

Boris Röhl

### Die Kontroverse um Wilhelm Leibl

Über die Umwertung des Realismus als konservative Strömung – Eine Kritik der Leibl-Retrospektive in der Neuen Pinakothek und im Wallraf-Richartz-Museum

Oft werden entscheidende Veränderungen des Geschichtsbildes scheinbar neutralem vorgetragen, doch zeigt sich erst nach eingehender Untersuchung, daß sich hinter kleinen, kaum merklichen Akzentverschiebungen mehr verbirgt. So hat sich abseits des gigantischen Medienrummels anlässlich der Leibl-Retrospektive der Neuen Pinakothek und des Wallraf-Richartz-Museums eine Kontroverse über das Wesen der Kunst Leibls entwickelt, der so verschiedenartige Positionen aufweist, wie sie sich divergenter nicht gestalten könnten.

Bevor aber die beiden Standpunkte vorgestellt werden, sei noch einiges zur Ausstellung selbst gesagt: Es handelte sich um die größte Leibl-Ausstellung seit 1929 mit 91 Gemälden, 136 Zeichnungen und 19 Radierungen, so daß die in unserer Jahrhunderthälfte einmalige Gelegenheit geboten war, das gesamte Œuvre Leibls im Zusammenhang zu studieren. Zahlreiche Hauptwerke, die bisher nicht in Deutschland zu sehen waren, wurden der Öffentlichkeit präsentiert, so, um nur die prominentesten Beispiele zu nennen, das Bildnis der »Dame in Schwarz«, das Genrebild »Im Atelier« und »Die Kritiker«. Die qualitätsvolle Malkultur und das feine Kolorit dieser Werke konnte aus den Abbildungen bisher nur erahnt werden und erschlossen sich erst beim Betrachten der Originale in ihrer vollen Bedeutung.

Auch was auf dem Gebiet der Graphik gezeigt wurde, war beachtlich: In dieser bisher größten Gesamtschau des zeichnerischen Œuvres war eine Vielzahl kaum bekannter Werke versammelt, so konnte die Federzeichnung »Der Maler Karl Appold«, ein Frühwerk aus dem Jahr 1866, das bisher als verschollen galt, neben vielen anderen unbekanntem Zeichnungen im Original besichtigt werden. Leibls graphisches Schaffen weist ein größeres Spektrum an Ausdrucksmöglichkeiten auf, als man bisher vermutete; dies wird aus dem Vergleich zwischen der bisher unbekanntem detailgenauen Zeichnung eines »Berblinger Bauernmädchens« von 1880 und der avantgardistisch anmutenden, großformatigen Studie eines Wildschützen von 1882/83 deutlich.

Als gelungen kann auch die Präsentation der Bilder bezeichnet werden, die, im ausreichenden Abstand gehängt und richtig beleuchtet, im Wallraf-Richartz-Museum in ihrer vollen Schönheit zur Geltung kamen. Die Ausstellungsleitung war sichtlich bemüht, auf Punkte, die bei früheren Leibl-Retrospektiven kritisiert wurden, einzugehen und die alten Fehler zu vermeiden.<sup>1</sup>

Doch es sind nicht diese Äußerlichkeiten, die diesmal hinterfragt werden müssen, sondern es ist das Bild von Leibls Biographie, das im Ausstellungskatalog<sup>2</sup> gezeichnet wird, und das weitgehend kritiklos von den großen Zeitungen und den Medien übernommen wurde und damit als prägend für die Rezeption des Realismus in den kommenden Jahren angesehen werden kann.

Nun sprengt der Ausstellungskatalog den Rahmen des bisher Üblichen, denn mit über 600 Seiten stellt dieses Werk die bisher umfangreichste Publikation über Wilhelm Leibl dar. Doch es ist gerade dieses Werk, auf das sich die Kritik konzentrieren muß, denn das dort gezeigte Leibl-Bild scheint zu glatt und zu harmlos, um der Wirklichkeit zu entsprechen. Die zwei Hauptartikel »Wilhelm Leibl in seinen Briefen« von Götz Czymmek und »Wilhelm Leibl – der Maler« von Christian Lenz verändern das Leibl-Bild in entscheidenden Punkten und zeigen eine Position auf, die ich für bedenklich halte. Im Kontrast zu der Meinung von Lenz und Czymmek stelle ich meine Biographie über Wilhelm Leibl, die zeitgleich mit dem Katalog erschien und in der ich versucht habe, die Persönlichkeit dieses süddeutschen Malers und seine Kunst darzustellen.<sup>3</sup>

Diese Arbeit stützt sich auf die 530 Briefe des Künstlers, von denen bisher nur ein Bruchteil veröffentlicht wurde, und denen man eine Fülle neuer Aspekte über sein Leben und seine Kunstanschauung entnehmen kann.

