



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der modernen Malerei

Schmidt, Paul Ferdinand

Stuttgart, 1961

6. Höhe und Abstieg des monumentalen Realismus

[urn:nbn:de:hbz:466:1-97939](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-97939)

6. Höhe und Abstieg des monumentalen Realismus

Wilhelm Leibl, Wilhelm Trübner, Karl Schuch, Karl Haider, Hans Thoma, Max Liebermann

Auf der Internationalen Kunstausstellung 1869 in München stieß der französische Meister Courbet auf das Porträt von Frau Gedon, das er wie elektrisiert als seinem eigenen Wesen und Wollen völlig gleichgerichtet empfand. Er ließ sich den Maler im Café zeigen, und von da datierte seine Freundschaft mit *Wilhelm Leibl*, (1844–1900), mit dem er sich beim Münchner Bier auch ohne viele Worte verstand. Er brachte ihn selber nach Paris.

So, menschlich, und nicht etwa unter der Vorstellung von Abhängigkeit, ist das Verhältnis der beiden größten Maler des Realismus zu verstehen. Als Gleichberechtigte traten sie sich gegenüber, so viel jünger Leibl auch war. Von einer Einwirkung des Franzosen auf ihn ist so wenig die Rede wie von einer solchen durch Menzel; sein ungewöhnliches Talent fand autochthon seinen Weg, nicht autodidaktisch wie einst Menzel, aber ganz aus sich heraus, mit dem Instinkt des schöpferischen Geistes. Seine Schulung bei Piloty und Ramberg an der Münchner Akademie konnte ihm höchstens den Blick für sein Eigentliches trüben. Er begann mit der dort üblichen „braunen Sauce“ aus altholländischer Tradition, um alsbald den Irrtum einzusehen und das reine Schwarz und die Nuancen von Weiß, Grau und Fleischrosa zu finden, womit er seine frühen Meisterwerke gemalt hat: die „Kunstkritiker“ (Porträts seiner Freunde in anekdotenhafter Haltung), die „Kokotte“, die „Pariserin“, die Bildnisse von Frau Gedon und Bürgermeister Klein (1869).

Daß von Menzelschem Einwirken nicht die Rede sein konnte, war nicht selbstverständlich, da Menzel damals schon seit 20 Jahren Meisterwerke malte. Sie kamen aber über seinen engsten Kreis, mindestens über Berlin nicht hinaus, und die Münchner Realisten mußten die auch an diesem Ort vor einem Menschenalter schon einmal erreichte, aber längst schon wieder verlorene Kultur des Reinmalerischen von sich aus neu erobern. Das alles ist überaus bezeichnend für die deutsche Situation: der Verlust des Frühimpressionismus von 1830, in München verkörpert durch den jungen Rottmann und Morgenstern, nicht minder wie die Wirkungslosigkeit Menzels, weil er in dem nebelhaft fernen Berlin saß, und die völlige Blindheit gegenüber Marées, dessen malerische Anfänge doch auch in den 60er Jahren und in Münchner Ateliers sich vollzogen. Zeitlich fällt bei alledem die Differenz der Generationen auf, wobei die Idealisten einen erheblichen Vorsprung vor den Realisten hatten. Jene waren zwischen 1827 und 1837 geboren. Dagegen war Leibl Jahrgang 1844, Schuch und Haider 1846, Trübner gar erst 1851; und nur Hans Thoma und Sperl kamen jenen näher mit ihren Geburtsjahren 1839 und 1840. Menzel überragte alle ausnahmslos durch sein Alter; vielleicht stand er darum so isoliert in seiner Zeit.

An Leibl schlossen sich zu Beginn der 70er Jahre in München einige Gleichgesinnte an, deren Zahl und Gewicht so bedeutend war, daß mit Berechtigung von einer Leiblschule



Wilhelm Leibl, Die „Malresl“ in der Küche, Zeichnung, um 1895

gesprochen werden kann; außer Sperl, der ihm in treuer Freundschaft ergeben blieb und ihm in seine ländliche Selbstverbannung folgte, Theodor Alt, Hirth du Fresnes, Karl Haider, Schuch, Schider, Lang, Trübner und Eysen, vor allem auch Hans Thoma. Die Episode dieses dominierenden Kreises währte aber nicht lange; nach fünf Jahren verließ Leibl im Überdruß

die Stadt und zog sich in kleine Dörfer Oberbayerns zurück; die Gemeinschaft löste sich auf. Ihre wirklich schöpferische Zeit war damit für fast alle Mitglieder beendet; ein stolzer, aber kurzer Traum von einer Gemeinsamkeit hoher Könnerschaft.

