherrschende Farbton des Bildes. Vor einer weißblauen Wand sitzt die Mutter, eine junge, schöne Frau, und hat die Hand auf die Schulter ihres Kindes gelegt. Mit einer feinen, kaum spürbaren Zärtlichkeit zieht sie das Kind an sich. Leibl vermeidet alle Sentimentalität in der Aussage dieses uralten Themas der Kunst. Die rechte Schulter der Frau, ihre hohe Pelzmütze, der linke Arm, in dem das Kind wunderbar eingeschlossen ist, die helle Hand der Mutter, ihre Schulter und der Arm des Kindes ergeben gegen die helle Wand eine eindrucksvolle Silhouette. Wieder ist das Menschliche, das Zusammengehören von Mutter und Kind wunderbar erfüllt. Emil Waldmann schreibt angesichts dieser beiden Meisterwerke: »Vielleicht ist Leibl später manchmal noch größer. Glücklicher war er nie.«

Das kleine Dorf Graßlfing, noch verhältnismäßig nahe an München, war trotz der großartigen künstlerischen Ausbeute auf die Dauer für den Maler zu unbequem. Nichts fesselte ihn an das kleine Dorf. Im Winter 1874/75 war er wieder in München. Die Bilder, die er aus seiner Dorfeinsamkeit mitgebracht hatte, erwarben ihm einen Achtungserfolg bei den Kollegen. Man sprach ihm die große goldene Medaille zu, die einst dem jungen Maler vorenthalten worden war. Aber es blieb eben nur ein Achtungserfolg. Der so ersehnte und notwendige finanzielle Erfolg blieb aus. Kein Bild wurde verkauft. Das Publikum verhielt sich ablehnend und feindlich. Friedrich Pecht, der führende Münchner Kunstkritiker, schrieb von den Bildern, sie seien eine Verunstaltung von Gottes Ebenbild. Er entblödete sich nicht, vom »Kultus des Häßlichen« zu sprechen. Solche gehässige Dummheit mag Leibl den endgültigen Abschied von München leicht gemacht haben. Er hat es

daraufhin mit München nie wieder versucht. Gegen das deutsche Publikum blieb er mißtrauisch bis ans Ende seines Lebens. Mit seinem endgültigen Abgang von München war aber auch das Schicksal Münchens als Kunststadt besiegelt. Es hatte seinen größten Maler ausgetrieben.

Für Leibl blieb dieser Winter in München – das ist bezeichnend für seine Stimmung – vollkommen unergiebig. Im Frühjahr 1875 wohnt er in Unterschondorf am Ammersee. Leibls Schaffenskraft nimmt in der dörflichen Umwelt sofort wieder zu. Die Jahre in Unterschondorf (1875–1878) sind für ihn äußerst fruchtbar. Eine erlesene Galerie von Meisterwerken ließe sich allein aus dieser Periode zusammenstellen, vier Genrebilder, die »Dorfpolitiker«, der »Jäger«, das »Ungleiche Paar« und der »Spargroschen«, und die meisterhaften Porträts. Dazu kommen noch neben Studien kleineren Formats einige hervorragende Bildnisse aus einer Lebenssphäre, in der Leibl bisher noch nie geschaffen hatte, nämlich einige Familien des bayrischen Landadels. Leibl hat sich zu diesen Aufträgen sicher nicht gedrängt. Die Bewunderung eines jungen Barons von Perfall für Leibl mag für diese Aufträge eine Rolle gespielt haben. Vielleicht ist der junge Baron der Vermittler für die anderen Aufträge gewesen.

Über die Unterschondorfer Lebensumstände existiert ein interessanter Bericht von eben diesem Baron Perfall, den Leibl vor allem als Jagdgefährte schätzte. Er hat ihn in dem Bild des »Jägers« verewigt. Sicher hat Perfall seine Freundschaft zu Leibl etwas zu stark betont, denn es ist immerhin merkwürdig, daß sie sich niemals wieder gesehen haben, nachdem sie sich einmal getrennt hatten. Jedenfalls waren die Jahre in Unterschondorf die glücklichsten in Leibls Leben. Das schönste Zeugnis dieser Zeit ist das »Ungleiche Paar«. Das Mädchen, das auf dem Bild so selbstbewußt neben dem verschmitzten, bauernschlauen Alten sitzt, war Leibls Braut. Perfall weiß viel zu erzählen von der überschäumenden Kraftfülle des Malers. Und diese Fülle wurde auch ausgelebt in jenen Jahren. Jagen, Fischen, Segeln und am Abend einige Maß am Tisch mit den Bauern, das mag ihm damals ebensoviel gegolten haben wie das eigentliche Malen. Das »Ungleiche Paar« ist das reichste Bild dieser Zeit. Es ist kein moralisierendes Genrebild, wie es

Farbbeilage II

die alten Meister, z. B. Cranach, gemalt haben. Leibl will keine Moralpredigt. Das junge Mädchen und der alte Bauer sitzen nebeneinander. Die Jugend und Schönheit des Mädchens können nicht wirkungsvoller zur Geltung gebracht werden als durch die Gegenüberstellung mit diesem Alten. Das Bild ist noch heller als die »Dachauerinnen«, wenn auch die flimmernde Atmosphäre der »Dachauerinnen« fehlt. Die beiden sitzen in einer Zimmerecke, eine helle und eine dunkle Wand als Hintergrund. Dadurch wird das Plastische der Köpfe wesentlich gesteigert. Wieder gibt das Schwarz der beiden Kopfbedeckungen, der Männerjacke und des Frauenrockes den farbigen Akzent. Dazu kommt das glühende Kirschrot der Männerweste und des Mieders des Mädchens. Es ist die gleiche Farbigkeit wie bei den »Dachauerinnen«. Sogar das Glas mit dem roten Wein fehlt nicht. Dort stand es auf dem Tisch. Hier hat es das junge Mädchen in der Hand. Rücksichtslos wird der Ellbogen des Mannes abgeschnitten, so daß der Bildraum fast gesprengt wird. Um das warme Kirschrot noch zu steigern und das Schwarz zurückzudrängen, gibt Leibl mit den weißen Puffärmeln, in denen er geschickt die Gegebenheiten der Tracht ausnutzt, noch einmal eine leuchtende Fanfare, die zu dem weißblauen Hintergrund hinlenkt. Die faltige Greisenhaut mit den Bartstoppeln ist ebenso schön wie die glatte Haut des Mädchens. Das Menschliche, das Pfiffige und Schlaue des Alten, seine Freude, neben diesem hübschen Mädchen zu sitzen, und die kraftvolle Sicherheit des jungen Mädchens, das so selbstbewußt ausschaut, sind gut getroffen. Das städtische Motiv als Gegenstück zu diesem Bauernbild findet sich bei Renoir. Der Deutsche und der Franzose, beide stehen auf gleicher Höhe der Malerei des 19. Jahrhunderts.

»Der Spargroschen«, das andere Genrebild aus der Unterschondorfer Zeit, ist verhältnismäßig unbekannt geblieben. Eine auffällige Parallele zu dem »Ungleichen Paar« findet sich in der Tatsache, daß in beiden Bildern für Leibl der Bildraum zu eng wird. In beiden Bildern wird ein Ellbogen durch den Bildrand abgeschnitten. Das Bild hat bei weitem nicht das glühende Kolorit des »Ungleichen Paares«. Ein bäuerliches Ehepaar ist dargestellt, das in einer engen Küche beieinander ist. Eben holt der Alte mit spitzen

Fingern einen Spargroschen aus dem Beutel, den die Frau wahrscheinlich braucht. In dem alten Bauern ist das Modell aus dem »Ungleichen Paar« wiederzuerkennen.

Das bedeutendste Genrebild aus dieser Zeit ist das große Gruppenbild, das *Abb. 22* irrtümlicherweise den Namen »Dorfpolitiker« bekommen hat. Es scheint, als ob die anderen Bilder nur Vorbereitung für dieses Bild bedeuten. Schon die Zahl der dargestellten Personen ist für Leibl überraschend. Fünf Personen sitzen im engen Raum zusammen. Nie wieder hat Leibl so viele Personen auf einem Bild vereinigt. Auch in einem anderen Sinn ist das Bild für Leibl neu. Seine Scheu vor der Anekdote im Bild ist bekannt. Hier wählte er ein Thema, wie es die berühmten Anekdotenmaler dargestellt haben. Die Bauern auf diesem Bild diskutieren nicht über ein weltpolitisches Ereignis, wie es der Titel vermuten läßt. Sie treiben Dorfpolitik, denn sie studieren den Kataster, der natürlich für die beteiligten Bauern das erregendste politische Ereignis überhaupt darstellt. Selten sind Bauern vor Leibls Wirken so eindringlich und genau geschildert worden. Jeder dieser fünf Männer ist ein Individuum, dessen Anteilnahme und Erregung verschieden ist. Der am weitesten links sitzende Wirt, erkennbar an der weißen Schürze, in Strümpfen auf der Ofenbank sitzend, ist am wenigsten beteiligt. Von ihm als Ruhepunkt des Bildes pflanzt sich die Erregung fort, die von dem weißen Katasterblatt ausgeht, bis zu dem am weitesten rechts sitzenden Bauern, dessen Erregung nicht nur an dem gespannten Gesicht zu sehen ist, in dem man die Kiefernmuskeln zu spüren glaubt, sondern vor allen Dingen an seinen Füßen, die sich vor Erregung aus den Pantoffeln heben. Der zweite von rechts, der sich auf seinen Stock stützt und etwas begriffsstutzig zu sein scheint, ist voller Mißtrauen gegen alles Geschriebene und voller innerer Vorbehalte, da er nur mit Mühe den Dingen genau folgen kann.

Leibl wurde immer der Vorwurf gemacht, daß er nur Modelle abmalen könne. Ein solcher Vorwurf wird gerade von diesem Bild entkräftet, denn die Modelle konnten wohl dasitzen, wie Leibl es wünschte, sie konnten aber nicht »Katasterlesen« spielen. Das hatte Leibl eben, ehe er das Bild begann,



II *Ungleiches Paar* · Öl



in einem schöpferischen Augenblick mit seinen begnadeten Maleraugen gesehen, und die Modelle, die da vor ihm saßen, bedeuten, auch wenn sie noch so still sitzen mußten, nur Gedächtnisstützen. Wie oberflächlich charakterisierten dagegen die professionellen Bauernmaler ihre Modelle. Wie sehr herrscht bei ihnen statt tiefer Durchdringung nur oberflächliche Anekdotenerzählerei. Auch Leibl erzählt in seinem Bild, aber wie ausdrucksvoll und erschöpfend deutet er die Menschen. Wieder ist die Komposition des Bildes meisterhaft. Die Figuren sind in einer Zimmerecke angeordnet. Das Fenster ist die einzige Lichtquelle. Man spürt, wie Leibl sparsam mit seinen Mitteln umgeht und alle Effekte vermeidet, die die Aussage schwächen können. Auch die Farbigkeit ist sehr einfach. Die weiße Schürze des Wirts und die zwei roten Westen der Bauern sind die einzigen Farbakzente, die er sich gestattet. Im übrigen läßt der Maler den Bauern ihren düsteren Anzug, um den Ernst der Szene zu betonen. Er hätte die Düsterei leicht mildern können, indem er ein farbig reicher gekleidetes Mädchen oder eine Frau zu den Bauern gesellt hätte. Aber alles das hätte abgelenkt. Leibl will die Bauern malen, wie sie da in der Wirtsstube wirklich vor ihm gesessen haben.

Ebenso verfährt er später in dem Bild des »Jägers«. Die begeisterten französischen Kritiker der »Dorfpolitiker« hatten recht, wenn sie Leibl mit Holbein verglichen. Sie fanden bei ihm die gleiche Sachlichkeit wie bei dem Meister des 16. Jahrhunderts. Leibl hatte sich mit dem Bild des »Jägers« nicht vorgenommen, ein Freilichtbild zu malen, sondern er wollte den Freund und Jagdgefährten in der ihn umgebenden Natur darstellen. Man kann an dieses Bild nicht die sehr relativen Maßstäbe eines modernen, vom Impressionismus geschulten Auges legen. Leibl gibt auch im Freilicht nicht das Ungefähre, sondern das Bestimmte. Auch im Freilicht muß bei ihm ein Körper als plastische Masse erhalten bleiben. Auch in der freien Natur ist bei Leibl etwas vom gleichmäßigen Nordlicht des Ateliers spürbar. Daher die leise Starre. So starr wie der Mann, dem allenfalls seine Haltung noch zu glauben ist, so wird auch der Weidenbaum mit seinen beweglichen, in der Luft schaukelnden Blättchen gemalt. Er bedeutet für das Bild zu der

Farbbeilage I

plastisch-wuchtigen Masse des Mannes einen wunderbar vielgliedrigen Kontrast. Trotzdem dieser Baum so deutlich, so greifbar gemalt ist, bleibt der Hintergrund ein untergeordnetes Detail. Die Hauptfigur bleibt der Mann. Perfall hat anschaulich die Qual des Modellstehens geschildert. Sie ist nachzufühlen, wenn man nur für einige Minuten in dieser quälenden Stellung, in dieser starken Rückwärtsdrehung stehen muß. Der junge verwöhnte Baron wird sich oft genug stöhnend die Knochen gelockert haben, auch wenn der Maler noch so unfreundlich knurrte und drohte, ihm die Knochen einzuschlagen, was bei dem bärenstarken Leibl wohl eindrucksvoll genug war. Diese Unterbrechungen des Modellstehens waren für die Arbeit nicht allzu gefährlich, denn auch hier war das Modell höchstens Gedächtnisstütze. In einem einzigen Augenblick hatte sich der Jäger auf einem Pirschgang dem nachfolgenden Leibl eingepreßt, und keine noch so geringe Einzelheit der Bewegung war dabei dem Maler verlorengegangen. An den Zweigen der Weide, die sich ja nicht veränderte, konnte jedesmal das Modell wieder korrigiert werden. In der Schilderung Perfalls besitzen wir zugleich eine anschauliche Darstellung von Leibls Malweise. Nach langem schmerzdem Modellstehen hoffte Perfall ein ganzes Stück des Bildes fertig vor sich zu haben oder wenigstens die skizzenhafte Anlage des Bildes betrachten zu können. Als ihn aber der Maler endlich freigibt und er neugierig an die Staffelei tritt, da steht vor ihm die leere Leinwand, keine Vorzeichnung, nur einige Quadratcentimeter des Hutes sind auf der Leinwand zu sehen. Aber dieses Stückchen Hut ist vollkommen gemalt. So hat Leibl oft genug angefangen. Diese, von keinem anderen Maler geübte Malweise scheint überraschend, da aber der Maler sein Bild bereits gedanklich fertig hat, ehe er den ersten Pinselstrich macht, ist diese Malweise verständlich. Daß ein solches Arbeiten vom Detail aus nicht immer glücklich auslief, ist bekannt und auch für Leibl verhängnisvoll geworden.

Leibl schrieb damals von Unterschondorf stolz, er habe einige Bilder gemalt, welche die Kollegen in München aus ihrer Ruhe aufschrecken würden. Er hatte mit dieser Behauptung recht. So erinnert beispielsweise der Mädchenkopf mit dem Glasperlenohrring – ein Bild dieser Zeit – nicht nur thema-

tisch an Vermeer van Delfts »Mädchen mit der Perle«. Nicht immer bleiben Leibls Bilder auf gleicher Höhe. Das beweisen die beiden Bildnisse der Gräfin Treuberg. Das eine, in Temperatechnik gemalt, die Leibl damals der Ölmalerei vorzog, ist fertig, aber es ist merkwürdig starr und unbeweglich. Es fehlt etwas vom Leben in diesem repräsentativen Bildnis. Vielleicht hat Leibl zu sehr dabei an die gräfliche Ahnengalerie gedacht und vor der Frau in ihrer gesellschaftlichen Stellung zuviel Respekt gehabt. Jedenfalls ist es gerade im Menschlichen, das sonst Leibls Stärke ist, unbefriedigend. Das andere Bildnis dagegen ist ein glücklicherer Wurf. Man bedauert, daß es Leibl aus unbekanntem Gründen unfertig stehenlassen mußte. Die Haltung der Gräfin ist freier und gelöster. In der leuchtenden Farbigkeit erinnert das unfertige Bild an Probleme, die in der französischen Malerei, etwa von Renoir, behandelt wurden. Aber im Gegensatz zu dem Franzosen ist gerade das Menschliche wieder von großer Eindringlichkeit. Erstaunlich ist dabei immer wieder, wie der Künstler neben dem drallen Bauernmädchen des »Ungleichen Paares« auch dieser damenhaften Erscheinung gerecht werden konnte. Wohltuend ist das Mondäne vermieden, das damals die berühmten Porträtspezialisten ihren weiblichen Modellen aus der Hocharistokratie immer wieder zubilligen mußten.

In Unterschondorf stellte sich endlich der Erfolg ein. Die goldene Medaille in München war sein äußeres Zeichen. Trotzdem lehnten die Münchner das Bild der katasterlesenden Bauern ab. Es bot für das Münchner Publikum zuwenig »Idealität«. Nur die Maler erkannten die formalen Qualitäten. Für das Münchner Publikum aber war dieses Bild zu wahr. Man nannte Leibl einen Sozialdemokraten, ein Vorwurf, den auch Menzel für sein Eisenwalzwerk einstecken mußte. Nur das französische Publikum, dem sich Leibl 1878, also sieben Jahre nach dem Deutsch-Französischen Krieg, mit diesem Bild vorstellte, sparte nicht mit Lob und Anerkennung. 1878 wurde Leibl neben Menzel als einer der wenigen deutschen Künstler aufgefordert, in Paris auszustellen. Obwohl die deutsche chauvinistische Presse tobte, hielt Leibl der französischen Nation die Treue. Das gleiche tat übrigens auch damals Menzel, dem man gerade im preußischen Berlin heftige

Vorwürfe machte. In der Ausstellung erhielt Leibls Bild einen Ehrenplatz, und ein reicher Amerikaner kaufte das Bild direkt von der Ausstellung für 15 000 Mark.

Wieder ist Leibl in dieser Zeit einige Monate in München, aber der Frühling treibt ihn auf das Dorf zu den Bauern. Ein neues Bild schwebte ihm vor. »Ich habe die Berühmtheit vollkommen satt und freue mich, in der Stille des Landlebens ein anderes Bild anzufangen und mit Fleiß und Bescheidenheit auszuführen. Die ewige Lobhudelei und das geräuschvolle Treiben der Welt sind nicht dazu angetan, mir in Ausübung meiner Kunst zu nützen.« So schreibt er an seine Mutter. Zum neuen Wohnsitz wählt er Berbling, ein winziges Nest in der Nähe Aiblings. Mit dem Pfarrer dieses Dörfchens ist Leibl bekannt, und in der kleinen Kirche dieses Dorfes entsteht nun das Werk des Meisters, das er immer als sein Hauptwerk angesehen hat. In der Kunstgeschichte heißt das Bild »Die Frauen in der Kirche«. Es wurde bereits festgestellt, wie Leibl in den Unterschondorfer Bildern auf die flimmernde Atmosphäre verzichtet, die die »Dachauerinnen« ausgezeichnet hatte. Die Malfläche wird geschlossener. Kennzeichnend dafür ist die Begeisterung Leibls für das Malmittel der alten Meister, die Temperafarbe. Hatte man früher auf den Bildern noch offenen Pinselstrich spüren können, so wirkt nun der Farbauftrag wie Emaille. Der Weg ging etwa von Frans Hals zu Holbein, an den ja auch die »Frauen in der Kirche« stark erinnern. Man spürt bei Leibl dieselbe sachliche Treue, dieselbe handwerkliche Gediegenheit – und auch dieselbe Kühle wie vor den Bildern des Meisters aus Basel. Bei der Themenwahl für sein neues Bild hat er sehr wahrscheinlich an das Geschrei der Münchner über seine »Dorfpolitiker« gedacht. Diesmal sollten sie »Idealität« haben. Dargestellt werden drei Frauen im Gebet. Die Kirche, in der sie sitzen, wird nur angedeutet durch das Gestühl, in dem sie ihre Andacht verrichten. An der Wange des Gestühls spürt man die Spur des Schnitzmessers. Sogar die abgenutzte Kniebank ist »materialgerecht«. Wie im »Ungleichen Paar« wird wieder Jugend neben Alter gesetzt, damit die Jugend um so frischer und das Alter um so gebrechlicher erscheinen. Wieder waltet, wie immer bei Leibl, eine hohe

Farbbeilage III

Weisheit im Arrangement der Figuren. Die Schwierigkeiten für ihn beruhen darauf, drei Figuren so dicht nebeneinander bei gleichem Tun interessant darzustellen. Trotz dieser Schwierigkeiten ist das Bild bewegt. Die junge Frau sitzt, die Großmutter in der Mitte kniet zusammengesunken im Gebet. Sie benutzt dabei – und das unterstreicht ihre Gebrechlichkeit offenbar – den Sitz noch als Stütze. Der Kopf der Alten kommt dadurch so tief, daß der Kopf der älteren Frau am weitesten links ganz im Profil ohne Überschneidung durch die anderen Köpfe sichtbar wird. Das Knien und Beten dieser Frau steht im krassen Gegensatz zu dem Tun der mittleren Alten. Aufgereckt und gerade kniet sie in dem Gestühl. In ihrem Beten liegt leidenschaftliche Aktivität, während die Alte neben ihr offenbar nur gewohnheitsmäßig ihr Gebet herunterplappert. Das Beten der Jungen ist – und das mag ein Vorrecht der weiblichen Jugend in den damaligen bayrischen Dorfkirchen gewesen sein – am wenigsten konzentriert. Ein bestimmtes Anliegen beim Beten hat nur die linke Frau. Ihr Kopf steht vor hellem Grund. Der Kopf der jungen dagegen leuchtet aus dem rötlichen Braun des Kirchengestühls heraus. Zweimal hält ein Händepaar ein Buch. Beide Male ist dieses Halten eines Buches etwas ganz Verschiedenes. Wundervoll sind die langen griffigen Hände der jungen Frau, wenn sie auch dem Maler etwas zu groß geraten sind. Ganz oberflächlich und gedankenlos blättern diese ausdrucksvollen Hände in dem Gebetbuch. Es hat den Anschein, als könnte das große Gebetbuch ihr vom Schoß rutschen, so wenig fassen die Hände zu. Die Hände der Frau in der Mitte halten mit Mühe das schwere Buch, das etwas zusammenklappt, weil es den müden Greisinnenhänden zu schwer wird. Mit Absicht ist bei diesen Händen ein Allzuviel an Detail vermieden, indem die eine Hand hinter dem Buchdeckel verschwindet und nur der Daumen das Buch für den Beschauer sichtbar hält. Denn hier an diesen faltigen, gefurchten und rissigen Händen hätte leicht ein Blickpunkt entstehen können, der durch kleinliche Behandlung von den Köpfen abgelenkt hätte. Auch das dritte Händepaar wird unter diesem Gesichtspunkt behandelt. Hier ist von der rechten Hand nur der Daumen zu sehen. So interessant und vielgestaltig sind auch die Köpfe, die den Vorgang

am besten verdeutlichen. Das leidenschaftliche Anliegen an Gott bei der linken Frau, das plappernde Beten eines alten Menschen, der vom Leben nicht mehr viel erwartet, und das gelangweilte, etwas oberflächliche Beten der jungen Frau. Immer wieder ist die unübertreffliche Wiedergabe des Stofflichen an diesem Meisterwerk bewundert worden. Ebenso vollkommen wie die Kirchenbank sind die Kleider der Frauen wiedergegeben. Der schwere bäuerliche Wollstoff, die Stickerei des Schultertuchs und der Metallputz des Mieders, alles ist vollkommen. Alles ist klar und deutlich, und doch drängt sich nichts hervor. Kein Detail hat Eigenrecht im Gesamtbild. Geschickt hat Leibl die Tracht der Frauen ausgenutzt. Die große, einfache, weiße Schürze und das schwarze Kleid der linken Frau, dazu das rötliche Braun des Kirchengestühls im Hintergrund geben so viel ruhige Fläche, daß das allzu deutliche Detail nicht vom Wesentlichen ablenkt.

