

Zeitschrift: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich
Herausgeber: Kunsthistorisches Institut der Universität Zürich
Band: 6 (1999)

Artikel: "Le facturier le plus étonnant" : Wilhelm Leibls "Dorfpolitiker" in Paris und unerwartete Verwandschaften mit Edouard Manets "Au café"
Autor: Wegmann, Peter
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-720060>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 20.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

»Le facturier le plus étonnant«

Wilhelm Leibls »Dorfpolitiker« in Paris und unerwartete Verwandtschaften mit Edouard Manets »Au café«

Merkwürdig sind manchmal die Schicksale von Kunstwerken. Vielleicht ist es nicht nur Zufall, wenn Bilder, die sich in ihrer Entstehung durch komplexe Beziehungen nahe standen, nach Jahrzehntelang getrennten Wegen plötzlich wieder zusammenfinden, wie dies zwei Hauptwerken der Malerei des Realismus in Frankreich und Deutschland widerfahren ist. Von solchen Verflechtungen handelt vorliegender Aufsatz. Im Brennpunkt stehen die Gemälde »Au café« und »Die Dorfpolitiker« von Edouard Manet bzw. Wilhelm Leibl, zwei Malern, die kaum eine Kunstgeschichte im selben Atemzug zu nennen pflegt (Abb. 1, 2).

207

Oskar Reinhart (1885–1965), Spross der bekannten Winterthurer Grosskaufmannsfamilie und einer der feinsinnigsten Mäzene seiner Epoche mit unfehlbarem Auge für künstlerische Qualität, muss jene Tage im Sommer 1953 als Krönung eines Sammlerlebens empfunden haben: Am 29. Juni wurde ihm morgens um 9 Uhr Manets »Au café« ins Haus gebracht. Einige Tage später, am 17. Juli, kam erneut der Kunsthändler Peter Nathan, diesmal mit Leibls »Die Dorfpolitiker« unter dem Arm. Beide Gemälde sind auf derselben Rechnung fakturiert, Leibl für 100.000 Fr. und Manet für 350.000 Fr. Bei diesen damals stolzen Summen hatte der Sammler sich ausbedungen, den Betrag auf zwei Jahre hinaus verteilt abzahlen zu können.

Reinharts Erwerbungen wurden aber schon bald wieder auseinander gerissen, denn Leibls Schlüsselwerk gelangte in das zwei Jahre zuvor eröffnete Museum der Stiftung Oskar Reinhart im Stadtzentrum von Winterthur, während Manets »Au Café« im »Römerholz«, Reinharts Wohnhaus, verblieb, wo – wie die Legende zu berichten weiß – der Sammler schon jahrelang einen Ehrenplatz ausgespart haben soll. In der Tat hatte das Gemälde bereits seit 30 Jahren zuoberst auf seiner heimlichen Wunschliste figuriert. An Weihnachten 1923 hielt er im Tagebuch seine Hoffnungen auf Neuerwerbungen für das Jahr 1924 fest.¹ Besonders interessierten ihn Werke aus der Sammlung Otto Gerstenberg in Berlin. Neben Delacroix' »Mort de Lara«, Daumiers »Fugitifs«, die 1951 erworben werden konnten, und Aquarellen dieses Künstlers ist Manets »Au café« besonders hervorgehoben. Im Original sah er es am 12. Oktober 1929, als er

I Tagebuch »Was mir durch den Kopf geht 1916–«, unpaginiert (Archiv Sammlung Oskar Reinhart am Römerholz, Winterthur).



Abb. 1: Wilhelm Leibl, »Die Dorfpolitiker«, 1875–77, Öl auf Holz, 76 x 97 cm, Winterthur, Museum Oskar Reinhart am Stadtgarten.

in seinem Reisetagebuch vermerkte: »Zu Gerstenberg 3/4 St. geplaudert + wenig von den Bildern gesehen. Manet Au Café ganz grosse Klasse.«

»Die Dorfpolitiker« kannte Reinhart schon länger. Die erste Begegnung datiert ins Jahr 1906, als sie in der »Jahrhundertausstellung« in der Nationalgalerie Berlin zu den Glanzlichtern zählten und, zusammen mit den dort gezeigten Romantikern wie Friedrich, Runge und Blechen, ihn zum Sammeln deutscher Kunst anregten, ein Impuls, der später zu dem führte, was heute als bedeutendste Sammlung deutscher Malerei des 19. Jahrhunderts ausserhalb von Berlin, Hamburg, Dresden und München gilt. »Die Dorfpolitiker« gehörten damals dem Berliner Industriellen Eduard Arnhold, der 1898, beraten von Max Liebermann und Hugo von Tschudi, die horrende Summe von 81'000 Mark ausgegeben hatte, um das 1878 an der Pariser Weltausstellung an einen amerikanischen Sammler verkauft Werk aus New York wieder nach Europa zurückzuholen. Kaum angekommen, wurde das unsignierte Gemälde zum alten Leibl nach Kutterling gebracht, um es mit dessen Signatur versehen zu lassen. Von Arnholds Erben Kuhnheim hat es Reinhart erworben.

Die zwei Gemälde, durch glückliche Fügung zusammengekommen, scheinen nun aber bereits zur Zeit ihrer Entstehung weit mehr miteinander verbunden gewesen zu sein, als der erste Blick vermuten liesse. Sie sind Beleg, dass künstlerischer Austausch in jener Zeit nicht bloss als Einbahnverkehr von Frankreich nach Deutschland mit einseitigen Abhängigkeiten stattfand – ein Bild, das die Forschung über den deutschen Realismus und Impressionismus zeichnet –, sondern dass es auch Strömungen in die andere Richtung gab.

Über beiden Malern steht als Ahnherr Gustave Courbet, Hauptmeister des programmatischen Realismus in Frankreich, der sowohl für Manets Werk grundlegend war, als auch dem jungen Leibl entscheidende Impulse vermittelte. Anlässlich der

Peter Wegmann

Abb. 2: Edouard Manet, »Au Café«, 1877–78, Öl auf Leinwand, 78 x 84 cm, Winterthur, Sammlung Oskar Reinhart am Römerholz.



1. Internationalen Kunstausstellung im Königlichen Glaspalast in München, die vom 20. Juli bis 31. Oktober 1869 dauerte, hatte die Münchener Künstlerschaft erstmals Gelegenheit, mit den modernsten Strömungen der französischen Malerei unmittelbar in Berührung zu kommen. Leibl war mit vier Werken in der Ausstellung vertreten, darunter dem »Bildnis Mina Gedon« (München, Neue Pinakothek). Er fiel als hoffnungsvoller Nachwuchskünstler auf und festigte seinen Ruf als »zukunftsträchtigster der Münchener Akademieschüler«². In einem Brief an seinen Bruder bewunderte er vor allem die ausstellenden Franzosen, namentlich Courbet, der neben einem »Halali« seine »Steinklopfer« (ehemals Dresden, Gemäldegalerie) zeigte. Eher abfällig äusserte er sich über seine Münchener Lehrer wie Piloty. Kurz darauf fand auch eine persönliche Begegnung von Leibl und Courbet statt, der Anfang Oktober nach München ge reist war, um von Ludwig II. das Kreuz des Michaelsordens in Empfang zu nehmen als Anerkennung seines überwältigenden Erfolgs an der Ausstellung. Er hatte sich im Atelier von Ramberg häuslich niedergelassen, freundete sich mit Leibl an und verbrachte denkwürdige Kneipenabende mit den Münchener Künstlerfreunden.³ Am 16. Oktober 1869 schrieb Leibl den Eltern: »Einer der berühmtesten Franzosen ist gegenwärtig auch hier, der vielgenannte Courbet, welcher mich auch kennenlernen will.«⁴ Schon eine Woche später konnte er vom Ergebnis des Besuchs berichten: »Der berühmte Maler Courbet rühmte mich, und bin ich der Einzige, der dies in München von sich sagen kann.«⁵

209

Manet war an der Ausstellung im Glaspalast ebenfalls vertreten, und zwar mit dem »Guitarero« (New York, Metropolitan Museum of Art) und dem »Philosophe« (Chicago, Art Institute), und man darf annehmen, dass sie Leibl genau studierte. Waldmann⁶ sieht ein Echo in Leibls »Bildnis Pal Szinyei von Merse« (Budapest, Szépmüvészeti Múseum) und vermutet – durchaus plausibel – auch in der konturlosen Weichheit

2 Czymbek, Götz, *Wilhelm Leibls Leben in seinen Briefen und in der Überlieferung seiner Freunde*, in: Ausst.-Kat. Wilhelm Leibl, Neue Pinakothek, München/Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1994, S. 19.

