

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL NURNBERG

28. Jahrgang

Januar 1975

Heft 1

BEMERKUNGEN ZU ARNOLD BÖCKLIN, HANS THOMA UND WILHELM LEIBL

anläßlich der Ausstellungen in Düsseldorf, Karlsruhe und München 1974
(Mit 10 Abbildungen)

Das Jahr 1974 hätte mehrfach Gelegenheit geboten, neben den Säcularfeiern (C. D. Friedrich, Gründerzeit, Impressionismus) auch bescheidenere Jubiläen der Kunst des 19. Jahrhunderts zum Anlaß kunstgeschichtlicher Ausstellungen zu nehmen. Denn im Jahr 1874 starben der Historienmaler Wilhelm von Kaulbach und der Landschaftsmaler Eduard Schleich (infolge der Cholera in München), starben in Belgien der Historienmaler Gustaaf Wappers, in Italien der spanische Genremaler Mariano Fortuny, in Berlin der Bildhauer Gustav Bläser. Vor 150 Jahren, im Todesjahr von Anne-Louis Girodet-Trioson und Théodore Géricault, wurden Eugène Boudin und Puvis de Chavannes geboren.

Aus der Überfülle von Gestalten, deren Werk neuer Überprüfung und Einfügung in die Geschichte der Kunst des 19. Jahrhunderts harrt, wurden in der zweiten Jahreshälfte 1974 drei deutschsprachige Künstler in Ausstellungen einer breiten Öffentlichkeit vorgestellt: in Karlsruhe Hans Thoma — der vor 50 Jahren starb und in Karlsruhe zunächst seinen größten Mißerfolg, dann späte Anerkennung erlebt hatte —, in München (zuvor in kleinerem Rahmen in Köln) Wilhelm Leibl, 1844 im Todesjahr von B. Thorwaldsen geboren, und in Düsseldorf Arnold Böcklin — ohne den Anlaß eines Jubiläums (den 150. Geburtstag 1977 zu feiern, wird der Stadt Basel vorbehalten bleiben). Keine der drei Ausstellungen war ein Wagnis, indem sie unsere Zeit mit Vertretern einer scheinbar abgetanen Epoche konfrontiert hätte, wie dies bei Hans Makart (Baden-Baden 1972) oder bei Victor Müller (Frankfurt 1973/74) der Fall war. Kein Wagnis, aber dennoch das Angebot einer Möglichkeit, überkommene Klischees oder die Selbstverständlichkeit des Gewohnten zu überprüfen — vor allem aber die Gelegenheit, einen beispielhaft gewählten Ausschnitt des Gesamtwerks dieser drei Maler an

jeweils einem Ort zusammen sehen und vergleichen zu können. Die Zahl der Ausstellungsbesucher rechtfertigte in allen Fällen die Unternehmungen. Umfang, Aufbau und kunstgeschichtliche Darbietung der Werkübersichten waren unterschiedlich, doch überforderte keine der Ausstellungen die Aufnahmefähigkeit der Besucher: Im Karlsruher Thoma-Museum sah man ein halbes Hundert Werke und die — erfreulicherweise miteinbezogene — Thoma-Kapelle; das Düsseldorfer Kunstmuseum zeigte doppelt so viele Objekte, darunter jedoch nur etwa sechzig Gemälde und zwei Dutzend Zeichnungen Böcklins — die übrigen Werke dokumentierten Böcklins Einfluß; in München waren etwa neunzig Werke Leibls ausgestellt, knapp die Hälfte davon waren Gemälde; hinzu kamen 76 Arbeiten des „Leibl-Kreises“.

Die Anordnung der Werke folgte historischen Gesichtspunkten; die Chronologie — nicht etwa thematische Zusammengehörigkeit — bestimmte den Ort eines Bildes; der Betrachter war angeleitet, die künstlerische Entwicklung zu verfolgen. Am klarsten trat dieses historische Prinzip in den drei Räumen des Thoma-Museums hervor: es gab jeweils nur einen an der Fensterseite gelegenen Eingang zum folgenden Raum, wodurch die Logik eines Rundganges gefördert wurde. In Düsseldorf konnte der Besucher durch einen Vorraum mit Arbeiten und Vergleichsbeispielen aus der Düsseldorfer Lehrzeit Böcklins in die Räume mit den Gemälden oder in eine Folge von Kabinetten treten, die der Interpretation und Ergänzung der ausgestellten Werke dienten. Jeder Raum hatte mehrere Türen, so daß chronologisches Abschreiten der Bilder sich nicht mit gleicher Schlüssigkeit wie in Karlsruhe anbot. Doch wurde durch Schrifttafeln in jedem Raum die jeweilige Phase des Werkes verdeutlicht. Ein Saal mit Werken, die Böcklins Einfluß belegten, und mit Zeichnungen bildete den Beschluß. Im Lenbach-Haus in München waren die Werke der Leibl-Ausstellung auf elf Räumen des Thoma-Museums hervor: es gab jeweils nur einen an der den Uneingeweihten rätselhaft bleiben. Ein paar erläuternde Sätze hätten hilfreich sein können. Die zugrunde gelegte Idee hätte eine solche Verdeutlichung verdient: nach einem Vorraum mit Dokumenten und Erinnerungsstücken wurden im ersten Saal Leibls Frühwerke bis 1873 (München, Paris) gezeigt — also die für den Leibl-Kreis unmittelbar wichtigen Arbeiten. Dann folgten fünf Räume mit Werken des Leibl-Kreises (darunter ein Raum nur für Trübner und Schuch). Vier weitere Abteilungen schlossen Leibls Werdegang chronologisch ab: 1) die Jahre in Graßling, Unterschondorf, Berbling, 2) in Kutterling, 3) Sperls Werke, 4) Werke von Leibl und Sperl in Aibling und Kutterling. Ergänzt wurde Leibls Malerei durch Zeichnungen und alle Radierungen des Künstlers. Anschauung und Vergleich der Bilder wurden in den Ausstellungen durch wissenschaftliche Kataloge und, in Düsseldorf, durch eine Informationsschau ergänzt. In keinem der Katalogbeiträge wurde jedoch das Oeuvre — über den unmittelbaren Einflußbereich des Künstlers hinaus — in den kunstgeschichtlichen Kontext des

19. Jahrhunderts eingeordnet. Da auch weitergreifende Vergleiche fehlten — etwa ein Bildvergleich zwischen F. Defregger und W. Leibl —, blieb die Vorstellung von Rang und Stellung des künstlerischen Werkes weitgehend unerörtert.

In Leben und Werk bestanden vielfache Beziehungen zwischen den drei Malern. Sie mieden die traditionelle, die Ausstellungen beherrschende Genre- und Historienmalerei und die Bildanekdote; und sie brachen auch technisch aus dem Kanon der Möglichkeiten aus, verursachten durch einen „Realismus“ der Mittel und Bildmotive, durch Grellfarbigkeit und „Häßlichkeit“ der Gegenstände Skandale. Damit riefen sie mächtige Gegner auf den Plan: die „Zeitungsschreiber . . . ; so nennt mich neulich einer den Heiland der neuen Kunst und Böcklin, Leibl und mich die Dreieinigkeit, vor der die junge Künstlerschaft in München anbetend im Staube liegt“, schrieb Hans Thoma 1873 (Aus achtzig Lebensjahren, 1929, 117). Es war das Jahr, in dem Leibl und Thoma München verließen; wenig später siedelte Böcklin endgültig nach Florenz über. Damit lockerten sich auch die Verbindungen, die zwischen den Künstlern bestanden hatten.