Leibl spürte aber die Gefahr einer allzu genauen Naturnachahmung. Er war selbstkritisch genug, das Bildnis eines Bauernmädchens mit einer Nelke zu zerschneiden, weil er diese Gefahr hier nicht früh genug erkannt hatte. Dieser Zug von Selbstkritik, ein seltener Zug bei Künstlern, bei Leibl vielleicht am stärksten ausgeprägt, hat ihn nie verlassen. In dem Zerschneiden von Bildern haben manche Kunstkritiker so etwas wie Unsicherheit und Ratlosigkeit erkennen wollen, aber das ist grundfalsch. Leibl wollte eben, daß nichts, was nicht seinem Maßstab an Qualität entsprach, aus seiner Werkstatt ging. Der Begriff der Gediegenheit und der Qualität, der heute oft so fremd geworden ist, war für ihn oberstes Gebot.

Die Arbeit an dem Kirchenbild war nicht nur geistig, sondern auch physisch eine Kraftanstrengung ersten Ranges. Drei volle Jahre hat er in der engen Kirche an dem Bild gemalt und gegen allerlei Mißgeschick kämpfen müssen. Krankheit der Modelle, ohne die er nicht arbeiten konnte, das Mißtrauen der Bauern gegen den Städter, der in ihrer Kirche malte, der Neid der Bäuerinnen, die bei ihm kein Modellgeld verdienten, und schließlich das Verbot des neuen Berblinger Pfarrers, der als Nachfolger von Leibls Freund den Maler nicht mehr in die Kirche hineinlassen wollte – alles das mußte durchgefochten werden. Im Winter war die Kirche eiskalt, Maler

und Modelle froren. Das Bild wurde zeitweise Nacht für Nacht in die Erde vergraben oder auf den See hinausgefahren, damit die Farben nicht eintrockneten. All diese Schwierigkeiten spürt man nicht mehr am fertigen Werk. Der Maler hat von sich das Äußerste verlangt, nicht zuletzt auch von den drei Modellen. Sie haben ihr Modellgeld schwer genug verdient. Es ist etwas Quälend-Grüblerisches in der Entstehung dieses Bildes. Aber auch davon verrät das fertige Werk nichts. Zuerst begriffen die Bauern, was in dieser Arbeit steckte. Stolz erzählt Leibl, wie ihm einmal einige Bauern bei der Arbeit zusahen und einer von ihnen, von dieser Meisterschaft gepackt, ausrief: »Das ist Meisterarbeit!«

In München ist Leibl damals fast vergessen. Kaum dringt die Kunde von der angespannten Arbeit nach dort. Lenbach, der Münchner Malerfürst, höhnt über die Galeerenarbeit und nennt Leibl einen Toren, der am Mieder eines Bauernmädchens länger male, als man es sticken könne. Keiner begreift in München das hohe Ethos, das hinter diesem Bild steckt. Leibl hat diese Feindschaft wohl gespürt. Als das Bild fertig ist, stellt er es für kurze Zeit, wie es damals üblich war, in seinem Münchner Atelier aus. Es ist, als ob er Eile habe, das Bild vom deutschen Publikum und von einer deutschen Ausstellung fernzuhalten. Wieder erhält er 1883 mit zwölf anderen deutschen Malern Gelegenheit, seine Arbeiten in Paris auf einer internationalen Ausstellung zu zeigen. Die französische Kritik ist begeistert. Aber zunächst ist kein Käufer da, und als er sich dann findet, hat es Leibl einer Infamie Lenbachs zu danken, daß er nicht einmal die Hälfte des geforderten Preises bekommt. Immer hat Leibl dieses Bild als sein Hauptwerk bezeichnet. Und doch erscheint es bei aller Vollkommenheit kühl, soviel bildnerische Weisheit und soviel Studium des Menschen daran auch aufgewandt sind. Die »Dachauerinnen« oder das »Ungleiche Paar« sind menschlich wärmer und beglückender.

Neben dieser großen Arbeit ist in diesen drei Jahren wenig entstanden. Nach dem gleichen Modell wie im Kirchenbild malt er das junge Mädchen mit der Nelke. Wahrscheinlich während der grimmigsten Winterzeit, als er nicht in der kalten Kirche arbeiten konnte. Dieses Bild zerschnitt er, weil

es zu aufdringlich in der Nachahmung der Natur war. Die Erfahrung war ihm sicher eine bittere Lehre. Er schreibt dazu: »Ich habe meine Malweise total verändert und hoffe, damit mehr erreichen zu können.« Das heißt nichts anderes, als den geschlossenen Farbauftrag zugunsten eines etwas lockereren wieder aufzugeben.

Abb. 29, 30 Das nächste Bild sind die sogenannten »Wildschützen«, das er auch zerschnitten hat. Wer die einzelnen Teile dieses Bildes sieht, wird bestätigen müssen, daß hier eine ganz andere Malweise angewandt wurde als in dem Kirchenbild. Lovis Corinth, der das Bild noch unzerschnitten gesehen hat, bestätigt das. Er schreibt: »Eine merkwürdige Breite beherrscht das ganze Bild. Es war, als wenn der furor teutonicus seine Hand geführt hätte. Ein Vergleich mit dem letzten großen Werk des Frans Hals drängt sich auf.« Leibl hatte das Werk mit großer Begeisterung begonnen. Die Burschen, die er sich als Modelle für sein Bild zusammengesucht hatte, müssen ihn schon als Charaktere begeistert haben. Schon die umfangreichen Vorbereitungen zeigen, daß Leibl sich mit diesem Bild etwas Besonderes vorgenommen hat. Er wollte zeigen, was er vermochte. Sein Programmbild sollte es werden. Es ist auch das in den Maßen größte Bild seines Gesamtwerkes. Mit ihm sollten die »Frauen in der Kirche« noch übertroffen werden. Und trotzdem mußte er es zerschneiden. Dieser Akt der Zerstörung war ein Akt gesunder Selbstkritik. Das Bild war mißlungen. Schon das Erzählende überzeugt nicht. Ursprünglich sollte das Bild »Die überraschten Wildschützen« heißen. Leibl begab sich mit diesem Thema auf ein Gebiet, das damals von einer ganzen Reihe erfolgreicher Maler, die heute längst vergessen sind, bearbeitet wurde. Die Überraschung der Wildschützen kommt jedenfalls überhaupt nicht zum Ausdruck. Der Vergleich mit den »Dorfpolitikern« drängt sich hier auf. Die unvergleichliche Charakterisierungskunst dieses Bildes ist in keinem der dargestellten Wildschützen erreicht. Die Wildschützen sitzen wie in einem niederländischen Doelenstück nebeneinander. Die einzelnen Köpfe mögen als Porträt gut sein, aber insgesamt ergeben sie keine Harmonie. Der Raum ist viel zu eng. Die Anordnung ist unklar. Vor allem ist die Stellung des zweiten Wildschützen von rechts, dessen Kopf im



III *Drei Frauen in der Kirche* · Öl



Profil zu sehen ist, im Raum falsch. Am oberen Bildrand klebt eine aufgestützte Hand, bei der unklar ist, wem sie gehört. Am gefährlichsten ist die Verzeichnung im Oberkörper des jungen Wilderers ganz rechts, der viel zu lang geraten ist. Der Bursche mag zwar so lang gewesen sein. Die kleine Studie im Museum in Berlin, auf der der lange Kerl zum Fenster hinauslehnt, zeigt, wie unmöglich proportioniert der Mann war. Aber trotzdem ist das Mißverhältnis zwischen Körper und Oberschenkel zu groß. Der enge Raum, in dem Leibl malen mußte, und das große Format haben ihm hier einen üblen Streich gespielt. Der aufmerksame Betrachter spürte diese Verzeichnungen schon in dem »Kirchenbild« an den Händen der jungen Frau. Leibl ist beide Male seinen Modellen so dicht auf den Leib gerückt, daß er das Bild nicht mehr überschauen konnte. Er hat sich zunächst gegen diese Einsicht gewehrt, die ihm sofort aufgehen mußte, als er das Bild aus der engen Wirtsstube in einen größeren Raum brachte. Trotzdem schickte er die »Wildschützen« nach Paris. In der großen Ausstellungshalle mußten die Fehler noch erbarmungsloser zur Geltung kommen als in dem kleinen Atelier, und das gut geschulte Pariser Publikum, von dem Leibl bisher nur Anerkennung gehört hatte, nahm das Bild sehr kühl auf. Daraufhin wurde es zerschnitten. Teile des Bildes hängen heute in der Nationalgalerie in Berlin. Die übrigen Stücke sind in verschiedene europäische Sammlungen verstreut. In leidenschaftlicher Selbstkritik wird die Arbeit von vier Jahren zerstört, weil der Maler einsieht, daß das Bild seinen sonstigen Leistungen nicht entspricht. Welch ein hohes Arbeitsethos und wieviel Moral gehören zu einem solchen Schritt.

Abb. 31

Die »Wildschützen« bedeuten einen Einschnitt im Schaffen des Malers. Die Enttäuschung des Malers ist deutlich zu spüren, denn die Produktion des Künstlers wird für mehrere Jahre fast unterbrochen. Porträts und kleinere Genrebilder leiten über zu der so verheißungsvollen letzten Etappe seines Schaffens, die durch seinen allzu frühen Tod so jäh abgebrochen wurde. Zweifellos sollten am Ende dieser Epoche wieder ein paar großfigurige Bilder von der Art der Wildschützen stehen. Sein Denken ist in diesen letzten Bildern immer wieder auf Darstellung des Raumes gerichtet. War es doch

gerade die Unsicherheit im Räumlichen, die zu dem Fiasko des Wildschützenbildes geführt hat. Die engen Wirtsstuben, in die er bisher seine Modelle setzte, vermeidet er. Zunächst sehen wir Interieurs, Hofdurchblicke und ähnliches, zum Teil ohne Menschen. Dazwischen gibt es dann schon einen Innenraum mit einem Bauernjungen. Aber das sind alles Versuche.

Um das Jahr 1890, also nach fast vierjähriger Pause – das Abschlußjahr der »Wildschützen« war 1886 gewesen –, entsteht wieder ein Genrebild, »Der Zeitungsleser«. Wesentlich zu diesem neuen Aufschwung in der Produktion des Malers mögen die verbesserten äußeren Lebensumstände beigetragen haben. Ein reicher Sammler, der Kommerzienrat Seeger, sicherte sich die ganze Produktion des Malers. Dieser Geheimrat Seeger, ein Großindustrieller, darf in einer Darstellung der Lebensumstände und des künstlerischen Werkes Leibls nicht vergessen werden. Er bewies einen ähnlichen Weitblick wie die Mäzene im zaristischen Rußland, wie Tretjakow und andere. Seeger wurde für den Maler nicht nur der reiche Käufer, der nie knauserte, sondern auch der Freund. Leibl hat mehrere Porträts dieses Mannes gemalt. Seeger ist eine vornehme Erscheinung, ohne das Großsprecherische des Pallenberg. Sein Bildnis aus dem Jahre 1896 ist sehr dunkel gehalten. Der Kopf, die Hemdbrust und eine Hand leuchten aus dem Bild heraus. Der Mann steht ruhig, fast lauschend vor dem Betrachter. Nur die nervöse, schön geformte Hand, deren Daumen in der Hosentasche fast gewaltsam festgehakt ist, drückt die Tatkraft und das Temperament des Mannes aus. Dieses Männerporträt ist so vollendet, daß es an Rembrandt oder Frans Hals gemahnt. Die gleiche menschliche Anteilnahme des Künstlers, die die Werke Rembrandts, etwa das Porträt des Bürgermeisters Six oder das des Bruyningh auszeichnet, ist hier vorhanden.

Nur Porträtaufträge locken in dieser Zeit den Maler aus seiner dörflichen Enge. Er hatte schon für das Wildschützenbild einen Ortswechsel vorgenommen und sich in Aibling eine bescheidene Werkstatt gebaut. Bekannt ist dieses Atelier von den Zeichnungen seines Freundes Sperl, von Fotos und aus den Berichten Georg Gronaus, des ersten und begeisterten Biographen des Malers. Es ist ein schmuckloser, sehr einfacher Bau. Eigentlich

zwei Ateliers nebeneinander, die von außen etwa wie eine Gartenlaube aussehen. Seine eigentliche Wohnung für die letzten Jahre hatte er sich aber in dem winzigen Dörflein Kutterling gebaut. Ein schlichtes Bauernhaus mit Bauernmöbeln, das kaum aus der dörflichen Umgebung herausragt. In den einfachen, schmucklosen Zimmern hingen an den Wänden eigene Bilder, Bilder der Freunde oder Reproduktionen großer Meister. Vor allem Velasquez und Frans Hals werden von ihm verehrt. Einsam ist es in dieser Zeit um Leibl. Nur der treue Sperl ist um ihn. Leibl fühlt sich fast vergessen. Der Freund und Gönner Seeger lockt ihn noch einmal zu einer großen Reise nach Holland. Hier war das zu finden, was in den Münchner Ateliers vergeblich zu suchen war, der Realismus, die einfache Wirklichkeit ohne jedes Theater. Hier war auch das Handwerkliche, das Leibl über alles liebte, und hier war schließlich ohne geniale Allüre die meisterliche Gediegenheit, nach der schon der junge Meisterschüler der Münchner Akademie gestrebt hatte. Kurz vor und nach dieser Reise entsteht noch einmal eine Anzahl Meisterwerke. Neben dem oben erwähnten »Zeitungsleser« mit dem wunderbar gestalteten Raum und seiner allerdings etwas spießigen Behaglichkeit steht das Bild der »Spinnerin«, das einen Höhepunkt in der Reihe dieser letzten Meisterwerke darstellt. In einem großen Zimmer sitzen zwei Frauen, die ältere am Spinnrad, die jüngere mit einer Häkelarbeit beschäftigt. Leibl vermeidet in diesem Bild die engen Räume. Offenbar ist das Zimmer nicht eine Bauernstube, sondern Leibls eigener Wohnraum und die dargestellten Frauen die Hausgenossinnen des Malers. Das große Bild im Hintergrund und das schöne Möbelstück rechts an der Wand weisen nicht auf die Bauernstuben von Kutterling. Der untere Rand des Bildes schneidet den Rock der Alten und den unteren Teil des Spinnrades etwas ab. Ebenso wird die Spitze des Spinnrockens abgeschnitten von der Oberkante des Bildes. Die Alte und ihr Spinnrocken bilden so einen kräftigen Vordergrund und machen die Weite des Raumes bewußt. Die Kanten der Möbel und die Dielenritzen lassen den Blick durch den Raum zu dem eifrigen jungen Mädchen im Hintergrund gleiten. Die Sorgfalt Leibls in der Raumgestaltung ist spürbar, und damit ist das Fiasko der »Wildschützen«

Farbbeilage V

Abb. 43–49

überwunden. Trotz dieser Sorgfalt ist der Raum nicht Selbstzweck. Er bedeutet nur Gefäß für die zwei emsigen Frauen. Farbig hat sich Leibl vollkommen von der düsteren Pracht der »Wilddiebe« gelöst. Die Farben jubeln. Allen voran das Rot der Bluse der Alten, das in der Barockschublade wieder erscheint. Dieses Rot durchklingt den ganzen Raum, und seine Wärme wird noch durch den Gegensatz der kalt-weiß gepunkteten Schürze der Häkelnden gesteigert. Das faltige, charaktervolle Antlitz der Alten und ihre Hand sind äußerst lebendig gestaltet. Leibl hält sich vor allzu genauer Detailschilderung zurück. Mit Absicht ist der Kopf von hinten beleuchtet, um die Runzeln nicht allzu deutlich werden zu lassen. Das gleiche Prinzip wird bei der Hand angewandt. Dort gibt er nur den Handrücken, den Daumen und von Zeigefinger und Mittelfinger das unterste Glied. Der malerische Vortrag ist weicher als beim »Kirchenbild«. Es ist wieder mehr Luft um die Figuren, wenn auch noch Holbein und die holländischen Feinmaler bei dieser Arbeit Pate gestanden haben.

Im Gegensatz dazu haben wir in der gleichen Periode Bilder mit einem so lockeren Farbauftrag, daß sie eher Menzel zuzutrauen sind. Es sind nur kleine Bilder. Das eine wird der »Kleinstädter« genannt, und das andere stellt den Freund Leibls, den Tierarzt Dr. Reindl, dar, der in einer Laube stehend seine Zeitung liest. Zweifellos sind beide Bilder nur Gelegenheitsarbeiten. Die Lust nach neuen malerischen Möglichkeiten hat sich wieder bei Leibl eingestellt. Das holbeinsche Ideal des »Kirchenbildes« verblaßt. Wer nun aber glaubt, daß Leibl jetzt, wie etwas später Liebermann, sich endgültig zur impressionistischen Palette bekehrt, täuscht sich. Soviel malerisches Ungefähr gestattet sich Leibl nicht an einem Hauptwerk. Aber immerhin bedeuten diese kleinen Bilder den Übergang zu den Werken der letzten fünf Jahre.

Hatte sich Leibl in der »Spinnerin« noch nicht vollkommen von dem Ideal des »Kirchenbildes« gelöst, so kehrte er nun in seinen letzten Bildern wieder zu der lockeren Tonmalerei zurück. Wir besitzen ein unfertiges Bild dieser Zeit, die »Strickenden Mädchen«. Wie sich Leibl die Vollendung dieses unfertigen Bildes gedacht hat, ist nicht bekannt. Der temperament-

volle Farbauftrag an den Kleidern der Mädchen läßt allerdings darauf schließen, daß sich hier Leibl von der exakten Feinmalerei entfernte. Der Rock des Mädchens im Vordergrund ist z. B. nur mit einfachen und groben Pinselstrichen eingesetzt. Jedenfalls führt auch dieses unfertige Bild zu den kostbarsten der Spätzeit.

Drei Genrebilder und mehrere Porträts sind die Ernte dieser letzten Jahre. Schauplatz der Genrebilder ist immer die Küche im Hause des Meisters in Kutterling. Das Bild mit dem einzelnen Mädchen mag die Vorstufe für die beiden anderen gewesen sein. Das junge Mädchen ist noch ein wenig zu sehr Modell. Sie arbeitet nicht in der Küche. Vielleicht hat sie der Maler nur in die Küche hineingeholt wegen des schummrigen Lichtes. Aber dieses Modell-

Abb. 39

hafte ist dann in den anderen Bildern überwunden. Zu dem jungen Mädchen, das nun wirklich arbeitet, gesellt sich ein junger Mann, der einmal Späne zum Feueranmachen schneidet und das andere Mal genießerhaft seine Pfeife stopft. Hier arbeiten und leben die Gestalten wirklich. Was Leibl in seiner Küche an Schönheit gefunden hat, ist erstaunlich. Weich umspielt das Licht die Figuren. Der Pinsel arbeitet mit einer behutsamen Zärtlichkeit. Die Farbigkeit ist so delikat wie nie zuvor. Viel Braun, ein wenig Rot, ein ins Grau gedämpftes Blau, ein aufblitzendes Weiß sind die einzigen Farbmittel. Wenig genug, um so zauberhafte Atmosphäre zu gestalten. Hier ist im einfachsten Thema mit geringsten Mitteln etwas Unvergleichliches geschaffen worden.

Abb. 38

Zu diesen Bildern kommen wieder Porträts. Es sind zwei Bildnisse von Bauernmädchen und das Bildnis der Frau Rosner-Heine. Zwei schlichte Bauernmädchen und eine Dame der Gesellschaft. Ähnlich wie der alte Rembrandt in den späten Bildnissen seiner Hendrickje ganz einfach wird, so auch Leibl. Bei der Frau Rosner-Heine verzichtet er sogar auf die geliebte Sprache der Hände. Nur der Kopf, der seidene Kragen und die Spitzenbluse sind deutlich. Alles andere wird nur angedeutet. Um so wirksamer ist der Kopf. Leibl ist dieser Dame vollkommen gerecht geworden. Aber was er der Dame zubilligt, bleibt er auch dem schlichten Bauernmädchen nicht schuldig. Das Bild dieses kleinen Bauernmädchens mit der schönen Hand,

Farbbeilage VI

Abb. 42

das eben die Nadel am Mieder festgesteckt hat, ist eine Huldigung der Schönheit dieses Kindes. Die gleiche Ritterlichkeit und die gleiche bewundernde Zärtlichkeit offenbaren sich in beiden Bildern.

*

Leibl hat wenig gezeichnet und ist deshalb als Zeichner kaum bekannt. Sein eigentliches Handwerkszeug war der Pinsel. Von wenigen Bildern sind zeichnerische Vorbereitungen bekannt, und doch sind Leibls Zeichnungen Kostbarkeiten im Gesamtwerk, die nicht zu übersehen sind. Das jugendliche Selbstbildnis ist eine schüchterne und bescheidene Arbeit, die jeder andere Akademiestudent auch hätte leisten können. Der Ausdruck des jugendlichen Gesichtes ist nicht gerade sehr intelligent. Das liegt vor allem an dem geöffneten Mund. Das mühevoll In-den-Spiegel-Schauen ist dem Bild anzumerken. Die schraffierende Modellierung des Kopfes, der von hinten beleuchtet ist, ist etwas ängstlich gezeichnet und läßt noch nicht auf die spätere Meisterschaft schließen. Die Zeichnung stammt aus dem Jahre 1864, also aus den ersten Akademie Jahren.