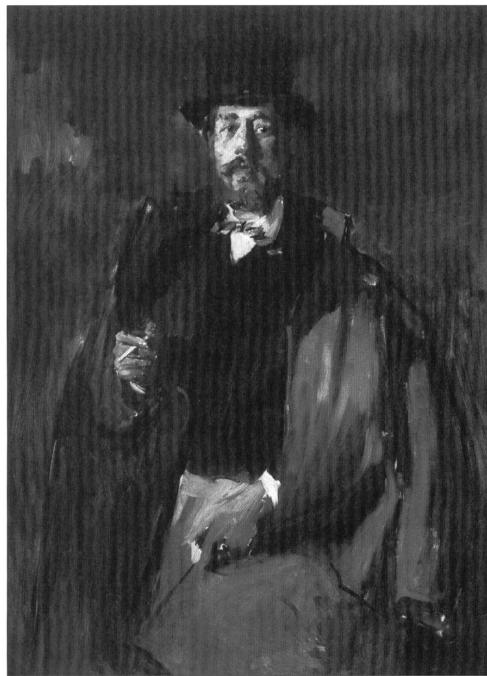
3 Bericht des Malers Hirth du Frênes; zit. nach Ausst.-Kat. Leibl 1994 (wie Anm. 2), S. 21f.

4 Zit. nach Röhrl, Boris, *Wilhelm Leibl, Briefe*, Hildesheim/Zürich/New York 1996, S. 57.

5 Leibl an die Eltern, 24. Oktober, zit. nach Röhrl 1996 (wie Anm. 4), S. 59.

6 Waldmann, Emil, *Wilhelm Leibl*, Berlin 1914, S. 85.

Abb. 3: Wilhelm Leibl, Bildnis des Malers Pal Szinyei von Merse, 1869, Öl auf Leinwand, 139,5 x 102 cm, Budapest, Szépművészeti Museum.



der beiden »Bildnisse Lina Kirchdorffer« (München, Neue Pinakothek; Winterthur, Museum Oskar Reinhart am Stadtgarten) eine Auseinandersetzung mit Manet (Abb. 3, 4).⁷

Der französische Botschaftssekretär Duc de Tascher de la Pagerie, ein Vetter Napoleons III., sowie die bekannte Gesellschaftsmalerin Henriette Browne alias Sophie de Saux, besuchten Leibl am 16. Oktober 1869 überraschend im Atelier und luden ihn nach Paris ein. Der Künstler zögerte nicht lange: Am 13. November brach er in die europäische Kunstmetropole auf. Dort zeigte er am Salon 1870 das »Bildnis Mina Gedon«, das Courbet bereits in München aufgefallen war und wofür er jetzt, nachdem ihm in Deutschland eine Auszeichnung verweigert worden war, die goldene Medaille erhielt. Verschiedene Anekdoten überliefern, wie Courbet seine Malerfreunde begeistert zum malenden Leibl gebracht habe.⁸ Selbstbewusst schreibt Leibl am 12. Mai 1870 seinem Bruder Ferdinand: »Und so bin ich denn mit meinem Erfolg ganz zufrieden, besonders da mir noch einfällt, dass sich Courbet (der die besten Bilder im Salon) geäussert hat, ich sei der erste und einzige Colorist in Deutschland und mich, als ich ihn besuchte, so zweien anwesenden Franzosen vorstellte.«⁹ Schon nach wenigen Monaten, im Sommer 1870, setzte der Ausbruch des Deutsch-französischen Krieges dem Paris-Aufenthalt ein jähes Ende. Leibl musste zurück, nicht ohne sich Courbets Realismus verinnerlicht und wohl bereits einige frühe Werke Manets gesehen zu haben. Auf dieser Grundlage arbeitete Leibl in München eigenständig weiter und wurde Mittelpunkt einer Gruppe fortschrittlicher Künstler wie Hans Thoma, Victor Müller, Carl Schuch, Wilhelm Trübner, Otto Scholderer, Louis Eysen oder Fritz Schider, die ihrerseits ihre Pariser Erfahrungen mitbrachten: Müller hatte jahrzehntelang in Paris gelebt und Courbets Kunstauffassung schon vor 1869 nach Deutschland vermittelt, Scholderer sich im Kreis um Courbet und Manet bewegt; Thoma hatte Courbet 1868 in Paris besucht.¹⁰

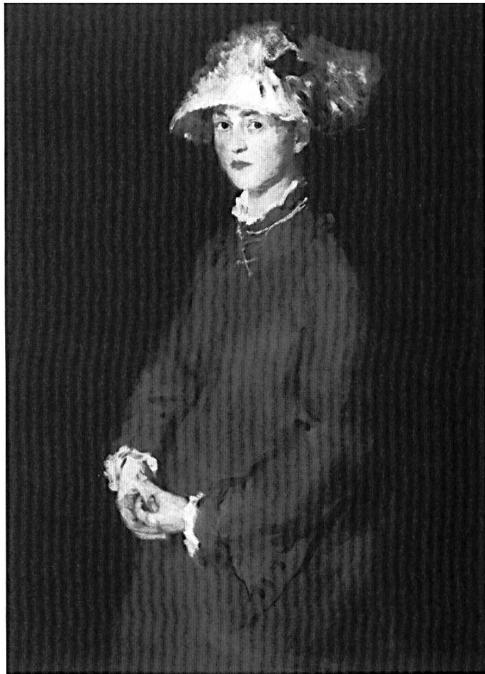
7 Vgl. Waldmann 1914 (wie Anm 6), S. 81–90, v. a. S. 85f. und 88f.; Christian Lenz dagegen in Ausst.-Kat. Leibl 1994 (wie Anm. 2), S. 61f. negiert direktere Zusammenhänge zwischen Manet und Leibl, lässt sie aber S. 270, im Katalogtext zum Kirchdorffer-Bildnis, wieder zu.

8 Mayr, Julius, *Wilhelm Leibl*, Berlin 1906, S. 37f.

9 Röhrl 1996 (wie Anm. 4), S. 76.

10 Vgl. Eberhard Ruhmer, *Der Leibl-Kreis und die Reine Malerei*, Rosenheim 1984, S. 78–80.

Abb. 4: Wilhelm Leibl, Bildnis Lina Kirchdorffer, 1871, Öl auf Leinwand, 111 x 83,5 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek.



Des städtischen Kunstbetriebs zunehmend überdrüssig, zog sich Leibl im Frühjahr 1873 auf das Land zurück, zunächst nach Grasslfing, um sich in verschiedenen oberbayerischen Dörfern ungestört der Darstellung des einfachen, urwüchsigen Lebens widmen zu können. Bis anhin hatte er bürgerliche Menschen aus städtischem Milieu gemalt. Im Frühjahr 1875 übersiedelte er nach Unterschondorf am Ammersee, wo er im Januar 1877 nach fast zweijähriger, mühevoller Arbeit die berühmten, von ihm schlicht »Die Bauern« genannten »Dorfpolitiker« vollendete. Über die Entstehungsumstände sind wir dank zwei Berichten von Leibls Freund Anton Freiherr von Perfall bestens informiert. Im ersten betont er das Neue von Leibls Realismus, der nicht den Inhalt, sondern einzig die Form als das rein Künstlerische zum Ziel hatte: »1877 besuchte ich [Leibl] im Winter. Er malte an den ›Dorfpolitikern‹, an dem Bild, das endlich, wenn auch in Frankreich und nicht in Deutschland, die Augen der Kritiker für Leibls Kunst öffnete. Bis dahin gab es keine Bauernmaler, das waren alles Anekdotenjäger, Bauerndramatiker, fesche Dirndl und saubere Buaben-Maler, Genossen Auerbachs und Hermann Schmidts, schlecht, gut, besser, – aber keiner malte den Bauern, wie er auf seinem Boden wächst und steht, ohne jede novellistische Beigabe. Auch die grossen Holländer taten es nicht, auch bei ihnen ragt das Anekdotenhafte, das Drollige oder Brutale vor. ›Die Dorfpolitiker‹ waren dennoch stofflich schon epochenmachend. – Ich sehe ihn noch: den engen Raum, den mächtigen Leibl dicht an seinen Modellen, die Knallhitze, die kleinen Fensterluken, die auf den See hinaus mündeten. Der Bürgermeister, der die Hände auf den Stock stützte, schnarchte, dass es nur so rasselte, der Zeitungsleser war gerade an der Arbeit. Leibl malte wirklich im Schweiße seines Angesichtes – dem fertigen Bilde merkte man allerdings davon nicht das Geringste an, nichts Gequältes, schwer Errungenes, da erschien alles ganz selbstverständlich wie jede Naturerscheinung. Das Geistreichste, was ich noch je gemalt sah, war die