Man steht also in Bezug auf Leibl vor dem seltenen Fall, daß ein Thema gleichzeitig und unabhängig voneinander von mehreren Personen und einer Gruppe bearbeitet wird. Der Kontrast zwischen den Ergebnissen dieser Forschungen könnte nicht größer sein.<sup>4</sup> In den folgenden Kapiteln werde ich nun versuchen, die gegensätzlichen Positionen aufzuzeigen und zu verdeutlichen.

### *Studienzeit und Aufenthalt in Paris 1863-1870*

Die Version, die Czymmek und Lenz über die Studienzeit zeigen, kann keineswegs als originell oder neu bezeichnet werden. So bestand schon seit jeher die Auffassung, daß sich Leibl in München an den Alten Meistern orientiert habe. Der Ausstellungskatalog argumentiert hierbei mit Bildvergleichen zwischen der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts und formalen Übereinstimmungen mit den Arbeiten des jungen Leibl. Dieser Standpunkt wird nicht nur von Lenz und Czymmek, sondern auch von einer ganzen Reihe anderer Autoren des Ausstellungskataloges geäußert<sup>5</sup>, so daß die Prägung durch die Alten Meister als eine feststehende Tatsache erscheint. Entsprechend dieses Entwicklungsganges scheint es nur logisch, daß Leibl in seiner späteren Studienzeit unter den Einfluß des akademischen Stils seiner Lehrer Arthur von Ramberg und Karl Theodor von Piloty gerät. Diese Argumentation wird aber nun als Beweis dafür verwendet, um den Einfluß von Gustave Courbet und das erste Treffen zwischen Leibl und Courbet während der »1. Internationalen Kunstausstellung« im Herbst 1869 als unbedeutend darzustellen. Da Leibl von frühester Jugend an unter einem konservativen Einfluß steht, so argumentieren Lenz und Czymmek, kann dem Treffen mit Courbet nur wenig Bedeutung zugestanden werden.

Diese Darstellung bildet insofern eine neue Komponente, als man innerhalb der Leibl-Forschung bis heute den Einfluß von Courbet erwähnte, der nun völlig negiert wird. Die ganze Argumentation gipfelt in der Behauptung von Christian Lenz: »Mit Courbets Aufenthalt in München begann keine neue Epoche der deutschen Kunst.«<sup>6</sup> Die ganze Zielrichtung dieser Argumentation wurde von Lenz auch in seiner Rede während der Ausstellungseröffnung in der Neuen Pinakothek nochmals betont: »Mit seiner Orientierung an den Niederländern, letztlich vor allem an den

Holländern, hat sich Leibl einer Tradition angeschlossen, die durch die Maler von Barbizon, einschließlich Courbet, wenige Jahre vorher neu begründet worden ist und die sich schon vor Leibl auch in München bemerkbar gemacht hatte.<sup>7</sup>

Ganz dem traditionellen Bild verpflichtet, scheint auch die Darstellung des Pariser Aufenthalts: Leibl sei in Paris mit seiner Porträtkunst erfolgreich gewesen, aber hätte mit Ausbruch des deutsch-französischen Krieges Paris verlassen müssen. In Köln habe er den Militärdienst ableisten wollen, aber sei wegen seiner künstlerischen Erfolge in Paris freigestellt worden. Auch hier wird die Bedeutung Courbets und der Besuch Leibls in Courbets Atelier nur mit einigen Worten erwähnt und auf ein Minimum reduziert.<sup>8</sup>

Ich stelle als Kontrast nun meine eigene Arbeit über Leibl vor und versuche im folgenden, den Standpunkt von Lenz und Czymmek zu widerlegen.

Der Einfluß der Alten Meister könnte weniger bedeutend sein, als dies von Lenz und Czymmek angenommen wird, denn aus Bemerkungen in den Briefen läßt sich eine frühe Prägung Leibls aufzeigen, die bisher nicht erkannt wurde, die aber naheliegend ist. In einigen Briefen des Künstlers findet sich der Name von Ludwig Knaus und die Düsseldorfer Schule erwähnt, und es geht ebenfalls aus Bemerkungen hervor, daß Leibl daran dachte, an die Düsseldorfer Schule zu wechseln.<sup>9</sup> Dementsprechend zeigen die frühen Bleistiftzeichnungen und Ölskizzen eine starke Orientierung an der Düsseldorfer Malschule. Abgestritten soll aber dennoch nicht werden, daß Leibl in seiner mittleren Akademiezeit unter dem Einfluß der Alten Meister und seines Lehrers Arthur von Ramberg steht, doch sind diese Einflüsse rein äußerlicher Natur.

Das große Interesse Leibls und seiner Freunde an der Malerei der Schule von Barbizon und an der Kunst Courbets machte sich schon Mitte der 60er Jahre bemerkbar, und dies, zusammen mit dem frühen Einfluß der Jüngeren Düsseldorfer Schule, macht verständlich, warum sich Leibl in der Folgezeit so stark am französischen Realismus orientiert hat.