Abb. 1

In Berliner Privatbesitz befand sich früher ein gezeichnetes Selbstbildnis aus dem Jahre 1858, also noch vor der Akademiezeit, das wesentlich frischer und lebendiger war. Die unbekümmerte Frische dieses Knabenselbstbildnisses ist noch weit entfernt von der akademischen Konvention des Selbstbildnisses aus dem Jahre 1864. Aus dem gleichen Jahr existiert eine Federzeichnung, eine Tante Leibls darstellend. Diese Federzeichnung zeigt eine Qualität, die neben seinen besten Gemälden bestehen kann. Die Abstufung von Licht und Schatten, die Bewältigung der Form ist vollendet und weist schon auf die schönste Zeichnung dieser Art hin, auf die Zeichnung der Mutter. Das Bildnis der Mutter ist erst 1879 gezeichnet. Damals malte Leibl an seinem »Kirchenbild«. Dazu gehört noch die Zeichnung nach den Händen der Mutter. Beide Arbeiten hat Leibl sehr hoch geschätzt. Nicht nur als Dokument der Liebe zu seiner Mutter, sondern er betrachtete sie auch als bestimmte Etappen seiner künstlerischen Entwicklung. Darauf deutet schon die genaue Ortsbezeichnung auf beiden Blättern. Auf dem einen steht »Kloster Oberzell 1879«, und auf dem anderen ist die Orts-

Abb. 50

Abb. 51

bezeichnung noch genauer, denn Leibl schreibt auf die fertige Zeichnung »Wilhelm Leibl 1879, Kloster Oberzell bei Würzburg«. Leibls Nichte berichtet zu diesen Zeichnungen, daß Leibl gesagt habe: »Ich halte jetzt das Herzsolo der Kunst in der Hand.« Dieser Ausspruch ist verständlich bei der Vollkommenheit der beiden Blätter. War schon die Feinheit der Federzeichnung auf dem Blatt, das die Tante darstellt, bewundernswert, so erscheint es hier erstaunlich, mit welchen delikaten Mitteln der Kopf, das Kleid und die Hände aus winzigen Federstrichen gebaut wurden. Gerade die schlanken Greisinnenhände sind meisterlich charakterisiert. Die Stofflichkeit der Haut kann in einer Federzeichnung nicht besser dargestellt werden. Der Mund, wie er in den zwei Falten nach dem Kinn verläuft, ist ein Wunderwerk zeichnerischer Verdeutlichung. Die Konzentration läßt bei dieser zeichnerischen Galeerenarbeit nicht einen Augenblick nach. Das samtige Schwarz des Hintergrundes hat genau die richtige Tonstufe. An keiner Stelle ist die Verdeutlichung zu weit getrieben. Beide Zeichnungen sind verhältnismäßig klein im Original. Ein wesentlich größeres Blatt ist die Bleistiftzeichnung der lesenden oder, besser gesagt, betenden Bäuerin aus dem Jahre 1878. Auch sie ist ein Meisterwerk in der Wiedergabe des Stofflichen. In dieser Zeichnung ist die Arbeit an dem »Kirchenbild« spürbar. So ernst und konzentriert und so ausführlich und gründlich tritt Leibl später nie wieder als Zeichner hervor. Es ist zweifelhaft, ob die eben erwähnten Zeichnungen Vorstufen für Bilder waren.

Abb. 52

Bei den Zeichnungen nach der Mutter ist anzunehmen, daß sie während seines Besuches in Würzburg entstanden, wo Leibls Schwester verheiratet war. Manchmal allerdings denkt Leibl bei einer Zeichnung auch an das Bild, und eine Menge von Zeichnungen entsteht, um Klarheit über den Bildaufbau zu bekommen. Bisweilen hat er auch Zeichnungen angefertigt und sie seinen Modellen geschenkt, damit sie »Stellung« üben. Die lesende Frau ist vielleicht zunächst mit dieser Absicht begonnen worden. Dann hat aber den Künstler seine Leidenschaft, eine Arbeit zur größtmöglichen Vollendung zu führen, gepackt, daraus entstand dann die endgültige Fassung der Zeichnung, die einem Bild an Ausführlichkeit nichts nachgibt. In

dieser Zeit huldigte Leibl jedenfalls nicht dem Satz, daß Zeichnen Weglassen sei.

Ein wichtiges Kapitel Leiblscher Zeichenkunst sind die Vorzeichnungen für das Wildschützenbild. Leibl schrieb damals, daß er bei diesem Bild seine Maltechnik geändert habe. Er hat ebenso seine Zeichentechnik geändert. Das ist schon an dem benutzten Material ersichtlich. Bevorzugte er zunächst Feder und Bleistift, so wählte er in den späteren Jahren Kohle und weiche Kreide. Und wenn er den Bleistift verwendet, dann nimmt er ihn oft ganz breit und schraffiert nicht mehr mit ihm. Das feine Netz von Feder- und Bleistiftstrichen weicht dem duftigen Kreidestrich. Vom zartesten Grau bis zum samtigsten Schwarz kann er mit diesem Material alle Tonstufen abwandeln. Wenn er die Zeichenfeder einsetzt, setzt er sie nicht so kalligraphisch und minutiös ein wie früher. Die Federstriche werden länger. Nicht nur in geraden Strichen, sondern in Kurven und Haken verläuft bisweilen der Federzug. Zu den Figuren wird meistens auch in den Zeichnungen später eine Raumandeutung gegeben. In Köln wird ein Skizzenbuch Leibls aufbewahrt mit einer ganzen Reihe von Zeichnungen für das »Wildschützenbild«. Es sind Arbeiten, mit einem ganz weichen Stift gezeichnet. Sie erinnern an Liebermann oder Corinth. Hier in diesen Zeichnungen findet sich das Dramatische, das dem fertigen Bild fehlte. Manche sind gleichsam Stenogramme, kurze, prägnante Notizen, die sich der Maler machte, ehe er die Gruppen endgültig zusammenstellte. Diese »Wildschützenzeichnungen« bedeuten den Anfang der neuen Periode in Leibls Zeichnungen.

Abb. 61 Aus dem Jahre 1892 stammt die Zeichnung nach einem Bauernpaar. Die Frau steht fast mit dem Rücken zum Beschauer. Sie reicht mit der rechten Hand dem Manne eine Erfrischung. Der Kerl mit dem schwarzen Vollbart ist der Wildschütz, der auf dem großen Bild, ehe es zerschnitten wurde, im Vordergrund saß mit dem Stutzen in der Hand. Auf dem Bild »In der Bauernstube« ist er, allerdings viel liebenswürdiger, ebenfalls wiederzufinden.

Abb. 62 Das Bauernmädchen mit dem flachen Hut auf der Zeichnung von 1891 ist wieder eine Federzeichnung. Aber wie erregt und lebendig ist die Feder geworden. Bei manchen Partien muß der Pinsel helfen, so eilig und erregt



IV *Strickende Mädchen* · Öl



geht die Hand des Malers über das Papier. Die schöne Sorgfalt und Genauigkeit der »Lesenden Bäuerin« ist verschwunden. Hier und auf dem Blatt von 1894 ist Leibls Größe als Zeichner deutlich lesbar. Dieses zwei Jahre später angefertigte Blatt, auf dem ein junges Mädchen dem Beschauer den Rücken zudreht – es ist wahrscheinlich die blonde Strickerin des unfertigen Bildes –, war Vorzeichnung für ein Bild. So sollte die Gruppe auf die Holztafel übertragen werden. Das Fadenkreuz mit seinen Zahlen ist schon über die Zeichnung gelegt. Die Modelle der Zeichnung sind jedenfalls auch die Modelle des eben erwähnten Bildes. Auch bei dieser Zeichnung hilft der Pinsel mit, die tonige Wirkung zu erreichen.

Abb. 63

Eine Kohlezeichnung, auf der zwei Mädchen am Fenster sitzen, von denen das linke als das junge Modell der »Küchenbilder« zu erkennen ist – die »Malresl« wurde sie genannt –, entstand in Leibls letzten Lebensjahren. Rechts ist nur eine Andeutung eines menschlichen Wesens zu sehen. Die Zeichnung ist aus uns unbekanntem Gründen sehr früh weggelegt worden.

Abb. 64

Das letzte Blatt ist noch einmal eine Einzeldarstellung. Es ist die Wab'n, das Modell der letzten Bilder, die so schöne Hände hatte. Leibl bangte noch im Krankenhaus zu Würzburg, daß sie ihre Hände bei der Feldarbeit verderben könne. Es gibt mehrere Zeichnungen nach diesem Modell. Eine Lage schwarzer Kohlestriche von verschiedener Länge gibt den Hintergrund für den leuchtenden Kopf, dessen helle Haut sogar im Schwarz-Weiß erkennbar ist. Die Seide des Mieders glänzt auf. Das Ganze ist farbig wie ein Ölbild. Mit einem solchen Blatt erfüllt Leibl die höchsten Ansprüche, die an einen Zeichner zu stellen sind.

Abb. 65

*

Neben dem Maler und Zeichner Leibl darf der Grafiker nicht vergessen werden. Die Radierung ist in seinem Schaffen allerdings nur eine Episode geblieben. Der Katalog der Radierungen Leibls, den Georg Gronau veröffentlichte, enthält neunzehn Nummern. Und doch ist Leibl nach dem Urteil eines berufenen Kenners, des Direktors des Kupferstichkabinetts in Boston S. R. Köhler, der »bedeutendste und interessanteste Radierer des modernen Deutschland«. Wo Leibl sich die Technik des Radierens aneignete

und wer ihm dabei geholfen hat, ist nicht bekannt. Wahrscheinlich hat er bereits in Paris zu radieren angefangen. Vielleicht hat ihm der deutsche Radierspezialist Peter Halm dabei geholfen. Die meisten Radierungen sind jedenfalls um 1874 entstanden, als Leibl in Graßling an den »Bäuerinnen im Wirtshaus« arbeitete. Später hat er dann die Radiernadel nicht mehr angefaßt. Aber in dieser kurzen Zeitspanne wurde aus der flüchtigen Beschäftigung mit dem neuen grafischen Mittel doch mehr. Interessant ist jedenfalls, daß sich bei diesen grafischen Arbeiten eine Reihe hervorragender Landschaften befindet, die »Landschaft mit dem großen Baum«, *Abb. 59* die nicht ganz fertige »Wiese« und das »Bauernhaus« mit den kahlen Bäumen«. So wie der Meister beim Malen das Lasieren verabscheute, so kannte er bei dem Radieren nur eine Ätzung. Es gibt also bei Leibls Radierungen nicht mehrere Zustände oder »Etats«, wie es die Radierspezialisten nennen. Das heißt also, daß alle Wirkung der Radierung nicht irgendwelchen technischen Tricks zu verdanken ist, sondern nur dem sicheren Können des Künstlers. Waldmann beschreibt den Arbeitsvorgang Leibls beim Radieren treffend: »So wie er mit seinen Pinselstrichen eine organische Form langsam mauernd nachbaute, modellierte er jetzt mit den Nadelstrichen die Köpfe und Gestalten seiner Menschen. Strich an Strich setzend, einen kurzen Strich neben den anderen kurzen Strich, fügt er die Gesamterscheinung zum Ganzen, mit dem feinsten Gefühl für die Bewegung der Oberfläche und für die Bewegung des Lichtes.« Überraschend, aber leider nur am Original nachprüfbar, ist die bewegte Oberfläche einer Radierung von Leibl. Das ist um so erstaunlicher, da diese Grafik in dem Augenblick entsteht, wo sich Leibl in seiner Malerei um eine glatte, unbewegte Oberfläche zu mühen beginnt. So wurden die Radierungen für ihn nicht nur spielerische Beschäftigung und Nebenarbeit, sondern weit mehr. Hier sprach er Dinge aus, die er sich in seinen Bildern nicht leisten wollte. Ein Vergleich des Weidenbaumes auf dem Bild des »Jägers« mit dem großen Baum der Radierung beweist, wie starr die Weide auf dem gemalten Bild trotz der Genauigkeit der Einzelformen ist und wie lebendig dagegen der große Baum der Radierung. Der Weide hinter dem Jäger ist kaum zu glauben, daß ihre

feinen Blättchen im Wind spielen können. Bei dem radierten Baum dagegen ist dessen erregte Beweglichkeit vernehmbar. Groß und monumental, doch voller Leben reckt er sich in den Himmel, umgeben von der Atmosphäre des Abends. Das gleiche Gefühl für die Atmosphäre ist in dem Blatt mit dem wuchtigen Bauernhaus hinter entlaubten Bäumen. Das Gewirr der Äste und Zweige links über dem Dach ist glaubhaft geschildert, obwohl es sich bei einem genauen Hinsehen als scheinbar willkürliches Gekritzeln offenbart. In dem fast schwarzen Dach des Bauernhauses ist noch so viel Farbigkeit und Struktur, daß dieses Blatt geradezu ein Musterbeispiel der Radierkunst ist. Auch hier ist erregendes atmosphärisches Leben eingefangen. Liebermann und seine impressionistischen Gefährten sind hier vorweggenommen. Ein Blatt voller Sonne ist das »Gespann mit den zwei Rindern«. *Abb. 55* Mit einer Sparsamkeit, die fast an ostasiatische Grafik erinnert, ist der Raum gegeben. Und doch ist die Mittagssonne, die mit unbarmherziger Glut auf die Rücken der Tiere brennt, zu spüren. Auch hier Wirkungen, die sich erst die Impressionisten gestatteten, Wirkungen, denen Leibl in seinem Malwerk mißtraute. Gleichen Wirkungen geht Leibl auch in den radierten Menschendarstellungen nach. Das kleine Bildnis der Mutter und das Mädchen mit dem Strohhut sind Beispiele dafür. Gerade bei dem naheliegenden Vergleich mit der Federzeichnung der Mutter und der Radierung der Mutter ist zu erkennen, daß Leibl in der Radierung ganz andere Wege geht als in der Zeichnung. Versucht er in der Federzeichnung die Stofflichkeit der Dinge mit dem spröden Material der Tuschfeder zu erreichen, so kommt es ihm in der Radierung weniger auf die Stofflichkeit der Dinge, weniger auf ihren Stillebencharakter als auf ihr wechselvolles und erregendes Leben an. Während die alte Dame auf der Federzeichnung still und ernst wie ein gutes Modell vor ihrem Malersohn sitzt, offenbart die Radierung, wie sie im Gespräch in einem kurzen Augenblick von der Radiernadel erhascht wurde.

Die Leiblsche Grafik ist trotz ihres geringen Umfanges im Gesamtwerk doch ein nicht unwesentliches Stück seiner Kunst. Bewundernswert ist diese Grafik auch deshalb, weil sie von keinem der vielen Spezialisten gemacht ist,

die es damals gab, sondern von einem Maler, der sich nur selten mit den grafischen Techniken beschäftigte und der doch Höchstes erreichte. Auch hier bewährt sich die alte Erfahrung, daß der große Künstler immer dem Spezialisten überlegen ist.

Rund ein halbes Jahrhundert ist seit dem Tode Wilhelm Leibls vergangen. Es ist an der Zeit, heute nach seiner Bedeutung zu fragen, danach zu fragen, was er seinem Volk wert ist. Sein erster Biograph Georg Gronau schreibt in seinem mit schöner Begeisterung geschriebenen Buch: »Leibl war zwar nicht populär; sein Name hatte geringe Verbreitung und war zu vielen niemals gedrunken, die ungebildet nennen würden, wer z. B. von Defregger nichts wüßte; aber unter den Künstlern war sein Ruhm über jeden Zweifel hinaus begründet als einer der größten Maler, den wir in Deutschland besaßen, ja besessen haben.«

Mit wenig Abwandlungen ist diese Feststellung immer wieder getroffen worden. Leibl, ein Maler für Maler, ein Vermittler glänzender Ateliertradition. Dazu wären Schillers Verse zu zitieren aus dem Fiesco: »Es ist ein Maler schlechtweg . . . der sich vom Diebstahl an der Natur ernährt, kein Wappen hat als seinen Pinsel.«

Karl Scheffler reiht ihn in die »Meister des schönen Handwerks« ein. »Leibl war ein Maler, dessen Wert ganz nur von Fachgenossen und Kennern er-messen wird«, schreibt er. Immer wieder könnten diese und ähnliche Feststellungen aus der Literatur über Leibl zitiert werden. Zu dieser Einschätzung hat der Maler selbst beigetragen mit der prophetischen Feststellung: »Ich bin nie Professor gewesen und werde auch keiner sein, aber meine Bilder werden Professoren sein.« Leibls Bilder sind es zweifellos geworden. Kein Maler kann an ihnen vorübergehen. Sie werden immer glänzende Beispiele für gute Malerei sein. Daß sehr viel Lernbares in seinen Bildern steckt, beweisen nicht zuletzt die Bilder der Malergefährten, die sich eine Zeitlang um ihn geschart hatten. Die Berührung mit Leibl sichert ihnen ein gleichmäßig hohes Niveau. Ja, manche ihrer Bilder stehen dem Meister so nahe, daß sie für seine eigenen Werke gehalten werden.

Aber nur durch formales Können vermag ein Künstler nicht, die Bewunderung seines Volkes zu erringen. Nicht das Wie, sondern das Was ist entscheidend. Wäre Wilhelm Leibl, wie Scheffler schreibt, ein Maler für Maler gewesen, so wäre die Anerkennung, die man ihm zollt, doch nicht gerechtfertigt.

Er schildert Menschen, lebendige Menschen seiner Umgebung. In seinem Werk besitzt das deutsche Volk sowohl in den Genrebildern als auch in den Bildnissen eine großartige Bildgalerie deutscher Menschen aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Es ist die Zeit nach der gescheiterten bürgerlichen Revolution in Deutschland und die Zeit des sich entwickelnden Hochkapitalismus, in die Leibl hineingestellt wird. Eine Zeit, die für den Künstler alles andere als leicht und bequem war. Karl Marx spricht mit Recht von der »Kunstfeindlichkeit« des Kapitalismus. Dabei sind nicht die Gelder, die der Künstler verdient hat, entscheidend. Es gab Künstler, die sehr gut verdienten, ja es gab sogar Künstlerfürsten, die in Schlössern residierten, und trotzdem hatte es der Künstler schwer. Seinem Bild fehlt das Publikum. Die herrschende Klasse verlangte von ihm billige Unterhaltung, und er mußte ihr dienen, sonst wurde er von ihr befehdet. Das Kunstwerk war zur Ware, die man zum Verkauf anbot, herabgesunken. Der Bürger und sein Geldsack bestimmten die Kunst. Künstler wurden gemacht wie Tagesgrößen. Es herrschte im ganzen ein ehrgeiziger Kunstbetrieb, aber nur selten Kunst. Der Künstler sah vor sich die Versuchung eines glanzvollen Lebens, und der Kunstbetrieb bedrohte seine Moral. Das meinte Leibl, als er einmal sagt: »Ich bin in meiner Kunst ein ehrlicher Mann gewesen.« Es gab nicht viele ehrliche Männer in der Kunst. Die unehrlichen, die als Salonlöwen ihre künstlerische Freiheit mit Samtrock und Künstlerhut und anderem genialischen Treiben zu dokumentieren suchten, waren in der Mehrzahl. Man verlangte von den Künstlern bestenfalls Illustration, meist aber schönen Zauber und Unwahrheit, Kunststückchen, aber keine Kunst. Maupassant schildert das anschaulich im »Bel ami« mit der Schaustellung des Bildes »Christus wandelt über den See Genezareth« im Wintergarten eines jüdischen Bankiers. Daß in einer solchen Atmosphäre, in solch einem

Betrieb noch Künstler mit der Moral eines Leibl auftreten, zeugt von der Unzerstörbarkeit der Kunst.

Welche Möglichkeit hat nun in einer solchen Situation der wirkliche Künstler? Die Romantiker z. B. waren aus dieser Welt ausgebrochen und hatten sich eine Zauberwelt aufgebaut. Delacroix fuhr nach Marokko und fand dort die einfachen Menschen, nach denen er sich als Maler sehnte. In der Welt der Mythen und Märchen der Menschheit, in der Literatur aller Völker suchte der große Franzose seiner erbärmlichen Umwelt zu entfliehen. Aber schon sein Mitstreiter Géricault sucht die romantische Fabel in der zeitgenössischen Wirklichkeit. Das gleiche tun Daumier und Millet. Und fortan ist diese zeitgenössische Wirklichkeit nicht mehr aus dem Kunstwerk zu verbannen. Die klassische Götterwelt der Griechen ist tot und wird allenfalls in den Operetten Offenbachs verhöhnt. So ist es in Frankreich. Und ähnlich ist es in Deutschland. Auch in die »stillen Gärten der deutschen Romantik« brechen die Neuerer ein. Philipp Otto Runge träumt von der Landschaft als dem neuen Thema der Kunst. Sein früher Tod läßt seine großen Pläne nicht ausreifen. Ein anderer aber, ebenso verkannt wie Leibl und noch einsamer als er, entdeckt am Ende seines Lebens, daß ein einfacher Sturzacker ein ebenso malenswerter Gegenstand ist wie ein Kreuz im Gebirge. Es ist Caspar David Friedrich. Auch in Deutschland ist der Boden reif für die realistische Aussage und für die Abkehr von der Romantik. Deutlich wird das in der Porträtmalerei. Waldmüllers, Amerlings und vor allem Ferdinand von Rayskis Bildnisse weisen direkt auf Leibl hin. Daß Leibls Auftritt in München eine Sensation hervorrufen konnte, ist heute kaum noch glaubhaft. Was den Zeitgenossen neu und revolutionär erschien, hatte sich schon ausgeprägt, ehe Leibl kam. Leibl war ebenso wie Courbet eigentlich kein Revolutionär. In beiden steckt so viel unübersehbar Altmeisterliches, so viel Tradition, daß heute die Empörung der Spießbürger aus München und Paris als Dummheit, die allerdings ihre historisch bedingten Ursachen hat, entlarvt ist.

