

5. *Leibl und die Alten Meister*

5.4.1. *Caspar Netschers „Musikalische Unterhaltung“ und Wilhelm Leibls „Konzertstudie“*

Caspar Netschers „Musikalische Unterhaltung“¹ [Tafel 4] hat Leibls „Konzertstudie“² [Tafel 5] angeregt,³ damit die Genese der „Tischgesellschaft“⁴ eingeleitet und schließlich in dieses Gemälde hineingewirkt.⁵ Daran, daß das Gemälde 1869 noch in München entstanden ist, können angesichts der engen Anlehnung dieser Studie an Caspar Netscher kaum Zweifel bestehen.⁶ Es ist zudem erstaunlich, welch langen Atem die Genese der „Tischgesellschaft“ hat, bedenkt man, daß die in der „Tischgesellschaft“ im Vordergrund sitzende Dame schließlich das Motiv der Sängerin aus Netschers „Musikalischer Unterhaltung“ wieder aufnimmt und auch die Bewegungszüge in Netschers Bild in der „Tischgesellschaft“ ein Echo finden als übergreifende Richtungen. Die „Studie zur Konzertstudie“⁷ ist eher infolge der „Konzertstudie“ entstanden, da doch die Konzertstudie dem Gemälde Netschers nähersteht, reflektiert aber auch die früheren Gemälde Leibls

¹ 1665, Öl auf Leinwand, 50,4 x 45,7 cm, signiert und datiert unten links auf den Theorbenkasten: CNetscher f. 1665, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek. Abb. in: Ausstellungskatalog „Von Frans Hals bis Vermeer. Meisterwerke holländischer Genremalerei; Philadelphia, Philadelphia Museum of Art 18. März – 13. Mai 1984, Berlin, SMPK, Gemäldegalerie, 8. Juni – 12. Aug. 1984; Berlin 1984, S. 255.

² 1870, Öl auf Leinwand, 44 x 40 cm, bez. u. r.: W Leibl/1870, Köln, Wallraf-Richartz-Museum. Abb. in Ausst.kat. München / Köln 1994, Nr. 52, S. 257.

³ Darauf, daß die „Konzertstudie“ auf Netscher zurückgeht, hat bereits Michael Bringmann hingewiesen, Michael Bringmann: Bemerkungen zu Arnold Böcklin, Hans Thoma und Wilhelm Leibl anlässlich der Ausstellung in Düsseldorf, Karlsruhe und München 1974, in: Kunstchronik, 28. Jg., 1975, S. 1-24, S. 12.

⁴ um 1872/73, 110 x 128 cm, bez. o. l.: W. Leibl, Köln, Wallraf-Richartz-Museum. Ausst.kat. München / Köln 1994, Nr. 72.

⁵ Siehe hierzu meine Ausführungen in: Dittmann / Wiercinski 1994, S.94-98.

⁶ Das Gemälde ist noch in München 1869 entstanden. Siehe zu Datierung und Provenienz Czymbek in: Ausst.kat. München / Köln 1994, S. 256.

⁷ Pinsel und Feder über Graubraun über Bleistift, 28,2 x 22,2 cm, unbez., München, Städtische Galerie im Lenbachhaus. Ausst.kat. München / Köln 1994, Nr. 51. Abweichend vom Katalog datiere ich die Zeichnung 1869/70.

„Ein Kritiker“⁸ und „Im Atelier“⁹, etwa in der Haltung des im Vordergrund sitzenden Herrn und im aufwärtsgerichteten, großzügig bewegten Kontur des Cellisten, der an den Arm Hirths in „Ein Kritiker“ erinnert.

Die motivische und kompositorische Verwandtschaft ist augenscheinlich. Der Theorbenspieler in Netschers Gemälde entspricht dem Cellisten in Leibls Studie. Dem Violinisten in Leibls Bild entspricht in der Neigung nach links der bei Netscher im Hintergrund sitzende Herr, der rechts heranschreitende Dame die in Leibls „Konzertstudie“ rechts im Hintergrund zu den Musikern getretene Dame, der Sängerin in Netschers Gemälde der Oboist bei Leibl. Leibl übernimmt die Anordnung der Figuren um einen Tisch.

⁸ Öl auf Holz, 67 x 55 cm, bez. u. l.: W. Leibl/1868, Privatbesitz. Ausst.kat. München / Köln 1994, Nr. 40.

⁹ 1868/69, Öl auf Holz, 102,5 x 76,5 cm, bez. u. l.: W. Leibl 72, Liberec (Reichenberg), Oblastní Galerie. Ausst.kat. München / Köln 1994, Nr. 41.