Der Grund, warum Leibl seine Freunde so bald im Stich ließ und die Einsamkeit des bäuerlichen Landes aufsuchte, hängt mit der kulturellen Misere in Deutschland zusammen. Es gab im ganzen Umkreis keinen Maler, der so glänzende, charaktervolle, tonschöne Porträts zu malen verstand wie Leibl; und seine sonstigen Bilder, seine 1874 einsetzenden Radierungen boten nicht den geringsten Anlaß zu Widerspruch oder gar Empörung, wie sie in denselben Jahren die Revolution der Manet und Cézanne bei den Parisern auslöste. Allerdings besaß er nicht die Lust und die Fähigkeit zu anekdotischen Kuriositäten; seine gemalten Bauern saßen stumm an ihrem Tisch, ohne sich zu rührsamem Mätzchen herzugeben. Kurz, er fand in München keinen Beifall, und der Erfolg, den seine außerordentliche Malkultur bei Kennern in Frankreich fand, wollte sich in Deutschland nun einmal nicht einstellen. Da packte er seine Staffelei auf und zog nach Schondorf, Aibling und andern Orten am Alpenrande, um sich nie wieder im Dunstkreis undankbarer Kunststätten sehen zu lassen.

Wie unerschütterlich seine ursprüngliche Sehweise war, erweist das Ausbleiben jeden Einflusses von seiten der ländlichen Natur auf seine Kunst. Andere zogen aufs Land, um Landschaft, Luft und Beleuchtung zu studieren. Leibl blieb bei seiner Darstellung des Menschen im Innenraum, nur daß es jetzt Bauernstuben und Küchen waren, in denen er malte. Es unterliegt wohl kaum einem Zweifel, daß er impressionistische Bilder zu Gesicht bekommen hat. Aber keine Spur deutete auf die Möglichkeit eigener Freilichtmalerei. Ja, die Landschaften, die in seinem Werk hier und da auftauchen, überließ er Sperl zu malen; solche Bilder sind als Gemeinschaftsarbeiten der beiden zu betrachten. Nur über *ein* im Freien gemaltes Bild haben wir bestimmte Nachricht durch den Dargestellten selbst, den Freiherrn v. Perfall. Es war das „Der Jäger“ (1876) benannte Bildnis des Freundes. Beide kamen von der Jagd, Perfall blickte sich, die Flinte übergehängt, zu ihm um. Da schrie ihn Leibl an, er solle so stehen bleiben, holte Staffelei und Farben und fing an zu malen. Nach mehreren Stunden durfte das Modell sich aus seiner unbequemen Lage rühren. Was dann auf der Leinwand zu sehen war, bestand in nichts als dem alten Jägerhütl und einem Stück Luft darüber. So behandelte Leibl seine Modelle, mit so fulminanter Sicherheit setzte er an und führte das Begonnene durch, ohne Vorzeichnung jeden Ton behutsam *alla prima* auf die Leinwand setzend. Wie viele Sitzungen Perfall in sorgsamster Rekapitulierung seiner ersten Stellung hat durchhalten müssen, bis der „Jäger“ beendet war, wissen wir nicht. Von dem großen Bild der drei Bäuerinnen „In der Kirche“ (1878–1881) ist bekannt, daß er fast vier Jahre daran gewendet hat und bittere Kälte in der ungeheizten Dorfkirche ausstehen mußte, er und seine zum Erstaunen geduldigen Modelle.

Wenn Böcklin bei der Nachricht von dieser unerhörten Leistung nur ausrufen konnte: „Muß das ein dummer, denkfauler Kerl sein!“, so charakterisiert das die maßlose Einseitigkeit seines eigenen Denkens, und nicht weniger den unüberbrückbaren Abgrund zwischen Phantasieschaffen und dem Geist des Realismus. Denn so war dieser Geist beschaffen, daß er sich ein Bild von der Wirklichkeit gemacht hatte und nicht eher ruhte, als bis er ihm auf der Leinwand bis zur äußersten Möglichkeit nachgekommen war. Von irgendeiner Differenzierung im Denken war nicht die Rede, es handelte sich immer nur um die Vervollständigung

des vorgestellten Naturabbildes. Daher rührt die unübertroffene Schönheit der Malerei Leibls, die Kostbarkeit dieses Geflechts von Pinselstrichen, dicht zusammengefügt zu einer Lückenlosigkeit, die ein vollkommenes Analogon zur Wirklichkeit darstellt. Man muß sich klar machen, was *alla prima malen* heißt: mit jedem Fleck, den Leibl frei auf die Leinwand setzte, mußte nicht etwa bloß der beabsichtigte Ton getroffen werden, die Richtigkeit der Lokalfarbe, sondern auch das Stoffliche an dieser Stelle, die Raumbeschreibung, die Differenzierung und Abschattierung durch Licht und die richtige Proportion des Fleckes innerhalb des Bildaufbaus. Dies alles enthielt der Begriff der Primamalerei, wie Leibl sie verstand, ohne Vorzeichnung, ohne Skizze, aus souveräner Freiheit der Vorstellung vom fertigen Bilde. Man kann es ihm nachfühlen, welchen Wert er auf dieses Können legte, und daß er nur mit tiefster Verachtung von andern aussprechen konnte: „Ich glaube gar, der Kerl lasiert.“