Wilhelm Wätzold hat sich in seinem schönen Dürerbuch eine Gemäldeausstellung um das Jahr 1520 erdacht, um die spezielle Leistung Dürers

im Verhältnis zu seinen Zeitgenossen aufzuzeigen. Das Verfahren wäre auch für Leibls besondere Leistung sehr aufschlußreich. Die Ausstellung müßte etwa zwischen 1875 und 1880 stattgefunden haben. Leibl selbst würde zu dieser Ausstellung wahrscheinlich die »Dachauerinnen« oder das »Ungleiche Paar« geschickt haben. Dazu wäre vielleicht noch eine Serie erlesener Porträts gekommen, die er kurz nach seinem Pariser Aufenthalt in München gemalt hatte. Auch seine Malerfreunde hätten sich an dieser Ausstellung mit Meisterwerken allerersten Ranges beteiligen können. Louis Eysen z. B. hätte das herrliche Bildnis seiner strickenden Mutter schicken können und Trübner das Bildnis des Malers Schuch. Dieser wäre selbst mit einigen glänzenden Stilleben vertreten gewesen. Fritz Schider und Johann Sperl hätten prachtvolle Landschaften zu der Ausstellung beisteuern können. Dazu wäre noch der junge Hans Thoma mit Landschaften oder Bildnissen gekommen. Aber diesen ganzen Reichtum, Bilder, die heute der Stolz jeder Bildersammlung sein würden, hätten wahrscheinlich die Ausstellungsgewaltigen jener Zeit niemals in den repräsentativen Haupträumen des Ausstellungsgebäudes aufgehängt. Vielleicht wäre der größte Teil von ihnen sogar abgelehnt worden wegen Mangels an »Idealität«. Dagegen würde eine Fülle von sentimentalisierender Genrekunst aus Düsseldorf, München oder Wien die Ausstellung zieren. Da gäbe es Bilder aus dem Leben der Kinder mit verlogenen und moralisierendem Inhalt oder Bilder vom Leben der Bauern, auf denen aus Bauern Operettenhelden gemacht werden. In einen Nebenraum wäre sicher auch das gewaltige »Eisenwalzwerk« Adolph Menzels verbannt worden. Hier, abseits, vielleicht mit Absicht geächtet, hätte das wohl kühnste Bild des Jahrhundertendes hängen müssen. Dieses Bild böte nicht sentimentale Darstellung armer Leute wie viele andere Bilder der Ausstellung, sondern hier wären Männer dargestellt, die ihre gigantischen Maschinen beherrschten und deren starke Arme manchem Ausstellungsbesucher ein gewisses Gruseln einzuflößen vermocht hätten. Neben dieser lauten Welt des Walzwerkes würden vielleicht, ebenso abgelehnt und verachtet, die feierlich stillen Bilder des Hans von Marées hängen, eine Scheinwelt idealer Harmonie, von einem deutschen

Maler ersehnt und erträumt, ein letzter Abglanz der griechischen Antike. Beide, der kühn der Gegenwart zugetane Menzel und der im Reiche idealer Schönheit lebende Marées, wären sicher vom Publikum kaum beachtet oder mit Spott und Hohn bedacht worden. Dieses Publikum erwartete von seinen Künstlern Sensation und Unterhaltung, nicht Sein, sondern Schein. Publikumskunst dagegen hing in den großen Hauptsälen der Ausstellung. Hier würden die großen Malerfürsten der damaligen Zeit herrschen. Hans Makart, der Zauberkünstler aus Wien, hätte in diese Ausstellung seinen »Einzug Karls V. in Antwerpen« geschickt. Damals ein brillantes Farbfeuerwerk, ist diese Riesenleinwand heute auf Grund der fatalen Technik des Künstlers ein trostlos graues Bild. Aus einer simplen Tagebuchnotiz Dürers hatte der Wiener Maler eine prunkvolle, unterhaltsame Geschichte gemacht, die schon wegen der üppigen weiblichen Akte, zu denen die vornehmsten Damen Wiens Modell gestanden haben sollen, ihr Publikum gefunden hätte. Neben dem Malerfürsten aus Wien würde Arnold Böcklin hängen. Meeresungeheuer, Fabelwesen, halbnackte Frauen mit Fischschwänzen, wunderbar erdacht und vom Publikum ehrfürchtig bewundert, würden sich auf den großen Bildern tummeln. Zwischen diesem lauten und aufregenden Rummel hingen sicher ein paar stille Bilder großen Formats von Anselm Feuerbach. Er versuchte ja in diesen Jahren einen Kompromiß mit dem makartsüchtigen Wiener Publikum zu schließen. Als Beweis dafür hätte er wahrscheinlich die große »Amazonenschlacht« geschickt, die trotz schöner Einzelheiten so leer und kalt ist. Zu diesen großen Publikumslieblingen kämen die großen Spezialisten für das Historienbild, die, heute mit Recht vergessen, zur Zeit der Ausstellung gefeierte Tagesgrößen waren. Die Kaulbachs und Piloty mit ihrem großen Schülerkreis würden Themen aus der Geschichte der ganzen Menschheit erzählen, weniger um der historischen Wahrheit als vielmehr um des interessanten Details willen. Wenn sie auf ihren riesigen Leinwänden einmal mehr als objektivistische Darstellungen historischer Fakten geben wollen, wenn sie Partei ergreifen, dann nur für irgendein deutsches Herrscherhaus und dessen Privatgeschichte. An solchen Bildern berauschte sich damals der deutsche Spießbürger und



X Spinnerin - Öl



fühlte sich vor ihnen patriotisch erhoben. Aber spiegelt das die Wirklichkeit dieser Zeit, diese Historien und die erfundenen Wesen aus Mythos und Fabel? Ein sicherer Spiegel der zeitgenössischen Wirklichkeit müßte eigentlich das Bildnis sein. Lenbach und mit ihm einige andere Porträtspezialisten hätten auf der Ausstellung zweifellos als Lieblinge des Publikums einen Ehrenplatz erhalten. Da wären Bildnisse des Hochadels, der Hochfinanz, von Politikern und Geistesgrößen der damaligen Zeit zu sehen, von Männern und Frauen der besten Gesellschaft, alle von der gleichen gepflegten Schönheit und präziösen Eleganz. Ein sorgsames Arrangement scheint die Hauptsorge des Künstlers gewesen zu sein, weniger die objektive Wiedergabe der Persönlichkeit. Also auch hier im Bildnis Theater und Spiel, aber keine zeitgenössische Wirklichkeit.

Und hier in dieser imaginären Ausstellung wäre Leibls Größe zu begreifen. Er gibt keine Maskenfeste mit Glanz und Pomp, dafür aber Einfachheit, Echtheit und Wirklichkeit. Er malt Menschen von Fleisch und Blut mit einer wundervollen Sachlichkeit, ob ihm eine Dame der Gesellschaft sitzt oder ein Bauernmädchen, ein Wilddieb oder ein Kommerzienrat.

Von der bunten und falschen Pracht Makarts, Lenbachs und Böcklins aus ist Leibls Größe und Grenze zu begreifen. Nach all dem Theater und historischen Gepränge ist die Einfachheit, Echtheit, Wahrheit, Wirklichkeit dieses Künstlers wohltuend. Nicht maskierte Spießer, sondern Menschen sind bei ihm zu finden.

Fast alle Stände seines Volkes haben ihm Modell gesessen. Die Weltdame und das Bauernmädchen, der Kommerzienrat und der Wilddieb. Alle Altersstufen hat er geschildert, Kinder und Greise. Vor seinem unbestechlichen Malerauge haben sie gesessen, und er hat ihre vergängliche Erscheinung in seine Bilder gebannt. Was Leibl seiner Zeit an Realität abgewinnen konnte, hat er getan. Die Kunst kennt keine Siebenmeilenstiefel, sie kennt nur Schritte. Den Schritt, den Leibl tun konnte, hat er kompromißlos mit einer beispiellosen künstlerischen Moral getan. In der Nähe Münchens war kein Eisenwalzwerk zu malen. München war kein Berlin und Bayern kein Preußen. Hier ist Leibls Größe, aber auch deutlich seine Grenze zu spüren.

Vielleicht hätte Leibl, wenn er nicht im beschaulichen und rückwärtsge- wandten Bayern gelebt hätte, auch ein Eisenwalzwerk gemalt. Er war be- geistert, als er für sein Wildschützenbild die prachtvollen Kerle als Modelle aufgetrieben hatte. Es gibt Briefe, die das bezeugen. Diese Begeisterung für kraftvolles und gesundes Mannestum hätte er sicher empfunden, wenn er einmal Gelegenheit gehabt hätte, Walzwerker zu sehen. Aber diese Mög- lichkeit boten ihm weder die Kunststadt München noch seine bayrischen Dörfer.

Aber noch ein anderer Grund hätte Leibl davon abgehalten, Arbeiter zu malen. Es ist auffällig, daß er auch seine Bauern niemals arbeitend malt. Er sucht sie auf in ihren Stuben oder Küchen, in der Kirche oder im Wirts- haus. Niemals sehen wir sie in ihrer eigentlichen, typischen Umgebung, im Stall oder auf dem Acker. Daran war zweifellos auch die allmächtige Kunst- tradition Münchens schuld, die solche Themen nicht zuließ. Schon Moritz von Schwind hatte über diese Tradition geseufzt. Es ist bezeichnend, daß der größte Maler Münchens vor Leibl, Spitzweg, auch ein fast Einsamer ist, der seine kleinen kostbaren Bildjuwelen abseits von dem großen Betrieb der Historienbilder und Anekdotenschilderei malt. Menzel dagegen konnte in dem viel nüchterneren Berlin im Gegensatz zu Leibl geradezu auf einer schon gefestigten realistischen Tradition aufbauen, denn er hatte als Vor- gänger Schadow, Krüger und Blechen. Auf Leibls Bildern ist nie ein Tier aus dem bäuerlichen Lebenskreis, ein Pferd, ein Rind, Schafe, Hühner oder ähnliches, zu sehen. Dabei ist bekannt, daß Leibl keine Scheu vor dem Tier hatte. Im Gegenteil, er war ein glänzender Schilderer des Tieres. Man schaue sich nur den Jagdhund an, der auf dem Bild des »Jägers« im Vorder- grund liegt und schläft. Wie gut ist hier das nervöse Schlafen eines Hundes beobachtet, der allerdings nach Leibls besonderem Liebling, seinem Jagd- hund Perdrix, gemalt ist. Aber auch bei einem ihm gleichgültigen Tier konnte Leibl dieselbe Höhe der Leistung erreichen. Bei der Gelegenheit eines gräflichen Porträtauftrages führte ihn der alte Graf Perfall in seinen Pferdestall und forderte ihn auf, ein besonders edles Rassepferd, das dem Graf ans Herz gewachsen war, zu malen. Leibl schrieb damals nach Hause:



»Ihr wißt, daß ich gewohnt bin, nach der Natur zu malen, und daß es mir gleichgültig ist, ob ich Landschaft, Menschen oder Tiere male. Und so gab ich mich unverdrossen daran und pinselte auf einer anständig großen Leinwand draufzu. Ich stand mitten im Stall unter den Pferden und meistens den Grafen hinter mir, der, je weiter ich malte, mir unverhohlen seine Befriedigung ausdrückte, ja sein Staunen, daß ich den Charakter und die eigentümliche Farbe so treffen könnte. Als ich fertig war, faßte er sein Urteil zusammen und sagte, er glaube nun, daß das kein anderer könne; denn der Gaul sei zum Sprechen ähnlich, und ich hätte unbewußt alle Merkmale seiner edlen Rasse hineingebracht, die er mir dann erklärte.« Hier an diesem Beispiel offenbart Leibl seine Einstellung zur Natur. Oft wird behauptet, Leibls Sehen sei stillebenhaft, er sehe Mensch, Tier oder Landschaft nur als Stilleben. Das bedeutete aber, daß er die Natur nur im Zustand der Ruhe sah. Deshalb versagte er auch vor der Dramatik des Wildschützenbildes. Deshalb erscheinen die »Kunstkritiker« des jungen Leibl fremd in seinem Schaffen. Das Thema der Arbeit schließt ein stillebenhaftes Sehen aus. Es verlangt Darstellung des Lebens und dramatische Zusammenhänge. Auch in den »Steinklopfern« seines Freundes Courbet ist noch zuviel Stilleben, das als Darstellung arbeitender Menschen nicht restlos überzeugt. Diese Aufgabe zu lösen blieb erst der nächsten Generation vorbehalten. In Liebermanns Bild der »Flachsscheuer in Laren« ist dieser Zwiespalt überwunden. Leibls Bauern waren sicher in Wirklichkeit keine stillebenhaften Existenzen. Sie waren kaum so ruhig und friedfertig, wie er sie uns geschildert hat. Aber hier ist eine Grenze, die Leibl nicht überschreiten konnte und wohl auch nicht wollte. Weil er die Natur als ein Stilleben sieht, sind auch seine Bilder so kühl. Ihre Vollkommenheit ist zu bewundern, aber eine innere Ergriffenheit stellt sich nicht ein. Ausgenommen die Bilder der »Frau Gedon«, des »Ungleichen Paares« oder auch des »Bauernmädchens mit der Nelke«. Leibl gehört zu den »kühlen« Malern. Seine Vorbilder sind Holbein und Velasquez. Deshalb ist er auch im Sachlichen ein so großer Porträtist. Seine Bilder sprechen nie von ihm selbst. Sie sprechen nur von den Dargestellten. Auch das bedeutet Größe und

Beschränkung. Der »Großinquisitor« Grecos oder der sogenannte »Imhoff« oder der »Holzschuher« Dürers sprechen von der Erregung und Leidenschaft ihrer Schöpfer. Die Bilder eines Holbein oder Leibl dagegen verraten nichts von ihren Schöpfern. Beide Auffassungen haben ihre Berechtigung. Weder die Sachlichkeit und Kühle des Holbein, des Velasquez und des Leibl wollen wir missen, noch die subjektive Ausdeutung der Menschen bei Dürer, Greco oder Rembrandt.

Wilhelm Leibl also war es gegeben, das Dasein in der Ruhe zu malen. Bei Bewegung und Erregung hätte er auch seine handwerkliche Gediegenheit aufgeben müssen. Er hat das gespürt bei seinen »Wildschützen« und schrieb damals an die Freunde, er habe seine Malweise vollkommen geändert. Trotzdem gelangen ihm die »Wildschützen« nicht. Er hat auch sicher dieser neuen und großzügigen Malweise mißtraut. Sein Metier verlangte eine andere Bildoberfläche. Hier ist er ganz wie die alten Meister, deren Gediegenheit und Qualität ihm stets Vorbild waren. Alles Flotte, alle impressionistische Mache erscheinen für Leibls Qualitätsbegriff zu oberflächlich. Für ihn sind Fragen des Handwerks Fragen der Moral. Er machte es sich nicht leicht. Das bezeugen alle, die ein Bild unter seinen Händen entstehen sahen. Von der Frau Gedon bis zur Wab'n, seinem letzten Modell, die einmal als alte Frau einem Reporter, der sie in ihrer Dorfeinsamkeit aufgesucht hatte, erzählte, wie ernst es der Maler mit seiner Kunst genommen hätte. Leibl hat den Spott Lenbachs und Böcklins ertragen, die ihn einen »denkfaulen Hund« nannten. Doris Wild schreibt in ihrem Buch über moderne Malerei, daß Leibls Malweise unzeitgemäß gewesen sei. Aber Moral ist niemals unzeitgemäß. Diese Moral ist unseren zeitgenössischen Künstlern, die durch die schnelle Pinselschrift des Impressionismus und die Handwerksfeindlichkeit des Formalismus geneigt sind, die schnellste Lösung und die subjektivste Auffassung für das einzig Richtige und Wahre in der Kunst zu halten, zu wünschen. Wie oft nämlich steckt hinter diesen schnellsten Lösungen und persönlichen Auffassungen nichts weiter als mangelndes Können. Leibls Wort vom »ehrlichen Mann« in der Kunst ist hier am Platze. »Meisterarbeit«, wie es einmal die Bauern vor dem Kirchenbild gesagt

hatten, das war Leibls Ziel. So wie die Alten sich zuerst als Meister fühlten, als hervorragende Handwerker, so wie sie erst durch die unabdingbare Meisterschaft eben auch Künstler wurden, so fühlte sich auch Leibl immer zuerst als Meister und Handwerker. So lernten ihn auch die mißtrauischen Bauern schätzen. Er war unter ihnen ein großer und leidenschaftlicher Arbeiter. Sein Fleiß wurde schon von seinen Lehrern auf der Akademie lobend erwähnt. Er hatte keine genialischen Bohèmeallüren, immer hat er schwer gearbeitet und sich nie mit dem einmal Erreichten zufrieden gegeben. Durch diesen Fleiß stand er sicher auch seinen Bauern nahe, wenn er mit ihnen abends beim Schoppen saß.

Leibls Bilder vermitteln einen so großen Maßstab für handwerkliche Qualität, daß nur wenig, was neben ihm gemalt wurde, bestehen kann. Immer strebte er nach äußerster Vollendung. Was Leibl unter »Fertigmachen« verstand, war bis dahin in München unbekannt. Seine Modelle haben sicher alle so bitter gestöhnt wie der junge Perfall. Jeder andere hätte dessen Filzhut im Atelier fertiggemalt und das Modell nur für die Haltung benützt. Leibl will aber auch beim Detail höchste Vollendung. Es ist erstaunlich, daß in den Bildern fast niemals ein Detail das Ganze stört. Die Gefahr dazu war allerdings da. Die zerschnittenen Bilder bezeugen das. Immer wieder ist zu bewundern, daß sich das Detail doch in das Ganze einfügt. Leibls Formgedächtnis war äußerst stark ausgeprägt. Das Motiv grub sich so stark in sein Gedächtnis ein, daß er die geringste Veränderung des Modells feststellen konnte. Das Bild stand ihm immer schon fertig vor Augen, ehe er anfang zu malen. Dann gab es keine Änderung im Aufbau des Bildes mehr. Er malte ein Bild, das schon fertig in seiner Vorstellung existierte. Deshalb kann sich auch kein Detail vordrängen, da es schon in der Vorstellung seinen Grad von Deutlichkeit im Rahmen des Ganzen angewiesen bekommen hat. Bei diesem »Fertigmachen« war die größte Schwierigkeit, die plastische Erscheinung der Gegenstände in die Fläche zu zwingen und dabei doch ihre Plastik glaubhaft zu machen. Das richtige Verhältnis zwischen Plastik und Fläche mußte gefunden werden. Gerade bei Leibls künstlerischem Fanatismus im Detail mußten sich hier Widersprüche ergeben, denn allzu leicht

war es möglich, daß z. B. die plastische Einzelform einer Hand einen Grad von Aufdringlichkeit bekam, die den Gesamteindruck des Bildes störte. Das geschah oft genug. Hier half dann nur das Auskratzen dieser Stelle oder das Vernichten des Bildes. Beides hat Leibl manchmal tun müssen. Er hat nie eine Stelle, die nicht gelungen war, übermalt, sondern sie ausgekratzt und neu gemalt. Manche Beobachter schreiben, daß einige Bilder auf diese Art auf ein und derselben Malfläche gleichsam zweimal gemalt wurden. Dahinter steckte nicht, wie Lenbach höhnte, »Denkfaulheit«, sondern hier offenbarte sich eine an Fanatismus grenzende Leidenschaft für Qualität, die nur Vollendetem gestattete, die Werkstatt des Meisters zu verlassen. Leibl hat nie nur von der Natur abgemalt. Mit seinem präzise arbeitenden Malerauge geht er an die Erscheinung heran und macht sie lebendig. Jeder Pinselstrich sitzt an der richtigen Stelle. Seine Malweise ist voller Esprit, trotz ihrer Glätte. Es ist erstaunlich, daß dieser kräftige Kerl eine so empfindsame und zärtliche Malerhand hatte, wenn er den Pinsel in den Händen hielt.

Leibl hat immer nur *alla prima* gemalt, d. h., seine Bildoberfläche besteht aus einer einzigen Malschicht. Er kennt keine Untermalung und geht auch nicht über schon stehende Farbschichten hinweg. Das bedeutet, daß er immer den richtigen Farbton treffen muß. Dieser Farbton wird durch den ersten Quadratcentimeter farbiger Oberfläche bestimmt und ist gleichsam der Kammerton des ganzen Bildes. Nach ihm müssen sich alle Farbwerte richten. So ist auch Leibls merkwürdige Art, ein Bild anzufangen, zu erklären. Daraus wird deutlich, wieso er bei dem »Jägerbild« mit dem Filzhut des Jägers angefangen hat und bei den »Wildschützen« mit dem Hosenträger des jungen Burschen am rechten Bildrand. Manche Maler erreichen farbige Harmonie, indem sie ihre Bilder erst mit einer Farbe untermalen und dann die Farben der Gegenstände dünn über die Untermalung setzen, so daß die einfarbige Untermalung durchscheint und den Zusammenklang der einzelnen Farben bewirkt. Eine andere Möglichkeit, diese Farbharmonie zu schaffen, ist die, daß man nicht harmonisch zusammenklingende Farbflächen mit einer dünnen, durchsichtigen Farbschicht übermalt, so daß die

darunter liegenden Farben in ihrer ursprünglichen Wirkung zugunsten einer einheitlichen Gesamtwirkung abgeschwächt werden. Man nennt das lasieren. Dabei wird also der richtige Farbton gleichsam durch ein mechanisches Mittel gewonnen und nicht durch das Können des Malers. Leibl nannte ein solches Vorgehen, wie es in allen Münchner Ateliers geübt wurde, kurzerhand eine »Schweineerei«. Vor welchen großen Schwierigkeiten er als konsequenter Primamaler stand, ist denkbar, da Leibl bei seiner langsamen Arbeitsweise immer nur naß in naß malen mußte, d. h., ein Bild mußte immer, auch wenn man drei Jahre daran malte, an den Stellen, wo man malen wollte, feucht gehalten werden, damit die Farbschicht ineinanderwachsen konnte. Manches Mittel wurde von Leibl und seinem treuen Freund Sperl dabei ausprobiert. So wurden die Bilder in feuchte Tücher eingeschlagen, in den Keller geschafft oder in die Erde versenkt, ja sogar während der Nacht in einem Boot auf dem Wasser verstaut.

Nicht immer hat Leibl in Öl gemalt. Um 1875 herum versuchte er, wie schon erwähnt, das Malmittel der alten Meister, die Temperafarbe. Dieses Malmittel mag ihn damals so begeistert haben, weil es eine geschlossene, glatte Oberfläche des Bildes verbürgte. Trotz der anfänglichen Begeisterung blieb die Temperamalerei nur Episode. Warum sie ihm verleidet wurde, ist nie richtig bekannt geworden. Nur so viel, daß er ein Temperabild durch falsches Firnissen so verdarb, daß es zerschnitten werden mußte. Leibls Bilder sind im Gegensatz zu denen Menzels gut erhalten. Seine Bilder erwecken oft den Eindruck, als ob sie erst gestern das Leiblsche Atelier verlassen hätten. Das ist allerdings nicht nur Leibls handwerklichen Fähigkeiten zu danken, sondern vor allem dem treuen Freund Johann Sperl, der ein Meister in der schweren Kunst des Firnisses gewesen sein soll. Jedes Ölbild bekommt, wenn es trocken ist, zum Schutz eine Firnisschicht als Abschluß, und hier hat Sperl oft eingreifen müssen, wenn Leibl des Guten etwas zuviel getan hatte.

Die Palette des Meisters ist überraschend einfach. Der Maler Schlittgen schildert sie uns: »Kremserweiß, Kadmium hell und dunkel, Ocker licht und dunkel, Kobaltblau, Terra siena, Patentzinnober, Krapplack, Elfenbein-

schwarz.« Ultramarin und Preußischblau fehlen. Für die Impressionisten war das eine bescheidene Palette. Leibl war Tonmaler, d. h., seine Bilder sind auf einen Gesamtton abgestimmt, und alle Farben des Bildes scheinen nur Nuancen dieses Gesamttones zu sein. Diese Tonmalerei war das eigentliche Anliegen der Münchner Ateliers und der Wunschtraum aller Musenjünger von damals. Leibl ist der größte Tonmaler im Bereich der Münchner Atelierkunst geworden. Diese Tonmalerei erscheint Augen, die durch den Impressionismus zu einem stärkeren Kolorismus erzogen worden sind, zu wenig farbig. Die Bilder erscheinen zu dunkel. Leibl wollte und konnte auch nicht auf das Schwarz wie die Impressionisten verzichten. Trotz des dunklen Gesamttones ist Leibl ein großer Kolorist. Dafür zeugen die »Dachauerinnen« oder das »Ungleiche Paar«, vor allem aber die Bilder aus seiner letzten Zeit in der Kuttlinger Küche.

Wilhelm Leibl muß ein prachtvoller Mensch gewesen sein, das bezeugen alle, die mit ihm längere Zeit zusammengelebt haben. Vor allem seine Freunde haben sich an seine belebende Gegenwart jederzeit noch gern erinnert. Nicht nur Künstler bezeugen das, sondern auch die Menschen, die nicht zu seinem Malerfreundeskreis gehörten. Der junge Baron Perfall hat über die kurze Zeit des Zusammenseins mit Leibl eine begeisterte Schilderung gegeben, die zu den wertvollsten und menschlichsten Dokumenten gehört, die über ihn geschrieben wurden. Diese Bewunderung und Sympathie war bei Leibl sicher nicht ein Ergebnis irgendwelcher gesellschaftlicher Talente. Die besaß er nur in geringem Maße. Es gibt eine Menge Geschichten über ihn, die sein Ungeschick, in vornehmer Gesellschaft mit geistvoller Rede zu glänzen, bezeugen. Nur im Freundeskreis oder unter seinen Bauern wurde er gesprächig. Solange er in München lebte, fand man ihn nach seinem Tagewerk im Malercafé Probst, dem »Affenkasten«, wie es von den übermütigen Münchner Künstlern genannt wurde. Hier spielte er Tarock und trank sein bayrisches Bier. In Kutterling und Aibling pflegte er nach schwerem Tageswerk oft unter den Bauern mit seinem Freund Sperl im »Schuhbräu« zu sitzen. Hier mag manches Bild, das er später malte, zuerst erschaut worden sein.