Tafel 4: Caspar Netscher: Musikalische Unterhaltung

In Netschers „Musikalischer Unterhaltung“ dominieren warme Töne. Es finden sich Brauntöne, Rot- und Gelbtöne in vielfachen Brechungen in Richtung auf Bräunlich. Das Untergewand der rechts herbeischreitenden Dame changiert zu Braun und Grau. Die Gamaschen des Lautenisten gibt Netscher in warmem Graubraunton. Und so ist etwa über das warme helle Gelblichbraun des Bodens Grau gezogen. Die Farben stehen in übergegenständlichem Bezug zueinander. Die gelblichen Töne im Gewand der Sängerin nehmen den Farbton des Bodens auf. Die Bildbestandteile erfahren ihre Bindungen durch die Helldunkelspannung und harmonisierende Farbenbezüge. So ist die Schärpe des im Halbdunkel sitzenden Herrn zu dunklem

Ocker geworden. Der Theorbenspieler tritt aus dem Dunkel hervor. Über seinen Knien liegt ein dunkelroter Mantel; das Rot steigert Netscher im benachbarten Tischtuch. Dabei nehmen die Farben harmonisch aufeinander Bezug: Das graue Muster des Tischtuchs korrespondiert dem ziemlich grauen Braun der Gamaschen. In das Silberbrokatkleid der Sängerin, in Bodennähe zu Ocker changierend, weiß aufschimmernd im Licht und grau in den Schatten, ist ein gelblich aufschimmernder Ton eingewoben. Durch seine präzise Oberflächengestaltung erhält das Gewand eine zentrale Stellung im Bild. Netscher steigert die Farben, etwa auch in dem lebendigen Rot ihrer Wangen, zu diesem Zentrum hin. Die Bewegungen führen zum Zentrum hin.



Tafel 5: Konzertstudie

Leibl nun ordnet die Figurengruppe in seiner „Konzertstudie“ um das Weiß des Tischtuchs an. Von hier aus entwickelt Leibl die Komposition. Während das Dunkel in die Tiefe führt, sich die Wand ungegenständlich auflöst, bietet das Weiß des Tischtuchs polar dazu einen Haltepunkt in der Komposition. Und dringt in den vordersten Bildbereich vor. Das gelbliche Aufschimmern des rechten Schulterkonturs der Sängerin steigert Leibl expressiv. Expressiv gesteigert sind Licht und Schattenpartie im Cellisten. Der warme Ton des Barockgemäldes ist in der „Konzertstudie“ zu einem kühlen, dominierenden Grauton geworden.

Durch die Gruppe geht eine unruhige Bewegung. Man hat sich zum Musizieren in ungezwungener Atmosphäre zusammengefunden. Der Cellist spielt sich ein, der Oboist hält inne; er greift nach dem Notenblatt auf dem Tisch: Der Geiger beugt sich aus dem Dunkel vor; er blickt bildauswärts. Links neben einem Stuhl, auf dem ein Stoff liegt, ist eine Frau herantreten, einen Korb tragend.

Der scharfe Kontrast vom leuchtenden Ocker der schlanken Oboe vor dem Weiß des Tischtuchs läßt die Komposition mit der Figur des Oboisten anheben. Seine eckige, vorgebeugte Haltung leitet hin zum Notenblatt, dessen Form zur Rechten des Cellisten hinüberleitet. Dessen Dunkelheiten binden an den Grund an, vermitteln zu dem nach rechts geneigten Geiger. Die Komposition schließt sich über die Farbbeziehung zwischen der rechts im Hintergrund des Bildes stehenden Frau und dem vor dem Tisch sitzenden Oboisten.

Der Cellospieler beugt sich, ähnlich dem Theorbenspieler in Netschers Gemälde, vor. Der Steg des Cellos ist in einzelne gebogene, ockerfarbene Pinselstriche aufgelöst, so daß der Eindruck von einem durch ein Zupfen einer Saite erzeugtes Schwingen entsteht. Der Ton wird erzeugt. Stark sprechend ist das warme Kastanienbraun der Streichinstrumente. Der Ellenbogen und der Jackenzipfel des Cellisten sind nur in einigen breiten gebogenen Strichen angedeutet, durch die das Braun des Stuhls durchscheint; so wird die Agilität und Heftigkeit des Spiels dargestellt, wie auch durch die jähe Abschattierung seiner linken Gesichtshälfte. Ebenso bewegt ist auch der schwarze Haarschopf des Cellisten gegen das helle Braun des Stuhls. Ähnlich der Umsetzung des Dudelsacks in der „Schäferszene“ nach Rubens stellt Leibl die Armbeuge des Cellisten kalligraphisch dar, setzt Leibl den Steg des Cellos in vibratoartige, ockergelbe Bögen um.

