

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Nähere Betrachtungen zu Leben und Werk von

Maximilian Liebenwein (1869-1926)

im Zeitraum 1895 – 1914“

2 Bände / Textband

Verfasserin

Sonja Menches

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie

Wien, im November 2007

Studienkennzahl: A 315

Studienrichtung: Kunstgeschichte

Betreuer: Ao. Prof. Dr. Walter Krause

1. Vorwort (S. 6)

2. Biographischer Überblick (S. 8)

3. 1889 – 1893: Frühe Studienjahre in Wien (S. 15)

4. 1894-1897: Lehrjahre bei Heinrich von Zügel in Karlsruhe und München (S. 18)

4.1. Exkurs: *Tiermalerei (S. 24)*

5. Auswirkungen des Jugendstils auf das Werk von Maximilian Liebenwein (S. 30)

5.1. Resumée (S. 37)

6. Das romantische Œuvre vor 1900 (S. 40)

6.1. Exkurs: *Ritterromantik und ihre speziellen Voraussetzungen (S. 41)*

6.2. Graphische Arbeiten (S. 43)

„St. Georg“ – eine Illustration für die Zeitschrift „Jugend“ (1896)

„Heldenkalender“ (1899)

6.3. Exkurs: *Burghausen oder: Der Rückzug auf die „Scholle“ (S. 48)*

6.4. Malerei (S. 50)

Die Wandbilder in Burghausen 1899

6.5. Exkurs: *Der Fries als Gestaltungsform in der Zeit um 1900 (S. 55)*

„Parzival“ (1899)

„An der Wöhr“ (ca. 1897/98)

6.6. Resumée (S. 62)

## 7. Die Wiener Secession als stilistischer Katalysator im Schaffen von Liebenwein (S. 63)

## 8. Märchenzyklen (S. 67)

8.1. Exkurs: *Die Voraussetzungen / Zur kultur- und kunstgeschichtlichen Stellung von Märchen und Sagen im 19. Jahrhundert (S. 67)*

„Die Gänsemagd“ (1901/1902)

8.2. Exkurs: *Nixen und Wasserfrauen in der Kunst- und Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts (S. 80)*

„Der verrufene Weiher“ (1907)

„Meerweiber (Meerfrauen)“ (1907)

8.3. Resumée (S. 85)

## 9. Monumentalbilder (S. 87)

Die Internationale Jagd Ausstellung, Wien 1910 (S. 87)

„Amazonenjagd I und II“ (1910) und „Diana“ (1910)

„Europa I“ (1912) und „Europa II“ (1913)

Eva im Paradies (1914)

## 10. Friese (S. 99)

Der Fries für die Allgemeine Sparkasse in Linz (1908)

„Giselhers Verlobung“ (1909) für die Rosenberg

„Der Rolandfries“ für Schloss Moosham im Lungau (1910/11)

## 11. Religiöse Themen im Werk des Künstlers (S. 110)

Exkurse:

11.1. *Allgemeine Situation der religiösen Kunst Ende 19. Jahrhundert*  
(S. 111)

11.1.1. *Die Situation der religiösen Kunst im süddeutschen Bereich*  
(S.112)

11.1.2. *Die Situation der religiösen Kunst in Wien im 19. Jahrhundert*  
(S. 114)

11.1.2.1. *Religiöse Kunst in der Wiener Secession*  
(S. 114)

### 11.2.1. Heiligenthemen (S. 116)

„Vier Legenden“ (1900) – ein Heiligenzyklus

Darstellungen des St. Georg / St. Jörg

Ein Sonderfall: „Der Zyklus vom hl. Jörg oder: St. Jörg, eine fromme Märe“  
(1903/04)

„St. Jörg – Der Kuss“ (1909)

„Das Rosenwunder der Hl. Elisabeth“ (1905)

„St. Isidor“ (1905)

„Die Versuchung des Hl. Antonius“ Varianten I – V (1907 – 1911)

### 11.2.2. Marien- und Christusthemen (S. 141)

„Verkündigung an Maria“ ( 1902) und „Gang Mariens über das Gebirge“ (1911)