VI *Das Mädchen am Fenster* · Öl



Er war, wie schon früher erwähnt, ein bärenstarker Kerl, von dessen Lust zu Kraftübungen immer wieder berichtet wird. Diese Stärke spürt man vor allen Dingen auf den Fotos, die von ihm bekannt sind. Er war nicht sehr groß, eher kurz und gedrungen. Auf dem einen Foto ist er im Anzug der Bauern mit kurzer Lederhose und Wadenstrümpfen zu sehen. Von ihm selbst gibt es die schöne Federzeichnung mit Pelzmütze, die übrigens nicht nach dem Leben, sondern nach einem Foto gemacht wurde und die eine gute Vorstellung von ihm vermittelt. Es gibt nur gezeichnete Selbstbildnisse *Titelbild* von ihm, einige aus der Jugendzeit und zwei, die den reifen Mann zeigen. Ein gemaltes Selbstbildnis existiert von Leibl nicht. Das kleine Bildchen, das ihn mit dem Maler Sperl zeigt, wie sie auf der Jagd nach Enten sind, kann kaum über diesen Mangel weghelfen. Leibl hat wohl in seiner großen Bescheidenheit nicht daran gedacht, sich für die Nachwelt in einem repräsentativen Ölbild zu verewigen, wie das Böcklin und Lenbach oder die Tagesgrößen taten. In dieser Scheu vor dem Selbstbildnis gleicht er übrigens Menzel. Das gezeichnete Selbstbildnis ist allerdings ganz vorzüglich. Aus ihm spricht der große künstlerische Ernst, aber auch die Zähigkeit und Vitalität des Mannes.

Nach angestrenzter Arbeit vor der Staffelei trieb es ihn immer zu körperlicher Arbeit. Georg Gronau erzählt, wie er sich beim Dorfschmied oft am Amboß ausgetobt habe. Noch glücklicher und zufriedener machte ihn aber die über alles geliebte Jagd. Seine Fähigkeiten als Jäger schätzte er wahrscheinlich ebenso hoch ein wie seine Fähigkeiten als Maler. So berichten jedenfalls alle, die von ihm gewürdigt wurden, an der Jagd teilzunehmen. Vielleicht war es auch ein wenig die Liebe zur freien Natur, die ihm den Abschied von der Großstadt leicht machte. Er bot sich gern allen Freunden zu Kraftübungen an. Diese Freude an sportlicher Betätigung hat ihn dann begleitet bis zu seinem frühen Tod. Emil Waldmann behauptet, daß ein Allzuviel an Kraftübungen nicht ganz schuldlos an diesem frühen Tod gewesen sei. Nachprüfen läßt sich diese Behauptung nicht mehr. Es erscheint verwunderlich, daß dieselbe Hand, die so minutiös malen und radieren konnte, mit derselben Begeisterung und Lust grobe Arbeit suchte.

In Kutterling hatte sich Leibl ein Haus bauen lassen, sicher nach eigenen Wünschen. Fast zehn Jahre hat er das Haus bewohnt. Bezeichnend für ihn ist die Tatsache, daß sich dieses Haus kaum von den übrigen Bauernhäusern unterschied. Auch hier war er ehrlich und ließ sich keinen Palast bauen, um als »Malerfürst« dort zu residieren, wie das etwa Lenbach und Stuck in München taten. Georg Gronau hat das Haus und die umgebende Landschaft beschrieben: »Mitten in grünen Wiesen, die im Frühjahr wie ein Teppich mit Blumen dicht bestanden sind, unter Bäumen liegt das Haus: in geringer Entfernung, hier und da aus dem Grün schauen die anderen Häuser hervor. Über den weißen Wänden läuft der Altan herum, mit blühenden Pflanzen geschmückt. Unter dem Dach haben sich Schwalben angesiedelt. So behaglich wie von draußen sieht Leibls Wohnstube innen aus. Die Dielen und die Holzdecke sind gebräunt, Holzbänke ziehen sich um die Wände. Ein großer Kachelofen springt weit vor. Die alten Schränke zeigen primitive Bemalung, so wie sie Jahrhunderte währende Tradition überliefert haben mag. Durch die Fenster gewahrt man überall das helle Grün, Wiesen und Obstbäume, dazwischen die blauenden Linien der sich weitenden Landschaft... Ein paar Schritte hinter Leibls Hause aufwärts zu einer freien Stelle, und weithin überschaut man die Ebene, die sich in undeutlicher Ferne verliert. Rückwärts aber steigt hinter den Feldern das Gebirge rasch an. Zuerst mit dichtem Baumgürtel umkleidet, dann kahle und schroffe Zacken, deren Spitzen lange noch, wenn unten alles grün ist, schneebedeckt sind.« Hier lebte Leibl. Einsam und vergessen hat er diese letzten zehn Jahre in dem kleinen Nest verbracht. Nur einer teilte sein Leben mit ihm. Es war Johann Sperl, der große Landschaftler, der Freund, der immer im Schatten des berühmteren Leibl gestanden hat. Er ist oft übersehen worden, aber heute nehmen seine Bilder in jeder Ausstellung deutscher Landschaftsmalerei einen Ehrenplatz ein. Selten haben sich zwei Freunde so gut verstanden wie Leibl und Sperl.

Es gibt eine ganze Reihe von Briefen an den Kunsthändler Gurlitt, die für diese Freundschaft zeugen. Leibl war damals nach dem Mißlingen der »Wildschützen« in Deutschland fast vergessen. Er mußte um seine An-

erkennung ringen und war sehr froh, daß die Kunsthandlung eine Ausstellung seiner Bilder veranstalten wollte. Aber mit seinen Bildern empfiehlt Leibl in seinen Briefen immer wieder die Bilder seines Freundes Sperl. Eine ganze Reihe der Bilder Sperls sind unter enger Beteiligung Leibls gemalt. Er hat oft dem Landschaftler Sperl kleine Figuren in seine Bilder hineingemalt. Bezeichnend für die Praktiken des kapitalistischen Kunsthandels ist die Tatsache, daß auf einer ganzen Reihe dieser Bilder nachträglich die Signatur Sperls ausgeschnitten wurde, um das Bild als Originalleistung des auf dem Kunstmarkt viel höher bezahlten Leibl auszuweisen. Bewiesen ist aber, daß Leibl kaum ein Landschaftler war. So sind fast alle Landschaften, die die Signatur Leibls tragen, Arbeiten von Sperl. Jedenfalls zeugt diese Freundschaft für die hohen menschlichen Qualitäten Leibls, zumal wenn wir bedenken, daß die Geschichte der bildenden Kunst nur sehr wenig Künstlerfreundschaften dieser Art kennt.

★

Es bleibt nichts mehr von diesem Malerleben zu schildern übrig. Das Leben, die Biographie, das sind bei Leibl immer seine Bilder. Auszeichnungen und gesellschaftliche Triumphe hat er neidlos seinen Berufskollegen überlassen. Seine Arbeit sollte ihm nur so viel einbringen, daß er etwas »zu fressen« habe, hat er selbst einmal gesagt. Er hat mit den Bauern gelebt, hat in ihrer Runde gesessen, ihren Gesprächen gelauscht und hat mit ihnen das geliebte bayrische Bier getrunken. Er war ein leidenschaftlicher Arbeiter und hätte sich mit seiner Arbeitsleistung vor einem Bauern nicht zu schämen brauchen. Als er stirbt, da bedauert er nur eins, nicht mehr malen zu können. In Würzburg in der Klinik, wenige Tage vor seinem Tod, soll er gesagt haben: »Schade, ich werde nie mehr malen können.« Und das ist glaubhaft. Er hat sich das Malen nicht leicht gemacht, aber es war ihm ein immerwährendes Fest.

Eine Herzlähmung bedeutet das Ende. Am 4. Dezember 1900 ist er in Würzburg gestorben.

BILDVERZEICHNIS

MEHRFARBIGE ABBILDUNGEN

- I Der Jäger (Bildnis des Freiherrn Anton von Perfall) · Öl auf Leinwand · 132×106
1876 · Berlin, Nationalgalerie
- II Ungleiches Paar · Öl auf Leinwand · 75×61 · 1876/77 · Frankfurt am Main, Staedel-
sches Institut
- III Drei Frauen in der Kirche · Öl auf Holz · 113×77 · 1878–1882 · Hamburg, Kunsthalle
- IV Strickende Mädchen (unvollendet) · Öl auf Leinwand · 59×42 · entstanden zwischen
1892 und 1895
- V Die Spinnerin · Öl auf Leinwand · 65×74 · 1892 · Leipzig, Museum der Bildenden
Künste
- VI Das Mädchen am Fenster · Öl auf Leinwand · 109×73 · 1899 · Köln, Wallraf-
Richartz-Museum

EINFARBIGE ABBILDUNGEN

- Frontispiz: Selbstbildnis · Federzeichnung · 17,8×11,1 · 1896 · Dresden, Graphische
Sammlungen
- 1 Jungendliches Selbstbildnis · Bleistift · 27,6×19,6 · um 1864 · Berlin, Nationalgalerie
 - 2 Bildnis des Vaters · Öl auf Leinwand · 75×59 · 1866 · Geschenk des Künstlers an seine
Vaterstadt · Köln, Wallraf-Richartz-Museum
 - 3 Bildnis der Frau Gedon · Öl auf Leinwand · 120×100 · 1868/69 · früher Sammlung
Carcano, Paris – München, Neue Pinakothek
 - 4 Kunstkritiker (die Maler Rudolf Hirth du Frenes und Karl Haider) · Öl auf Holz
67×55 · 1868 · Privatbesitz
 - 5 Bildnis des Malers Scheel (unvollendet) · wird im Waldmannkatalog nicht erwähnt
entstanden um 1865
 - 6 Männliches Bildnis (unvollendet) · wird im Waldmannkatalog nicht erwähnt · ent-
standen um 1865
 - 7 Bildnis eines unbekanntem Herrn · Öl auf Leinwand · 72×54 · 1871/72 · ehemalige
Privatsammlung des Malers Wilhelm Trübner
 - 8 Brustbild von Leibls Nichte Lina Kirchdorffer · Öl auf Leinwand · 39×32 · 1871
(die Dargestellte war verheiratet mit dem Maler Fritz Schider, der zu dem Kreis um
Leibl gehörte) · zuletzt in Berliner Privatbesitz

- 9 Brustbild eines Mädchens (Zigeunerin), genannt »Revolutionsheld« oder »Revolutionsheldin« · Öl auf Leinwand · 58×48 · 1869 · ehemals Sammlung Seeger — jetzt Köln, Wallraf-Richartz-Museum
- 10 Der Amtmann (Bildnis des Appellationsrates Stenglein) · Öl auf Leinwand · 53×44 · 1871 · Berlin, Nationalgalerie
- 11 Bildnis des Malers Louis Eysen · Öl auf Leinwand · 44×37 · 1870 · Privatbesitz
- 12 Bildnis des Malers Paul von Szinyei-Merse · Öl auf Leinwand · 139,5×102 · 1869 · Budapest, Museum
- 13 Bildnis des alten Herrn Pallenberg · Öl auf Leinwand · 115×92 · 1871 · Köln, Wallraf-Richartz-Museum
- 14 Bildnis des Bürgermeisters Klein aus Brebach bei Saarbrücken · Öl auf Leinwand · 85×67 · 1871 · Berlin, Nationalgalerie
- 15 Bildnis des Daniel Harzheim · Öl auf Holz · 47,5×39,5 · 1870 · Köln, Wallraf-Richartz-Museum
- 16 Dachauerin mit Kind · Öl auf Holz · 88×69 · früher Privatbesitz, Brüssel — Berlin, Nationalgalerie
- 17 Dachauerinnen im Wirtshaus · Öl auf Leinwand · 140×113 · 1874/75 · früher im Besitz des ungarischen Malers Mihály Munkácsy — Berlin, Nationalgalerie
- 18 Detail aus Abbildung 17
- 19 Detail aus Abbildung 17
- 20 Kopf eines Bauernjungen aus Unterschondorf · Öl auf Holz · 19×16 · 1876 · Privatsammlung des Malers Bernt Grönvold
- 21 Bauernjunge auf einem Stuhl · Öl auf Leinwand · 85×68 · 1876/77 · Berlin, Nationalgalerie
- 22 Die Dorfpolitiker (eigentlich »Bauern beim Lesen des Katasters«) · Öl auf Leinwand · 76×97,5 · 1876/77 · aus der Sammlung Stewart, New York, erworben von dem Sammler E. Arnold, Berlin — gegenwärtiger Besitzer unbekannt
- 23 Mädchen mit schwarzem Kopftuch · Öl auf Holz · 20×16 · 1879 · Berlin, Nationalgalerie
- 24 Bildnis der Gräfin Treuberg · Tempera auf Holz · 90×70 · 1878 · Wien, Moderne Galerie
- 25 Bildnis der Gräfin Treuberg (unvollendet) · Öl auf Leinwand · 104×82 · 1878 · Hamburg, Kunsthalle
- 26 Bildnis des Barons Stauffenberg · Tempera auf Leinwand · 117×88 · 1877 · jetziger Besitzer unbekannt
- 27 Bildnis des Malers Selinger · Öl auf Leinwand · 45×37 · 1875 · München, Neue Pinakothek

- 28 Kopf eines Bauernmädchens mit goldener Halsschnalle · Öl auf Holz · 31×24 · 1879
Dresden, Gemäldegalerie
- 29 Die Wildschützen · 1882–1886 · nach einer Fotografie des unzerschnittenen Bildes
- 30 Fragment aus dem zerschnittenen Wildschützenbild · Öl auf Leinwand · 55×42 (auch dieses Fragment war nochmals zerschnitten und ist wieder zusammengesetzt und auf eine Holztafel aufgeleimt worden)
- 31 Studie nach dem jungen Wildschützen · Öl auf Holz · 32×24 · um 1885 · Berlin, Nationalgalerie
- 32 Kopf eines alten Bauern (der alte Stöckl) · Öl auf Leinwand · 42×32 · 1895 · Stuttgart, Museum
- 33 Bildnis des Geheimrates Ernst Seeger · Öl auf Leinwand · 131×79 · 1896 · Köln, Wallraf-Richartz-Museum
- 34 Der Zeitungsleser (Bildnis des Tierarztes Dr. Reindl in der Laube) · Öl auf Pappe 26×19,5 · 1890 · München, Privatbesitz
- 35 Der Kleinstädter (Bildnis des Sekretariatsgehilfen Friedrich Bayerlein) · Öl auf Holz 34×26 · 1894 · München, Neue Pinakothek
- 36 Kopf eines Bauernmädchens mit Hut (das Modell ist Leibls Köchin, die »Malresl«) Öl auf Leinwand · 60×48 · 1897 · Hamburg, Kunsthalle
- 37 Bildnis der Frau Rieder · Öl auf Zedernholz · 34×24 · 1893 · Leipzig, Museum der Bildenden Künste
- 38 In der Küche (Modelle sind die »Malresl« und ihr Bruder) · Öl auf Leinwand · 84×64 1898 · Köln, Wallraf-Richartz-Museum
- 39 Mädchen in der Küche · Öl auf Holz · 41×31,5 · 1895 · Köln, Wallraf-Richartz-Museum
- 40 Bauernmädchen im Profil (nach Waldmann »In Erwartung«) · Öl auf Holz · 35×26,5 1898 · Leipzig, Museum der Bildenden Künste
- 41 Bildnis einer alten Bäuerin · Im Waldmannkatalog nicht erwähnt
- 42 Bildnis der Frau Rosner-Heine · Öl auf Leinwand · 78×61 · 1900 · bis 1912 im Besitz der Dargestellten, dann Kunsthalle Bremen, seit 1945 verschollen
- 43–49 Details aus Farbbeilage V
- 50 Alte Frau mit Rosenkranz · Tuschfeder · 35,3×32,5 · um 1864 · Köln, Wallraf-Richartz-Museum
- 51 Bildnis der Mutter · Tuschfeder · 16,3×14,6 · 1879 · Berlin, Nationalgalerie
- 52 Betende Frau · Bleistift · 50×40 · 1878 · Leipzig, Museum der Bildenden Künste
- 53 Dame mit Federboa · Radierung · 22,5×14,9 (eine der frühesten Radierungen Leibls, nur zwei Abzüge in München und Berlin)

- 54 Mädchen mit Strohhut · Radierung · 9,3×11,5
- 55 Ochsespann · Radierung · 17×10,7
- 56 Wiese mit Weiden · Radierung · 17,8×24
- 57 Bauernhaus · Radierung · 15,7×9,9
- 58 Knabekopf · Radierung · 7×8,5
- 59 Großer Baum · Radierung · 16,1×25
- 60 Niederschauendes Mädchen · Kohle · 42,8×33,3 · 1896 · Wien, Albertina
- 61 Bauernpaar · Kohle · 62,1×47,7 · 1892 · Dresden, Staatliches Kupferstichkabinett
- 62 Inntalerin mit Hut · Federzeichnung · 28,3×20 · 1891 · Berlin, Nationalgalerie
- 63 Alte und junge Bäuerin (vielleicht Vorstudie zu einem Bild ähnlich der Spinnerin, das aber später nicht ausgeführt wurde; das Gitternetz zur Übertragung auf die Malfläche ist schon angegeben) · Tusche und Feder · 28,2×21,8 · 1894 · Berlin, Nationalgalerie
- 64 Miesbacherin am Tisch · Kohle · 46×36 · um 1895 · Leipzig, Museum der Bildenden Künste
- 65 Mädchen mit Pelzmütze (die Wab'n) · Kohlezeichnung · Maße unbekannt · 1899 · Köln, Wallraf-Richartz-Museum

Die Angaben zu den Bildern und Grafiken dieses Bildverzeichnisses sind mit wenigen Ausnahmen dem Katalog entnommen, den Professor Emil Waldmann in seinem bei Cassirer, Berlin 1914, erschienenen Buch »Leibl« veröffentlichte. Es ist selbstverständlich, daß dieser Katalog heute, mehr als 40 Jahre nach seinem Erscheinen, überholt ist, besonders wenn man die Verluste des letzten Krieges bedenkt. Die Aufgabe, den Waldmannkatalog zu revidieren, ist im Augenblick kaum zu lösen. Sie muß einmal Kunsthistorikern aus beiden Teilen Deutschlands vorbehalten bleiben.

Der letzte Krieg mit seinen unvorstellbaren Verlusten an Kunstwerken hat auch das Werk Leibls empfindlich getroffen. Das Porträt der Frau Rosner-Heine ist verschollen. Die beiden Bilder mit den Dachauerinnen, einst stolzer Besitz der Nationalgalerie, sind wahrscheinlich mit den Meisterwerken Menzels verbrannt. Viele der von früheren Museumsbesuchen her vertrauten Meisterwerke fand der Verfasser nicht mehr vor. Sie sind sicher unwiederbringlich verloren.

Für die Grafik gelten die Angaben, die Waldmann in seinem ausgezeichneten Buch »Leibl als Zeichner« (Prestel, München 1945) und Gronau in seinem Werk »Leibl« (Velhagen und Klasing, Bielefeld—Leipzig 1901) machen.

Alle angegebenen Maße verstehen sich in Zentimetern.

LITERATURVERZEICHNIS

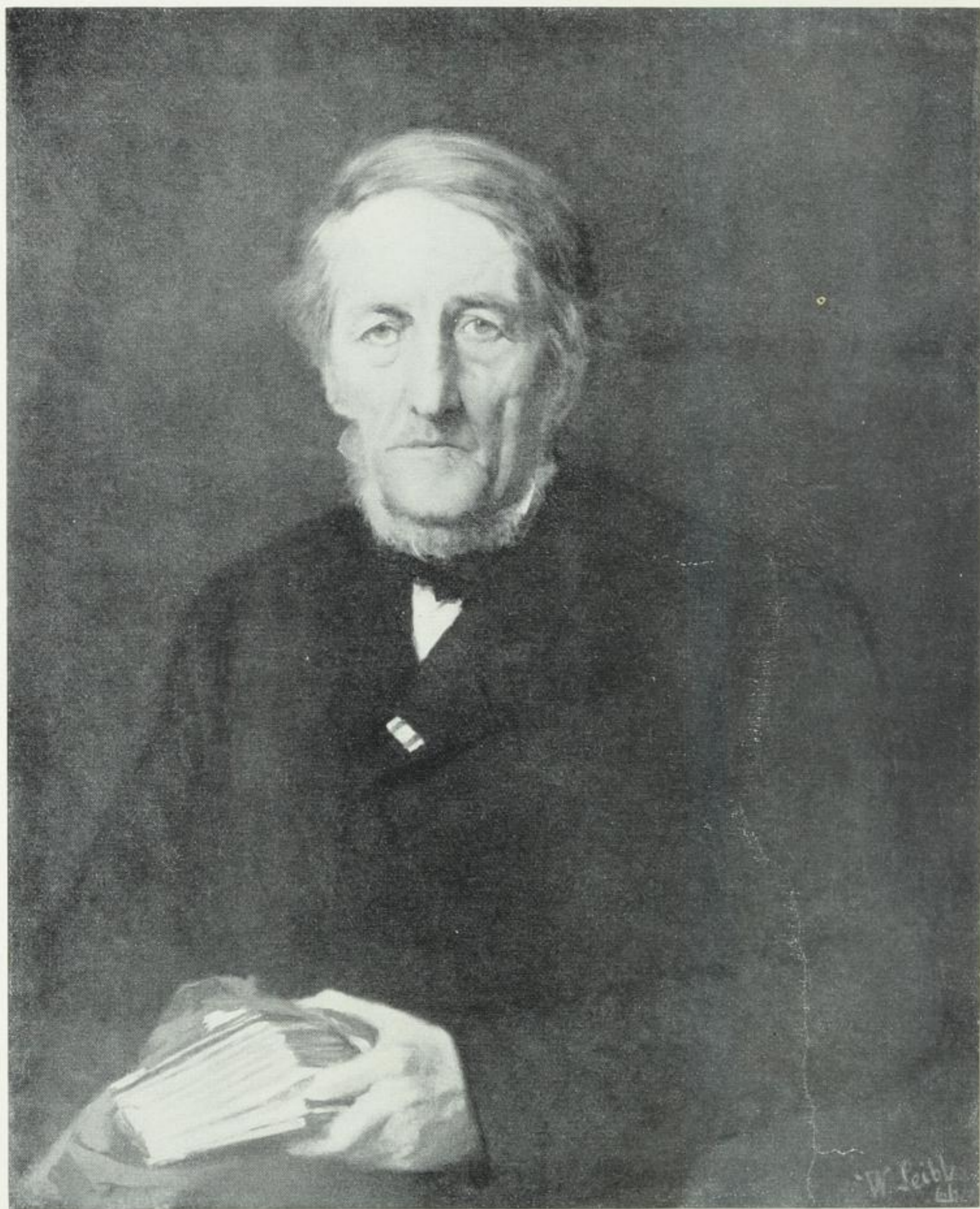
- Georg Gronau*: »Leibl«, Bielefeld und Leipzig 1901
Julius Mayr: »Wilhelm Leibl, sein Leben und sein Schaffen«, Berlin 1910
Emil Waldmann: »Wilhelm Leibl«, Berlin 1914
Georg Jacob Wolf: »Über Wilhelm Leibl«, aus: Die Kunst, Monatshefte für freie und angewandte Kunst, 29. Jahrgang, Heft I, München 1917
Emil Waldmann: »Wilhelm Leibl«, Bielefeld und Leipzig 1930
Emil Waldmann: »Wilhelm Leibl als Zeichner«, München 1945