So vollkommen wurde aber auch das Gewebe seiner Malerei, daß die gleiche Makellosigkeit aus den Teilstücken uns anspricht, die von zerschnittenen Bildern herkommen. Was ihm nicht vollständig gelungen vorkam, wurde verworfen und zerstückelt, und solche Bruchstücke nehmen in unsern Museen ihren Platz mit der gleichen Berechtigung ein wie seine kompletten Bilder. Das betrübliche Schicksal des Zerteilens traf auch eines seiner größten Werke, die „Wildschützen“ (1882–1886), deren Gesamterscheinung uns lediglich in einer Photographie erhalten ist. Er fand es nach Herstellung mißlungen, in den Proportionen verfehlt; und in der Tat hatte er den Jägern zu nahe gesessen, was in der Natur des beengten Raumes lag. Es gehörte aber auch zu der Beschränkung seiner natürlichen Gaben, denen das Komponieren mit mehreren Figuren schwerfiel. Die besten seiner Gemälde haben nur eine oder zwei Personen; bei den „Frauen in der Kirche“ hält im Grunde nur die Bank die Dreizahl genügend zusammen. Trotzdem ging seine Sehnsucht ständig nach Komposition, und es ist ihm ja auch einmal, in den „Dorfpolitikern“ des glückhaften Jahres 1876, in beispielhafter Weise gelungen, wo der geistige Zusammenhalt in der Gruppe zuhörender Bauern den unsichtbaren Mittelpunkt bildet, um den sich die Massen anschaulich ordnen.

Als Kern des monumentalen Realismus war das Ethos der Menschendarstellung unumgänglich; die durchdringende Vorstellung, „daß der Mensch es wert sei, gemalt zu werden“, ohne ihm etwas zu nehmen oder hinzuzufügen. Über die Schönheit der Primamalerei hinaus gab es die große Form des Bildes, gleichgültig, ob es Lebensgröße erreichte oder nicht; jene innere Größe der Auffassung, die über bloßes Abbilden einer beliebigen Stofflichkeit hinausgriff zu symbolhafter Haltung. Die Bauern, die er malte, waren Leibl nicht gleichgültig. Er malte sie als Repräsentanten ihres Standes, als Vertreter des Lebens schlechthin. Dies erhebt sie auf die Höhe einer Monumentalität, die keiner Mauern bedarf, um sich darzustellen, die ihren Wert in sich trägt, weil sie das Humane im Menschen zur Erscheinung bringt. Darin liegt der apokryphe Idealismus von Leibls Kunst, und darin, daß er seinen Geschöpfen den Adel des Menschseins mitgab, war er sogar Marées verwandt. Die Bedeutung, die die Nachwelt Leibl in steigendem Maße zuspricht, beruht nicht bloß auf seiner überragenden Technik, sie anerkennt die ethische Gesinnung, mit der er Menschheitsrepräsentanten schuf.

Die Einwirkung der Zeit machte sich freilich auch bei diesem innerlich ganz starken und gefestigten Menschen bemerkbar. Er ließ sich zwar niemals bis zur Freilichtmalerei verlocken. Die Landschaft in dem Perfall-Bilde ist von so trockener Objektivität, wie bei kaum einem seiner Zeitgenossen, sie scheint beinahe im Atelier gemalt. Aber in den Küchenbildern und

Mädchenköpfen seiner dritten Periode – die etwa von 1886 an zu datieren ist – macht sich eine Lockerung der Form bemerkbar, die als Zugeständnis an die Bestrebungen des Impressionismus zu deuten ist. Als Fortschritt kann sie nicht gelten. Es zeigt sich also selbst bei einem so unabhängigen Geist und wider seinen Willen die zersetzende Kraft der Zeittendenz. Äußerlich blieb seine Gestaltung dieselbe, aber die Konsistenz der Malmaterie war in Zerrüttung begriffen. Als er starb, war der Sieg des Impressionismus über die deutsche Malerei entschieden.

Der Unterschied zwischen Wilhelm Leibl und seinem bedeutendsten Schüler oder Anhänger, *Wilhelm Trübner* (1851–1914), lag nicht so sehr auf malerischer wie auf charakterlicher Seite. Es gab eine Zeit, in der Trübners Malerei fast soviel Werte in sich faßte wie die von Leibl. Daß er dann auf eine schiefe Ebene geriet und sich zu Genre und Historie bekannte, war seinem labilen Charakter zuzuschreiben. Er konnte sich nicht, wie sein Meister, dazu entschließen, der undankbaren Welt, die ihn anzuerkennen keine Miene machte, den Rücken zu kehren und sich in Einsamkeit zu vergraben. Er versuchte mit unechten Mitteln Beifall zu erzwingen, und als auch das nicht geriet, versank er in Mutlosigkeit und unterlag der zeitgemäßen Lockung des Impressionismus.