Böcklin und Thoma waren, der eine in Düsseldorf, der andere in Karlsruhe, Schüler des Landschaftsmalers J. W. Schirmer gewesen. In München hatten sie sich, durch die Vermittlung Victor Müllers, kennengelernt; zu dessen Freundeskreis zählte auch Thoma — „und wenn der Name Sezession damals schon bekannt gewesen wäre, so wäre dies wohl die erste Münchener Sezession gewesen“, schrieb Thoma über diese Künstlergruppe, deren Mitglieder nach Müllers Tod (1871) zum großen Teil den Leibl-Kreis bildeten (Thoma, Im Herbst des Lebens, 1909, 47). In diesem Kreis war Leibl schon als Persönlichkeit Mittelpunkt; aber einige Künstler — Trübner bezeugt dies — schlossen sich doch enger an die Landschaftsmalerei Thomas an (Kat. Leibl, 67 ff.). Thoma schätzte Böcklin, mit dem er häufig die Alte Pinakothek besuchte, außerordentlich hoch ein: „ist er der größte Maler, der jetzt lebt“ (1873; Aus achtzig Lebensjahren, 1929, 117). Unter dem Einfluß des älteren Kollegen wandte er sich mythologischen, religiösen und allegorischen Themen zu. Diesen Bildmotiven stand Leibl fern: „Ja, wie kann man denn so etwas malen, was es gar nicht gibt“, soll er gesagt haben (H. G. Evers, Vom Historismus zum Funktionalismus, 1967, 136). Aber in seinem Bemühen, die unverfälschte Wirklichkeit wiederzugeben, stand er doch Böcklins zur Verlebung seiner mythologischen Sujets eingesetztem Detailnaturalismus nahe. Leibl und Thoma sahen ihre künstlerischen Ziele, der eine im Figurenbild, der andere vor allem in der Landschaft, durch G. Courbet bestätigt und bestimmt. Courbets Malerei, durch V. Müller den beiden jüngeren Malern schon vor 1869 nahegebracht, verstärkte die realistischen Absichten nach Thomas (1868) und Leibls (1869/70) Parisreise. Aber auch in Böcklins frühen Werken vermochten Zeitgenossen, wie Leibls erster Zeichenlehrer, „den Pariser ‚Realismus‘ von Courbet und Genossen“ wiederzuerkennen (H. Bek-

ker, Deutsche Maler, 1888, 165) — eine Bemerkung, die nur aus der Abwehr gegen die „ruppige, struppige Natur“, gegen ein Kunstideal ohne akademischen Schönheitsbegriff zu verstehen ist.

Die drei Künstler errangen nach Jahren oder Jahrzehnten die lang entbehrte allgemeine Anerkennung — Böcklin am meisten dadurch, daß seine Malerei auf den beginnenden Jugendstil nachhaltigen Einfluß ausübte (vgl. Wißmann im Kat. Böcklin, 28 ff.). „Und wir leben halt in der Böcklinzeit“ schrieb Thoma 1898 (Briefwechsel mit H. Thode, 1928, 183); er kennzeichnete damit jene „Phantasiemalerei“ (A. Koeppen, Die moderne Malerei, 1914, 96 ff.), die, stärker noch als die dunkeltonige Primamalerei Leibls, die jüngere Generation und auch ihn beeinflusst hatte.

Unser heutiges Böcklin-Verständnis ist noch weitgehend von der zwischen Verachtung und Verehrung schwankenden Rezeption des Malers vor und um 1900 bestimmt. Hat die Intensität der Werke es den Betrachtern doch von jeher schwer gemacht, sich zu distanzieren. So mündete, was Analyse hätte sein sollen, häufig in Hymnus oder Verlästerung — nicht erst seit Meier-Gräfes „Fall Boecklin“ (1905). Der Versuch, dennoch „dem Gesamtphänomen Böcklin gerecht“ zu werden (Kat. S. 9), wurde von den Initiatoren der Düsseldorfer Ausstellung auf verschiedenen Ebenen unternommen. Die ausgewählten Werke wurden wissenschaftlich kommentiert, die Literatur wurde sorgfältig erschlossen. Manches wichtige Bild freilich konnte oder sollte nicht dabei sein: der Münchner Besitz; biblische Themen; Der Abenteurer; Vita somnium breve; Odysseus und Kalypso; Die Pest. Aspekte der Maltechnik, der Nachwirkung und der Düsseldorfer Lehrzeit Böcklins sind im Katalog behandelt; im Vorraum illustrierten diese Frühzeit einige Bilder der Lehrer und Anreger und ein paar Dokumente (außer Katalog) — nüchtern R. Muthers Behauptung zurechtrückend: „Kein Mensch wird auf den Gedanken verfallen, ihn (sc. Böcklin) aus der Düsseldorfer Akademie, von Lessing oder Schirmer . . . herzuleiten“ (Aufsätze I/1914, 114). Eine Böcklins Gesamtwerk aufschlüsselnde Abhandlung des Fachmannes, Rolf Andree, fehlte im Katalog. Stattdessen wurde ein fast vierzig Jahre zurückliegender Aufsatz von C. G. Heise abgedruckt. Die Informationsschau zur Ausstellung (Cornelia Knubel, Wieland Koenig) zielte auf Breitenwirkung mit allgemeinen Themen (Böcklins Leben, Bildthemen, Landschaftsbilder, Böcklins Kunst im Urteil eines Jahrhunderts) und mit einer beispielhaften Analyse des Werkes „Schlafende Diana, von zwei Faunen belauscht“ (Kat. Nr. 41). Da die Einschätzung Böcklins gerade auf der nüchternen kunstgeschichtlichen Erforschung von Vorbild, Werk und Wirkung fußen sollte, wäre die Einfügung dieser Interpretation in den Katalog wünschenswert gewesen.

Trotz vielfacher Ansätze (H. A. Schmid, Boecklin und die alten Meister, 1918; A. v. Salis, Böcklin und die Antike, 1955) ist Muthers Behauptung „Boecklin hat keinen Ahnen in der Kunstgeschichte“ noch nicht auf ihren wahren Kern zurückgeführt worden (Aufsätze I/1914, 114). Namentlich die

Abwägung der verschiedenartigen Einflußsphären und die Berücksichtigung des zeitgenössischen künstlerischen Spannungsfeldes könnten erkennbar machen, wo Böcklins eigentliche Leistung lag. Dies gilt etwa für das (nicht ausgestellte) Bild „Odysseus und Kalypse“ (*Abb. 1a*), das „zu den klassischen Bilderfindungen und Bildformulierungen der Kunstgeschichte gehört“ (G. Schmidt, Böcklin heute, 1951, 25) und schon von H. Wölfflin als „etwas Einmaliges und nicht weiter Ableitbares“ bezeichnet wurde (Gedanken zur Kunstgeschichte³, 1941, 62; geschrieben 1936). Ich weise dennoch auf eine mögliche Anregung hin, auf Fed. Faruffini's „L'amore del poeta“ (*Abb. 1b*; Mailand, Brera; 1864 in Mailand und Turin ausgestellt. Hierzu: Kat. Romanticismo storico, Firenze 1973/74, 334). Eine derartige Erwägung schränkte Böcklins Leistung nicht ein (vgl. H. G. Evers Interpretation in: Vom Historismus zum Funktionalismus, 1967, 136 ff.), sondern macht sie erst begreiflich. Der „Prometheus“ (*Abb. 2a*; Kat. Nr. 49) ist von A. v. Salis (1955, 104) als Weiterentwicklung des Motivs in einer Supraporte des ehem. Hauses Wedekind, Hannover, angesehen und über diese Erstfassung (die erheblich anders aussah) mit antiken Wandmalereien in Beziehung gesetzt worden. Doch beschränkte sich die Bildtradition des liegend auf den Felsen geschmiedeten Heroen nicht auf die Antike. Zudem hat Böcklin, dessen Neigung zur Skulptur durch einen Jugendfreund bezeugt ist (Deutsche Revue 20/III, 1895, 298), auf seiner Reise nach Belgien in Brüssel die Bronze „Prométhée enchainé“ (*Abb. 2b*) sehen können; kurz zuvor hatte der (schon 1848 gestorbene) Bildhauer Paul Bouré mit diesem Werk Aufsehen erregt (H. Hymans, Belgische Kunst, 1906, 65). Die Übereinstimmung von Lage und Haltung des „Prométhée“ mit Böcklins Bild von 1882 ist erstaunlich. Doch Böcklin verlieh dem tradierten Motiv wiederum eine neue Dimension: Auf dem Gipfel einer Bergkette liegend, von Wolken fast verhüllt, dem Felsen in Form und Farbe ähnlich, ist der Titan menschlicher Anteilnahme und menschlichem Maß entzogen — ein Riese, „wohl sechstausend Meter hoch, wollte er sich erheben“ —, von der bedrängenden Nähe des oberen Bildrandes unausweichlich an das Gebirge gekettet (Gurlitt in Kunst für Alle 1893/94).