„Rast auf der Flucht nach Ägypten“ (1912)

11.3. Die Ausstellung für religiöse Kunst in der Wiener Secession 1905 (S. 146)

11.4. Resumée (S. 148)

12. Zusammenfassung (S. 149)

ANHANG:

Literaturliste (S. 157)

Abstract (S. 161)

Lebenslauf (S. 163)

## 1. Vorwort

Diese Arbeit hat sich zur Aufgabe gestellt, die künstlerische Entwicklung des Malers Maximilian Liebenwein (Wien 1869 - 1926 München) in den für sie ausschlaggebenden Jahren 1895-1914 in ihren Grundzügen zu verfolgen.

Die Ausgangslage für diese Untersuchung stellte sich als sehr gut dar, da sich im Besitz des Enkels des Künstlers, Herrn Dipl. Ing. Hermann Liebenwein, ein wesentlicher Teil des künstlerischen wie persönlichen Nachlasses befindet. Dazu zählen zahlreiche Originalwerke aus sämtlichen Schaffensperioden sowie persönliche Schriftstücke und Dokumente des Malers (- In der folgenden Arbeit wird auf diesen Nachlass mit der Bezeichnung „Nachlass ML“ hingewiesen.). Die im Rahmen der Literaturliste im Anhang angeführten bisherigen – spärlichen - offiziellen Stellungnahmen zum Werk wurden in die Arbeit integriert.

Anhand der Besprechung von signifikanten Werken beziehungsweise Hauptwerken soll sich die individuelle Kunstauffassung Maximilian Liebenweins erschließen und in das nähere wie weitere kunstgeschichtliche Umfeld eingebettet werden.

Berücksichtigt werden hier auch die im August 2006 im Ausstellungskatalog „Maximilian Liebenwein / Ein Maler zwischen Impressionismus und Jugendstil“<sup>1</sup> publizierten Forschungsergebnisse, welche zum Teil basierend auf der unveröffentlichten Version dieser Diplomarbeit entstanden und die Forschungslage um wichtige Aspekte ergänzen. Als wesentlich ist auch ein dieser Publikation beigefügtes Werkverzeichnis anzuführen, das insgesamt 729 Gemälde, Zeichnungen, Graphiken und Objekte des Künstlers in Abbildung anführt und damit erstmals einen kompakten Überblick bietet. (In der folgenden Arbeit wird auf dieses Werkverzeichnis mit der Abkürzung „WVZ“ verwiesen werden.)

---

<sup>1</sup> Ausstellungs-Katalog: Lothar Schultes (Hrsg.): Maximilian Liebenwein / Ein Maler zwischen Impressionismus und Jugendstil, Oberösterreichische Landesmuseen, Linz 2006

Maximilian Liebenwein kam im Laufe seines Werdeganges vor allem mit den beiden großen Zeitströmungen Impressionismus und Jugendstil in engste Berührung. Er profilierte sich in beiden Bereichen, wobei bedeutungs- und umfangmäßig der Schwerpunkt bei der Aufbruchsbewegung der frühen Moderne liegt, deren Geburt als „Jugendstil“ Liebenwein in München selbst erlebte.

1900 wurde Liebenwein, damals vor allem in Burghausen lebend, zur Mitgliedschaft in die Wiener Secession eingeladen und erweiterte deren Spektrum künstlerisch um einen sehr „münchenerisch“ geprägten Aspekt. Neben der Wiener Secession, deren Mitglied er bis an sein Lebensende blieb und in welcher er maßgebliche Positionen einnahm (u. a. 1912/13 die Vizepräsidentschaft), war er aktives Mitglied auch anderer wichtiger süddeutscher und österreichischer Künstlergruppierungen wie der „Luitpoldgruppe“ und der „Innviertler Künstlergilde“.

Das Œuvre des Künstlers umfasst auch zahlreiche bedeutende graphische, gebrauchsgraphische und illustratorische Arbeiten, die im Folgenden erwähnt werden, jedoch an dieser Stelle nicht, wie es wünschenswert wäre, genauer besprochen werden können, da sie den Umfang dieser Untersuchung sprengen würden. Diesbezüglich sei auf einführende Texte von Matthias Boeckl, Friedrich C. Heller und Tillfried Cernajsek im oben genannten Katalog (siehe Anm. 1) hingewiesen.