211

Wilhelm Leibls »Dorfpolitiker« in Paris und unerwartete Verwandtschaften mit Edouard Manets »Au café«

Wand, eine getünchte weisse Wand. Ein Lichtleben ging von ihr aus, das den Künstler in den Stand setzte, mit seinen Figuren zu machen, was er wollte. Sie trennt zwei Gruppen und verbindet sie wieder. Absolute Klarheit über das Gewollte ist vorhanden. Und diese Durchdringung alles Stofflichen, gleichviel ob es sich um einen blitzenden Knopf, ein rotes Tuch, eine gestrickte Mütze, eine Hand, ein Ohr, einen Strumpf handelt — — eine unerhörte Kunst dabei nicht langweilig zu werden.“¹¹

Weitere Einzelheiten publizierte Perfall 1901 in der Zeitschrift »Jugend«: »Es war eine finstere, niedere, enge Stube, die Gesellen füllten den ganzen Raum. Leibl hatte seine Staffelei dicht vor der Türe, während ich hinter dem Ofen kauerte und stundenlang den Vorgang beobachtete. Es war Winter, das Schneelicht fiel von zwei Seiten durch die Fenster, kaum grösser wie Schiessscharten, über die Gruppe. Ich begriff oft nicht, wie er auf seiner Tafel etwas unterscheiden konnte. [...] Er malte nicht eine Figur nach der anderen und komponierte dann: die ganze Gesellschaft musste von Anfang bis zum Ende, jedes in seiner Stellung bleiben. Ich kann mich noch erinnern, wie entzückt er z.B. über den zarten Lichtrand war, welcher sich um die schwarze Zipfelhaube des mit dem Rücken halb dem Beschauer zugekehrten Bauern wob.“¹²

»Die Dorfpolitiker« fanden in Ausstellungen in München und Wien zwar Beachtung, lösten aber nicht durchweg Begeisterung aus. So schrieb im Januar 1878 Ludwig Hevesi im »Fremden-Blatt Wien«: »Zu den grössten Merkwürdigkeiten der Ausstellung gehören sechs Bilder von Wilhelm Leibl in München, sehenswerth selbst für Diejenigen, welche sie verdammten werden. Leibl, der Bewunderer Courbets, der von diesem wieder bewundert, ja in München besucht wurde. [...] Leibl ist der Sansculotte des Realismus. Er kennt nur eine Kunst: die Natur. Die Erscheinungen derselben so wiederzugeben, wie sie in der nackten, gemeinen Wirklichkeit dastehen, in ihrer ganzen harten, unerbittlichen Wahrheit, das ist sein Streben. Die Ausrottung des Idealen ist sein Ideal. [...] Allerdings aber hat er auch ein unvergleichliches Auge für die Wirklichkeit der Dinge. Auf seiner Netzhaut photographiert sich alle Erscheinung mit einer so bedingungslosen Vollständigkeit, dass man glauben möchte, die Bilder, die er von da auf die Leinwand überträgt, müssten sich unter dem Vergrösserungsglase in einer Fülle immer noch feinerer und winzigerer Details erschliessen, gerade wie der Körper der Natur selbst.“¹³

Der ungewohnte Realismus wurde auch von der »Zeitschrift für bildende Kunst« anlässlich der Ausstellung im Münchener Kunstverein konstatiert: »Man hat unbestreitbar das Recht, diese Leute unschön, ja unangenehm zu finden, aber man muss auch zugeben, dass ihre Individualität sich nicht schlagender wiedergeben lässt, dass alles Einzelne nicht wahrer dargestellt werden kann. Seit Courbets berühmten ›Steinklopfern‹ ist vielleicht nichts Ähnliches mehr geschaffen worden.“¹⁴

Enttäuscht über den ausbleibenden Erfolg — Leibl, der in prekären finanziellen Verhältnissen lebte, konnte nichts verkaufen —, erhielt er plötzlich die Gelegenheit, das Bild auf die im Frühjahr 1878 in Paris stattfindende Weltausstellung zu schicken. In dieser kritischen Lage, in der er um seine materielle Existenz kämpfen musste, hatte er sich genötigt gesehen, für wenig Geld Bildnisse zu malen, um seinen Lebensunterhalt zu verdienen.

Im März 1878 konnte er seiner Mutter melden: »Wie du gehört haben wirst, ist von der Berliner Regierung noch beschlossen worden, die Pariser Weltausstellung mit einer kleineren Anzahl von Bildern zu beschicken. Auch ich wurde für würdig erachtet,

11 Perfall, Anton Freiherr von, *Wilhelm Leibl in Unterschondorf*, in: Kunst und Künstler IX, 1911, S. 439-441.

12 Perfall, Anton Freiherr von, *Wilhelm Leibl. Erinnerungen*, in: Jugend, 1901, I. Bd., Nr. 3, S. 38.

13 Hevesi, Ludwig, in: Fremden-Blatt (Wien), 12. Jan. 1878, S. IIff., zit. nach Ausst.-Kat. Leibl 1994 (wie Anm. 2), S. 129.

14 Zeitschrift für bildende Kunst, I3. Bd., 1878, Beiblätter S. 245f.; zit. nach Hanfstaengl, Eberhard, *Wilhelm Leibl. Die Dorfpolitiker*, Stuttgart 1958, S. 24, vgl. Röhrl, Boris, *Wilhelm Leibl. Leben und Werk*, Hildesheim/Zürich/New York 1994, S. 175-180.

unter den Vertretern der deutschen Kunst zu figuriren. Übrigens wird bei der Auswahl, die von dem Urtheile der Akademiedirektoren geleitet wird, ein netter Schund zusammenkommen. Da dies Alles ohne Mitwirkung der gesamten Künstlerschaft betrieben wird und zur Ausstellung nur die von einer gewissen Klique Auserwählten zugelassen werden, so ist eine tiefe Erbitterung gegen Piloty etc. hier eingerissen, was mir nur angenehm sein kann. Mich wollte man Anfangs auch ignorieren; doch wurde von Berlin ausdrücklich verlangt, dass man suchen möge, mich zur Beteiligung zu gewinnen. Dass man mich hier beiseite lassen wollte, wurde sofort bekannt und ist von den Gegnern Pilotys wohl angemerkt worden. Übrigens hoffe ich, in Paris mein Bild [»Die Dorfpolitiker«] zu verkaufen, was mir sehr zu statthen käme. Jetzt male ich, um meinen Unterhalt zu verdienen.«¹⁵

Nachdem in den Jahren nach dem Deutsch-französischen Krieg von 1870/71 die Spannung zwischen den beiden Ländern sich allmählich abgebaut hatte und sich in den Jahren 1877/78 eine Beziehung gegenseitigen Vertrauens aufzubauen begann, beschloss die deutsche Regierung, nach anfänglicher Ablehnung, sich doch noch an der Weltausstellung 1878 zu beteiligen. Da es ein Ziel war, dem Bild der Überlegenheit der französischen Kultur in künstlerischen Belangen entgegenzutreten, wurde die deutsche Kunstabteilung besonders gefördert.¹⁶ Mit der Inszenierung dieses Prestigeprojekts wurde der Architekt Lorenz Gedon aus München beauftragt. Er schuf eine Atmosphäre, die dem Wohngeschmack der Besucher entsprach, indem er dunkle Portale im Renaissancestil, eine rote Wandbespannung, orientalische Teppiche, Palmen und Mobiliar des Historismus verwendete. Gedon, mit Leibl gut bekannt, hatte dieser doch mit dem Bildnis seiner Gattin Mina Gedon am Pariser Salon 1870 die Goldmedaille gewonnen, hängte »Die Dorfpolitiker« als Mittelpunkt der Ausstellung.¹⁷