G. Schmidt hat — anhand der Alinari-Fotografie des 70jährigen Böcklin — die Faunsnatur als Mittelpunkt von Wesen und Werk des Malers betont (1951, 23, 27). Auch auf der Rückseite der Medaille zum 70. Geburtstag Böcklins führt ein Faun dem jugendlichen Maler die Hand (Kunstchronik 1897/98, 9). Für Muther starb mit Böcklin „der große Pan“ (Aufsätze I/1914, 118). Hier wie dort ist die lebenszugewandte Seite der Böcklinschen Welt-sicht angesprochen, jene „Vorstellung einer intakten Welt... in der... die schicksalhafte Bedrohung seiner Existenz keinen Raum hatte“ (Kat. Böcklin, Frankfurt 1964). Trifft es das Wesen Böcklins und seiner Kunst, wenn man ihn kennzeichnet als „voll sonniger Heiterkeit, ... so durchsättigt von jener olympischen Lebensruhe ... ein Heros, ein Gott...“ (Muther, Geschichte der Malerei III/1894, 621)?

Mir scheint eher das „Selbstbildnis mit fiedelndem Tod“ (Kat. Nr. 30) geeignet, einen Schlüssel zum Verständnis des Oeuvres zu geben. In der Mitte von Böcklins Schaffenszeit, 1872, entstanden, enthält es beide Pole des Werkes: Lebenszuwendung und Todesahnung. Deren Erfahrung wird dem Maler zur „Inspiration“ (A. Koeppen, *Die moderne Malerei*, 1914, 104; vgl. Kat. Nr. 30). Insofern geht es über die im Formalen aufgenommene Bildtradition des Memento-mori und über das Basler Motiv von „Tod und Maler“ hinaus (H. H. Klaubers Fresken, 1796 von den Gebr. Mechel in Basel ediert; vgl. D. Briesemeister, *Bilder des Todes*, 1970, Nr. 59. Schon F. Pecht hat, 1879, auf Hier. Hess hingewiesen, dessen „Selbstbildnis mit Tod“ von 1840 dann F. Haack, *ZfbK* 1897—98, als Vorbild nannte). Der Tod wirkt auf den Maler als „Musaget“ ein (L. Laban in: *Pan* 1899, 236 ff.); sein Spiel auf der letzten dunklen Saite der Violine bestimmt den Grundton in Böcklins späterem Werk. Das romantische Motiv einer aus dem Anblick des Todes gewonnenen schrecklichen Schönheit (vgl. M. Praz, *Liebe, Tod und Teufel*, dtv 4051/52, 1970) erhält bei Böcklin einen existentiellen Aspekt.

Das „Element des Schauerlichen“, „einer Großartigkeit und zugleich herzzusammenschnürenden majestätischen Trauer“ (F. Pecht), einen „tieftragischen Grundzug“ (A. Rosenbergs) und „grausig gespenstische Dinge“ als Bildmotive (R. Muther) nahmen schon Kenner des 19. Jahrhunderts wahr. Versteht man den Gedanken an den Tod als Quelle für eine „pessimistische Grundstimmung“ (Neumann in: *Preuß. Jahrbücher* 1893, 207), dann erscheinen viele Werke Böcklins als Ausdruck des lebensbejahenden oder -verneinenden Pols. Die „mythenbildende Kraft“ Böcklins (Muther, *Aufsätze I/1914*, 116) läßt Grundformen menschlichen Empfindens und Handelns anschaulich werden. In der „Toteninsel“ (Kat. Nr. 46), im „Prometheus“ (Kat. Nr. 49) oder im „Überfall von Seeräubern“ (Kat. Nr. 54, 21 u. 22) ist der Eindruck der Unentrinnbarkeit, des rätselhaften Schicksals ohne Anekdote anschaulich gemacht. Überfall und Mord spielen sich zwanghaft ab. Der an Rubens orientierte „Kampf auf der Brücke“ (Kat. Nr. 60) stellt die blinde Raserei des Kämpfens dar, zu dessen Zügen auch — die Tiefenpsychologie hat dies erkannt — die animalische Kampfeslust als vielleicht schrecklichster Ausdruck menschlichen Naturverhaltens gehört. Das Chaotische, Reiz und Drohung des Lebens (Kat. Nr. 40, 43 mit dunklen „Gründen“, Kat. Nr. 50), Freude und Spiel (Kat. Nr. 18, 27, 28, 52, 55, 58), Lockung und Trieb (Kat. Nr. 13, 15, 24, 41, 57), Gier und Vernichtung (Kat. Nr. 33, 60, 62) vereinigen sich zu einem Bild der chthonischen Natur des Menschen. Wie die Psychologie um 1900 die Rätsel der Seele zu entschlüsseln suchte und dabei auf Strukturen stieß, die sie im antiken Mythos musterhaft ausgeprägt sah, so fand Böcklin in einer neuen Mythologie (vgl. W. Hofmann, *Das irdische Paradies*, 1960, 301; H. G. Evers, *Vom Historismus zum Funktionalismus*, 1967, 136 ff.) die Möglichkeit, das animalische Wesen des Menschen, „grobsinnliche, niedrige Gefühlsregungen . . . , die an die niedrigsten Regionen menschlichen

Sinnenlebens erinnern“, darzustellen (A. Rosenberg in: Grenzböten 1879, 395). Diese Form der Gestaltfindung war ebenso wenig „Verkleidung“ wie das Element des Dionysischen in Rubens bacchantischen Szenen oder die Darstellung von Trieben in Géricaults Kleinbronzen. P. Picasso und M. Beckmann haben im 20. Jahrhundert der eindimensionalen Sicht eines neuen planbaren Menschen die Gegenwärtigkeit des Mythos gegenübergestellt; so fand Beckmann etwa in der indischen Gottheit Kali eine der europäischen Tradition fremde und hier noch nicht zum Topos erstarrte Verkörperung für das lebengebärende und -zerstörende Prinzip (vgl. F. W. Fischer, Max Beckmann, Symbol und Weltbild, München 1972); Böcklin nahm für dasselbe Thema die abgegriffene Formel von „Tod und Leben“ zuhilfe. Aber die beiden Künstler unseres Jahrhunderts konnten sich, mit Hilfe neuer Erfahrungen der abstrakten Kunst, einer Formensprache bedienen, die Gegenständliches und Zeichenhaftes miteinander verband und daher dem unmittelbaren Vergleich mit der Realität entzogen war. Böcklin dagegen verstärkte die Glaubwürdigkeit der mythischen Gestalten durch den Detailnaturalismus. Die Wahrscheinlichkeit des Bildes sollte mittels der bis zur Illusion getriebenen „Richtigkeit“ anschaulich werden und den Betrachter unmittelbar ansprechen. Damit geriet Böcklin allerdings in die Nähe eines Naturwirklichkeit und Bildwahrscheinlichkeit nach denselben Gesetzen beurteilenden (positivistischen) Denkens. Es entwickelten sich Auseinandersetzungen über die Lebensfähigkeit seiner „Fabelwesen im Lichte der organischen Formenlehre“ (Gegenwart 37/1890, 21 ff.). Handlungen und Proportionen seiner Bildfiguren wurden anhand der Realität überprüft: „Wenn der Herr Prof. Böcklin wüsste, daß ich mehrjährige Schwimmanstaltsstudien hinter mir habe, würde er mir nicht zumuten wollen, zu glauben, dass jemand im Schwimmen so untertaucht wie dieses flossenspornige schüchterne Meerjungfräulein“ (Kunst f. Alle 15, 1899-1900, 299; Urteil v. 1883).