Als weiteren Beweis können auch die Briefe des Künstlers herangezogen werden. Bereits in einem Schreiben, das während der »1. Internationalen Kunstausstellung« im Juli 1869 (also vor dem ersten Treffen mit Courbet) abgeschickt wurde, wird seine Vorliebe für den französischen Realismus deutlich: »Unter den Franzosen sind hervorragend: Courbet, Millet, Roybet, Couture, Meissonier, Ribot, Troyon und andere ...«<sup>10</sup> Courbet und Millet werden also an erster Stelle genannt, und die spätere Bezugnahme ging sogar soweit, daß Leibl in seiner späteren Akademiezeit den Spitznamen »Courbet« erhielt.<sup>11</sup> Da Courbets Bilder und die Skandale, die er hervorrief, in der deutschen Presse ausführlich kommentiert wurden, kann Leibl die politische Einstellung seines Idols nicht verborgen geblieben sein.

Das Bild des unpolitischen Leibl, das Lenz und Czymmek zeigen, entspricht nicht der Realität. Es muß als feststehende Tatsache anerkannt werden, daß Leibl ein politisch denkender Mensch war, der auch in Kontakt mit fortschrittlichen politischen Gruppierungen stand. Da dieser Punkt von der bisherigen Leibl-Forschung nicht berücksichtigt wurde, erfordert dies eine nähere Erläuterung: Einen ersten Hinweis auf einen Kontakt des jungen Kölners zur liberalen Künstlerbohème in München kann man einem Brief an die Eltern aus der Zeit nach 1866 entnehmen, in dem er mitteilt, daß er von dem Schriftsteller Heinrich Noé zu einer Studienreise nach Tirol eingeladen worden sei.<sup>12</sup> Nun galt vor allem Noé in den späten sechziger

Jahren als progressiver Literat, der 1866 mit einer anonym erschienenen Schrift hervorgetreten war, in der die bayerische Monarchie in Frage gestellt wurde.<sup>13</sup> Noé gehörte, zusammen mit Martin Greif und Adolf Bayersdorfer, einem liberalen Zirkel von Schriftstellern an, die in den späten sechziger und frühen siebziger Jahren das progressive Element innerhalb der Münchener Kulturszene darstellten. Für die Jahre vor 1869 verdichten sich die Anzeichen, daß Leibl durch seinen Freund Haider Kontakt zu dieser Gruppe knüpfte.<sup>14</sup> Die Linksliberalen schrieben vor allem für die »Münchener Neuesten Nachrichten«, der auflagenstärksten Münchener Tageszeitung mit einer fortschrittlichen Ausrichtung und ab 1870 für die Wiener »Freie Neue Presse«, die ebenfalls dem linksliberalen Spektrum zugeordnet werden kann.<sup>15</sup> Durch Querverweise in Leibls Briefen wird deutlich, daß die liberalen Schriftsteller vom Ende der sechziger Jahre bis Mitte der siebziger Jahre positive Rezensionen für die Mitglieder des Leibl-Kreises schrieben, – diese Zeitungsartikel waren aber bis heute unbekannt und stellen den Kernpunkt meiner Beweisführung dar.<sup>16</sup>

Einen besonderen Stellenwert nehmen in dieser Beziehung auch die kunsttheoretischen Schriften von Adolf Bayersdorfer ein. Seine Artikelserie über die »Neuesten Kunstbestrebungen in München« aus dem Jahr 1874 haben programmatischen Charakter und lassen sich direkt auf den Leibl-Kreis, zu dem Bayersdorfer über Haider direkten Kontakt hielt, beziehen.<sup>17</sup> Bei den Schriften von Bayersdorfer, Greif und Noé handelt es sich nicht um eine sozialistische oder sozialdemokratische Einstellung, sondern um einen progressiven Liberalismus, der, wie zahlreiche Bemerkungen nahelegen, von der Philosophie Schopenhauers beeinflusst wurde.

Es lassen sich einige Ansatzpunkte finden, daß Leibl an dieser Bewegung ebenfalls teilnahm, da es von ihm einige Notizen aus Schopenhauers »Die Welt als Wille und Vorstellung« gibt.<sup>18</sup> Wenn man diese Hintergründe kennt, erscheint es nicht mehr abwegig, auf ein kritisches Bewußtsein Leibls zu schließen. Aus diesem Grunde konnte er sich auch mit den in München vertretenen Kunstrichtungen nicht identifizieren und suchte statt dessen den Anschluß an die École de Barbizon und Courbet.

Die nächste Phase in der Entwicklung des Künstlers stellt sein Aufenthalt in Paris vom November 1869 bis Mitte 1870 dar. Während dieser Zeit traf er auch mit Courbet zusammen und besichtigte dessen Atelier. Er versuchte sich während dieser Zeit seinem Vorbild auch inhaltlich zu nähern. Bilder wie die »Alte Pariserin«, die »Kokotte« oder der »Savoyardenknabe« lassen sich als Gemälde mit sozialer Thematik interpretieren, die in den siebziger Jahren in die Gattung der »sozialen Genremalerei« eingeordnet werden.