213

Die Ausstellung wurde am 1. Mai eröffnet, und bereits am 28. Mai konnte Leibl seiner Mutter von den ersten Reaktionen berichten: »Von allen Enden der Welt bekomme ich jetzt Gratulationen.« Wie sehr sich »Die Dorfpolitiker« von den übrigen Werken abhoben, beschrieb der Maler Fritz Schider in einem Brief vom 29. November 1878 an seinen Freund Leibl: »Die Deutschen haben eine recht hübsche Gartenlaube eingerichtet, worin eine recht absichtliche Behaglichkeit zu Tage tritt. Der deutsche Salon erzählt wie eine alte Kindsmagd die alten Geschichten von deutscher Treue und Liebe, innig und sinnig sind die hübschen Farbandrucke neben einander gehängt. Die Achenbachs und Knaus sind mit den manigfältigsten Färbchen, die die heutige Chemie aufweist, bepinselt, und da ist's kein Wunder, wenn ich vor Vergnügen laut lachte, wie ich Deine fünf Gesellen in ihrer Ursprünglichkeit vor Augen sah. Ich freute mich von ganzen Herzen darüber, das Bild war oft mein Ruhepunkt in dem Ausstellungsspektakel. Sie hängen sehr gut und haben was Studium und Wahrheit betrifft keinen Konkurrenten.«¹⁸

Der Ruf als eng mit Courbet verbundener, programmatischer Maler des Realismus mit dem objektiven Auge des Fotoapparats muss Leibl nach Paris begleitet haben, denn auch das Urteil der französischen Kritiker tendierte in dieselbe Richtung, und es gab viele Parallelen, besonders die Feststellung des Mangels an Idealem. Hüben und drüben äusserte sich dieselbe Verblüffung, besonders auch über die technische Präzision, nur herrschte in Frankreich die positive Bewertung vor. Aufgeschlossene, den Impressionisten freundlich gesinnte Kunstkritiker, allen voran Edmond Duranty, erkannten intuitiv, dass dieses urbayerische, ländlich skurrile Motiv

15 Röhrl 1996 (wie Anm. 4), S. 132.

16 Vgl. Forster-Hahn, Françoise, »La confraternité de l'art.« Deutsch-französische Ausstellungspolitik von 1871 bis 1914, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 48, 1985 (4), S. 506–537, v. a. S. 508–521.

17 Vgl. Röhrl 1994 (wie Anm. 14), S. 181.

18 Röhrl 1996 (wie Anm. 4), S. 147f. Besonders negativ bewertet er Franz von Lenbachs Porträts, »die, nun einem starken Licht ausgesetzt, alle ihre Schwächen zeigen und so verronnen und versudelt aussehen, mit roter und gelber Sauce, dass Du Deine Freude daran hättest. Die Franzosen machen viele Witze über diesen Flecktyphus.«

Abb. 5: Wilhelm Leibl, Zeichnung nach »Die Dorfpolitiker«, 1878, reproduziert in: *Gazette des Beaux-Arts* 18, 1878, S. 153.



reinste französische Malkultur in höchster Vollendung offenbarte, ausgeführt in einer Perfektion, wie sie selbst in Frankreich kaum zu finden war.

214

Am 2. Juni 1878 teilte Leibl der Mutter mit: »Von der Redaktion der bedeutendsten Pariser Kunstzeitung bin ich ersucht worden, eine Federzeichnung nach meinen Bauern zu machen behufs Vervielfältigung in ihrem Blatt. Mit dieser Arbeit bin ich jetzt beschäftigt. Der Brief war überschrieben: Monsieur und sehr geehrter Meister. Überhaupt soll mein Name in Paris einen ausgezeichneten Klang haben.«¹⁹ Die Zeitung, welche die Zeichnung bestellt hatte, war die »Gazette des Beaux-Arts«. Sie veröffentlichte auf Grund von Leibls Vorlage eine ganzseitige Abbildung der »Dorfpolitiker« im zweiten Teil der von Edmond Durany verfassten Besprechung der an der Weltausstellung gezeigten Kunstwerke (Abb. 5). Im ersten, in einer früheren Ausgabe erschienenen Teil hatte Durany bereits eine knappe, aber überaus begeisterte Kritik des Bildes verfasst: »Zu grossem Ansehen [...] ist Herr Leibl bestimmt, jünger als die Vorgenannten. Im Salon von 1869 hatte er ein Damenbildnis in der Art Rembrandts gezeigt, das von mehr als einem Künstler beachtet wurde. Im letzten Jahr sprach ich von seinem Herrenbildnis. Dieses Porträt erscheint nun wieder am Champ du Mars, begleitet von einem Bild, das Bauern beim Zeitungslesen darstellt. Von allen deutschen Malern ist Leibl der erstaunlichste Künstler. Er handhabt den Pinsel wie er will. Er besitzt eine dieser Veranlagungen, die ausschliesslich der Funktion des Malers gewidmet ist, wie Courbet, und mittels der er durch seine Malerei die verblüffendsten Sachen ans Licht bringt.«²⁰

Den Ausdruck »surprenant« benutzte Durany, eng mit Manet befreundet, ein paar Monate später auch zur Charakterisierung Edgar Degas', des Künstlerfreundes, der ihm wohl am nächsten stand und der ihn 1879 in einem grossartigen Bildnis malte (Glasgow, Burrell Collection).²¹ Durany hatte neben den »Dorfpolitikern« auch das andere an der Ausstellung gezeigte Hauptwerk des deutschen Realismus mit grossem

19 Röhrl 1996 (wie Anm. 4), S. 136.

20 Durany, Edmond, *Exposition universelle. Les écoles étrangères de peinture*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 18, 1878, S. 60f.: »Destiné à une grande réputation, à moins qu'il ne soit discuté avec acharnement, est M. Leibl, plus jeune que les précédents [Menzel, Böcklin, Lenbach]. Il avait exposé au Salon de 1869 un portrait de femme à la Rembrandt que remarqua plus d'un artiste. L'année dernière j'ai parlé de son portrait d'homme [Bildnis Max von Perfall, vgl. Anm. 39]. Ce portrait reparait au Champ de Mars, accompagné d'un tableau qui représente des paysans lisant le journal. De tous les peintres allemands, M. Leibl est le *facteur* le plus étonnant. Il manie le pinceau comme il veut. Il y a en lui une de ces organisations vouées spécialement à la fonction de peintre, comme celle de Courbet, et qui s'en vont tirant de la peinture les choses les plus surprenantes.«

21 »L'artiste surprenant qui s'appelle M. Degas [...]«, vgl. Kat. Ausst. *Degas*, Paris/Ottawa/New York, 1988/89, S. 309f.

Abb. 6: Ferdinand Leenhoff, Kopie nach Wilhelm Leibl, »Die Dorfpolitiker«, Kupferstich, reproduziert in: L'art, 1879, S. 167.



22 Durants allgemeine Kritik dürfte kaum auf Leibl gemünzt sein, wie in Kat. Leibl 1994 (wie Anm. 2), S. 149, behauptet. Dort heißt es, Durant habe mit der Betonung der Handwerklichkeit den Mangel an sozialem Engagement in den »Dorfpolitikern« kritisiert, wodurch Leibl seine erste negative Besprechung in Paris erhalten habe.

23 Wolff, Albert, *Les Beaux-Arts au champ-de-mars. Allemagne*, in: Supplément au Figaro, mercredi 26 juin 1878; zit. nach Hanfstaengl 1958 (wie Anm. 14), S. 22f.

24 »L'absence de tout goût dans l'arrangement de ce groupe curieux est racheté par une conscience qu'aucun artiste de notre temps n'a poussée plus loin.« Leibl »reste lettre mort pour le profane, parce qu'il lui manque la qualité première qui rend la peinture accessible à tous: le goût.« Zit. nach Ausst.-Kat. Leibl 1994 (wie Anm. 2), S. 148.