-
- Emil Waldmann*: »Die Kunst des Realismus und des Impressionismus im 19. Jahrhundert«, Berlin 1927 (als 15. Band der Propyläen-Kunstgeschichte)
Karl Scheffler: »Die europäische Kunst im 19. Jahrhundert«, Band 1: Geschichte der europäischen Malerei vom Klassizismus bis zum Impressionismus, Berlin 1928
Karl Scheffler: »Meister des schönen Handwerks«, Wien 1940

TAFELN



1 Jungliches Selbstbildnis • Bleistiftzeichnung 2 1864



2 Bildnis des Vaters · Öl

3566



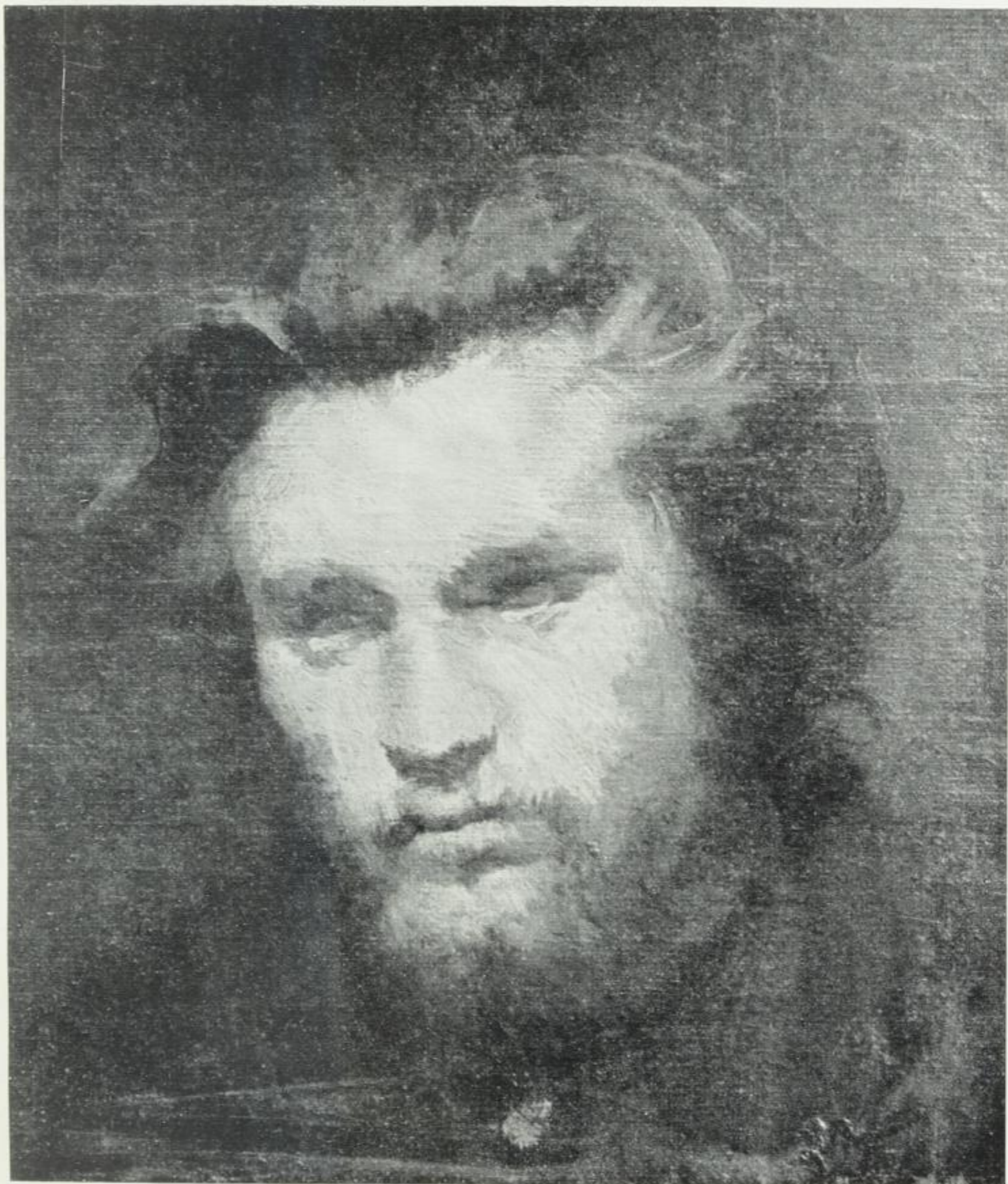
5 Bildnis der Frau Gedon · Öl

1868/69



4 Die Kunstkritiker · Öl

1868



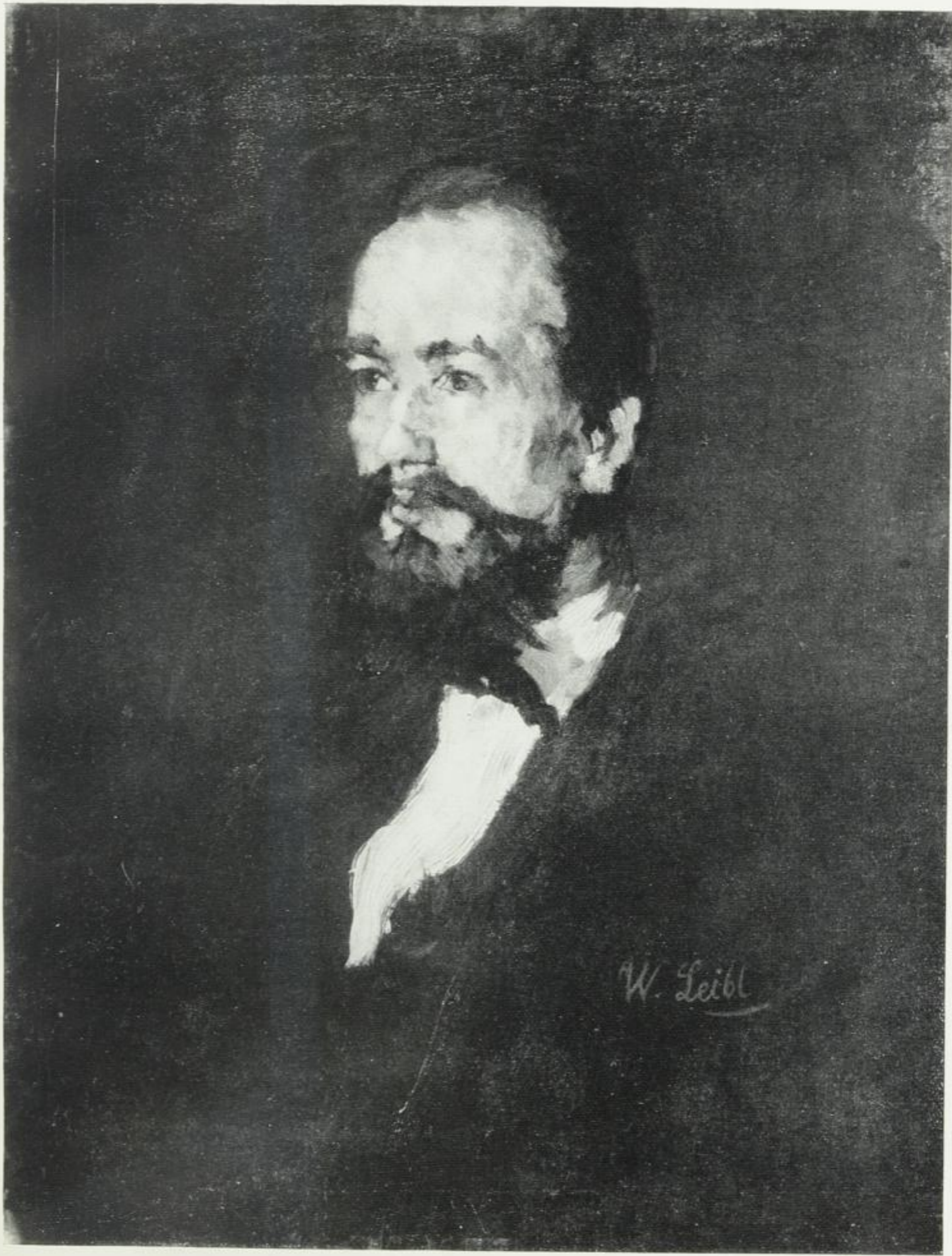
5 Porträtstudie · Öl

1865



6 Porträtstudie · Öl

1865



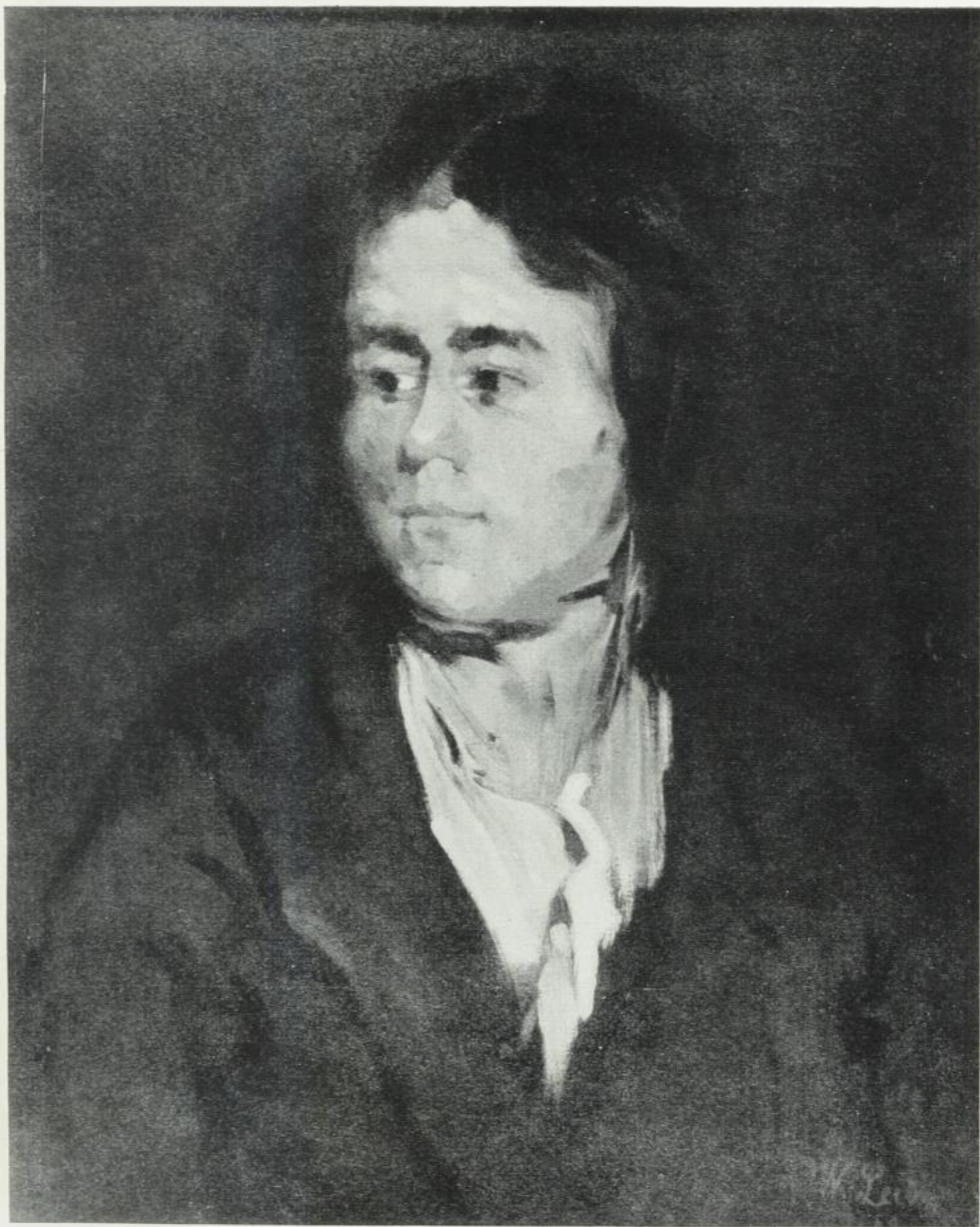
7 Bildnis eines unbekanntem Herrn · Öl

1871/72



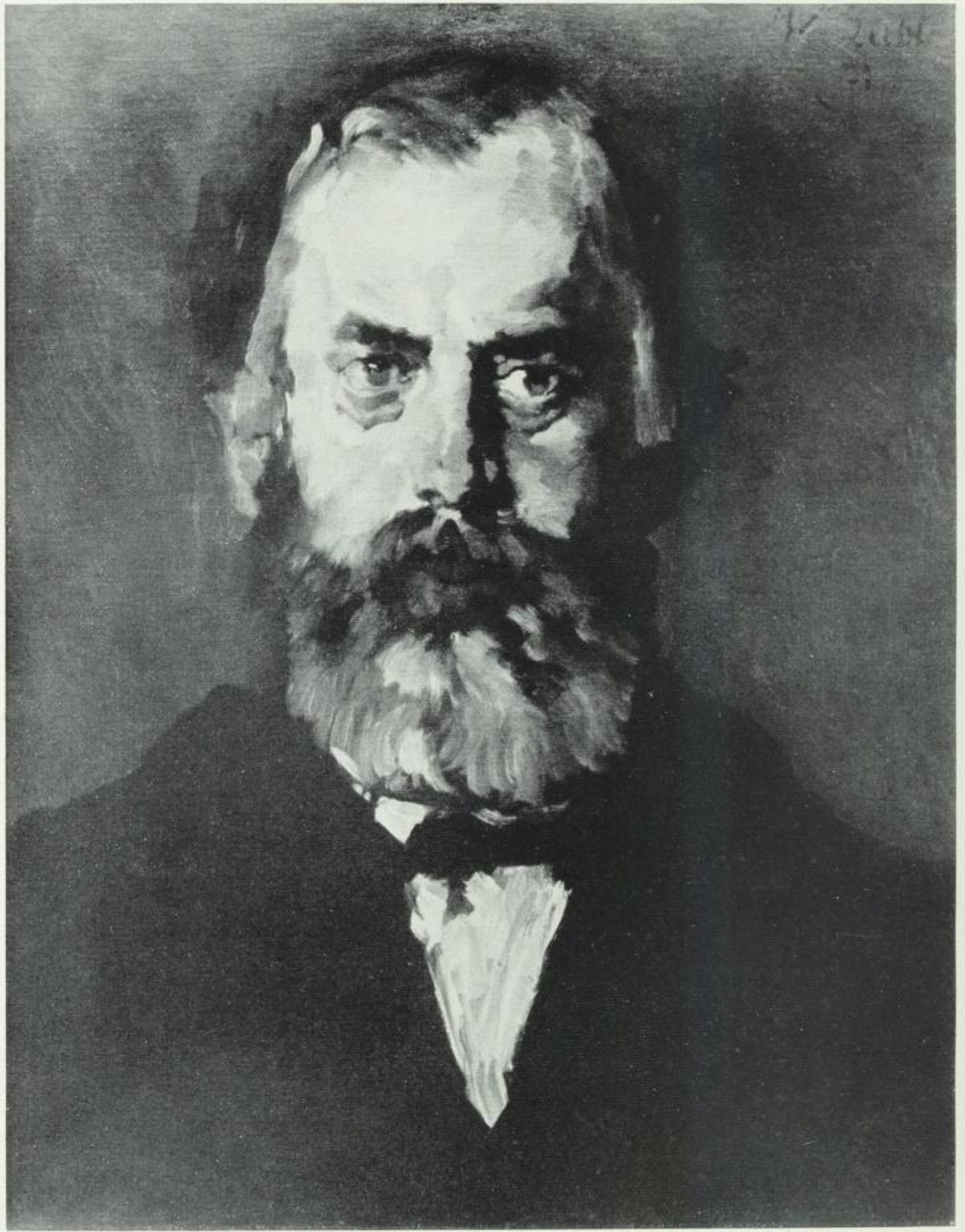
8 Bildnis der Nichte Lina Kirchdorffer · Öl

1871



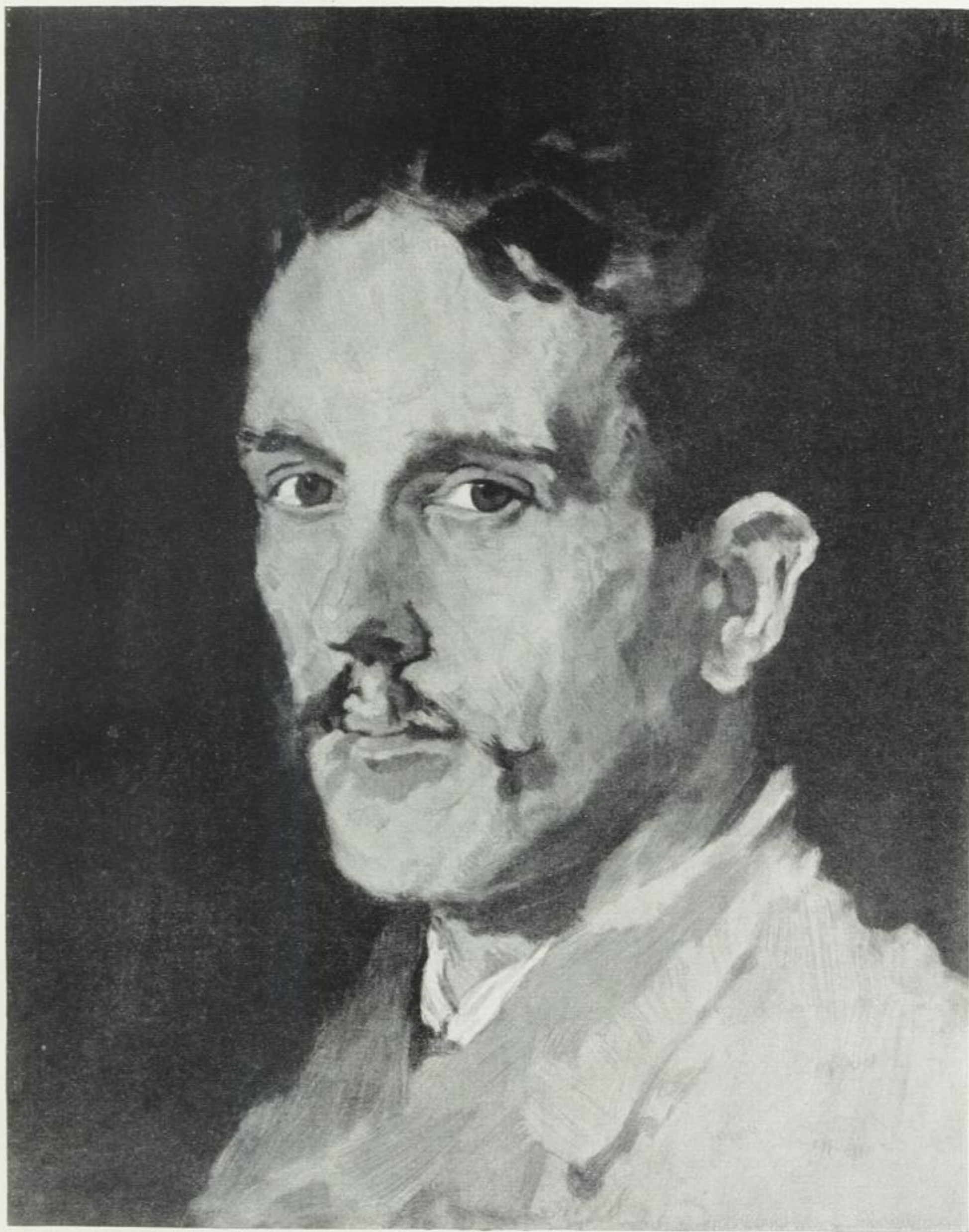
9 Sogenannte »Revolutionsheldin«

1869



10 *Der Amtmann* · Öl

1871



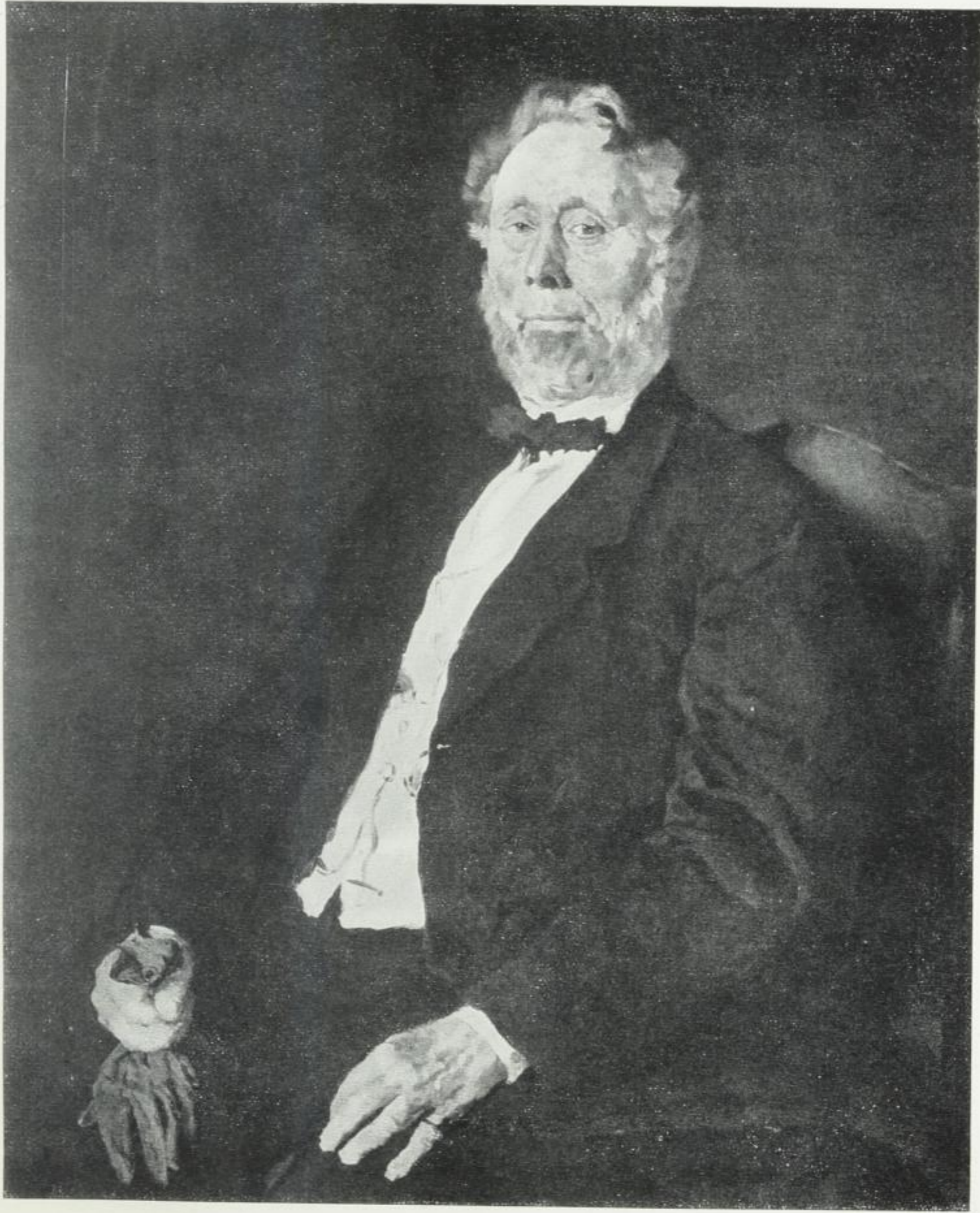
11 *Bildnis des Malers Louis Eysen · Öl*