Den frühzeitigen Einfluß von W. v. Diez und Canon (auf die er zeitlebens große Stücke hielt) löste der von Leibl ab, als Trübner mit 20 Jahren nach München kam. Seine Begabung war der des großen Realisten in so hohem Grade verwandt, daß er sofort in eine Art Ebenbürtigkeitsverhältnis zu ihm kam. Die Bilder, die er in so erstaunlicher Jugend malte, in den Jahren 1872–1876, offenbaren eine völlig altmeisterliche Reife. Schon eine der frühesten Arbeiten, das Bildnis Hoffmeisters (1872), gleicht sich in der wundervoll ebenmäßigen Struktur der Pinselstriche wie dem geruhigen Ausdruck der Art Leibls so sehr an, daß man sie wohl miteinander hätte verwechseln können. Reicher vor allem in der Farbigkeit geriet im gleichen Jahr die „Dame auf dem Sofa“ mit einer für Trübner fast auffälligen Lebhaftigkeit im Ausdruck. Die Neigung zu anekdotischer Zuspitzung in seinen Themen meldete sich schon sehr früh, wurde aber noch glücklich von der Qualität des Malhandwerks neutralisiert; so auch bei dem beinahe monumentalen Bildnis des sitzenden Karl Schuch (1876). Die großartig erfüllte Leere dieses tiefdunklen, ja eigentlich (bis auf Gesicht und Hände) schwarz gehaltenen Bildes wird nachdrücklich aufgelockert durch die lässige, transitorisch wirkende Stellung des Sitzenden, der uns mit dem leichten Mißmut betrachtet, den Trübner an seinen Modellen zu lieben scheint. Nonchalance drückt sich auf dem frischen und luftdurchwebten Interieur „Im Heidelberger Schloß“ (1873) indirekt durch die Haltung des Herrn aus, der aus dem Fenster sieht. Infolge der Objektivierung der Staffage wirkt sich hier die Stoffmalerei von Wänden, Fenster und Anzug mit einer unübertrefflichen Intensität aus; ein köstliches Stück lockerer Malerei.

Fast zu noch größerer Reife gediehen die Chiemseelandschaften von 1875 und der „Zimmerplatz“ von 1876; im Landschaftsempfinden unstreitig unter dem Einfluß Hans Thomas, in der Faktur aber von höchster Zartheit des behutsamen Auftrags, der Raum und Materie von Bäumen, Wiese, Gebäuden modelliert.

Es steckte ja auch hier vielfach schon eine Schwäche für interessante Inhalte, die Leibl fremd war; und diese Abweichung wurde Trübner verhängnisvoll. Als er mit seinen Werken so

wenig Anerkennung fand wie der Meister selber, wandte er sich sogleich Erfindungen von starker Inhaltlichkeit zu.

Gegen Ende der 70er Jahre entstanden bewegte Historien aus der Antike, Titanenkämpfe, Amazonen, Kentauren und dergleichen, von denen gesagt werden konnte, sie böten „gute Malerei in schlechten Bildern“. Das edle Mittel toniger Farbenschönheit wurde von dem brutalen Materialismus der Stoffe gröblich zugedeckt. Daß von seiten des Publikums das „Als ob“ der anekdotischen Absicht nicht als bare Münze angenommen und mit Vautiers Trivialitäten keineswegs verwechselt wurde, spricht weder zugunsten der Trübnerschen Artistik noch für einen besseren Geschmack der Bilderkäufer. Das Opfer seines Charakters – von dem des Intellekts konnte füglich nicht gesprochen werden – nützte Trübner nichts, und das empfinden wir wohl mit Recht als eine gerechte Vergeltung für seinen Abfall. Reinmalerische Qualitäten durften eben nicht ungestraft für Geschäfte mit den Instinkten des Marktes ausgenutzt werden.

Das Schicksalsjahr 1890 wurde der Auftakt auch zu seinem Altersstil, der sich im anbrechenden neuen Jahrhundert reich entwickelte. Die Sezessionsausstellungen zeigten umfängliche, gehaltlich hohl gewordene Schöpfungen, in denen er den Impressionismus auf seine Weise handhabte. Er hatte sich keineswegs gewandelt. An die Stelle der feingewobenen Tonflächen der 70er Jahre trat ein grobes Bastgeflecht von überbreiten Pinselstrichen, mit denen große Flächen bedeckt und zur Angleichung an die Freilichtmalerei gebracht wurden. Die Franzosen verringerten unausgesetzt den Umfang ihrer touches bis zu den Pünktchen der Pointillisten: Trübner fand in der exzessiven Vergrößerung seiner Pinselbreite und seiner Tondifferenzen das Mittel, den Varianten von Luftigkeit und Beleuchtung nachzukommen.