Der Künstler entwickelte auch in seinen Briefen ein kritisches Weltbild, – dies machen vor allem Textstellen deutlich, die bisher niemals veröffentlicht wurden, da deren Inhalt eine gewisse Brisanz aufweist. Denn so wie Courbet, der den Hegemoniebestrebungen der französischen Regierung negativ gegenüberstand, wandte sich Leibl gegen den Militarismus. Während seiner Pariser Zeit sollte er zur preußischen Armee einrücken, aber er versuchte mit allen Mitteln, den Einberufungsbefehl zu umgehen. So glaubte er, über die Jury des Pariser Salons Einfluß auf das preußische Konsulat zu gewinnen. Er hoffte, durch die Fürsprache der französischen Künstler eine Zurückstellung vom Militärdienst erreichen zu können; als jedoch diese Bemühungen nichts fruchteten, schrieb er am 18. Mai 1870 seinen Eltern:

»Ihr könnt Euch also denken, daß, wenn man in der halben Welt als Künstler

anerkannt und ausgezeichnet ist, man nicht gut mehr als Einjähriger sich fuchteln lassen kann und die liebe Zeit mit Marschiren todtschlagen.

Leider hat meine Vaterstadt *nichis* für mich gethan, in keiner Beziehung. Möchte ich einmal dieses Krämervolk nothwendig haben. Warten wir ab und hoffen das Beste. Sollte ich aber Soldat werden *müssen*, so werde ich wahrscheinlich vorziehen, in Paris zu bleiben und mich von den Preussen holen zu lassen, wenn sie Lust haben.«<sup>19</sup>

Da Leibl niemals zum preußischen Militär einrückte, besteht die Möglichkeit, daß er nach Kriegsausbruch nicht nach Köln, sondern nach München reiste, wo er von den preußischen Militärbehörden nicht erfaßt werden konnte. Er könnte also den Kriegsdienst verweigert haben. Dies würde auch gut zum Bild von Leibl als einem Liberalen passen, das durch den Kontakt mit dem Kreis um Bayersdorfer bewiesen zu sein scheint.

### *Leibls Zeit in München 1870-1874*

Folgt man dem Bild von Lenz und Czymmek, scheint nach 1870 nichts Bedeutendes passiert zu sein: Leibl versucht eine zaghafte Modernisierung seiner altmeisterlichen Malerei und hat damit keinen Erfolg, denn die Bilder werden kaum ausgestellt, und weder das Publikum noch die Kunstkritik zeigen Interesse an dieser Malerei; er zieht sich aus diesem Grunde auf das Land zurück, wo er sich zum Bauernmaler entwickelt.<sup>20</sup>

Im Endeffekt bedeutet gerade diese Sicht auf die Zeit zwischen 1870 bis 1874 einen Rückschritt gegenüber früheren Positionen. Kunsthistoriker wie Julius Meier-Graefe<sup>21</sup> und Emil Waldmann<sup>22</sup> stellten gerade in den frühen zwanziger Jahren den Einfluß Courbets und der französischen Malerei auf Leibl fest: Er habe als einer der wenigen deutschen Künstler die Einflüsse der modernen europäischen Malerei aufgenommen und daher begründe sich seine überragende Stellung innerhalb der deutschen Kunstgeschichte.

Indem nun von Lenz und Czymmek diese Position leichtfertig aufgegeben wird, verneint man die Bedeutung Leibls innerhalb der modernen Malerei. Seine Geltung beschränkt sich lediglich auf den altmeisterlichen Stil. Dementsprechend gibt es weder bei Leibl noch bei einem Mitglied seines Kreises Ansätze einer Reflektion der eigenen Kunst, da es sich um ein rückwärts gewandtes Phänomen handelt. Es wird ebenso abgestritten, daß es sich bei Leibls Kunst um eine Form des neueren Realismus gehandelt habe, da keine weltanschauliche Überzeugung dahinter stehe. Die Bedeutung des Realismus verkürzt sich, so gesehen, auf ein bloßes Abbilden der Wirklichkeit, wie von Christian Lenz dargelegt wird: »Zutiefst davon überzeugt, daß Kunst nur in enger Beziehung zur Natur entstehen kann, daß ein Künstler sich unmittelbar ausdrücken müsse, hat sich Wilhelm Leibl als Realist verstanden.«<sup>23</sup>

Gerade an diesem Punkt weicht die Darstellung von Lenz und Czymmek am stärksten von meiner Version der Leibl-Biographie ab. Denn die Zeit der stärksten Orientierung an Courbet liegt in den Jahren nach 1870. Leibls eigentliche Bedeutung für die Kunstgeschichte besteht darin, daß er in jener Zeit Elemente des neuen französischen Realismus in seine Malerei aufnimmt, diese Bilder öffentlich zeigt und damit in Opposition zur herrschenden Meinung tritt.