25 Über Leenhoff vgl. Ausst.-Kat. *Manet at Work*, National Gallery London, 1983, S. 7, sowie Ausst.-Kat. Leibl 1994 (wie Anm. 2), S. 143, 151, Anm. 6, 7; Ferdinand Leenhoff (1841–1914), Bildhauer, Kupferstecher, Maler und Radierer, stellte von 1859 bis 1888 regelmäßig eigene Werke oder radierte Gemäldekopien am Salon aus. Die Kopie der »Dorfpolitiker« erschien am Salon 1879. Abb. in: L'art, 1879, IV, S. 167.

26 L'art 1879, II, S. 82f.: »Ils (les paysans) ne sont pas même groupés avec art; il semble plutôt que le peintre ait mis de la coquetterie à les présenter avec toute la banalité de leur physionomies dans toute la naïveté de leurs attitudes, sans apprêt, sans aucun souci d'arrangement. Comment donc se fait-il que nous soyons, pour si peu de chose, satisfaits et impressionnés? Comment se fait-il que ce sujet, qui n'en est pas un, se suffise à lui-même? C'est que ces Paysans sont vrais, qu'on les a vus hier, qu'on les reverra demain, et qu'on peut être sûr de les reconnaître. C'est qu'ils font bien et complètement ce qu'ils font. C'est qu'en ce tableau l'animal humain, pour employer une expression à la mode, est étudié avec une rare vigueur; c'est que l'exécution, outre qu'elle accuse, juge que dans les moindres détails, la rusticité des types creusés avec une remarquable puissance de pénétration, a par elle-même une valeur propre [...]«

Lob bedacht: Adolph von Menzels »Eisenwalzwerk«. Positiv erwähnt wird auch Böcklin, Lenbach erhält gemischte Noten, Knaus wird als nett, aber harmlos eingestuft. Sonst übt Durantz Kritik an der deutschen Abteilung wegen fehlender Vertretung von Malern des Realismus. Damit wird er den Grossteil der ausgestellten Bilder gemeint haben. Dass ihm Menzels und Leibls Realismus nicht entgangen sein kann, ist in Anbetracht des Lobes für diese Maler nahe liegend.²²

2/5

Eine weitere, gewichtige Rezension erschien im »Figaro« am 26. Juni 1878. Der Autor war Albert Wolff, der in jenen Jahren die Impressionisten mit höhnischen Kritiken zu überschütten pflegte. Von ihm begann Edouard Manet im Juli 1877 ein Porträt zu malen, das nach zahllosen Sitzungen unvollendet abgebrochen wurde, was Wolff zur Kritik veranlasste, Manet sei kein vollendeter Künstler. Als erster hat Wolff den Vergleich mit Holbein gezogen: »Würde der Katalog nicht behaupten, dass Wilhelm Leibl aus München wäre, so könnte man sich veranlasst fühlen zu denken, dass er ein frisch dem Grabe Holbeins Erstandener wäre, der ihm etliche seiner Geheimnisse offenbarte.«²³ Wolff bewundert zwar die lebenswahre Auffassung des Ganzen sowie die meisterhafte Behandlung des Lichts, kritisiert dann aber auch eine malerische Härte und Steifheit. Ferner bemängelt er die »Abwesenheit allen Geschmacks in der Komposition.«²⁴ Gerade dieser Vorwurf wird moderne Betrachter wie Manet sensibilisiert haben, mussten sie doch vom selben Kritiker Ähnliches hören.

Manets Schwager, der Bildhauer Ferdinand Leenhoff, der bereits für das »Déjeuner sur l'herbe« (Paris, Musée d'Orsay) Modell gesessen hatte und später für Manets Grab eine Bildnisbüste modellierte, fertigte eine Kopie der »Dorfpolitiker« in Form eines Kupferstichs an, der 1879 in der aufwendig gestalteten Kunstzeitschrift »L'art« veröffentlicht wurde (Abb. 6).²⁵ Die zugehörige Kritik verfasste Charles Tardieu. Auch er konstatierte zuerst die »Kunstlosigkeit« der Darstellung sowie die Banalität der Gesichter.²⁶ In der Fortsetzung allerdings zeigte er sich fasziniert von der suggestiven

Kraft des Bildes: »Wie kommt es nur, dass diese Bilderzählung, die eigentlich gar keine ist, doch durch sich selbst überzeugt? Der Grund ist, dass diese Bauern echt sind, so wie man sie gestern gesehen hat und wie man sie morgen wieder sehen wird, und dass man sicher sein kann, sie wieder zu erkennen. Sie tun gut und vollständig, was sie tun. In diesem Bild ist der ›animalische Mensch‹, um ein Modewort zu gebrauchen, mit einer seltenen Intensität studiert [...].«²⁷

Stoltz konnte Leibl seiner Mutter im Dezember 1878 mitteilen, dass die Pariser Ausstellung endlich auch einen kommerziellen Erfolg brachte: »Ein Münchener, der in Paris bei der Commission der deutschen Abtheilung war, hatte mir von dem Angebot eines Engländer von 12.000 Francs geschrieben und noch dazu 5 Prozent verlangt, auf was ich eingegangen war; es hat sich aber dann Geheimrath Günther, der Bevollmächtigte der deutschen Regierung ist, ins Mittel gelegt und das Bild nicht hergegeben, bis ein Gebot von 15.000 Francs kam, ohne dass ich nach irgend einer Seite hin Prozente zu zahlen habe, wie er mir in einem eigenhändigen Briefe mittheilt. Der bekannte Mäzen M. Stewart aus Philadelphia, aber seit 12 Jahren in Paris lebend, hat mein Bild gekauft, wo es, wie Herr Günther mir mittheilt, neben die berühmtesten Maler gehängt wird wie Troyon, Horace Vernet, Fortuny, Achenbach.«²⁸

In jener Zeit, als die Weltausstellung Hunderttausende von Besuchern anzog, war Edouard Manet gerade mit einer grossformatigen Komposition beschäftigt, die er anscheinend bereits 1877 begonnen hatte. Im Atelier ausgeführt auf Grund von Studien aus der Brasserie Reichshoffen am Boulevard Rochechouart, muss sie in ihrer ursprünglichen Form in der Mitte einen Tisch mit sich unterhaltenden und trinkenden Figuren gezeigt haben. Manet wollte eigentlich ebenfalls einige Gemälde, darunter wohl dieses angefangene Werk, an die »Exposition universelle« senden, doch nahm er von dieser Idee Abstand aus Furcht, von der Jury einmal mehr zurückgewiesen zu werden. Manet hat nun dieses grosse Bild, offenbar wegen kompositionellen Schwierigkeiten, kurzerhand zerschnitten. In einem über Jahre sich hinziehenden Prozess, bei dem er mehrmals Stücke abschnitt und wieder ansetzte, wurden die beiden Hälften als eigenständige Gemälde vollendet. Aus dem rechten Teil ist das berühmte »Coin de café-concert« (London, National Gallery) entstanden, aus dem linken Teil Reinharts »Au café«, das Manet »Un coin de café« nannte. Der komplexe Entstehungsprozess dieser beiden Bilder lässt sich nur hypothetisch rekonstruieren (vgl. den Beitrag von Christina Frehner im vorliegenden Georges-Bloch-Jahrbuch). Das ursprüngliche Gemälde, wohl eine Antwort auf Renoirs kurz zuvor entstandenes Bild »Moulin de la Galette« (Paris, Musée d'Orsay), muss eine heterogene, nach allen Seiten offene Komposition gewesen sein. Unzufrieden mit der Beziehung der Figuren untereinander, scheint Manet das Gemälde in einem ersten Schritt so zerteilt zu haben, dass die junge Frau im »Café«, die rechts aus dem Bild hinausschaut, zur rechten Hälfte geschlagen wurde, die er dann als eigenständiges Gemälde fertig gestellt hat. Im Juli 1878 bezog er ein neues Atelier, wo er vermutlich das Winterthurer Bild, das 1878 datiert ist, aus dem verbliebenen linken, bis anhin unverwendeten Teilstück vollendete. Dazu hat er von der bereits abgeschlossenen rechten Hälfte die junge Frau im Profil abgetrennt – wohl wegen des kaum zu bewältigenden Leerraumes in der Mitte der Komposition – und wieder am linken Teil angesetzt. Ferner beschneidet er das Bild in der Höhe, die ursprünglich derjenigen des Londoner Gemäldes entsprochen hatte. Letzteres wurde nach wiederholten

27 Zit. nach Hanfstaengl 1958 (wie Anm. 14), S. 23, vgl. Mayr, Julius, *Wilhelm Leibl*, Berlin 1919/3, S. 61f.

28 Röhrl 1996 (wie Anm. 4), S. 150.

Änderungen erst 1879 fertig gestellt. Da Manet die junge Frau im Profil abgetrennt hatte, musste er auf der rechten Seite einen zusätzlichen Streifen ansetzen, weil der verbliebene Rest mit seinem extremen Hochformat kein brauchbares Bild ergeben hätte. Dieser Streifen ist auch jetzt noch deutlich sichtbar.