Daß ein so bedeutender Künstler wie *Karl Schuch* (1846–1903) sich sein Leben lang mit Stilleben zufrieden gab, spricht für die innere Kraft des realistischen Prinzips. Es war nur möglich in einem so durchaus kultivierten Malerkreis wie dem Leiblschen in München; und die Anerkennung Schuchs als einer echten Größe, die Maler mit hochfliegenden Themen unendlich weit überragte, spricht für den geistigen Kern einer auf „nature morte“ zurückgezogenen Malerei. Hier wurde die Vollkommenheit der Wiedergabe von schlichsten Objekten aus Speisekammer und Küche zu einer Probe auf Idealität der Anschauung. Man kann beinahe sagen: je materieller die Vorlagen des Malers, desto höher stand die Form seiner Interpretation; je unmittelbarer sein Realismus wirkte, desto reiner strahlte ein Idealismus, der hinter der Wirklichkeit im Abbild das Unvergängliche sucht. In der Schönheit seiner Farben erleben wir die Phantasie Schuchs, die keiner andern Anregung bedurfte als einiger Nahrungsmittel und schimmernder Geräte.

Eine auffallende Differenz in Auffassung und Maltechnik trennt *Karl Haider* (1840–1912) von dem Reinmalerischen des Leiblkreises. Überaus glatt vertrieben, von fast lackartigem Aussehen, fügt sich seine Landschaftsmalerei in ein entschieden zeichnerisches System. Das konstruktive Element bei Haider entsprang einer gleichen Liebe zur Natur wie bei den anderen, nur daß die schwermutsvolle Schönheit der oberbayrischen Voralpenlandschaft das einzige in voller Intensität erfaßte Motiv seiner Kunst wurde.

Hält man sich demgegenüber die Seineufer vor Augen, denen die französischen Impressionisten mit einer ähnlichen Ausschließlichkeit ihre Motive entnahmen, und vergleicht ihre Resultate, so erhält man den Standpunkt für den Vergleich der deutschen und der franzö-

sischen Art von Realismus. Die Auflockerung der impressionistischen Bilder, die Wahrheit ihrer Luftbeobachtungen geht Hand in Hand mit einer auffallenden Gleichgültigkeit gegenüber dem Objekt. Dagegen dient die Bestimmtheit der Haiderschen Zeichnung und seine um Lichtdifferenzierung unbekümmerte Breite der Tonmassen einer spezifischen Naturliebe. Eine Darstellung von Stimmungskoeffizienten, wie Haider sie ausschließlich pflegte, wurzelte in seiner Heimatliebe und war mit ihrer Form der Tradition sowohl Altdorfers wie C. D. Friedrichs eng verbunden. In Haider berührten sich der malerische und der koloristische Realismus. Am Ende des 19. Jahrhunderts erstand wieder eine Romantik, deren Ernst und Wirksamkeit der Schule des Reinmalerischen zu verdanken war.

Eine ausgesprochene Problematik läßt das Charakterbild *Hans Thomas* (1839–1924) in der Geschichte schwanken. Einer schöpferischen Jugend unter dem Zeichen Courbets und Leibls steht die Alterserscheinung hoffnungsloser Fremdtümelei, die Anstrengung, seinem Wesen Widerstrebendes mit Gewalt sich abzunötigen gegenüber. Wer auf die Streifzüge in Mythologie, Religion und Folklore Wert legt, die Thomas Spätwerk belasten, wird ihn in die Gefolgschaft von Böcklin einreihen müssen. Seine künstlerische Bedeutung liegt jedoch in den Bildern, die in der stilbildenden Atmosphäre des Leiblkreises entstanden sind.

Thoma gehörte freilich schon vor seiner Übersiedlung nach München (1871) zu den namhaften Realisten. Es war ihm anscheinend angeboren, Landschaft, Menschen und Tiere unbefangen und mit einer Objektivität darzustellen, die eine Mittelstellung zwischen Zeichnung und toniger Malerei einnahm. Schon in Paris, wo ihn Courbet maßgebend beeindruckte, malte er ein so treues Menschenbild wie die „Näherin“ (1868), deren große Form zum monumentalen Realismus zu rechnen ist. Leibl konnte diese Neigung zu bedeutungsvoller Gestalt und einfachem Umriß nur bestärken. Und so fallen in die fruchtbaren Jahre um 1870 die Bilder von Thomas Eltern, von Kindern, raufenden Buben, Ziegenherden und Landleuten, die sich neben den besten Leistungen der Schule sehen lassen können. Vom Geheimnis des Reinmalerischen verstand er wenig, seine Gestalten sind immer vom Standpunkt des Zeichners gesehen, in geschlossenem Kontur und mit einem sanften Ausdruck, der etwas Treuherziges von der Art der Altdeutschen hat. Auch seine Landschaften treffen den Ton des Volksmäßigen, Schlichtdeutschen mit einer fast Eichendorffischen Empfindung. Es waren Städte und Hügelweiten aus der Gegend des Oberrheins und seiner Schwarzwälder Heimat. Die Klarheit seines Raumsystems steht Haider näher als Sperl oder Trübner, getränkt mit einem Gefühl für stille Romantik und einer Liebe zum diffusen Licht über hellen Weiten. Mit welcher Unbefangenheit er an die Natur heranging, zeigen die Bilder von Hühnern, deren Lebensgröße von derselben Wahrheit und Anhänglichkeit an jedes Detail eingegeben ist wie die Bilder seiner Menschen. So war er ein Zeuge für die poetischen Möglichkeiten des objektiven Realismus, erhoben vom Gefühl für die Größe der natürlichen Form.