1 Courbet: Studie für »Die Mädchen am Ufer der Seine«, 1856

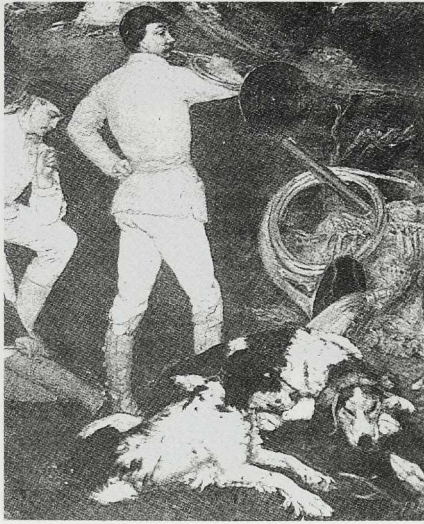


2 Leibl: »Die Kokotte«, 1870

Es kann als ein grobes Versäumnis des Katalogs gelten, nicht durch Bildervergleiche auf die offensichtlichen Analogien hingewiesen zu haben. Als Beispiele möchte ich hier nur die Ähnlichkeiten anführen, die zwischen folgenden Bildern bestehen: »Die Mädchen am Ufer der Seine« (1856) (Abb. 1) von Courbet und der »Kokotte« (1870) (Abb. 2) von Leibl, oder zwischen dem Jäger auf dem »Jagdfrühstück« von Courbet (1858) (Abb. 3) und dem »Jäger« (1876) (Abb. 4) von Leibl. Man kann diese Reihe beliebig fortführen.

Auch die Malerei Leibls zeigt eine Hinwendung zu sozialen Themen, wobei hier an erster Stelle das Genrebild »Im Atelier« aus dem Jahre 1870-72<sup>24</sup>, »Der Spargroschen« (1875) und die »Dorfpolitiker« (1876/77) erwähnenswert sind.

Viele Kunstkritiken aus diesem Zeitraum machen deutlich, daß Leibl als der deutsche Courbet galt; er wurde, und ich zitiere hier wörtlich, als Maler der »äußersten Linken«<sup>25</sup> oder als »Sansculotte des Realismus«<sup>26</sup> bezeichnet. Es versteht sich von selbst, daß er während dieses Zeitraumes, unmittelbar nach dem deutsch-französischen Krieg, kaum Bilder verkaufen konnte und nur in der linksliberalen Presse, etwa in den »Münchener Neuesten Nachrichten«, wohlwollende Kritiken erhielt. Das Publikum stand jedoch seinen Bildern völlig ablehnend gegenüber. Als weiteren Beweis für die nachhaltige Wirkung von Courbet auf Leibl kann man einen Brief des Künstlers heranziehen, der im Mai 1871 geschrieben wurde und in dem Leibl trotz der Verhaftung Courbets als Minister der Kommune seine ungebrochene Sympathie für diesen Maler beschreibt.<sup>27</sup>



3 Courbet: »Das Jagdfrühstück« (Ausschnitt), 1858



4 Leibl: »Der Jäger«, 1876 (Kriegsverlust)

### *Leibls Beziehung zu Langbehn 1875-1880*

Unabhängig voneinander wurde sowohl im Ausstellungskatalog als auch in meiner Biographie erstmals das Verhältnis Leibls zu dem nationalistischen Schriftsteller Julius Langbehn aufgedeckt.<sup>28</sup> Gerade dieser Punkt läßt vermuten, daß Leibl nicht das deutsche Gegenstück zu Courbet war. Es kann kein Zweifel daran bestehen, daß Langbehn für Leibl positive Zeitungsrezensionen geschrieben hat und ihm der Künstler dafür verpflichtet war.<sup>29</sup> Leibls Entwicklung zum Holbeinstil könnte ebenfalls mit Langbehn in Verbindung gebracht werden, da dieser, wie übrigens Adolf Bayersdorfer auch, die Kunst der deutschen Spätrenaissance als Vorbild bezeichnete.

Gravierend bleiben jedoch die Unterschiede zwischen Langbehn und Leibl, da dieser in seinen Briefen niemals eine Hinwendung zum Nationalismus erkennen läßt: Gerade 1876 knüpfte Leibl über Munkacsy erneut Kontakt nach Paris, wo er dann seine ersten größeren Erfolge feierte.

Es bleibt jedoch auffällig und sollte keinesfalls verschwiegen werden, daß Leibl in seinen Briefen aus den Jahren von 1883 bis 1888 mehrmals das Wort »Kunstjude« verwendet.<sup>30</sup> Diese Bemerkung fällt stets im Zusammenhang mit den Kunsthändlern, die kein Interesse an Leibls Bildern zeigten. Ob aus der Verwendung dieses Wortes tatsächlich auf eine antisemitische Haltung geschlossen werden kann, wage ich zu bezweifeln. Den Anstoß zu Formulierungen dieser Art könnte aber die Freundschaft mit Julius Langbehn bewirkt haben.

Nach 1880 verläßt Langbehn München und ein späterer Kontakt zwischen den beiden Männern kann ausgeschlossen werden. Man darf also den Kontakt zu Langbehn nicht überbewerten.