Böcklins Stellung innerhalb der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts ist noch zu bestimmen. Das Aufsehen, das die frühen Werke erregten, war nicht im Thema, sondern in der konsequenten Nutzung der Freilichtmalerei und in einer mehr und mehr zu starken Akzenten tendierenden Farbgebung begründet. Die Bildsprache Böcklins ist durch R. Andree werkimmanent untersucht worden. „Es wäre eine dankbare Aufgabe, das Formale Böcklinscher Bilder auf seine stimmungserregende Funktion hin zu untersuchen“ (H. von Tschudi, Gesammelte Schriften, 1912, 124), die „Syntax“ aus Farbe und Form mit dem Inhalt der Bilder in Beziehung zu setzen, um dadurch zu einer Abwägung der plakativen Wirkung der Werke Böcklins oder ihrer Nähe zum Kitsch (G. Schmidt, Umgang mit Kunst, 1966, 34, 82) zu gelangen. Der Fall Böcklin muß der Kunstgeschichte noch viel Kopferbrechen machen.

Die Veranstalter der Karlsruher Ausstellung vertrauten darauf, daß Thomas Werk, „dessen Bestes längst unser aller Besitz ist“, den Betrachter

unmittelbar ansprechen und in ihm „die Vorstellung einer noch heilen Welt“ erwecken werde (Kat. S. 3). Diese Überlegung drückt sich in der Konzeption des Kataloges aus: ein Heft mit acht Seiten Bilderverzeichnis, einem Vorwort und einem Lebenslauf Thomas begleitete 33 Schwarzweiß- und 12 Farbabbildungen als Inhalt einer Loseblattmappe. Die Bilderläuterungen beschränken sich auf die Nennung von Vorstufen und Fassungen, sowie schriftlicher Zeugnisse des Malers und vertrauter Personen über die Bildobjekte. Weiterführende Literatur ist nicht angegeben. Ebenso wie für Böcklin und Leibl fehlt für Thoma eine umfassende neue Monographie, die dem gewandelten Verhältnis zum 19. Jahrhundert Rechnung trüge. Eine Bibliographie von J. Schwoerer liegt dagegen vor (Ekkhart 1974, 164 ff.).

„... jubelnd stieg in mir die Erkenntniß auf: das ist deutsch! und alles, was deutsch ist, ist in dieser Kunst zu finden... Maler von der Originalität und Größe der Formen- und Farbenanschauung, von der Energie innerlichen Erlebens, von dem Reichthum der Phantasie und von der Unabhängigkeit und Wahrhaftigkeit, wie Böcklin und Thoma, hat weder die französische, noch die englische Kunst aufzuweisen“ (H. Thode, Böcklin und Thoma, 1905, 154, 125). Henry Thodes Mißverständnisse provozierende Hymnik bezeichnet einen Pol der weitgespannten Rezeptionsgeschichte Thomas; den anderen erkennt man etwa im Desinteresse an Thomas rückständiger Malerei in modernen Überblicken (Cassou/Langui/Pevsner, Durchbruch zum 20. Jahrhundert, 1962, 12) oder in seiner Einstufung als Vorläufer der Deutschtümelei in der nationalsozialistischen Kunst (vgl. Kat. Kunst im 3. Reich, 1974, 145 ff.).

Gegenüber solchen Fehlinterpretationen hatte die in Karlsruhe erkennbare Beschränkung auf die Kraft der Bilder ihre Vorzüge. Andererseits wäre es sinnvoll gewesen, im Katalog die kunstgeschichtliche Stellung von Thomas Werken zu bestimmen: das thematisch und formal Revolutionäre — Thoma löste anfangs, vor allem durch seine Farbigkeit, Skandale aus (F. Roh, Der verkannte Künstler, 1948, 252 ff.) — und das Unzeitgemäße des Spätwerks — „Der Blößling bei Bernau“ gehört in die Zeit des „Blauen Reiters“ — biographisch und historisch verständlich zu machen. Auch die Abhängigkeit von der Tageskritik hat Thoma erfahren. „Hoffentlich kommt kein Pecht und kein Pietsch... bis das Bild bezahlt ist“ (1885, Thoma, Aus achtzig Lebensjahren, 1929, 203) — diese Furcht, mit seinen Bildern nicht anzukommen, wich erst mit dem Geschmacksumschwung gegen 1890.

Thomas Kunstauffassung war — im Gegensatz zur Blut- und Boden-Ideologie des Dritten Reiches — nicht engstirnig nationalistisch. „Wenn es ein Ding gibt, das über die Nationalitäten hinausragt und als allgemeines Menschheitsgut die Völker verbinden kann in ihren schönsten Daseinsregungen, sie, wenn sie sich auch noch so fremd sind, einander als im Grunde doch gleichen Wesens zeigt, so ist es die Kunst“ (Im Herbste des Lebens, 1909, 165; vgl. 167). Eine Umfrage nach der für ihn eindrucksvoll-

sten deutschen Landschaft hat Thoma weitherzig ausgelegt; denn er erwähnte nicht allein Landschaften an Rhein und Main und in der „Umgegend von Berlin“, sondern auch in Italien, Frankreich, der Schweiz, Holland und England: „Was waren die Nebel in der Umgegend von London schön...“ (ebda 200). Thomas Antwort betonte wieder, gegen die Formulierung der Frage, die „Internationalität“ des Schönen.

Die Vorstellungen des Malers über künstlerische Verbindungen zwischen den Nationen werden durch die ausgestellten Werke bestätigt. Thomas Malerei ist nur scheinbar naiv, nur scheinbar bloße, wenn auch gut gemachte Wiedergabe der Natur. „Wir Deutschen haben in der Malerei der Anregung der Franzosen gar viel zu danken“ (ebda 163). Dieses Eingeständnis des Malers wird in der Graufarbigkeit und der Komposition des „Abend am Rhein“ (Kat. Nr. 16) mit Anklängen an die Schule von Barbizon, in Motiv und Hellfarbigkeit der „Waldwiese“ (Kat. Nr. 30; Nähe zum Impressionismus) ebenso deutlich wie im „Bildnis des Malers C. P. Burnitz“ (Kat. Nr. 24). Der Anschluß an die Porträtkunst Courbets erstaunt hier um so mehr, als ein Freilichtmaler in der Natur wiedergegeben ist — die Palette mit hellen und kräftigen Tönen steht in merkwürdigem Gegensatz zur Dunkelfarbigkeit des Bildes. „Im Sonnenschein“ (Kat. Nr. 13) bildet mit dem figürlichen Motiv und den Lichtreflexen eine Entsprechung zu französischen Werken derselben Zeit; Ähnliches gilt von „Im Garten“ (Kat. Nr. 34), wo die un stabile Komposition, die delikate Farbgebung (das Grau-Violett des Weges) und die Betonung des Modischen an den Einfluß Manets denken lassen (vgl. Kat. Leibl, S. 68).

In vielen volkstümlich gewordenen Werken hat Thoma die angeschaute Wirklichkeit mit überkommenen Bildprägungen zu unverwechselbarer Form verbunden. Der „Kinderreigen“ (Kat. Nr. 20), eine fast zum Ornament stilisierte Gruppe, erscheint wie die ländliche Version der antikischen Tänze und Gruppen an den Sängerkanzeln des Florentiner Domes. Gerade die scheinbar un mittelbar „gesehene“ Schlichtheit war oft Ergebnis eines komplizierten Prozesses der Anverwandlung von Traditionen. Die Haltung des Bauernmädchens (Kat. Nr. 5) übersetzt eine Form des empfindsamen Porträts ins Ländliche; das Bildnis von Mutter und Schwester (Kat. Nr. 12) ist durch Frontalität und Verzicht auf Erzählerisches ein Seitenzweig des Freundschaftsbildes. Das malerisch reizvolle „Am Fenster“ (Kat. Nr. 33) verbindet Porträt und romantischen Sehnsuchts topos. In „Der Rhein bei Säckingen“ (Kat. Nr. 22) ist ein bäuerliches Motiv in der Form der „Flucht nach Ägypten“ gesehen; der „Gesang im Grünen“ (Kat. Nr. 28) ist ebenso Thomas Antwort auf Böcklins „Pan im Schilf“ wie die volkstümliche Entsprechung zu den Engelchören Jan van Eycks und Luca della Robbias. Die Selbstverständlichkeit des Einklanges von Figur und Natur, von Freilicht und schattigem Raum für die Personen ist das Ergebnis sorgfältigster Komposition.