Für die Vermutung, Leibls Gemälde könnte Manet zur Vollendung des Winterthurer Bildes in der heutigen Form – vor allem zum Schritt der Abtrennung der jungen Frau von der rechten Hälfte und zum Anfügen an die linke Hälfte – inspiriert haben, fehlen zwar alle Beweise. Eine Anzahl auffälliger Indizien und unerwarteter Verbindungen gibt aber zu anregenden Spekulationen Anlass, die sich, neben der zeitlichen Übereinstimmung, vor allem auf kompositionelle Ähnlichkeiten stützen. Was könnte Manet, falls er die »Dorfpolitiker« wirklich gesehen hat – die Begeisterung Durants und die Kopie seines Schwagers legen dies nahe –, an diesem Bild interessiert haben? Wohl kaum das Motiv, dem er höchstens einen Hauch Exotik hätte abgewinnen können, sondern, abgesehen von der realistischen Wiedergabe der Szene und der malerischen Bravour, vor allem die Komposition: die Art der Verteilung von Figuren in einem Innenraum.

Beide Werke verbindet die Konzentration der in die Fläche gebundenen, kompakten Figurengruppe, die jeweils aus fünf additiv gereihten, raffiniert sich überschneidenden Personen besteht.²⁹ Manet hat in seinem Winterthurer Bild eine seiner klarsten mehrfigurigen Kompositionen gemalt. Man könnte schliessen, er habe vor allem unter dem Eindruck von Leibls Gemälde zu dieser klassisch gefügten Bildordnung gefunden. Eine Analyse der späten Mehrfigurenbilder lässt vermuten, dass Manet daran arbeitete, etablierte Regeln von Komposition und Perspektive zugunsten der Darstellung eines zufällig und spontan wirkenden Ausschnitts aus dem täglichen Leben zu überwinden. Diese bereits 1877 im ursprünglichen Reichshoffen-Bild gestellte, aber noch nicht bewältigte Aufgabe fand in »Au café« erst ansatzweise eine befriedigende kompositorische Lösung. Etwas überzeugender gelang sie in der Überarbeitung der Londoner Hälfte und ihrer Umwandlung in ein »Café concert« dank der inszenierten Heterogenität der Figuren. In seinem letzten Hauptwerk, der »Bar aux Folies-Bergère« (London, Courtauld Institute Galleries) von 1882, führte Manet sein Anliegen der neuen, offenen Bildform zur wohl ausgereiftesten Realisierung.

217

Es ist aber weit mehr als die rein formale Analogie, was Leibls und Manets Bilder verbindet. Viel Gemeinsames gründet eher auf einer inneren Verwandschaft als auf direkter Abhängigkeit. Beeindruckend scheint für Manet auch die Perfektion der Ausführung der »Dorfpolitiker« gewesen zu sein: die souveräne Beherrschung aller malerischen Mittel.³⁰ Obwohl das Bild bereits die so genannte Holbein-Manier³¹ zeigt, bleibt es im pastosen Farbauftrag und in der reinen *alla-prima*-Technik dennoch malerisch. Wie Manet wählte Leibl eine nicht lasierende Malweise, die das Abkratzen missglückter Stellen dem korrigierenden und nuancierenden Übermalen vorzieht. Leibl fand zu der Zuspitzung auf einen Hyperrealismus erst, nachdem er in ähnlicher Weise wie Courbet und Manet schon vielfältig mit gestischen Kühnheiten experimentiert hatte: Vom wilden, borstig hingekratzen Duktus (»Bildnis Pal Szinyei von Merse«; »Schwarzärtiger Mann«, Winterthur, Museum Oskar Reinhart am Stadtgarten) bis zum malerisch breiten, weichen Farbauftrag, zumal in den beiden Kirchdorffer-Bildnissen, reicht die Palette seiner Ausdrucksmöglichkeiten; Belege einer »peinture pure« in Vollendung. Auch bei Manet finden sich Gemälde in verschiedenen

29 Leibl hat dem Problem der Aufreihung von Figuren grosse Bedeutung beigemessen. In einer Ölstudie zu den »Dorfpolitikern« (Köln, Wallraf-Richartz-Museum) sind die Bauern noch in regelmässigen Abständen gereiht und nicht dynamisch gruppiert.

30 Sie wurde in Deutschland und Frankreich gleichermassen anerkannt. Vgl. z. B. Duranty (wie Anm. 20): »Leibl handhabt den Pinsel wie er will«; und Perfall (wie Anm. 11): »Leibl macht mit den Figuren, was er will«.

31 Holbein scheint damals an Aktualität gewonnen zu haben: Um 1871–72 war der so genannte Dresdener Holbein-Streit (vgl. Ausst.-Kat. Leibl 1984, wie Anm. 2, S. 65). Fritz Schider, der nach Basel übersiedelt war, lädt Leibl im November 1878 ein, die Basler Holbein Sammlung anzusehen (Röhr 1996, wie Anm. 4, S. 148).

Fertigungsgraden – von der lockeren Skizze bis zu sorgsam gepflegerter Ausführung – gleichwertig nebeneinander. Das Handwerkliche als malerische Basis gilt Leibl als Mittel, den neuen Realismus zu verkünden, der als Verfahren eingesetzt wird und nicht als Inhalt oder Botschaft im Sinne eines sozialen Anliegens. Mit Manet und Degas hat er, fern von jeder Art von Romantik, Historismus, Anekdote oder Idealismus, den Hang zum schonungslosen Blosslegen mit aller Härte und Schärfe gemeinsam, was von der Kritik immer wieder – zumeist negativ – vermerkt wurde. In seinem Realismus als oberstem Prinzip ist psychologischer Ausdruck nicht intendiert, sondern ergibt sich wie von selbst: »Man male den Menschen so, wie er ist, dann ist die Seele ohnehin dabei.«³²

Berührungen bestehen auch in der Art und Weise, wie Manet und Leibl Probleme des Erzählens behandeln. Sie bieten keine bestimmten Geschichten, sondern stellen eine Situation dar, die den Betrachtenden alle interpretatorischen Freiheiten lässt: Was verhandeln die Bauern, wie ist ihr Verhältnis untereinander, wie sind ihre Charaktere beschaffen? Auf solche Fragen müssen wir uns selbst einen Reim machen.³³ Dass dieses Vorgehen den Hang des Publikums und der Kritik fördert, Geschichten zu erfinden, liegt auf der Hand und zeigt sich auch in der Entwicklung des Bildtitels. Ursprünglich von Leibl nur »Die Bauern« genannt, hieß das Bild an der Ausstellung in Wien »Neueste Nachrichten«. Entsprechend sprach Durany im ersten Artikel der Gazette von »paysans lisant le journal«. In der Abbildungslegende im zweiten Artikel lautete der Titel, wohl von Wolff aus dem »Figaro« übernommen, »Paysans politiquants«, was sich alsbald auch in Deutschland einbürgerte. Bereits Tardieu hat in seiner Besprechung das Echte, Authentische der »Dorfpolitiker« gelobt und anerkannt, dass die »Bilderzählung, die eigentlich gar keine ist, durch sich selbst überzeugt«. Die Figuren, existentiell in ihr Lebensumfeld eingebunden, haben weder etwas Anekdotisches noch etwas Verniedlichendes oder gar Sentimentales, sondern verharren in einem Moment inhaltlicher Offenheit.