## *Die »Wildschützen« – ein traditionelles oder ein naturalistisches Sujet? 1880-1888*

Nach dem Erfolg der »Dorfpolitiker« auf der Pariser Weltausstellung von 1878 konnte Leibl seine Bilder gut verkaufen. Dieser Umstand erklärt sich vor allem aus zwei Tatsachen. Zum einen kam der Holbeinstil dem Publikumsgeschmack entgegen und zum zweiten trat die Rolle Leibls als Anhänger Courbets in den Hintergrund. Den größten Erfolg feierte Leibl jedoch mit dem »Kirchenbild«, das ihm eine allgemeine Anerkennung sicherte. Der Lebensweg des Künstlers verlief jedoch nicht geradlinig, denn aufgrund persönlicher Schwierigkeiten gelang es ihm nicht, seine Erfolge auszunutzen. Ein Grund hierfür mag in dem Umstand zu suchen sein, daß er seit 1880 auf dem Land lebte und sich zunehmend von der Münchener Künstlerschaft isolierte.

Die Redaktion des Ausstellungskatalogs greift bei der Interpretation des nächsten größeren Werkes nach 1883, den »Wildschützen«, auf eine Sichtweise zurück, die sich bereits in den ersten Biographien über Leibl findet und die unüberprüft und unüberlegt von Jahrzehnt zu Jahrzehnt weiter tradiert wird: Man bezeichnete die »Wildschützen« bisher als »mißglückten Versuch«, einen neuen Stil zu finden.<sup>31</sup> Die Figuren seien verzeichnet gewesen und deshalb habe das Publikum dieses Bild abgelehnt. Mit diesem Gemälde habe er seine Rückkehr geplant und sei aber gescheitert.<sup>32</sup> Die »Wildschützen« seien als traditionelles Sujet im Sinne Defreggers aufzufassen. Leibl hätte hier eine mehrfigurige, bewegte Handlung darstellen wollen. Dies sei ihm aber mißlungen, da ihm die Komposition mißraten sei.

Diese Deutung des Bildes kann aber durchaus in Zweifel gezogen werden, denn man muß die »Wilderer« in den Kontext der modernen Malerei jener Zeit stellen. Man kann davon ausgehen, daß Leibl regelmäßig die Münchener Kunstausstellungen besuchte und Elemente des Naturalismus in seine Kunst aufnahm. Ferner hielt er Kontakt zu den französischen und skandinavischen Malern. Indirekt überliefert ist beispielsweise ein Briefwechsel mit Edelfelt und Raffaëlli.<sup>33</sup> Leibl versuchte, seine Erfolge mit den »Dorfpolitikern« in Paris zu wiederholen und stand im Kontakt mit der Galerie von Georges Petit, wo Mitte der achtziger Jahre die »Dorfpolitiker«, das »Kirchenbild« und die »Wildschützen« ausgestellt waren.

## *Die Zeit der Erfolge 1889-1900*

Im Gegensatz zu der von Lenz und Czymmek verbreiteten Version, daß Leibl seine Erfolge hauptsächlich dem Kunsthändler Seeger zu verdanken habe<sup>34</sup>, kann anhand des schriftlichen Nachlasses durchaus die Folgerung gezogen werden, daß der Künstler seine Karriere bewußt steuerte. Zunächst gab Leibl seine isolierte Haltung auf und beschickte ab 1888 verschiedene kleinere Ausstellungen in Berlin, München und Köln.

1889 nahm er an der umstrittenen deutschen Ausstellung während der Pariser Exposition universelle teil. Seit diesem Zeitpunkt datiert auch seine Freundschaft mit Max Liebermann, der Leibl für diese Ausstellung gewinnen konnte.<sup>35</sup> Liebermann hat in den kommenden Jahren entscheidend dazu beigetragen, daß Leibl bekannt wurde. Es existieren Hinweise, daß Liebermann den Berliner Kunsthändler Ernst Seeger auf Leibl aufmerksam machte.<sup>36</sup>



Generell läßt sich für die Zeit nach 1890 feststellen, daß Leibl nun mehr zum Altmeisterlichen tendiert, so daß für diese letzte Lebensphase das von Czymmek und Lenz gezeichnete Bild durchaus als richtig bezeichnet werden kann. Leibl stand jedoch den modernen Kunstbestrebungen nicht ablehnend gegenüber, wenn man auch feststellen muß, daß er sich aus taktischen Überlegungen nicht der Münchener Sezession anschloß.

### *Résumé*

Stark vereinfacht läßt sich der Hauptpunkt in der Argumentation von Czymmek und Lenz so zusammenfassen, daß Leibls Malerei aus dem Studium der Alten Meister entsteht und der Einfluß Courbets verschwindend gering sei. Dementsprechend sei dem Maler ein, ich zitiere hier Götz Czymmek, »unpolitisches und konservatives Wesen« zueigen.<sup>37</sup> Daraus resultiert auch die Inhaltslosigkeit seiner Bilder und seine Bedeutung beschränkt sich auf die gekonnte Imitation der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts.