Solche, dem einfachen Motiv zugrundeliegende Arbeit der Bildfindung wird auch angesichts des Stillebens „Feldblumenstrauß“ (Abb. 3; Kat. Nr. 19) deutlich. „Du mußt wissen, meine Mutter konnte solche Sträuße machen, wie ich keine mehr sah, sie war ein Genie darin. . . . Einen solchen Feldblumenstrauß möchte ich einmal malen, wie sie sie gern hatte: Skabiosen und Schafgarbe und kleine rosa Winden, dazwischen ein paar feine Gräser und eine grüne Haferähre gesteckt. . . . Ich weiß genau, wie das Bild werden müßte. Nicht dieses wohlbekannte Stückchen Natur, gesehen von einem guten Beobachter und vereinfacht von einem guten, schneidigen Maler, aber auch nicht sentimental und holdselig wie von einem sogenannten Heimatkünstler. Es muß ganz naiv sein, so wie begabte Kinder sehen, unstilisiert und voller Einfachheit“ (H. Hesse, Roßhalde, 1913 erschienen). Diese Bemerkungen des Malers Veraguth beleuchten die Schwierigkeit des Einfachen, die für Thomas Malerei entscheidend war.

Eine stille, geordnete und vertraute Welt hat Thoma zu seinen besten Bildern inspiriert: Dasitzen und Sinnen, Lesen und Handarbeiten sind die anspruchlosen Tätigkeiten seiner Modelle (Kat. Nr. 1, 5, 8, 12, 14, 21). Hierin ähnelt der vom Land stammende Maler dem Stadtflüchtling Leibl; aber die unprogrammatische Schlichtheit unterscheidet ihn von diesem. Gelegentlich hat Thoma durch die von Licht und Farbe ausgehende malerische Lebendigkeit stiller Motive den Rang der vorimpressionistischen Bilder Menzels erreicht (Kat. Nr. 32).

In Karlsruhe waren Werke, in denen Thoma die Welt des Bäuerlichen zum bedeutungsvollen Kunstgegenstand stilisierte — „zu dem Acker, wo die feierliche, der Erde geweihte Arbeit sich vollzieht“ (Thode, Böcklin und Thoma, 1905, 160) —, nicht ausgestellt. Ebenso fehlten Themen aus Allegorie, Mythologie und biblischer Geschichte, bei denen Kenntnis und Anschauung Thomas einander nicht entsprachen (vgl. Thomakapelle, Kat. Nr. 53; „Selbstbildnis“, Kat. Nr. 27).

Thomas Landschaft ist weder heroisch noch idyllisch; dem Schwarzwälder fehlte die Distanz und die Sehnsucht des Städters im Verhältnis zur Natur. Damit aber wandelte Thoma das Landschaftsbild in ähnlicher Weise um, wie Leibl das bäuerliche Genre. Zum Thema wurde die vom Menschen geordnete, „aufgeräumte“ und bewohnbare Landschaft, vertraut und durch Wege erschlossen. Ihr fehlt das unheimliche Dunkel Böcklinscher Waldes-tiefen oder die bedrohliche Stimmung des Wetterumschlags. Solche Einfachheit machte Thomas Landschafts- und Figurenkunst in ähnlicher Weise volkstümlich, wie die — für ihn zum Teil vorbildliche — Malerei und Graphik M. von Schwinds und L. Richters. Im „Hausbuch deutscher Kunst“ (E. Engels, 1913) werden Thomas Werke an Zahl nur von Bildern M. von Schwinds und A. Dürers übertroffen. Bei der Beigabe von Einzelblättern statt eines gebundenen Bildteils zum Karlsruher Katalog stand wohl auch die Idee Pate, die Bilder könnten als Wandschmuck verwendet werden.

Die verschiedenen Phasen des *Leibl'schen* Oeuvres ließen sich in der Münchner Ausstellung nicht gleichrangig darbieten (vgl. zur Ausstellung die sachkundige Bespr. von M. Steinhauser, FAZ 3. 8. 74, S. 19). Außer verschollenen (Der Jäger Perfall) oder nicht ausleihbaren Werken (Die Dorfpolitiker) fehlten so wichtige Stücke wie „Die Kokotte“ (Köln), „Das ungleiche Paar“ (Frankfurt; in einer Kopie F. Defreggers, außer Katalog, ausgestellt) und die „Drei Frauen in der Kirche“ (Hamburg). Doch hatten sich die Veranstalter bemüht, diese nicht weiter zu diskutierenden Lücken durch zeitgleiche oder vorbereitende Werke zu füllen; hervorzuheben sind hier die Fragmente der Bilder „Mädchen mit der Nelke“ (Kat. Nr. 25—28) mit einer zugehörigen Gesamtfotografie, sowie „Die Wildschützen“ (Kat. Nr. 29—30).

Der Katalog ist durch eine Vielzahl von Aufsätzen und Dokumentationen, durch die Abbildung aller gezeigten Werke und deren Ergänzung durch nicht ausgestellte oder verschollene Arbeiten (12 Farbabb.) und durch ein summarisches Literaturverzeichnis zu einem Kompendium des Themas „Leibl und sein Kreis“ geworden.

Am besten war — gruppiert um das „Bildnis Mina Gedon“ (Kat. Nr. 8) — das Frühwerk vertreten. Zur Zeit der Internationalen Kunstausstellung von 1869 befand sich der Städter Leibl, ausgehend von einer Münchner Möglichkeit skizzenhaften Malens, auf der Höhe der zeitgenössischen Kunstentwicklung: seine Werke konnten als deutsche Entsprechung zum „realisme“ Courbets angesehen werden. Die Voraussetzungen hierfür lagen in einem — seit Jahrzehnten von Schülern der Kunstakademie neben ihrer eigentlichen Ausbildung betriebenen — Galeriestudium. Kopien (Kat. Nr. 7, 13), ein neuer Begriff von Pinselduktus und Tonmalerei niederländischer Gemälde des 17. Jahrhunderts (Kat. Nr. 1—14) und der enge Anschluß an einen Bildtypus dieser Zeit schufen die Voraussetzungen für Leibls Meisterwerk, das „Bildnis Mina Gedon“ (Kat. Nr. 8). Leibls künstlerisches Interesse in den Jahren seiner frühen, vor allem in Frankreich begründeten Berühmtheit umfaßte auch das literarische Motiv (Kat. Nr. 3) und die ruhig oder bewegt aufgefaßte Genreszene (Kat. Nr. 10, vgl. das Motiv bei G. Dou; „Die Kritiker“ u. a.).

Erst der Abbruch einer Karriere als Porträtist in Frankreich und die Konkurrenz neuer „Spezialisten“ im Münchner Kunstleben veranlaßten Leibl, sein Interessengebiet — im Anschluß an die Thematik Courbets (vgl. Waldmann in: Kunst und Künstler 1913/14) — abzugrenzen. Leibls hohe Selbsteinschätzung, die seiner athletischen Körperlichkeit entsprach, und eine ungewöhnliche Empfindsamkeit gegenüber der Tageskritik führten den Maler zum Aufbau einer eigen-sinnigen Bilderwelt außerhalb des städtischen Kunstbetriebs. Diese Abkapselung diente der an das Sichtbare gebundenen Begabung des Künstlers und sollte die Voraussetzungen für ein individuelles Oeuvre schaffen, das sich monomanisch im Kunstbetrieb behaupten konnte. „Was ich mache, ist übrigens nicht jedermanns Sache und

können meine Gegner, auch wenn sie wollten, und sich die allerdenklichste Mühe gäben, nicht etwas machen, was gediegen ist“ (Kat. S. 64).