1870



12 Bildnis des ungarischen Malers Paul Szinyei-Merse · Öl

1869



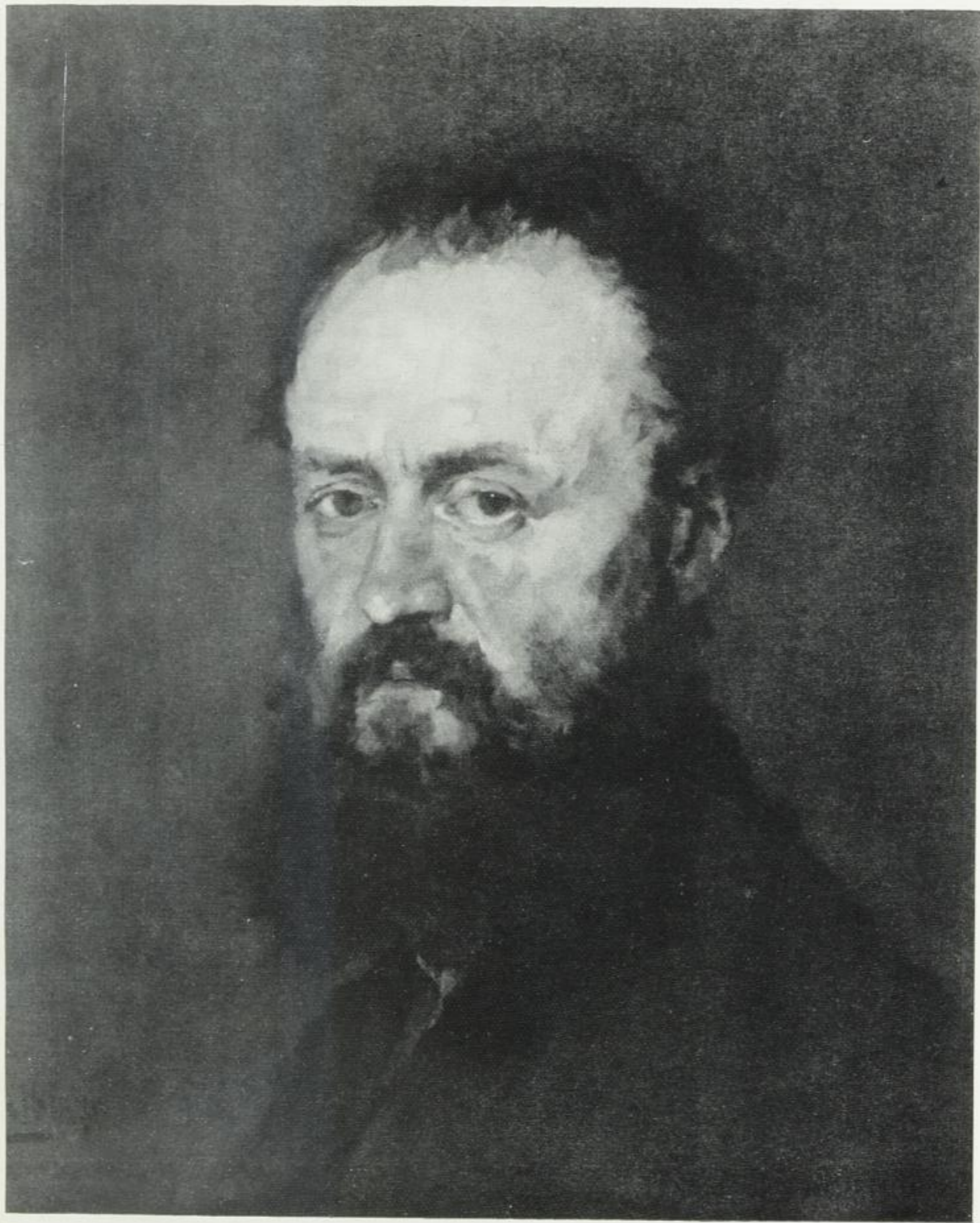
13 *Bildnis des alten Herrn Pallenberg · Öl*

1871



14 *Bildnis des Bürgermeisters Klein · Öl*

1871



15 *Bildnis Daniel Harzheim · Öl*

1870



16 *Dachauerin mit Kind · Öl*



17 *Dachauerinnen im Wirtshaus* · Öl

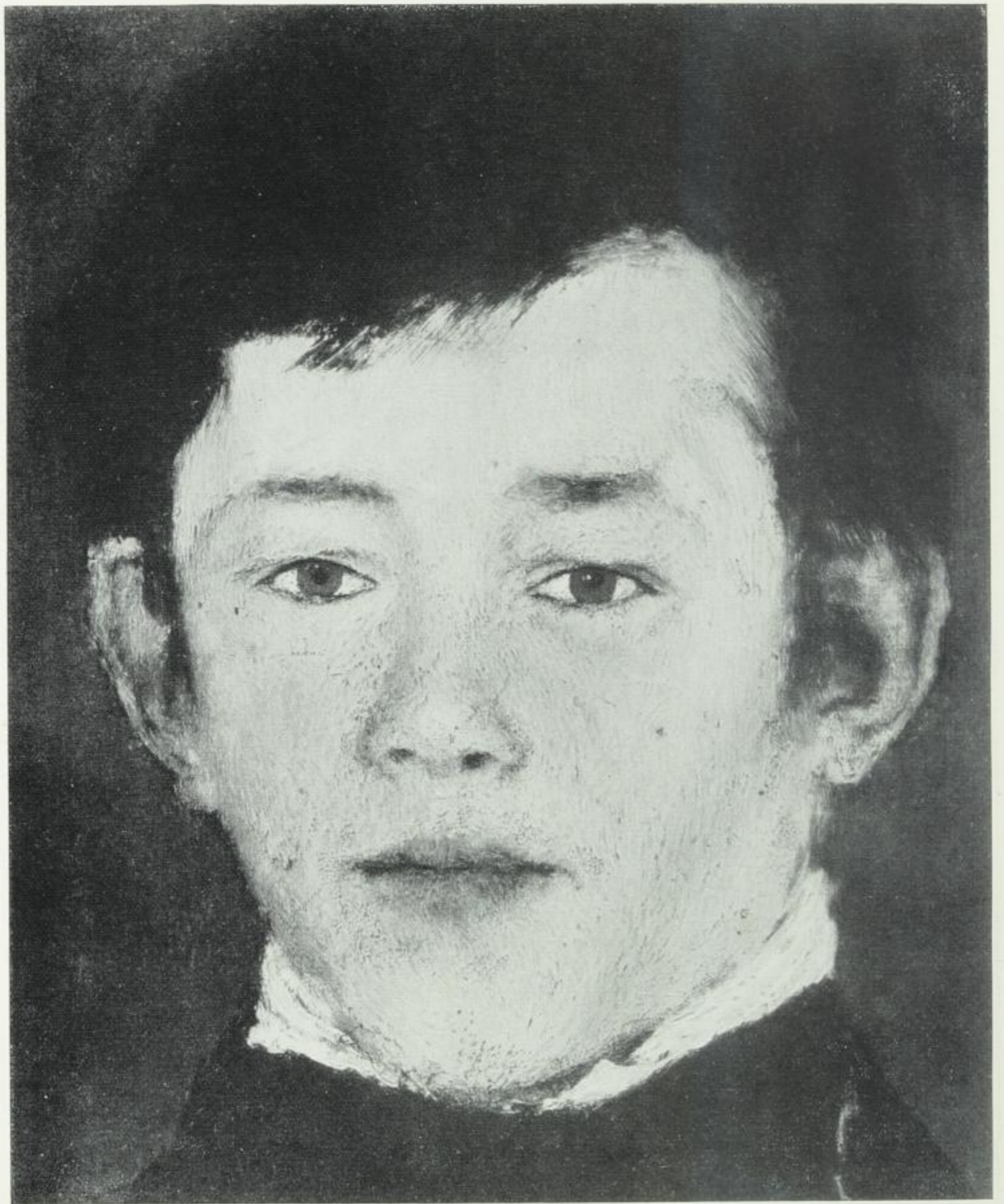
1874/75



18 *Detail aus Abb. 17*



19 Detail aus Abb. 17



20 Kopf eines Bauernjungen aus Unterschondorf · Öl

1876



21 Studie nach einem Bauernjungen · Öl

1876/77



22 Die Dorfpolitiker · 01



25 Kopf eines Bauernmädchens · Öl

7879



24 *Bildnis der Gräfin Rosine Treuberg · Tempera*

7878



25 Unvollendetes Bildnis der Gräfin Treuberg · Öl

1878



26 *Bildnis Baron Stauffenberg · Tempera*

1877



27 *Bildnis des Malers Selinger · Öl*

1875



28 Kopf eines Bauernmädchens · Öl

7879



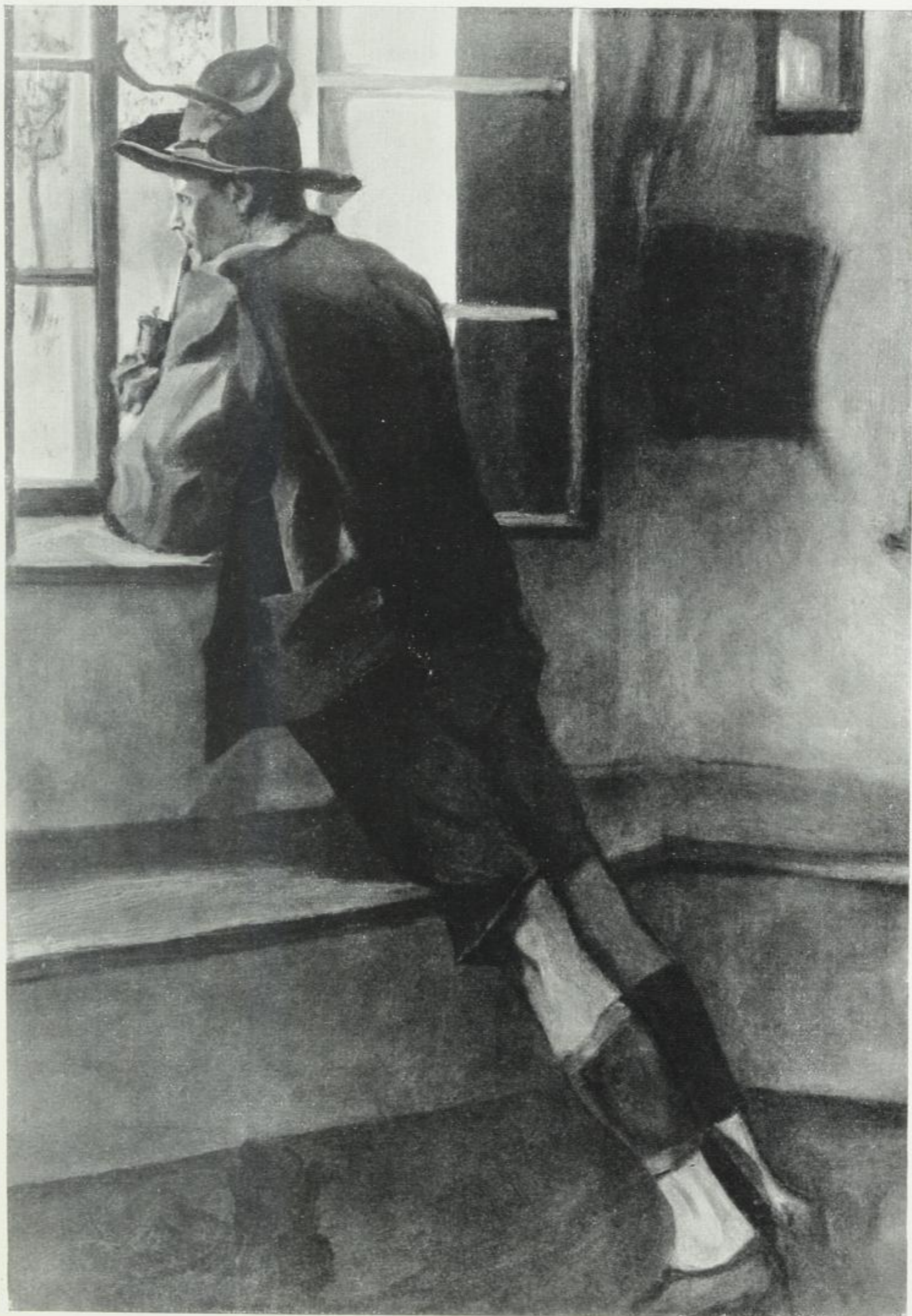
29 *Die Wildschützen* · Ol

(nach einer Aufnahme, die der Künstler anfertigen ließ, ehe er das Bild zerschnitt)

1882 - 86

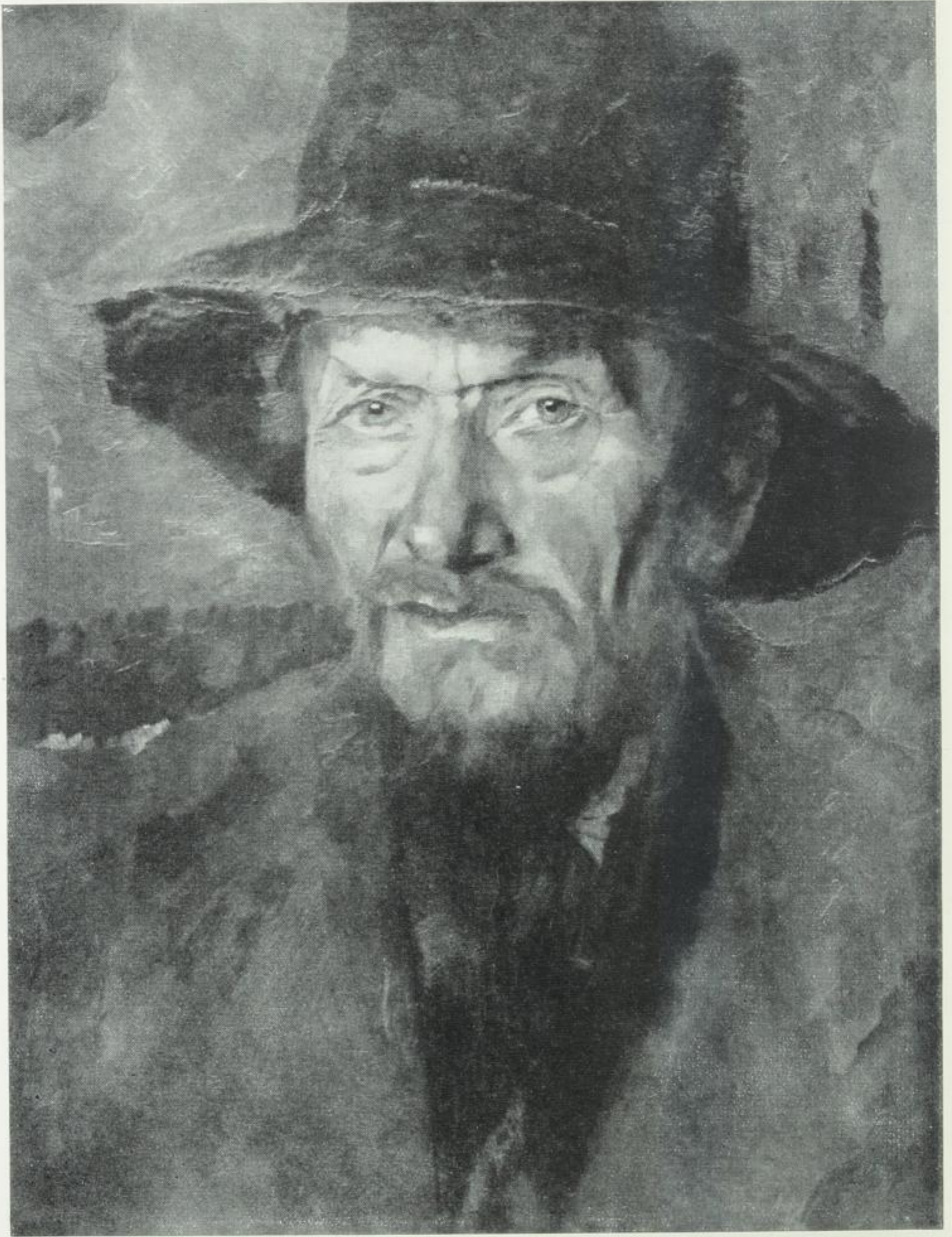


30 *Detail aus den Wildschützen* · Öl



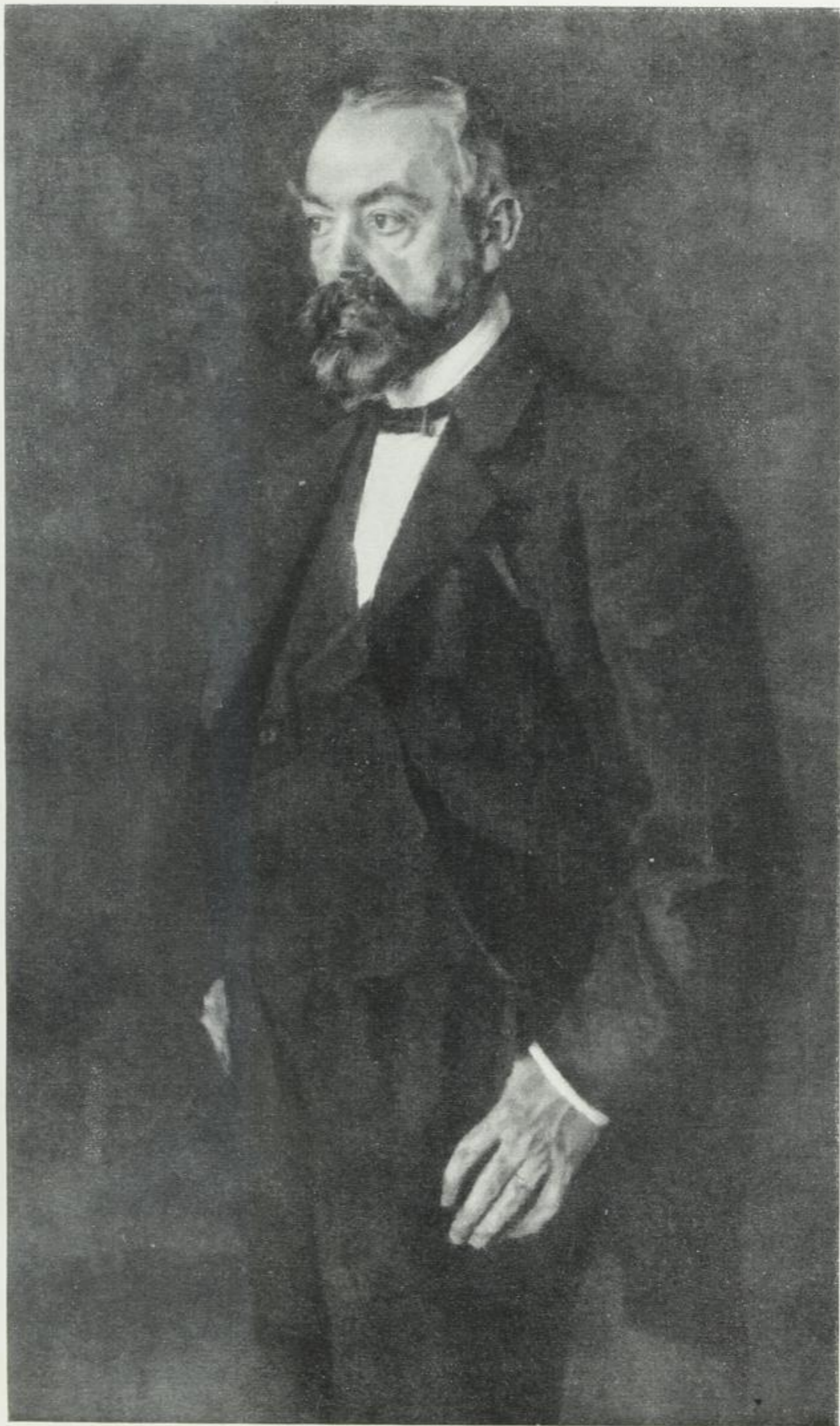
31 Studie nach dem jungen Wildschützen · Öl