Im linken unteren Bereich des Bildes bietet eine Zone trocken aufgesetzter dunkler Braun- und Schwärzlichtöne dem Cellisten eine Umgebung, die diesen weich umgibt – ganz in Übereinstimmung mit dem Charakter seines Instruments, im Gegensatz aber zur Schärfe, in welcher die Öffnung der Oboe gegen das Weiß des Tischtuchs steht und in welcher der Oboist in den Raum gesetzt ist. Die Klangfarbe der Instrumente scheint so in die Darstellung einzugehen. So steht auch die schlanke, im Licht modellierte Form der Oboe scharf gegen das Weiß; das warme Kastanienbraun des Cellos, aus dem auch Zinnober hervorschimmert, wird zum Boden hin mittels Braun in seine Umgebung eingebunden.

Während Leibl den Cellisten und den Geiger an das Dunkel des Hintergrundes anbindet, hebt sich die in hellstem Grau skizzierte Dame gegen den Grund hervor.¹⁰ Ihr Unterkörper ist ganz in weißlich-goldene, ockertonige Farbschlieren eingebunden, die diesen Bereich des Tisches umweben und die Frau, den Stuhl, auf dem ein Stück Stoff liegt¹¹, und den Oboisten miteinander verbinden. Dieser Bereich erscheint räumlich und atmosphärisch, da zusätzlich der helle Ockerton der Untermalung mitspricht.¹² Das Tischtuch ist in diesem Bereich rechts des Oboisten um eine Stufe tiefer gestimmt, da jene dünnen goldgelben Pinselzüge in diese Zone hineinführen. Leibl deutet die an der analogen Stelle in Netschers Bild zwischen den beiden Frauen nistenden Dunkelheit in Farbigkeit (Farbe) um, die in der Transparenz dieser hellen Schlieren räumlichen Charakter erhält. Leibl hat diesen Bereich ganz eigenwillig umgesetzt: in Polarität zu den beiden in das Dunkel eingetauchten Musikern links im Bild und um die Figurengruppe im rechten Bildbereich zusammenzuschließen.

Das Aufschimmern des Rückens des Oboisten in seinem rechten Konturbereich geht unmittelbar auf die Gestaltung der entsprechenden Stelle auf dem Rücken der Sängerin in Netschers Gemälde zurück. In beiden hier besprochenen Stellen – um den Cellisten und um die Dame – manifestiert sich die Umsetzung von Helldunkel in Farbe, genauer in die ihr jeweils innewohnende Eigenhelligkeit bzw. „Eigenhelle“

¹⁰ Trotz der Skizzenhaftigkeit lassen sich einige Details erkennen: ihr rotes Haarband, ihre aufgetürmte Frisur, das auf ihre linke Schulter fallende Haar. In ihrer Rechten hält sie einen Korb.

¹¹ Leibl hat hier in hellem Grau mit weißlichen Schlieren ein Kleidungsstück angedeutet. Vgl. auch die Zeichnung Nr. 15 in Waldmann 1942.

¹² Auch in diesem Bereich wird Leibls schichtenartiges Arbeiten sehr deutlich.

und „Eigendunkel“.¹³ Leibl gibt kein Kontinuum des Helldunkels, sondern setzt einzelne Hell- und Dunkelbereiche zueinander rhythmisierend in Bezug. So schließen sich etwa die Rückenlehne des Sessels links mit der Front des Kamins zusammen oder ist das Knie des Oboisten in dem grauen Ockerton des Bodens aufgehell.

Der hellgraue Anzug des Oboisten ist kräftig abgeschattiert, so daß der Eindruck entsteht, daß diese Gestalt im hellsten Licht steht, was auch die starke Aufhellung des Bodens anzeigt. Auch wenn sein Gesicht kaum Binnengliederung aufweist, hat Leibl es doch zart im Kinn- und Kieferbereich modelliert.¹⁴ Das feine aufschimmernde blonde Haar gibt der Maler ökonomisch in einigen feinen Pinselstrichen. Der eckigen Haltung des Oboisten entspricht die winkelige Pinselführung. Die Farbe bedeckt die Leinwand gleichmäßig. Leibl zieht transparentes, öliges Schwarz schattenhaft über das Ocker des Kamins. In wärmerem Ton gibt er die Lehne des Stuhls. Dunklere Töne einer tieferen Schicht läßt der Maler durchschimmern, um das stofflich Weiche des Polsters zu charakterisieren. Die Sitzfläche hingegen gibt er in einem dichten, tektonischen Ockergrau.