In dieser schönen Abgewogenheit zwischen Tonigkeit und Umriß, zwischen Empfindung und objektiver Beschaulichkeit verlief seine Jugend bis in die 70er Jahre. Sein Können reichte auch in späteren Jahrzehnten noch aus, eine noble Landschaftskunst zu schaffen. Thomas Gaben genügten, um das Einfache in gut gebauten Bildern darzustellen. Der Eindruck der Wirklichkeit auf sein unkompliziertes Gemüt blieb schöpferisch, solange er sich auf die Bezirke der Realität beschränkte.

Das Glück dauerte aber nur so lange, wie ihm das Beispiel des Freundeskreises vor Augen

stand. Sobald er fremden Einflüssen ausgesetzt wurde, versagte seine Selbständigkeit. Er geriet in den Bann von Böcklin, dem er nicht gewachsen war. Seit 1877 in Frankfurt wohnend, gab er dem Ehrgeiz nach, gedankliche Themen auszuspinnen. Er suchte mit steigendem Mißerfolg seiner Vorstellung Gegenstände abzugewinnen, die gänzlich über sein Vermögen gingen, und verlor sich in Phantasien, die einem Böcklin anstanden, für einen Realisten aber nicht darstellbar waren. Die Folge solcher Überanstrengung war formale Unzulänglichkeit, die wahrhaft bedauernswerte Mißbildungen an schwächlichem Ausdruck und zwecklosen Zeichnungen und insgesamt ein flaes Heroentum hervorbrachte. Das Unglück wollte, daß die allgemeine Aufmerksamkeit in Deutschland sich Böcklins Mythologien und den Göttersagen germanischer Vorzeit zuwandte, und daß infolgedessen auch die reiche Produktion des alternden Thoma mit einer für Qualität völlig blinden Begeisterung aufgenommen wurde. Liebhaber und Kunstgelehrte feierten ihn als wiedererstandenen Dürer, und niemand, am wenigsten er selbst, besaß ein Gefühl dafür, wie unermeßlich weit er von Dürer entfernt war. So malte und lithographierte er Götter, Mythen, allegorische und religiöse Erfindungen in stetiger Wiederholung bis ins Patriarchenalter hinein.

Ein solcher Bruch des künstlerischen Wesens mußte schließlich auch einem Stärkeren begegnen, der zwar nicht zum Leiblkreis gehört hat, dessen Werk aber sich unmittelbar an diesen anschließt. Die Frühzeit *Max Liebermanns* (1847–1935), bis zum Beginn seiner impressionistischen Weise, umfaßte zwei Jahrzehnte und gehörte dem objektiven Realismus an. Er war einseitiger in dieser ersten und vielleicht glücklichsten Periode seines Schaffens, wenn man sein eigenes Gesamtwerk ins Auge faßt, aber vielseitiger und reicher als die Meister des Leiblkreises. Lernend berührte er sich mit allen, die den gleichen Weg gingen: nach vier Lehrjahren in Weimar, bei Pauwels (1868–1872), die ihm eine solide Grundlage gaben, fand er in Munkácsy, der ihm in Paris begegnete, sympathische Anregung zu tonigem Helldunkel und damit einen indirekten Zusammenhang mit der Leiblschule. Was er in den Pariser Jahren sah (1872–1877), nutzte er in umfassender Weise: die Tonalität von Courbet und den ländlichen Realismus der Meister von Barbizon, vor allem die Menschendarstellung Millets. Den Zusammenhang mit Menzel, dessen legitimer Nachfolger er wurde, wahrte er ständig. In Holland fand er den ihm gemäßen Wahlhahn in Frans Hals, und den gleichgesinnten Zeitgenossen in Jozef Israels (1824–1911). Erst ganz zuletzt, als er den Umkreis des objektiven Realismus durchlaufen hatte, trat ihm der Impressionismus in Manet entgegen, und von da an (1890) erst datiert der Umschwung in seinem Schaffen, der für seine und auch die deutsche Malerei bestimmend werden sollte.