Leibls Versuch, thematisch und handwerklich „gediegene“ Werke zu schaffen, kann als vereinfachte Zuspitzung eines Gegensatzes etwa zur Münchner Historienmalerei angesehen werden. Der komplizierte Vorgang szenisch-theatralischer Komposition, bei der ein geschichtlicher Stoff mit Hilfe von Modellen, vielfach gegenüber der sichtbaren Wirklichkeit gebrochen, nur „gespielt“ wurde, ließ sich als Unkunst abtun (vgl. Kat. S. 65, März 1879). Mit seiner ohne die Anschauung der Realität hilflosen Schaffensweise glaubte Leibl dagegen, künstlerische Mache, Komposition und „geniale Flottigkeit“ (Schuch, Kat. S. 71) verbannen und „Wahrheit“ erreichen zu können, indem er Personen wählte, die nur sich selbst darstellten und damit Schein und Sein zur Echtheit verbanden. Diese Bedingung erfüllte das Porträt, in höherem Maße noch das Bild des Bauern, wenn es nicht einer Betrachterperspektive — durch Komik oder Sentimentalität — angepaßt wurde. Leibl verfiel in diesem Glauben jedoch der Illusion, ursprüngliche Kunst durch Abkehr von „schon Dagewesenem“ (Kat. S. 65), von erlernten Prinzipien erreichen zu können. Die durch Akademie- und Galeriestudium geprägten inneren Bilder verlagerten nun die Entwicklung einer Bildidee von der Malfläche in die Wirklichkeit: Leibl suchte nach einer charakteristischen Haltung oder gruppierte seine Modelle so lange, bis sich ein „Bild“ ergab. Diese Arbeit des Suchens ersetzte weitgehend Entwurf und Skizze; das fertige Arrangement wurde nur noch — nun unveränderlich (vgl. O. H. Förster in: Festschrift G. von der Osten, 1970, 235 ff.) — auf die Leinwand übertragen.

Diese Art der Motivsuche macht es verständlich, daß Bildtradition in nahezu allen Werken Leibls aufzuspüren ist: so gut in „Der Jäger (Perfall)“ (Kat. S. 7; vgl. Nic. Maes, A. Pin. München Nr. 386) wie im Motiv des „Ungleichen Paares“ (Kat. S. 13) und im Gruppenporträt. Das Bild „Die Bauern“ („Die Dorfpolitiker“, Kat. S. 51, Vorstufe Kat. Nr. 21; vgl. E. Hanfstaengl, Reclam-Werkmon. 33/1958) ist aus dieser Sicht als Schlußpunkt einer Entwicklung vom kleinfigurigen Genrebild zum monumentalen Bauernporträt zu verstehen. Den Anfang machte die „Konzertstudie“ (Abb. 5; Kat. Nr. 12). Leibl war hier, wie sein Lehrer Arthur von Ramberg, niederländischen Genrebildern des 17. Jahrhunderts gefolgt (Rambergs „Nach Tisch“, N. Pin. München). Er hatte jedoch die von Ramberg beachteten Grenzen des historischen Genrebildes dadurch gesprengt, daß er im Kompositionsschema von Caspar Netschers „Musikalische Unterhaltung“ (Abb. 4; A. Pin. München Nr. 618) eine Geselligkeit seiner Zeit darstellte (vgl. als Zwischenstufe Kat. Nr. 50). Die Kenntnis von Manets „Frühstück im Atelier“, 1868/69 (G. J. Wolf, Leibl und sein Kreis, 1923, 68) führte dann zur Abwandlung des Motivs in der „Tischgesellschaft“ (Kat. Nr. 15, 16). Im Bild der „Bauern“ ist die größtmögliche kompositionelle Zusammenfassung erreicht, die Gegenposition zu Werken des heiteren bäuerlichen Genres (F. Defreggers „Bauernstube“, Gal. Wimmer

München) oder anekdotischer Geselligkeit (R. S. Zimmermann „In der Wirtsstube“ 1862, N. Pin. München; vgl. R. Oldenbourg, Die Münchner Malerei, 1922, 148 f.) aufgebaut. Auf einen Rest von Anekdote, die Lektüre des Katasterauszuges, glaubte der Künstler zur Begründung des Zusammenrückens mehrerer Personen zum Gruppenporträt nicht verzichten zu können (vgl. auch Kat. Nr. 24, 33, 34).

Die in Einzelbild und Gruppe unter Verzicht auf Gestik und Mimik erzielte Ruhe der Bildfiguren entsprach Leibls langsamer, handwerklich geprägter Arbeitsweise. Sie vermochte das Wesen der Dargestellten anschaulich zu machen, „eine volle Existenz und eine möglichst uninteressante Situation“ (Speidel 1883; Kat. S. 79). Das Stillebenhafte der Menschendarstellung erreichte im Bild der „Drei Frauen in der Kirche“ (Abb. 7; Kat. S. 53) eine Grenze. Im Vergleich mit der illustrativen (Gretchen in der Kirche) und sentimentalen Tradition des Motivs (J. Scholtz „Die Offizierswitwe“ 1859, Abb. 6; Wittelsb. Ausgleichsfonds) konzentrierte sich Leibl in der Darstellung „ewiger Anbetung“ auf eine Facette des bäuerlichen „ora et labora“; die Anspielung auf den Typus der drei Lebensalter (vgl. S. Barth, Lebensalter-Darstellungen, 1971, 16 f.) entsprach der Einheit von Realität und Sinnbild in einem „mit der Andacht mittelalterlicher Künstler“ in Holbeinscher Gegenstandstreue ausgeführten Werk (Muther, Aufsätze I/1914, 160).

Die Angemessenheit von Thema und Form kann als Oberbegriff des Leibl'schen Wahrheitsstrebens aufgefaßt werden; „echtes“ Thema und „echte“ Malerei im Handwerklichen engen das Wort des Malers von der Gleichgültigkeit des Themas auf eine „Reaktion gegen die Geistmalerei“ (Neumann in: Museum 1900, 5) und das artistische Bravourstück ein. In Versuchen, über die „Drei Frauen“ hinauszukommen, offenbarte sich die gefährliche Nähe eines kritiklosen „Realismus“ (positivistischer Wahrheitsbegriff) und eines an die pure Gegenständlichkeit geklammerten Detailnaturalismus: das „echte“ Detail des bäuerlichen Ambientes — es entsprach dem geschichtlich-korrekten Detail der Historienmalerei Pilotys — lohnte nur dann die „fast religiöse Hingabe an das Objekt“ (Neumann, 7), wenn es einem tragfähigen Thema zugeordnet war. Im „Mädchen mit der Nelke“ (Kat. Nr. 25—28) konnte die gute Einzelheit die thematische Belanglosigkeit nicht mindern. Die „versteinerte Pose des Gemaltwerdens“ (Muther, Aufsätze I/1914, 162), die „nature morte“ im eigentlichen Wortsinn genügte nicht, um mit dem Porträt einer Bäuerin die psychologisch und technisch brillante Porträtkunst der Großstadt zu übertreffen.

Die „Wildschützen“ (Kat. Nr. 29—30) — nach L. Corinth „das dramatischste und bewegteste“ Werk des Künstlers (Kunst und Künstler 1911—12) — waren die nahezu lebensgroße Illustration einer Anekdote. Die naturalistische Malweise — der Schmutz unter den Fingernägeln, die bis zum Relief verdichtete Dunkelheit, die „geschnitzte“ Herbheit der Gesichter — diente

nur einer Inszenierung; das Bild blieb „gefrorenes Theater“ (Förster in: Festschrift v. d. Osten 1970, 241).