Nicht nur hinsichtlich der Anordnung der Figuren, sondern auch in der Umsetzung von Helldunkelphänomenen oder einer freien malerischen Übersetzung des Wandleuchters aus Netschers Gemälde in eine agraffenartige Form am Kamin zeigt sich die enge Anlehnung an Netschers „Musikalische Unterhaltung“. Auch Leibl läßt in seiner Studie dem Braun starkes Gewicht zukommen. Das warme Braun in Netscher setzt Leibl in kühlere Farbigkeit um. Das auf die Gegenstandswelt in Leibls Bild scharf eintreffende Licht materialisiert sich in der pastosen Farbe (das Weiß des Tischtuchs, das helle Ocker der Hose des Oboisten).

5.4.2. Motivische und kompositorische Vorbilder

¹³ Strauss 1983, S. 21. Strauss unterscheidet zudem „Eigenhelle“ und „Eigendunkel“. Strauss 1983, S. 23. Er spricht von „in ‚aktiver‘ Verfassung [...] aufscheinende[r], in ‚passiver‘ Verfassung versinkende[r] Farbe.“ Strauss 1983, S. 22.

¹⁴ Auch sind Kinn und Kiefer des Cellisten in Grau und Rot zart abgeschattiert.

Die Alten Meister haben Leibls gesamtes Œuvre begleitet. Die Vorbilder sind bisweilen unmittelbar greifbar, etwa in der bisher noch gar nicht bedachten Nähe zwischen Leibls „Mädchen am Fenster“¹⁵ und Rembrandts „Saskia mit der roten Blume“¹⁶, das im Jahr nach Leibls Hollandreise entstand.¹⁷ Rembrandts Werk ist in dieses Spätwerk Leibls kompositorisch und koloristisch eingegangen. Das Bild erinnert, um nur kurz darauf hinzuweisen, motivisch an das Vorbild und in der Haltung der Dargestellten, aber auch hinsichtlich der weich abgestuften Töne.¹⁸

Van Dycks „Bildnis des Schlachtenmalers Snayers“ hatte, wie bereits aufgezeigt, auf eine ganze Werkgruppe ausgestrahlt. Hierzu gehört die van Dycksche Pose; die für van Dyck charakteristische Komposition der Figuren, nämlich Untersicht, Wendungen der Figuren und dadurch bedingte Bewegtheit, dynamisiert Leibl, wie sich in der Werkgruppe um den „Snayers“ zeigt. So wird auch die motivische Einwirkung van Dycks auf die „Dame in Schwarz“¹⁹ und das „Bildnis von Leibls Schwester Katharina“²⁰ in Bezug auf die Haltung und Anordnung der Figur im Raum deutlich.²¹ Das „Bildnis des Bildhauers Tobias Weiß“²² ist mit van Dycks „Bildnis des Bildhauers Georg Petel“²³ [Abb. 37] in der Handhaltung verwandt.²⁴ Weiß hat seine Rechte in den lose um die Schultern geschlungenen Radmantel geschoben; Petel hat den Umhang mit der Rechten gerafft. Sehr ähnlich ist, wie Tobias Weiß den Mantel zusammenhält. Der bei Waldmann 1914 noch verzeichnete „Jünglingskopf“²⁵ [Abb. 38] ist meines Erachtens ein Bildnis des Tobias Weiß. Dieses Gemälde, das Waldmann in seinem überarbeiteten Werkverzeichnis allerdings nicht mehr aufführt,

¹⁵ 109 x 72,5 cm, bez. u. l.: W. Leibl/1899. Köln, Wallraf-Richartz-Museum. Ausst.kat. München / Köln 1994, Nr. 183.

¹⁶ 98,5 x 82,5 cm, bez. u. l.: Rembrandt. f 1641. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister. Katalog Dresden 1984, Nr. 1562.

¹⁷ Der Katalog der Amsterdamer Rembrandt-Ausstellung 1898 verzeichnet dieses Gemälde allerdings nicht.

¹⁸ Auch Otto v. Simson bringt dieses Gemälde mit Rembrandt in Verbindung. Simson 1986, S. 118.

¹⁹ 1872, Öl auf Leinwand, 125,5 x 89 cm, unbez., Liberec (Reichenberg), Oblastní Galerie. Ausst.kat. München / Köln 1994, Nr. 75.

²⁰ Waldmann 1930, Nr. 69.

²¹ Als Vergleichsbeispiel hat Lenz genannt für das erstere der beiden Bildnisse van Dycks „Bildnis der Marchesa Geromina Spinola“, Staatliche Museen zu Berlin, für das zweite der hier genannten Werke Leibls van Dycks „Damenbildnis“ in der Münchner Alten Pinakothek. Lenz, in Ausst.kat. München / Köln 1994, S. 298 und S. 56.