Das Beispiel des ungarischen Malers Munkácsy bekräftigte Liebermann in seiner Neigung zu einem schweren Helldunkel, das er schon aus Weimar mitgebracht hatte. Es zeigte sich in einem Selbstbildnis, das sein schärfer orientiertes Wesen gegenüber den Münchnern charakterisierte. Eigentlich war es ein umfangreiches Küchenstilleben, als dessen Mittelpunkt er sich mit lachender Miene in der Verkleidung eines Kochs darstellte. Die Gefahr des Anekdotischen war nicht von der Hand zu weisen, wenn er solche Kombinationen nach Art des mittleren Trübner weiter entwickelt hätte. Aber seine überlegene Intelligenz wie seine charakterliche Stärke bewahrten ihn vor Entgleisungen. Das Selbstbildnis deutete lediglich auf die ihm innewohnende Tendenz hin, Mensch und Umgebung zusammenzufassen.

Von den „Gänsrupferinnen“ (1872) an, die bereits ein Meisterwerk sind, dem großen Auftakt seines Realismus, verfolgte er mit Konsequenz die Durcharbeitung eines Themas, das Millet und Courbet schon in Angriff genommen hatten: den arbeitenden Menschen in seinem Milieu. Was er, über seine Vorbilder hinausgehend, hinzutut, war der sittliche Ernst, mit dem die körperliche Arbeit begriffen wurde, und die Unmittelbarkeit des Zusammenhangs zwischen Mensch und Raum. Hierin erfüllte er ein Gebot der Zeit, die zum Verständnis sozialer Probleme reif geworden war. Millets Bauern blieben selten frei von Empfindsamkeit. Sie standen statuarisch vor einer gleichgültigen Fläche, welche die Landschaft nur andeutete, während Courbet und im Grunde auch Israels allein an der Schönheit des Tons und der Oberfläche interessiert waren. Was Liebermann mit dem Blick des Malers und des empfänglichen Menschen umfaßte, war das Ethos der Arbeit in der dazugehörigen Umgebung: dies wurde der Gegenstand seiner realistischen Periode.

Leibls Bauern wie Thomas Menschen hielten sich in beschaulicher Passivität. Die Konservenmacherinnen und kartoffelbuddelnden Landarbeiter Liebermanns wurden beim Ernst ihrer Alltagsarbeit erfaßt, und nicht nur die Mühsal ihrer Beschäftigung war mit Wahrheit und in reicher Abwechslung individueller Handgriffe dargestellt, derart, daß aus dem Zusammenwirken der vielfachen Tätigkeiten sich die Vorstellung von menschlicher Arbeitshandlung zusammensetzte – sondern es gehörten zu ihrem Tun auch die Realität des Raums, in dem sie sich vollzog, und der malerische Einklang von Menschen mit Landschaft oder Innenraum. Das Kartoffel- oder Rübenfeld, die Flachsscheuer, Seilerbahn oder Düne mit aufgehäuften Fischernetzen, jedes räumliche Milieu in Liebermanns Bildern, sie waren gewiß als Objekte nicht interessanter als die Flachlandschaften bei Millet oder Israels. Was sie für die Malerei ergiebig machte, war der Geist, der sie erfüllte, die Einheit mit der menschlichen Tätigkeit, das Mitwirken ihrer Existenz und Atmosphäre bei der Realität der Arbeit. Wie verschieden ist das öde Feld bei den Rübenarbeitern und bei den Netzeffickerinnen! Wie unvergleichlich ist die Luftstimmung in der „Flachsscheuer“ getroffen, wie handgreiflich die Differenz des Lichts und des Baumgrüns bei den „Seilerbahnen“ und der „Bleiche“! Das alles hat mit impressionistischem Freilicht nichts zu tun. Die Besonderheit und innere Größe von Liebermanns Gemälden ist die Einheit in Behandlung von Gestalt und Umgebung. Ihr dient die Richtigkeit in der Beobachtung jeder Bewegung, der Luft, der Erde, des Binnenraums.

In der Textur seiner Farben entfernte sich Liebermann ganz vom Leibkreis. Keine Rede von der kultivierten Sorgfalt und Besonnenheit der Pinseltupfen: eine robuste Unbekümmertheit dirigierte den Auftrag; die Farbe saß, derb aufgetragen, am rechten Fleck, bildete Gestalt, Umgebung, Raum mit bestimmter Charakterisierung der Oberflächen. Aber niemals nahm die Touche einen selbständigen Rang ein, auch sie war nur dazu bestimmt, der Darstellung zu dienen. Gegenüber der reizvollen Zartheit des Leiblschen Gewebes konnte man von einer gewissen Grobheit Liebermannscher Malgewohnheiten sprechen. Aber er erreichte damit seine Zwecke. Es war eine Erbschaft von Menzel; die Kühle des norddeutschen Temperaments, die bis zur Rücksichtslosigkeit gehen konnte, drückte sich in Gleichgültigkeit gegenüber den emailartigen Möglichkeiten der Ölfarbe aus. In späteren Jahren wurde sie zur brüskten Fähigkeit des impressionistischen Pinselschlags.