Ähnliches gilt für Manets »Au café«. Es liegt beim Betrachter, die »neutral« vorgesetzte Szene zu kommentieren: Was verbindet das Paar, wohin schaut die junge Frau mit dem Ausdruck von Einsamkeit oder Trauer im Gesicht, wie wird die Geschichte weiter gehen? Auch in andern Kompositionen hat Manet Erzählungen im Keim angelegt, sie aber nicht ausformuliert, etwa in den Gemälden »Chez le Père Lathuille« (Tournai, Musée des Beaux-Arts), »Im Wintergarten« (Berlin, Nationalgalerie)³⁴ oder »Un bar aux Folies-Bergère«.

Seine Abneigung des Inhaltlichen hat Leibl, wie wiederholte Äusserungen belegen, nie verhehlt. Über die Arbeit an den »Dorfpolitikern« schreibt er am 3. Juni 1876 in einem Brief aus Unterschondorf an die Mutter: »Über den Gegenstand kann ich nicht viel sagen, weil er zu unbedeutend ist. Du brauchst Dich hierüber nicht zu alternieren, denn meinem Prinzip gemäss, kommt es nicht darauf an ›Was‹, sondern ›Wie‹, zum Leidwesen der Kritiker, Zeitungsschreiber und des grossen Haufens, denen das ›Was‹ die Hauptsache ist, weil die einen hierin ja ihr Objekt finden, über das sie sich nach Belieben verbreiten können und die andern auch daran etwas haben, worüber sie schwätzen können, das ›Wie‹ aber etwas ist, was erstens sehr wenige verstehen, zweitens aber auch kaum beschrieben werden kann, was es auch nicht nötig hat, denn es ist ja gemalt und jeder soll sich's selbst ansehen, und wenn einer der Rechte ist, so wird er finden, was er sucht.«³⁵ Indem Durany in seiner Bespre-

32 Leibls Aussage zit. nach Hanfstaengl 1958 (wie Anm. 14), S. 16.

33 Hanfstaengl 1958 (wie Anm. 14), S. 9–11, entwickelt wunderbare Geschichten, welche die Realität des Bildes treffend und glaubhaft in Worte fassen.

34 Vgl. Ausst.-Kat. *Manet*, Grand Palais, Paris, 1983, S. 436: Eine zeitgenössische Karikatur des »Wintergartens« interpretiert die Geschichte wie folgt: »Une jeune personne innocente est prise dans la serre d'un perfide séducteur.«

35 Röhrl 1996 (wie Anm. 4), S. 103–106.

chung der »Dorfpolitiker« einzig die malerische Perfektion heraushob, erkannte er richtig Leibls Bestreben um die Bedeutungslosigkeit des Inhaltlichen. Während aber der Kritiker mit seinem Realismusbegriff, der vom Einbezug der sozialen Dimension ausgeht,³⁶ immer noch inhaltlich operiert, hat Leibl bereits eine »moderne« Position der Verselbständigung des Formalen bezogen. In seinem Brief fährt er fort: »Also mein Bild stellt fünf Bauern vor, die in einer kleinen Bauernstube die Köpfe zusammen stecken, vermutlich wegen einer Gemeindesache, weil Einer ein Papier, welches aussieht wie ein alter Kataster, in der Hand hält. Es sind aber wirkliche Bauern, weil ich sie alle möglichst treu und nach der Natur male, auch ist die Bauernstube wirklich eine solche, weil ich das Bild in derselben malte, zum Fenster hinaus sieht man noch ein Stück vom Ammersee.«³⁷ Leibl geht so weit, dass er vorgibt, nicht zu wissen, womit die Bauern beschäftigt sind, und selbst Vermutungen über den Bildgegenstand anstellt. Dabei hat er doch seine Modelle eigens kommen lassen, sie seinen kompositorischen Absichten entsprechend in der engen Stube platziert und ihnen das Papier selbst in die Hand gedrückt. Leibl versucht seine strenge Komposition hinter angeblicher Augenzeugenschaft – wie wenn er rein zufällig vorbeigekommen wäre – zu verbergen.³⁸ In einer Art Detailversessenheit untermauert er die Glaubwürdigkeit der Szene, die jedoch ausgewählt und arrangiert ist wie ein medizinisches Präparat. Auch Manets im Atelier entstandenes »Au café« unterliegt in der überlegten Anordnung der Modelle – der befreundete Kupferstecher Henri Guérard und die Schaupielerin Ellen Andréa – strengen Gesetzen. Manet und Leibl pflegten ihre aufwendigeren Kompositionen durch teils grossformatige Entwürfe vorzubereiten. Obwohl die Wege beider Maler verschieden sind, ist das Ergebnis vergleichbar. Ein Fragment der Wirklichkeit wird in eine gültige Form gebracht und als ein Beispiel reiner Malerei behandelt.

219

Die Bilder Manets und Leibls haben Verbindendes und Trennendes zugleich. So zeigt Manet mehr Geschmeidigkeit, Eingänglichkeit, Raffinement und Farbenrausch, Leibl dagegen wirkt ehrlich, nüchtern, hart und prosaisch bis auf die Knochen. Dahinter steht auch die persönliche Verschiedenheit der beiden. Manet, der feinnervige Intellektuelle aus der Grossstadt, war spontaner als Leibl. Während dieser bei der Arbeit an einem Bild sich eher festbiss, griff Manet, unter grossem Materialverbrauch, immer wieder zu neuen Leinwänden. Leibl, als Kölner zwar ebenfalls aus städtischem Milieu stammend, war weder mondän noch besonders elegant, sondern mehr der urwüchsige Naturbursche, der als Jäger gerne einsam durch Feld und Wald streifte, darin eher Courbet verwandt. Um so erstaunlicher ist, dass er kaum je eine Landschaft oder ein Stilleben malte, sondern die menschliche Figur in den Brennpunkt seines Schaffens stellte. Er wählte in seinem späteren Werk, abgesehen von seinen Künstlerfreunden, gerne »robustere« Charaktere aus ihrer ländlichen Umgebung. Auch seine porträtierten Adligen sind nicht Vertreter der »décadence«, die an Nervenfieber oder Schwindsucht sterben – diese kernigen Gestalten verunfallen wohl eher beim Jagen oder Bergsteigen.

Die Darstellung der »Vie moderne«, des modernen Alltags der Grossstadt Paris, ist Manets Credo, und darin liegt ein Hauptunterschied zu Leibl; es versteht sich von selbst, dass die »Vie moderne« in Paris nicht dieselbe ist wie in Unterschondorf am Ammersee, wo die »Dorfpolitiker« in monatelangen Sitzungen entstanden. So erhebt sich bei Manet ein Stück nervöses Stadtleben, bei Leibl ein Stück charakteristische

36 Durany, Edmond, *La nouvelle peinture*, Paris 1876; wiederaufgedruckt in: Ausst.-Kat. The New Painting, Impressionism 1874–1886, San Francisco, The Fine Arts Museum /Washington, National Gallery 1986, S. 477–484. Vgl. Ausst.-Kat. Leibl 1994 (wie Anm. 2), S. 148; Forster-Hahn 1985 (wie Anm. 16), S. 29.

37 Ebd. Röhr 1996 (wie Anm. 17), S. 103–106.

38 Die Feststellung von Christian Lenz in Ausst.-Kat. Leibl 1994 (wie Anm. 2), S. 66ff., die »Dorfpolitiker« liessen uns »letztlich unbefriedigt«, weil »weder der Betrachter noch der Maler« wisste, was die Aufmerksamkeit der Bauern fesse, verkennt, dass dies ja gerade die Absicht des Künstlers gewesen ist.

Abb. 7: Wilhelm Leibl, Max Freiherr von Perfall, 1876/77, Öl auf Leinwand, 104 x 83 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlung, Neue Pinakothek.