²² Öl auf Leinwand, 70 x 57,2 cm, bez. u. r.: W. Leibl 1866, Schweinfurt, Sammlung Georg Schäfer. Ausst.kat. München / Köln 1994, Nr. 30.

²³ Öl auf Leinwand, 73,3 x 57,2 cm, bez. u. l.: V.Dyck. f., München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek. Katalog München 1983, Nr. 406.

²⁴ Dies beobachte ich unabhängig von Czymmek 1994, S. 18.

²⁵ Waldmann 1914, Nr. 65.

stellt in der jähren Wendung des Kopfes ein weiteres Beispiel für die Rezeption van Dycks im Leiblkreis dar.

Wilhelm Leibl hatte sich schon sehr früh an den Alten Meistern orientiert, wie der „Blinde Bauer“, das „Brustbild eines bärtigen Alten in altdeutscher Tracht“ oder der „Weißbärtige Alte“ zeigten.²⁶ Es erwies sich vor allem, daß diese Werke von Rembrandts Radierungen Anregung empfangen hatten. Leibl selbst hatte aber erst in späteren Jahren radiert. Die Bezüge dieser Radierungen zu den Alten Meistern hat Felix Billeter aufgezeigt,²⁷ etwa der Radierung „Leibls Mutter“²⁸ [Abb. 42] zu „Rembrandts Mutter“²⁹. [Abb. 43] Diese Radierung Rembrandts hat aber auch ganz offensichtlich im 1867/68 entstandenen „Bildnis der Tante Leibls, Helene Leibl“³⁰ [Abb. 27] Niederschlag gefunden. Die deutlich von Rembrandt angeregten Frühwerke Leibls, wie etwa der „Weißbärtige Alte“, sind recht frühe Beispiele der Rembrandtrezeption in Deutschland.³¹ Die Münchner Akademie um Piloty vernachlässigte Rembrandt.³² Dies wirft ein Licht auf die Autarkie des Leiblkreises innerhalb der Akademie. Wie aufgezeigt, erinnerte Leibls „Blinder Bauer“ in Thematik und Farbigkeit an Rembrandt und zeigten Leibls „Weißbärtiger Alter“³³ [Tafel 2] und Luitpold Faustners Version des „Bildnisses Clemens von Sicherer“³⁴ [Abb. 30] erstaunliche Nähe zu den Radierungen des Niederländers. [Abb. 26, 32]

Veröffentlichung dieses Textes unter: Thomas Wiercinski: Wilhelm Leibl. Studien zu seinem Frühwerk (= Schriften zur Kunst- und Kulturgeschichte, begr. und hrsg.

²⁶ Siehe Kapitel 4.

²⁷ Billeter 1994, S. 537.

²⁸ 207 x 158 mm, 1874, Ausst.kat. München / Köln 1994, Nr. B 5.

²⁹ 1630-31, 149 x 131 cm, bez.: RHL.f. Ausstellungskatalog „Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt“, Bd. 2.: Zeichnungen und Radierungen; Berlin, Kupferstichkabinett SMPK im Alten Museum 12. Sept. – 27. Okt. 1991; Amsterdam, Rijksmuseum 4. Dez. 1991 – 19. Jan. 1992; London, The National Gallery 26. März – 24. Mai 1992; Berlin, Amsterdam, London 1991, S. 177-179.

³⁰ Öl auf Leinwand, 87 x 67 cm, Hamburg, Kunsthalle. Waldmann 1930, Nr. 79.

³¹ Wie Stückelberger erläutert, setzte eine breitere Begeisterung für die niederländische Malerei erst nach 1870 in Deutschland ein, in Frankreich aber kam eine Hollandbegeisterung bereits in den 1840er Jahren auf. Johannes Stückelberger: Rembrandt und die Moderne. Der Dialog mit Rembrandt in der deutschen Kunst um 1900, München 1996, S. 32. Es ist jedoch zu bedenken, daß gerade die Münchner Landschaftsmalerei sich in den 50er und 60er Jahren an Barbizon orientierte.

³² Stückelberger 1996, S. 32.

³³ Singer 1910, Abb. B. 309, S. 246, B. 296 und B. 298

³⁴ Siehe die bei Singer 1910, S. 242, B. 292 abgebildete Radierung „Kahlkopf, nach rechts“.

*von Günther Scharwath, Yvonne Schülke und Christof Trepesch, Bd. 1), Diss.,
Saarbrücken 2003, S. 122-127.*