Eine Entwicklung fand innerhalb jener früheren Zeit allerdings statt; kaum ein Unterschied in der Qualität, die sich in allen Werken zweier Jahrzehnte wenig geändert hat. Gesteigert

wurde der Sinn für monumentale Gestaltung. Von selbst versteht sich eine von Anfang an feststehende Kunst der Komposition. Dies lag wohl in seiner Natur, die sich schöpferisch in darstellendem Sinne gab.

Das Helldunkel wurde vom Innenraum der „Gänsrupferinnen“ in die freie Luft der „Kartoffelbuddler“ (1875) übertragen; und es blieb auch das Prinzip einer lockeren Entsprechung von mehreren Reihen der Arbeitenden, die sich zur Raumeinheit zusammenschlossen. Ganz aufgelockert wurden die Massen in der „Schusterwerkstatt“ (1881), die in der Verteilung der Akzente und dem kreidigen Licht zum erstenmal etwas von Freiluftprinzipien ahnen läßt. Es bleibt aber auch hier, trotz der Lichtdiffusion, bei sicherer Haltung der Figuren, die alles Interesse auf ihre Hantierung konzentrieren und im tätigen Leben verharren. Die „Waisenmädchen“ (1880) und das „Altmännerhaus“ (1882) gaben wieder Reihungen, jedoch durch Einzelfiguren aufgelockert, welche Raum und Rhythmus beleben. Welche Intensität des Lebendigen herrscht in diesen schön und klar gegliederten Bildern! Das Pathos der Arbeit bleibt ihnen fern, dafür atmet in ihnen ein Gefühl von Humanität, von Einfühlung in abseits stehende Existenzen, das die Poesie einer wahrhaften Menschendarstellung über sie breitet.

Heiterkeit sommerlicher Luft durchdringt die „Bleiche“ mit dem köstlichen Grün und Weiß der Malerei. In ihnen ist die Helligkeit des Tons schon völlig erreicht, die in den Altmänner- und Waisenhäusern bei umschließender Architektur sich noch nicht frei entfalten konnte. Der Unterschied gegen die dumpfe Schwärze der früheren Bilder wirkt stark, er beruht auf einem Leichterwerden des malerischen Prinzips, auf einer Aufhellung der Palette, ist noch nicht Selbstzweck geworden. Vielmehr dient der hellere Ton dem Wesen der Darstellung. Das Dasein von Menschen unter freiem Himmel soll hervorgehoben werden, und diese sind Objekt der Malerei, nicht die Lichtbeobachtung. Die größere Helligkeit des Tons bleibt innerhalb des objektiven Realismus gleich dem lichten Silber in Trübners frühen Landschaften.

Zu völliger Freiheit gelangt die Komposition in den „Netzflickerinnen“ (1888), dem Hohenlied auf die derbe Schwermut der Arbeit. Die Gestalten sind über einen weiten Raum verteilt, die Reihung aufgegeben; der Rhythmus vollzieht sich sprunghaft in Stakkato. Von der Vordergrundfigur des stehenden Mädchens tastet sich das Auge über sitzende und wandelnde Frauen verschiedenen Alters in die Ferne, die keine Grenzen zu haben scheint. Ein melancholischer Himmel dehnt sich über der flachen Weite aus, ungehemmt saust der Wind über die Unendlichkeit. Den Mitteln bloßer Wirklichkeitsschilderung ist der Ausdruck poetischer Verklärung gelungen, der Mensch, oder vielmehr das Weib in seiner sozialen Gebundenheit monumentalisiert. In diesem Bild hat Liebermann das Ziel seiner Bemühungen in Vollkommenheit erreicht: ein Symbol der Arbeit aus menschlicher Gebundenheit an Erde und Beruf zu schaffen, den Menschen in seinem Milieu zu heroisieren, ohne die Grenzen des Alltags zu überschreiten.

Ein letztes Ergebnis solcher Anschauung bietet noch die „Frau mit Ziegen“ (1890), die hart auf der Grenze zu einer andern Gesinnung steht. Noch kann man etwas Symbolhaftes in der Mühsal erblicken, mit der das Weib ihr widerstrebendes Haustier nach sich zerrt; noch beglückt die Größe in dem Bewegungskontrast, in der Betonung der Raumtiefe, die formal und geistig den Sinn des Bildes ausmacht. Aber schon ist viel Leere um die paar Körper gelegt; schon empfindet man das kreidige Grau und das Herannahen der Einförmigkeit, die wie Spinnweben die Bilder des zum Impressionisten gewordenen Liebermann überziehen wird.