Das Ergebnis, das aus diesen Behauptungen resultiert, wird zwar nicht offen ausgesprochen, sondern nur angedeutet: Der Realismus Leibls wird als abgeschlossene Sondererscheinung dargestellt, die keinen Bezug zu den zeitgenössischen, modernen Strömungen aufweist. Sein Einfluß beschränkt sich nur auf seinen engsten Freundeskreis, er ist ein Maler, der von der »Welt entfernt« ist<sup>38</sup>, und unausgesprochen wird der gesamte deutsche Realismus als abgeschlossene Kunstrichtung dargestellt, die niemals eine kritische Ausrichtung hatte.

Diesen Aussagen möchte ich meine Thesen gegenüberstellen: Aufgrund von Äußerungen Leibls in seinen Briefen und aus der Gegenüberstellung von Gemälden Courbets und Leibls kann spätestens ab 1869 ein direkter Einfluß dieses französischen Künstlers auf Leibl angenommen werden. Ferner scheint mir bewiesen zu sein, daß Leibl ein Liberaler war und ihm politische Denkweisen nicht fremd waren. So kann man aufgrund seiner Äußerungen auf eine kritische Verarbeitung der gesellschaftlichen Wirklichkeit schließen, die sich ab 1870 bis ungefähr 1886 auch in einigen Genrebildern mit sozialer Thematik ausdrückte.

Als sein eigentlicher Verdienst muß anerkannt werden, daß er erstmals Elemente des französischen Realismus nach Deutschland überträgt und somit zum Gründer einer Traditionslinie wird, die bis heute weitergeführt wird.

Es ist zu bedauern, daß durch die beiden Ausstellungen in München und Köln das Bild von Leibl eine derartig zweidimensionale Vereinfachung erfahren hat, daß seine wichtige Rolle als Maler in politischer Opposition völlig in den Hintergrund gedrängt wurde. Es steht zu befürchten, daß diese Art der Rezeption, die Malerei rein nach äußerlichen Gesichtspunkten zu beurteilen, auch auf andere Bereiche des Realismus übertragen wird. Indem der Realismus als abgeschlossene, gleichsam tote, Kunstrichtung bezeichnet wird, verliert sich der Bezug zwischen der Kunst und der gesellschaftlichen Wirklichkeit.

## Anmerkungen:

- 1 Man hatte bei früheren Ausstellungen, so 1974 im Münchener Lenbachhaus, die mangelhafte Auswahl der Werke und das Fehlen von Gegenüberstellungen (so zwischen dem »Ungleichen Paar« und der Kopie Defreggers) kritisiert.
- 2 Michael Bringmann: Bemerkungen zu Arnold Böcklin, Hans Thoma und Wilhelm Leibl, anlässlich der Ausstellung in Düsseldorf, Karlsruhe und München 1974, in: *Kunstchronik*, München 28 (1975), S. 1-24. Reinhard Müller-Mehlis: Schöpfer der Münchener Schule, in: *Handelsblatt*, Düsseldorf vom 31.8.1974. Monika Steinhäuser: Das Schöne im Häßlichen. Die Ausstellung »Wilhelm Leibl und sein Kreis« im Münchener Lenbachhaus, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 3.8.1974.
- 3 Götz Czymmek, Christian Lenz (Hg.): *Wilhelm Leibl zum 150. Geburtstag. Ausstellung vom 12. Mai - 24. Juli 1994 in der Neuen Pinakothek und vom 4. August - 23. Oktober 1994 im Wallraf-Richartz-Museum.*
- 4 Boris Röhl: *Wilhelm Leibl. Leben und Werk.* Hildesheim 1994. ISBN 3-487-09864-4.
- 5 Erwähnen möchte ich den Umstand, daß mir die Redaktion des Ausstellungskataloges die Möglichkeit bot, dort einen Artikel über die Rezeption der Leiblschen Kunst von 1867 bis heute zu veröffentlichen. Es war mir dort uneingeschränkt möglich, meine Position darzustellen.  
Boris Röhl: *Wilhelm Leibl – Revolutionär und Reaktionär. Das Urteil der deutschsprachigen Kunstkritik*, in: Czymmek/Lenz (wie Anm. 2), S. 124-142.
- 6 Christiane Stukenbrock: *Wilhelm Leibl und die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, in: Czymmek/Lenz (wie Anm. 2), S. 114-123.
- 7 Lenz (wie Anm. 2), S. 56.
- 8 Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Hrsg.): *Zur Kunst Wilhelm Leibls. Ansprache von Dr. Christian Lenz anlässlich der Eröffnung der Ausstellung »Wilhelm Leibl – zum 150. Geburtstag« am 11. Mai 1994.* Manuskriptdruck. München 1994, S. 2-3.
- 9 Czymmek (wie Anm. 2), S. 23-27.
- 10 Röhl (wie Anm. 3), S. 17-19.
- 11 Brief von Wilhelm Leibl an Ferdinand Leibl vom 29. Juli 1869, in: Hermann Nasse, *Wilhelm Leibl.* München 1923, S. 69-72.
- 12 Johann Ernst Sattler: *Courbet in München*, in: *Pan*, Berlin 2(1896/97), S. 241-242.
- 13 Undatiertes Brieffragment an Gertrud und Karl Leibl, nach 1866, in: Julius Mayr: *Wilhelm Leibl.* 2. Aufl. Berlin 1914, S. 20.
- 14 [Heinrich Noé]: »Ach, wie dumm geht es in Bayern zu!« [München 1866].
- 15 Röhl (wie Anm. 3), S. 56-65.
- 16 Bisher wurden nur die Zeitungskritiken der »Augsburger Allgemeinen Zeitung« ausgewertet, während den Kunstkritiken in den liberalen Blättern bisher wenig Beachtung geschenkt wurde.
- 17 Anonym: *Münchener Kunstverein*, in: *Kunstchronik. Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst*, 7 (1872), Sp. 286; M.G. [= Martin Greif]: *Die Münchener Kunst nach dem Tode Kaulbach's*, in: *Neue Freie Presse*, Wien, Nr. 3527, 21.6.1874, S. 2-4.
- 18 Adolf Bayersdorfer: *Neue Kunstbestrebungen in München*, in: Hans Mackowsky, August Pauly, Wilhelm Weigand: *Adolph Bayersdorfer Leben und Schriften.* 2. Aufl. München 1908, S. 206ff.
- 19 Zitate aus Schopenhauers »Die Welt als Wille und Vorstellung« von Wilhelm Leibl, undatiert. *Historisches Archiv der Stadt Köln*, Sign. 1176/270.
- 20 Brief von Wilhelm Leibl an Gertrud und Karl Leibl vom 18. Mai 1870. *Historisches Archiv der Stadt Köln*, Sign. 1176/7.
- 21 Czymmek (wie Anm. 2), S. 26-28.
- 22 Julius Meier-Graefe: *Leibl*, in: *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst.* 1. Aufl. München 1904, Bd. 2, S. 487ff.
- 23 Emil Waldmann: *Wilhelm Leibl. Eine Darstellung seiner Kunst. Gesamtverzeichnis der Gemälde.* 2. Aufl. Berlin 1930, S. 39ff.
- 24 Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Hrsg.): *Wilhelm Leibl zum 150. Geburtstag (Presseerklärung mit Text von Christian Lenz).* Manuskriptdruck. München 1994, S. 1.