Die Werke der Spätzeit Leibls — nach der Erfolglosigkeit seiner „Wildschützen“ und der Fragmentierung dieses und anderer großer Versuche — sind gekennzeichnet von Resignation und Bescheidung (vgl. Förster, 1970). Das Zwanghafte des Schaffens hat nachgelassen, die Kompromißlosigkeit in Thema und Handwerk hat nicht zum Ziel geführt. Es entstanden, in Anknüpfung an die freiere Malweise der Frühzeit, kleinformatige Bilder: Figur und Raum sind im Helldunkel malerisch zur Einheit verbunden (vgl. H. Beenken, Das 19. Jahrhundert, 1944, 327). Innere und äußere Bewegung der Figuren zielt auf den Betrachter und schafft atmosphärische Lebendigkeit (Kat. Nr. 32—35, 38—41, 55—70). Mit dem Nachlassen des programmatischen Bilderschaffens gewannen die Darstellungen bäuerlichen Lebens jene Selbstverständlichkeit, die auch Thoma in seinen besten Werken erreicht hat.

Leibls graphisches Werk zeigt die Fähigkeiten und die Spannweite des Künstlers im sinnvollen Einsatz der Mittel: skizzenhafter Erfassung einer Haltung oder Gruppierung mit kräftigem Strich (Kat. Nr. 49, 53) steht die feine Formumschreibung der Radierungen (Kat. Nr. 71—89) — Rembrandts Meisterwerken nachstrebend — gegenüber. Gerade angesichts solcher Angemessenheit von Format und Technik wird die Problematik des hochzielenden Versuchs Leibls deutlich, mit Hilfe der Feinmalerei im monumentalen Format die bäuerliche Thematik in die Reihe der großen Sujets des 19. Jahrhunderts zu erheben.

E. Ruhmers Katalogbeitrag „Die Kunsttheorie des *Leibl-Kreises*“ darf nicht als Darlegung eines theoretischen Systems mißverstanden werden (Kat. S. 29 ff.). Einer festumrissenen Kunsttheorie widersprach schon Leibls untheoretisches Wesen, aber auch die Verschiedenheit der um ihn gruppierten Künstler. Vor allem K. Schuch hat allgemeine Überlegungen angestellt, die weit von den zumeist situationsbezogenen Erwägungen im Kreis um Leibl wegführten; „Leibls und Trübners Palette sind zu verbessern“ (Kat. S. 36; vgl. S. 70 ff.). So faßt man die im Begriff „Kunsttheorie“ vereinfacht zusammengesehenen Aussagen zu Technik und Thema, künstlerischem Ethos und Kunstbetriebsamkeit richtiger als den verschiedenartigen Ausdruck eines gemeinsamen Gegensatzes zum Kunst- und Ausstellungswesen der Akademiekünstler auf; ein gemeinsames positives Ziel ist dagegen nicht ersichtlich geworden.

Noch deutlicher als die sporadischen theoretischen Äußerungen einiger Künstler des Leibl-Kreises lassen die Bilder erkennen, daß es für die befreundeten Maler weder eine einheitliche Technik noch ein verbindliches Thema oder Vorbild gab. Leibls Emigration ins Bäuerliche und die thematische Askese fanden keine Nachfolge; der enge Zusammenhang der Künstler löste sich, bevor Leibl Themen bäuerlichen Daseins aufgriff. H. Thoma bedurfte keines Anstoßes, das ihm Selbstverständliche zu malen;



Abb. 1a Arnold Böcklin: *Odysseus und Kalypso*. 1883. Basel, Kunstmuseum

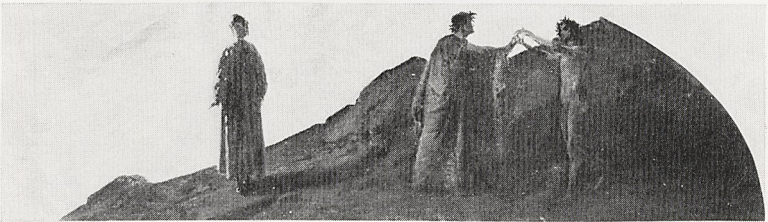


Abb. 1b Federico Faruffini: *L'amore del poeta* — Sordello e Cunizza, contessa di San Bonifazio. 1864 ausgestellt. Det.: Lünettenbild. Mailand, Brera

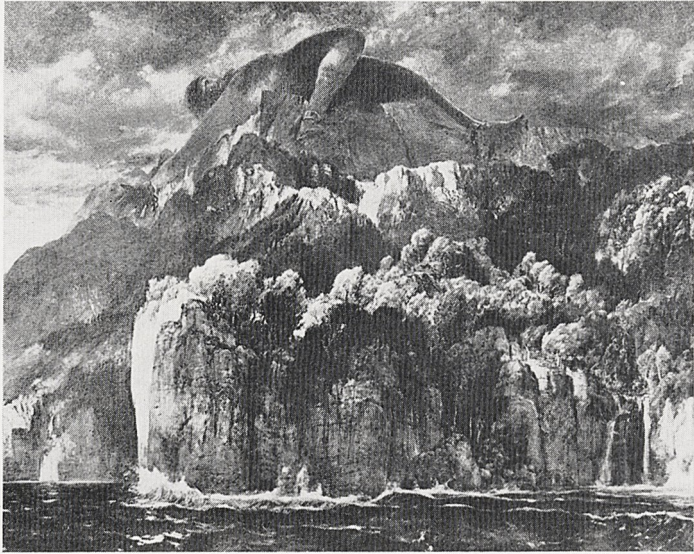


Abb. 2a Arnold Böcklin: *Prometheus*. 1882 Privatbesitz
(aus: *Kunst für Alle* 1893—94)

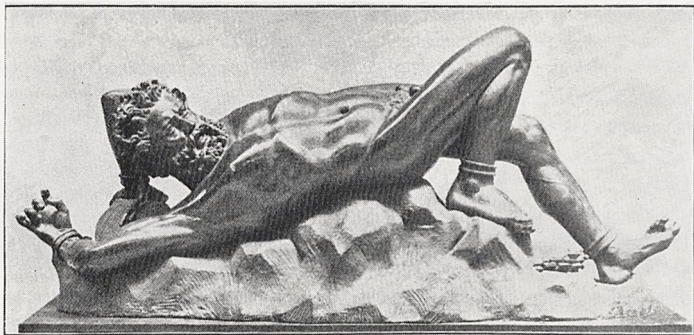


Abb. 2b Paul Bouré: *Prométhée enchainé*. 1845. Brüssel,
Musées Royaux des Beaux-Arts



*Abb. 3 Hans Thoma: Feldblumenstrauß, 1872.
Berlin, Staatliche Museen Preuß. Kulturbesitz,
Nationalgalerie*

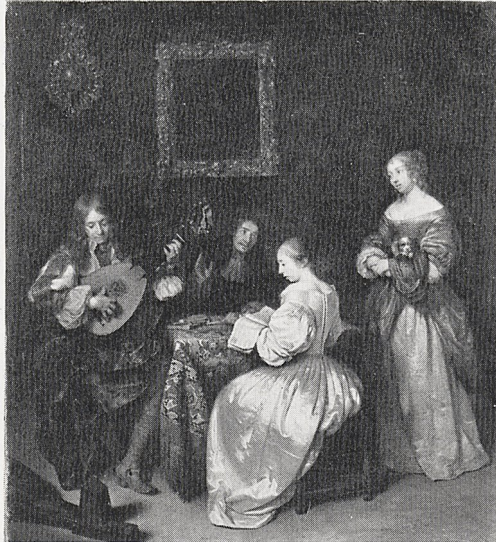


Abb. 4 Caspar Netscher: Musikalische Unterhaltung. 1665. München, Alte Pinakothek



Abb. 5 *Wilhelm Leibl: Konzertstudie. 1870. Köln, Wallraf-Richartz-Museum*



*Abb.6 Julius Scholtz: Die Offizierswitwe.
1859 (gestochen 1875). Früher: München,
Wittelsbacher Ausgleichsfonds*