1885



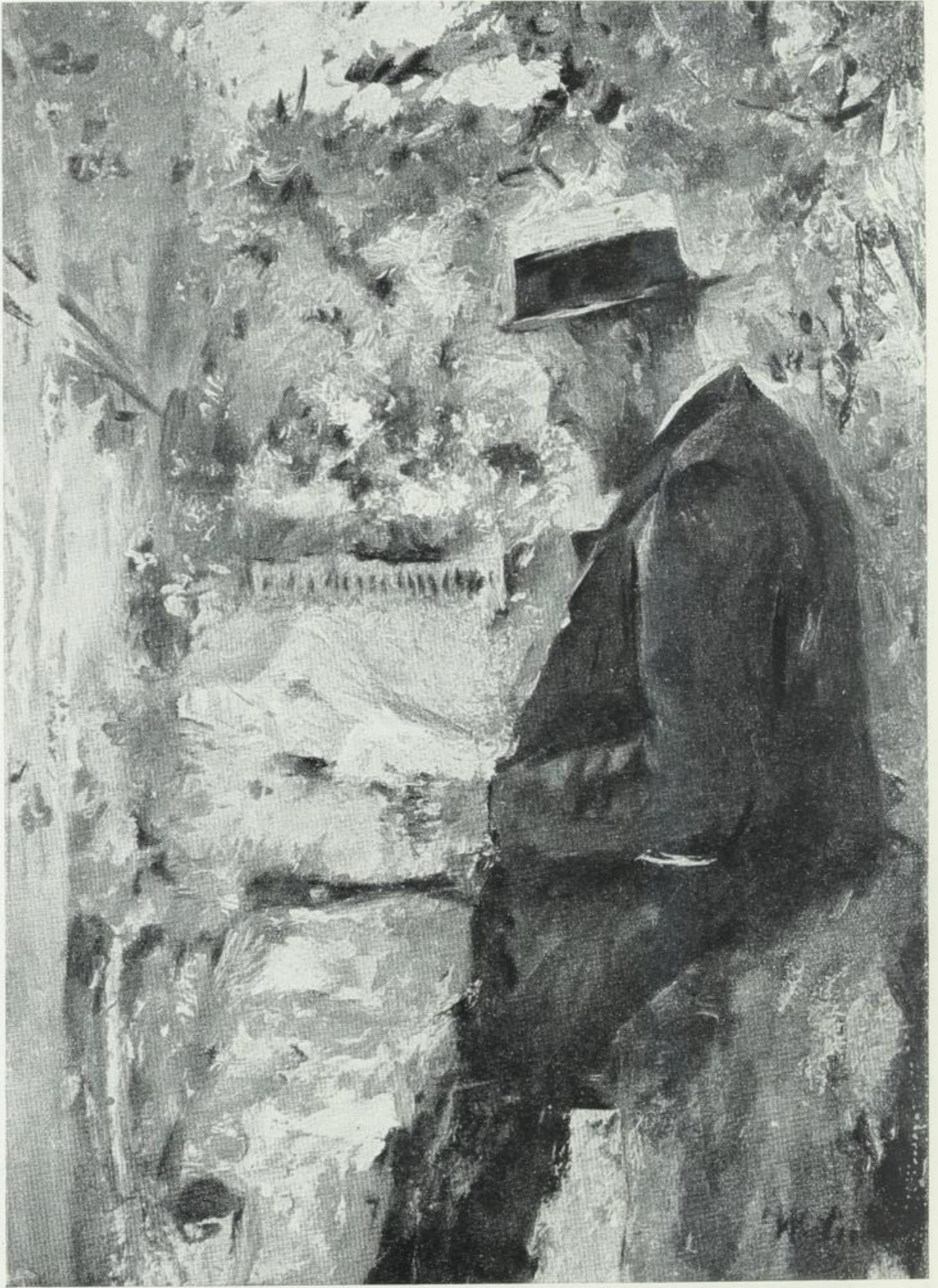
52 Studie eines alten Bauern · Öl

1895



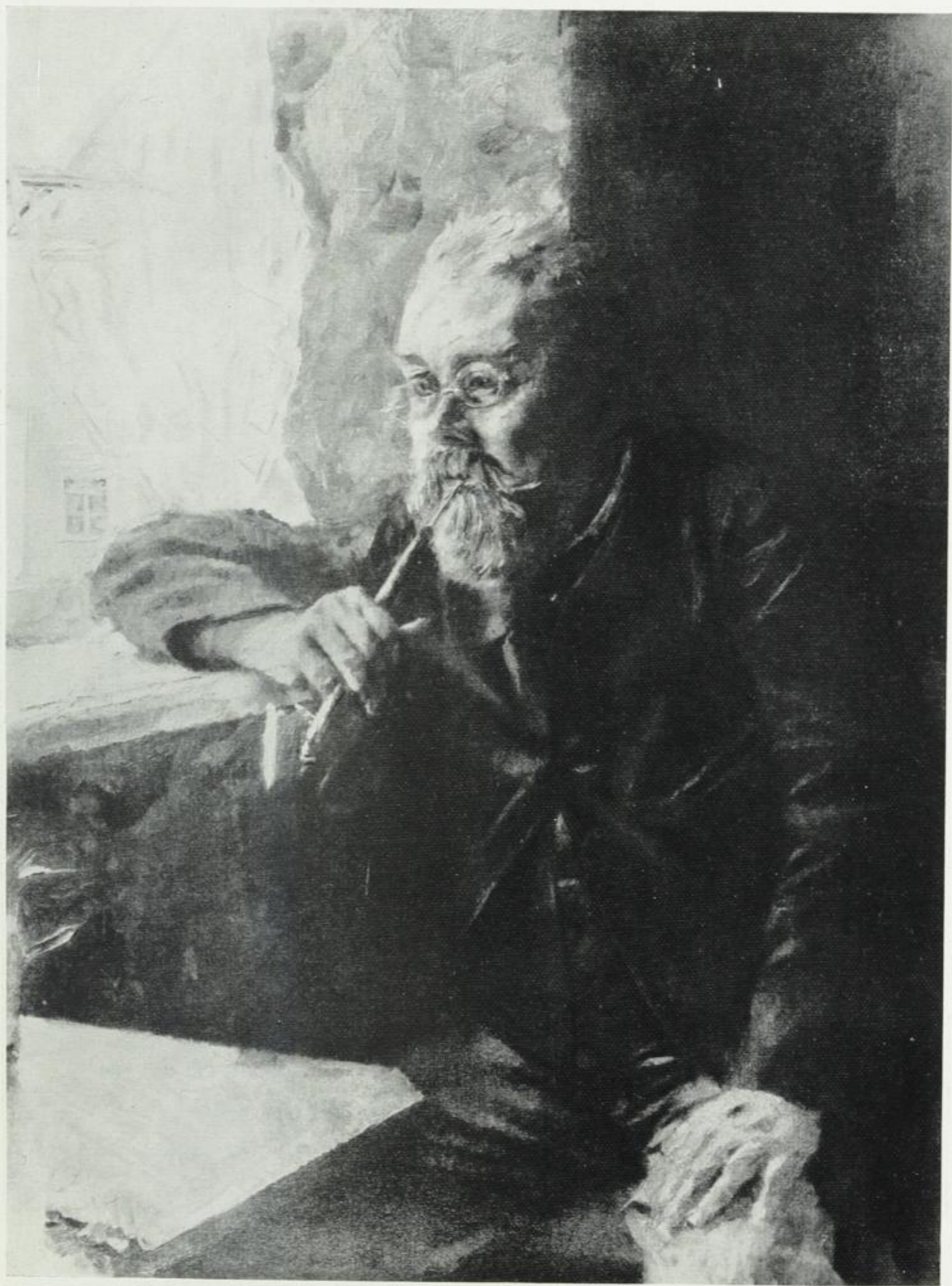
33 *Bildnis Geheimrat Seeger · Öl*

1896



34 *Der Zeitungsleser* · Öl

7890



55 *Der sogenannte Kleinstädter* · Öl 78/94



56 Kopf eines Bauernmädchens · Öl

1897



37 Bildnis der Frau Rieder · Öl

7893



38 *In der Küche · Öl*

7898



59 Mädchen in der Küche • Öl

1895



40 Bauernmädchen · Öl

7898



41 *Kopf einer alten Bäuerin · Öl*

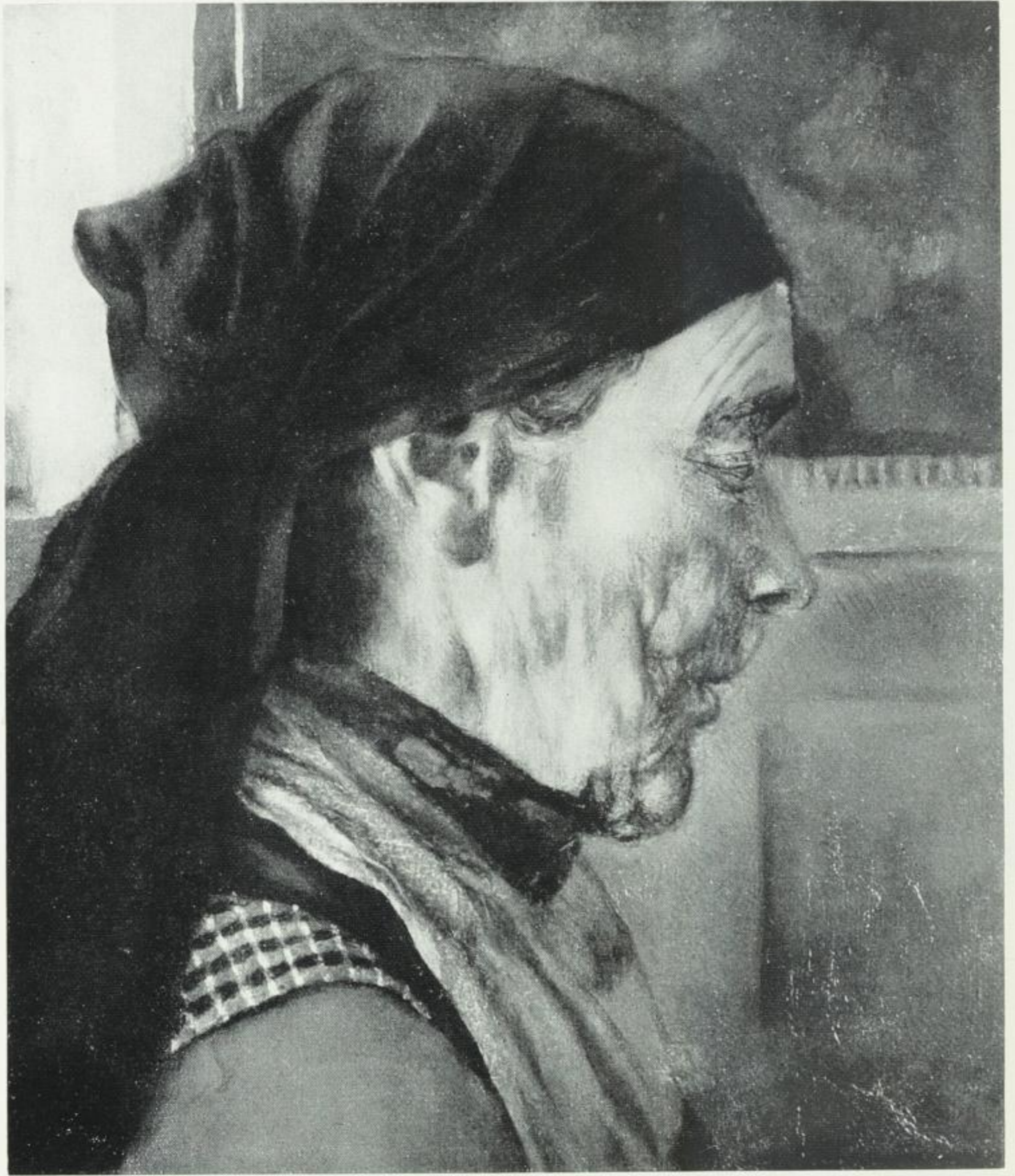


42 *Bildnis Frau Rosner-Heine · Öl*

1900...



43 *Detail aus der »Spinnerin« · Öl*



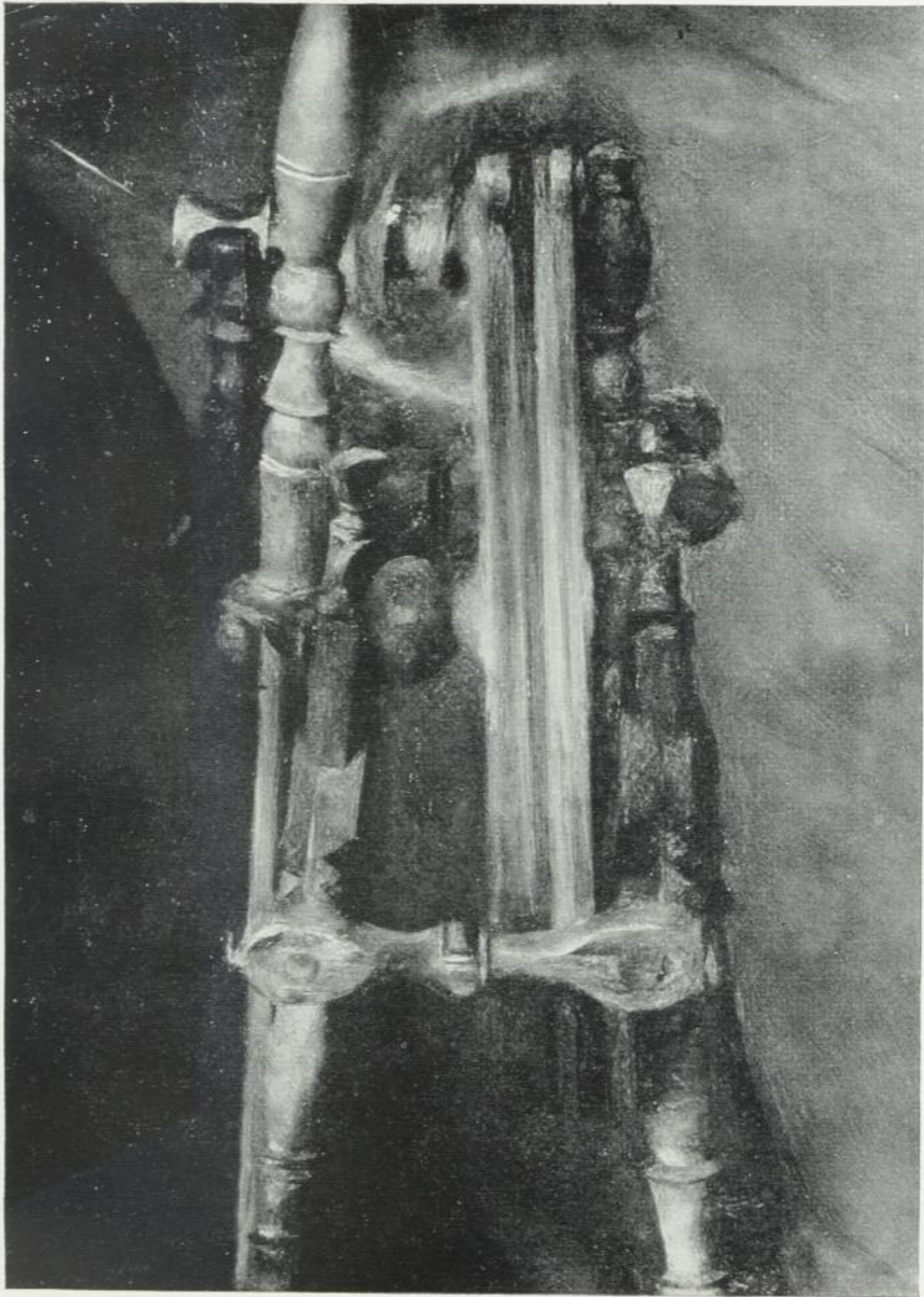
44 Detail aus der »Spinnerin« • Öl



45 Detail aus der »Spinnerin« · Öl



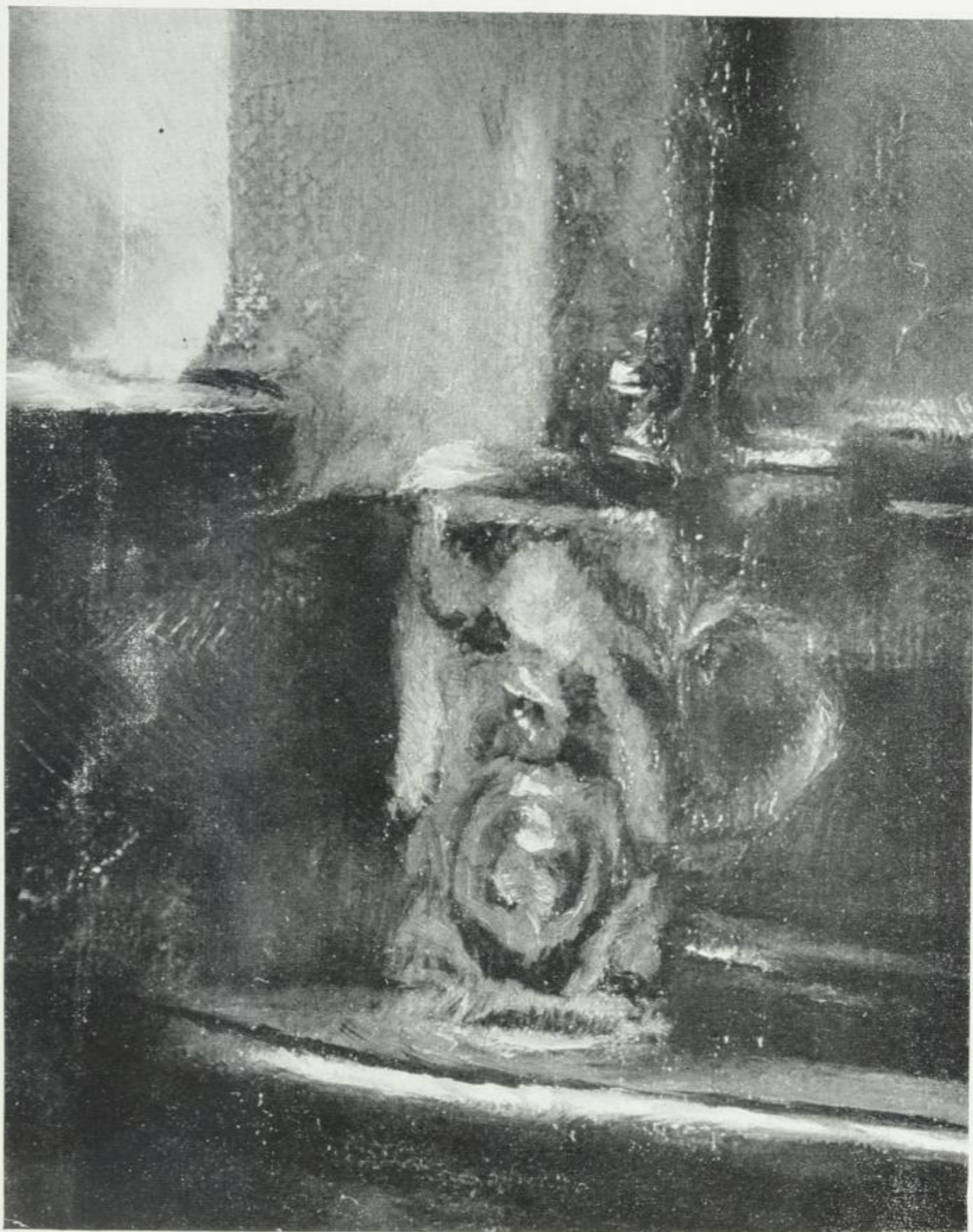
46 Detail aus der »Spinnerin« · 01



47 *Detail aus der »Spinnerin« · Öl*



48 *Detail aus der »Spinnerin« · Öl*



49 *Detail aus der »Spinnerin« · Öl*



50 *Alte Frau mit Rosenkranz* · Zeichnung

2. 1864



51 Die Mutter · Federzeichnung

1879



52 *Betende Frau* • Bleistiftzeichnung

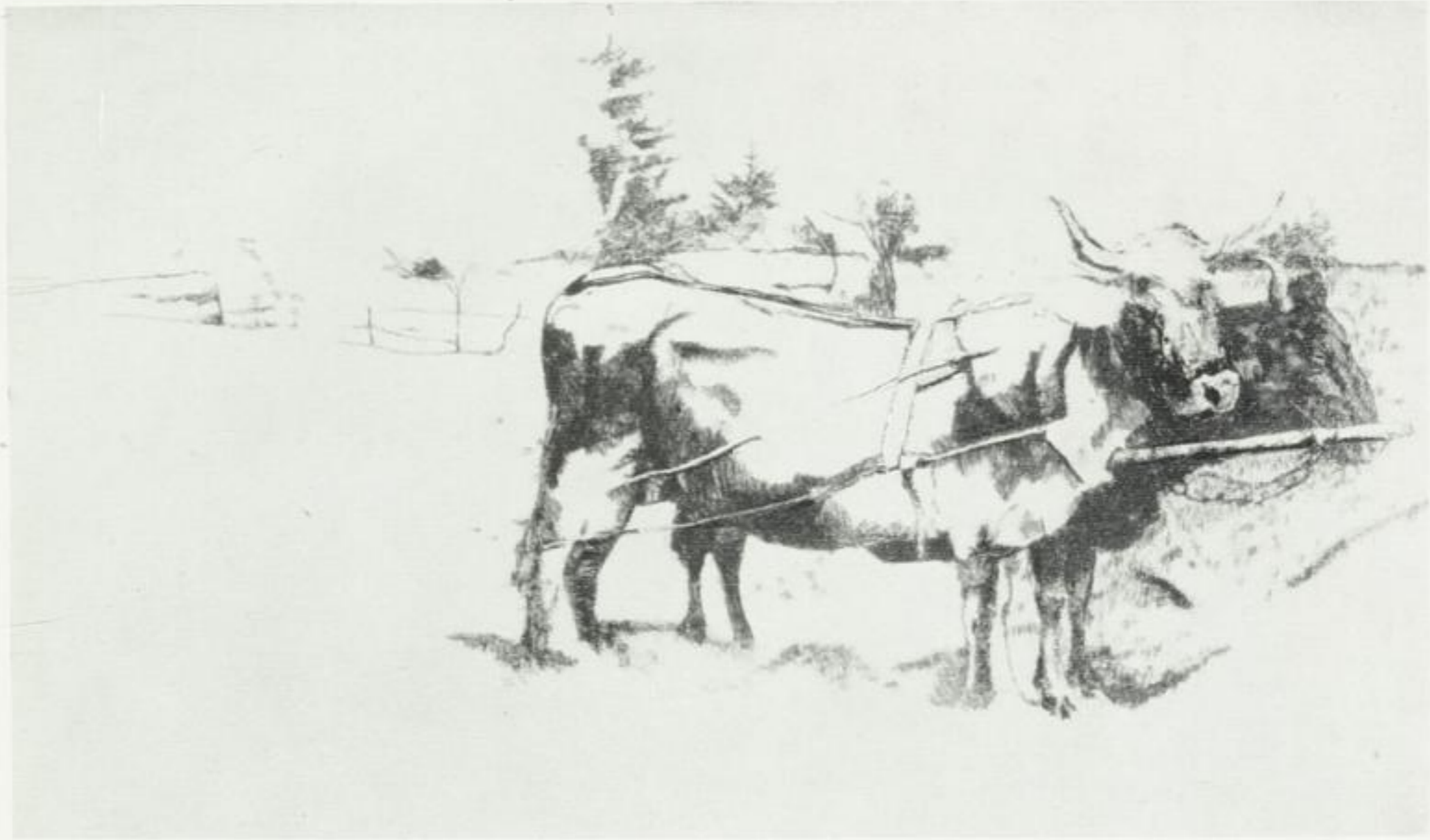
1878



53 Dame mit Federboa · Radierung



54 *Mädchen mit Strohhut · Radierung*



55 Ochsespann · Radierung



56 *Wiese mit Weiden* · Radierung



57. Bauernhaus · Radierung



58 *Knabekopf · Radierung*



59 *Großer Baum · Radierung*



60 *Niederschauendes Mädchen* • Kohlezeichnung



61 Bauernpaar · Kohlezeichnung.



62 Gebirgländerin mit Hut • Kohle und Feder



63 Bäuerin mit Tochter • Feder und Pinsel

1894



64 Miesbacherin am Tisch · Kohlezeichnung

v. 1895



65 Die Wab'n · Kohlezeichnung.

7899

1955

VEB VERLAG DER KUNST · DRESDEN

Veröffentlicht unter der Lizenznummer 415-455/59/55

des Amtes für Literatur und Verlagswesen der Deutschen Demokratischen Republik

Alle Rechte vorbehalten

Satz, Druck und Einband VEB Offizin Andersen Nexö, Leipzig III/18/58

Einfarbige Klischees VEB Reprocolor, Leipzig

Vierfarbenätzungen VEB Graphische Werkstätten, Berlin

Die Farbaufnahmen zur Reproduktion des Gemäldes „Die Spinnerin“

besorgte Professor Johannes Widmann, Leipzig

Zur Anfertigung von drei Vierfarbenätzungen

stellte der VEB E. A. Seemann Verlag, Leipzig, die Reproduktionsunterlagen
freundlicherweise zur Verfügung

15 Fotos Nationalgalerie, Berlin (Aufnahmen Staatliche Museen, Berlin)

8 Fotos Staatliche Fotothek, Dresden

17 Fotos Museum der Bildenden Künste, Leipzig

(davon 7 Aufnahmen Prof. Widmann, 5 Aufnahmen Winter, 5 Aufnahmen Knoll,
sämtlich Leipzig)

2 Fotos Staatliche Galerie Moritzburg, Halle (Aufnahmen Danz, Halle)

1 Foto Orsz. Szépművészeti Múzeum, Budapest

1 Foto Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München

1 Foto Kunsthalle Bremen (Aufnahme Stickelmann, Bremen)

1 Foto Wallraf-Richartz-Museum, Köln (Aufnahme Kreyenkamp, Köln)

1 Foto Albertina, Wien

1 Foto Staatliche Kunstsammlungen, Weimar (Aufnahme Held, Weimar)

Entwurf des Schutzumschlages und Einbandes

Professor Egon Pruggmayer, Leipzig

- 9 Juni 1977

Geschenk von:		Preis: 17.-
AK-Hinw.		
Fach 1 B. V. K.		
Bio K	<u>Leibl, Wilhelm</u> dt. Maler 1844 - 1900 x	Bild K X
SWK		
Mag.-Stdnr.	30. 4 ^o 94 x	zu:
ABGHKL Sonder-Aufst.	Ausl.-V. /	zu: X

III/9/73 - Jt 5358 20 155