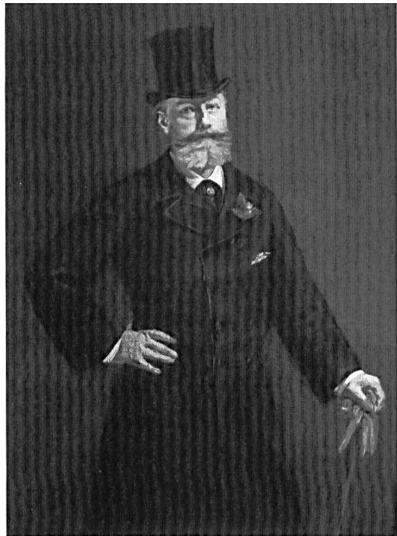
Bauernwelt zur Kunst. Die Hektik des Grossstadtlebens manifestiert sich in »Au café« darin, dass die Figurengruppe zentrifugal komponiert ist. Die Aufmerksamkeit der Protagonisten wird aus dem Bildfeld hinausgelenkt, seitlich links und rechts sowie nach vorne zum Betrachter hin, der dadurch ins Geschehen einbezogen wird. Leibls Komposition dagegen ist in sich geschlossen. Zentripetal auf das vom Künstler bewusst undefiniert belassene Stück Papier innerhalb des Bildes fixiert, duldet sie keine Ablenkung. Die Konzentration richtet sich nach innen, die Welt draussen scheint vergessen. Wenn wir das Experiment machen, die einzelnen Figuren Leibls um 180 Grad zu drehen und das Ganze von der Rückseite zu betrachten, so entsteht genau die Figurenkonstellation von Manets Gemälde.

Gemeinsam ist beiden Malern, neben dem eher langsamen, zaudernden Arbeiten, auch die Praxis des Zerschneidens von Bildern, wenn das Ergebnis nicht befriedigt. Dahinter steht die Neigung, die besten Partien einer Komposition gesondert zu betrachten. Das perfekt ausgeführte Detail wird als malerisches Einzelproblem über den impressionistischen Gesamteindruck des Bildes gestellt. Durany hat Leibls »Bildnis Max Freiherr von Perfall« (München, Neue Pinakothek), das 1878 zusammen mit den »Dorfpolitikern« in Paris zu sehen war und bereits ein Jahr zuvor am Salon hing (Abb. 7), in dieser Weise wahrgenommen: »Il y a dans cette toile une main d'une si belle pâte, si merveilleusement modelée par un miracle de pleine, chaude et onctueuse lumière, qu'elle nuit presque à tout le reste de l'oeuvre. L'oeil, malgré soi, la coupe et l'isole dans un cadre séparé.«³⁹ Beim »Bildnis Julius Langbehn« (1877, Winterthur, Museum Oskar Reinhart am Stadtgarten) hat Leibl Durantys Idee in die Tat umgesetzt, indem er beide Hände abtrennte und einzeln rahmte (Privatbesitz).⁴⁰ Das fragmentierte Bild, Durantys »figure fragmentée«, wird autonomes Kunstwerk. Eine Bestätigung dieser reinmalerischen Tendenz ist auch Perfalls Bericht vom Entzücken Leibls über den Lichtrand bei einem der Köpfe der Dorfpolitiker. Eine ähnliche Auffassung lässt sich in Manets »Bildnis Antonin Proust« (The Toledo Museum of Art) nachweisen, das innerhalb des farbdurchtränkten Spätwerks mit seiner dunkeltonigen Palette eine Ausnahme bildet (Abb. 8). Ende 1879 begonnen, weist es eine verblüf-

39 Gazette des Beaux-Arts, 1877, XV, S. 558.

40 Waldmann 1914 (wie Anm. 6), Abb. 121–123, vgl. auch »Das Mädchen mit Nelke«, das in vier Teile zersägt und einzeln verkauft wurde, sowie die »Wildschütz«. Bei Manet: »Erschiessung Maximilians«, »Toter Torrero«.

Abb. 8: Edouard Manet, Antonin Proust, 1880, 129,5 x 96 cm, Toledo (Ohio), Museum of Art.



fende Ähnlichkeit mit Leibls *Perfall*-Bildnis auf. Wie Manet in einem Brief an den Dargestellten bestätigt, ging es ihm vor allem auch um das malerische Problem des Handschuhs: »Je me souviens comme si c'était hier de la façon rapide et sommaire dont j'ai traité le gant de la main dégantée. Et quand tu m'as dit à ce moment: ›Je t'en prie, pas un trait de plus‹, je sentais que nous étions si parfaitement d'accord que je n'ai pu résister au désir de t'embrasser.«⁴¹

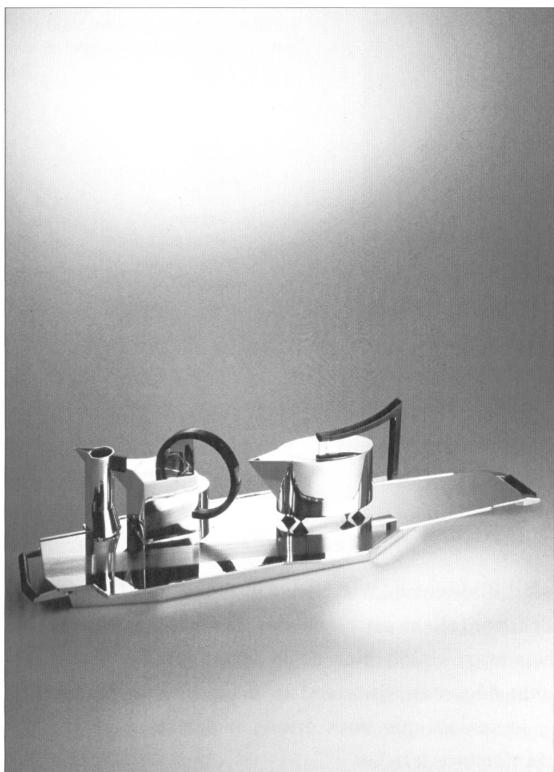
221

Manet und Leibl stehen beide in einer künstlerischen Tradition, die von der Auseinandersetzung mit Gemälden alter Meister geprägt ist. Leibl war vor allem Frans Hals und Rembrandt verpflichtet, zumal im »Bildnis Mina Gedon«, wie bereits von der Kritik am Pariser Salon 1870 konstatiert wurde.⁴² Später scheint für ihn in der Tat Holbein wichtig geworden zu sein. Manet griff mehr auf die Venezianer und Spanier zurück – seine Bewunderung für Velázquez und Goya ist oft beschrieben worden –, kopierte aber auch nach Delacroix. Die Maler verbindet ein verwandter Umgang mit alten Meistern, der nicht durch Imitation, sondern durch Inspiration geprägt ist, vergleichbar mit Rembrandt, der aus zahllosen Anregungen – als unermüdlicher Sammler hortete er mögliche Inspirationsquellen in grosser Zahl – eigenständig seine unverwechselbaren Bildfindungen entwickelte. In dieser Art dürfte auch eine allfällige Beziehung zwischen Leibl und Manet zu sehen sein.

Oskar Reinhart wird solche Verwandtschaften eher intuitiv gespürt, als bewusst reflektiert haben. Kunsttheoretischen Spitzfindigkeiten ohnehin abhold, liess er sich einzig von den Massstäben der künstlerischen Qualität leiten. Das komplexe Verhältnis zwischen den beiden Gemälden mag als Bild für die enge Zusammengehörigkeit seiner beiden Museumssammlungen gelten. Reinhart hat die französische und die deutsche Kunsttradition stets als gleichwertig erachtet und in ihren vielseitigen Bezügen verfolgt, unabhängig vom politischen Zeitgeschehen und ohne ideologische Vorurteile. So standen jene Strömungen, deren Ziel die rein malerische Behandlung des Bildes war, im Mittelpunkt seiner Vorlieben. In den Werken von Manet und Leibl fand er diese Eigenschaften in Vollendung.

41 Ausst.-Kat. Manet 1983 (wie Anm. 34), S. 449.

42 Vgl. Christiane Stukenbrock, *Wilhelm Leibl und die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, in: Ausst.-Kat. Leibl 1994 (wie Anm. 2), S. 114–123, ferner Christian Lenz in: Ausst.-Kat. Leibl 1994 (wie Anm. 2), S. 55–57.



222