Abb. 7 Wilhelm Leibl: Drei Frauen in der Kirche. 1882. Hamburg, Kunsthalle

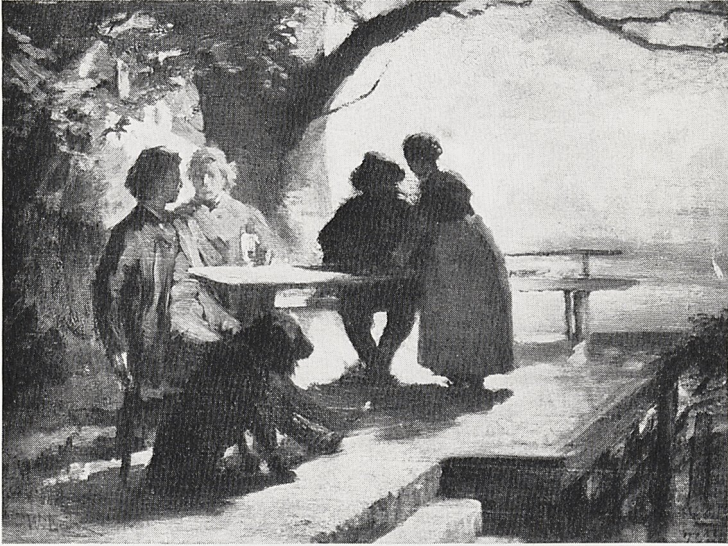


Abb. 8 Theodor Alt: *Leibl im Kreis seiner Freunde, München, Bayer. Staatsgemäldesammlungen*

J. Sperl war kein Figurenmaler — seine „Schmückung zum Fest“ (Kat. Nr. 136) blieb im Genrehaften stecken; K. Haider (Kat. Nr. 103 ff.), der Leibls Ziele wohl am konsequentesten verfolgte, geriet mit dem großformatigen Bild „Der neue Stutzen“ (Dresden; die Ausführung ist auf die Hauptgruppe konzentriert; der Karton war ausgestellt, Kat. Nr. 105) in gefährliche Nähe zur Schilderung einer Volksstück-Szene. Gerade durch die fast „nazarenische“ Behutsamkeit der halblebensgroßen Bleistiftzeichnung wird der Widerspruch zwischen Form und Thema deutlich.

Anregungen flossen den jungen Künstlern — ähnlich wie Leibl — vor allem aus der altniederländischen und altdeutschen Malerei (Kat. Nr. 147, 148), aus der niederländischen Porträt- und Genremalerei des 17. Jahrhunderts und aus der zeitgenössischen französischen Kunst zu. Doch ergab sich hieraus kein einheitlicher Stil — am ehesten mag man Ähnlichkeiten im Bereich der Porträtkunst feststellen; doch wären hier auch dem Kreise ferner stehende Künstler heranzuziehen. Die gegenseitige Abhängigkeit der befreundeten Maler ist von G. J. Wolf (1923) untersucht worden; ein Werk wie W. Trübners „In der Kirche“ (Kat. Nr. 148) mag durch Motiv und Malweise Leibl, vor seinen „Drei Frauen“, beeindruckt haben. Obwohl Thoma und Trübner, Trübner und Schuch längere Zeit in Atelieregemeinschaft miteinander arbeiteten, entstanden nur wenige Werke, die eine ähnliche künstlerische Absicht erkennen lassen.

Vieles, was die Mitglieder des Leibl-Kreises malten, läßt sich eher mit Strömungen, denen Leibl fernstand, als mit dessen eigenen Werken verbinden. Das gilt schon für V. Müller, der nicht in den Kreis gehört (Kat. Nr. 117—118), gilt auch für Thoma, der sich Müllers — und Böcklins — Einfluß mehr öffnete, gilt für Trübner, der Thoma und der französischen Malerei zuneigte. F. Schider ging mit seiner — Manets Vorimpressionismus entsprechenden — Freilichtmalerei und Formauflösung (Kat. Nr. 120—122), stärker als J. Sperl (Kat. Nr. 140—144, 146), über Leibls Vorbildbereich hinaus. F. Defregger, in vielem der Antipode Leibls und außerhalb des Kreises stehend, hat dagegen der Thematik und Technik Leibls vielfältige Anregungen entnommen; er kaufte und kopierte das „Ungleiche Paar“ (Kat. S. 13; die Kopie außer Katalog ausgestellt). Th. Alt stand mit seinem Atelierbild (Kat. Nr. 90), ähnlich wie Schider mit der „Musikalischen Unterhaltung“ (Kat. Nr. 123) und wie K. Schuch seinem ganzen Wesen nach, im Bann der künstlerischen Ansprüche der Großstadt. Doch entwickelten die Maler — hierin dem „Lehrer“ verwandt — mit Hilfe der Tonmalerei des 17. Jahrhunderts (Kat. Nr. 138, 139, 150) und des Kolorismus des 18. Jahrhunderts (Kat. Nr. 90) ein Farbempfinden, als dessen reifste Verkörperungen ich vier Bilder nenne: O. Scholderers „Wildstilleben“ von 1868/69 (Kat. Nr. 127), Th. Alts „Siebenschläfer“ von 1871 (Kat. Nr. 95), W. Trübners „Bildnis K. Schuch“ von 1876 (Kat. Nr. 159) und K. Schuchs „Bauernhaus in Ferch“ von 1878 (Kat. Nr. 132).

So lohnte die Versammlung qualitätvoller Werke das Bemühen um den Leibl-Kreis; doch hat dieser kein unverwechselbares kunstgeschichtliches Gesicht. „Leibl im Kreis seiner Freunde“ — die Szene, nach dem Muster des Emmausgeschehens von Th. Alt gemalt (Abb. 8; Kat. Nr. 97), hat sinnbildliche Bedeutung: „Sie erkannten ihn nicht“.

Michael Bringmann

REZENSIONEN

FRANZ RADEMACHER, *Die Regina Angelorum in der Kunst des frühen Mittelalters*. Die Kunstdenkmäler des Rheinlandes, Beiheft 17, Düsseldorf (Schwan-Verlag) 1972, 132 Seiten, 117 Abb. DM 36,—.

Anlaß für die Beschäftigung mit dem Thema der Gottesmutter als Königin der Engel war das Bemühen des Verfassers um die ikonographische Deutung des romanischen Reliefs in der ehemaligen Propsteikirche von Oberpleis, das heute als Retabel des Hauptaltars dient. Die aus drei Tuffsteinplatten zusammengefügte Darstellung — in der Mitte frontal thronend die Madonna mit dem Kind, links die hl. drei Könige und rechts drei Engel — hat, wenn man überhaupt auf sie eingegangen ist, bisher keine befriedigende Erklärung gefunden. In der Bildtradition seit dem dritten Jahrhundert bis zur romanischen Epoche ist eine entsprechende Anordnung nicht zu belegen. P. Bloch verband deshalb mit seinem Hinweis auf das Retabel die Charakterisierung: „das in so rätselhafter Weise den anbetenden Königen drei Engel beigesellt“ (Heimatbuch der Stadt Siegburg II, 1967, S. 381). Man kann sich vorstellen, daß der Versuch „das Rätsel des Retabels“ zu lösen (S. 19), verlockend sein mußte.

Ausgehend von dem seit langem betonten Qualitätsunterschied zwischen der Platte der Könige und den beiden anderen, wird die ungewohnte Zusammenstellung als das Ergebnis einer nachträglichen Veränderung der ursprünglichen Konzeption erklärt, bei der auf der linken Seite ebenfalls eine Engelsgruppe wiedergegeben gewesen wäre. Die Rekonstruktion einer solchen Zuordnung von je drei flankierenden Engeln zu der Madonna in throno — bewerkstelligt durch eine Fotomontage — ergäbe eine überzeugendere Einheit als der jetzige Zustand; doch sei dieser schon bald nach der 1150/60 angenommenen Ausführung des Retabels geschaffen worden. Als maßgeblicher Grund dafür wird die Translatio der Gebeine der drei Könige nach Köln im Jahre 1164 angenommen, die in der ganzen Christenheit größte Beachtung fand. „Ist es da verwunderlich, wenn man in der Propsteikirche Oberpleis einen kurz vorher fertiggestellten Altaraufsatz umänderte, auf daß er künftig nicht nur der Verehrung der Gottesmutter mit dem Christusknaben diene, sondern zugleich auch der Huldigung für die unter größter Anteilnahme in Köln eingezogenen königlichen Heiligen?“