- 24 Dieses Gemälde wurde bisher irrtümlich (so auch im Ausstellungskatalog) in die Zeit von 1868 bis 1869 datiert.
- 25 Josef Bayer: Bildende Kunst der Gegenwart. Offizieller Ausstellungs-Bericht. Herausgegeben durch die General-Direktion der Weltausstellung von 1873, Wien 1874, S. 41.
- 26 L. H-i [= Ludwig Hevesi]: Künstlerhaus, in: Fremden-Blatt, Wien, Nr. 12 vom 12.1.1878, S. 11-12.
- 27 Brief von Wilhelm Leibl an Gertrud Leibl, zwischen dem 27. Mai und 7. Juni 1871. Archiv der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Sign. 4. Abgedruckt in: Röhl (wie Anm. 3), S. 121-122.
- 28 Czymmek (wie Anm. 2), S. 30-31; Röhl (wie Anm. 3), S. 153-159; 191-192.
- 29 Beispielsweise den Leserbrief: Ein Kunstfreund [= Julius Langbehn]: Die Münchener Preismedaille, in: Süddeutsche Presse und Münchener Nachrichten, Nr. 267 vom 18.11.1876, S. 3.
- 30 Röhl (wie Anm. 3), S. 233.
- 31 Die Meinung hat den Ursprung in der Biographie von Julius Mayr aus dem Jahre 1906. Julius Mayr: Wilhelm Leibl. Sein Leben und sein Schaffen. 4. Aufl. München 1935, S. 165-168.
- 32 Czymmek (wie Anm. 2), S. 384-387.
- 33 Brief von Wilhelm Leibl an Fritz Gurlitt, undatiert, wahrscheinlich um 1886, in: Emil Waldmann: Wilhelm Leibl als Zeichner, 2. Aufl. München 1942, S. 15.
- 34 Czymmek (wie Anm. 2), S. 40-42.
- 35 Röhl (wie Anm. 3), S. 238-240.
- 36 Unbekannt war bisher, daß Liebermann in enger Beziehung zu Seeger stand und diesem auch bei dem Ankauf von Leibl-Bildern beratend zur Seite stand. Dies geht aus dem Briefwechsel zwischen Leibl und Seeger hervor, der im Wallraf-Richartz-Museum lagert.
- 37 Czymmek zitiert hier den Leibl-Biographen Julius Mayr, der aber Leibl erst Anfang der 80er Jahre kennenlernte, als sich dieser bereits auf das Land zurückgezogen hatte. Czymmek (wie Anm. 2), S. 22.
- 38 Lenz zitiert hier Meier-Graefe (wie Anm. 2), S. 77.