Ebenso ist zu betonen, dass uns das Œuvre zwar in umfangreicher Form, jedoch nicht in seiner Komplettheit zur Verfügung steht. Vor allem die Ereignisse des Zweiten Weltkrieges haben auch in diesem Fall große Verluste zu verantworten. Es ist zu hoffen, dass wie in den vergangenen so auch in den kommenden Jahren doch immer wieder verschollene oder unbekanntere Werke auftauchen, die eine weitergehende Differenzierung des Blicks auf diese reichhaltige Künstlerpersönlichkeit gestatten.

## 2. Biographischer Überblick

Maximilian Albert Josef Liebenwein wurde am 11. April 1869 als zweiter Sohn einer gutbürgerlichen Kaufmannsfamilie in Wien geboren. Der Vater, Josef Calasanz Liebenwein (1835-1906), betrieb eine Wäschefertigung mit Wäsche Großhandel im vierten Wiener Gemeindebezirk sowie eine Gemischtwarenhandlung in Lilienfeld (Niederösterreich). Die Mutter Magdalena war Tochter von Josef Kundrat, dem Leibkammerdiener, Jagdleiter und Jagdschlösserverwahrer von Kaiser Franz Joseph I. und Schwester des bedeutenden Pathologen Hans Kundrat<sup>2</sup>.

Nach dem Besuch der Volksschule in der Pressgasse, Wien IV. trat Maximilian Liebenwein in das Schottengymnasium in Wien I. ein, wo er 1887 seine humanistisch geprägten Schuljahre mit der Matura abschloss. Nur knapp war Liebenwein wenige Jahre zuvor an einer vorzeitigen Relegation von der angesehenen Schule vorbeigeschrammt, nachdem eine stattliche Anzahl von ihm gezeichneter Professorenkarikaturen aufgefliegen war.

In diesen frühen Jugendjahren bot vor allem die enge Beziehung zum Großvater Josef Kundrat spannende wie musische Anregungen<sup>3</sup>: Dieser war in Kontakt mit Künstlern und Gelehrten seiner Zeit – darunter der Tierforscher Dr. Alfred E. Brehm - und besaß neben einer umfangreichen wissenschaftlichen Bibliothek auch eine Naturalien<sup>4</sup>- und Kunstsammlung, die dem Enkel zur Erkundung offen stand. Zu den vorhandenen Kunstwerken zählten Druckgraphiken Alter Meister, darunter Blätter von Dürer, Altdorfer, Beham, Goltzius und Rembrandt sowie Gemälde von unter anderem Friedrich Gauermann, Franz von Pausinger und August von Pettenkofen.<sup>5</sup> Prägend in Richtung des Interesses an Kunst erwiesen sich weiters 1884 das Erlebnis des Leichenzuges zum Tode Hans Makarts sowie der Besuch des Ateliers des verstorbenen Malerfürsten, was ihm bewies, „wie weit man es in der k. k. Monarchie als Künstler zu bringen vermochte“<sup>6</sup>.

Der nach einer künstlerisch ermutigenden Begegnung mit dem französischen Militärmaler Eduard Bataille (1848 – 1912) im Belvederepark vehement gegen den Willen des Vaters

---

<sup>2</sup> Univ. Prof. Dr. Hans Kundrat (1845 – 1893).

<sup>3</sup> Die Wohnung des Großvaters in der Hofburg (Adresse: Ballhausplatz 6, Wien I.) befand sich ganz in der Nähe des Schottengymnasiums.

<sup>4</sup> Den Kern der Sammlung bildeten eine Schneckensammlung sowie Jagdtrophäen.

<sup>5</sup> Die Inventarliste im Besitz der Nachfahren von Maximilian Liebenwein nennt insgesamt 68 Blätter.

<sup>6</sup> Schultes, S. 33.



geäußerte Wunsch, nun Malerei anstelle von Medizin studieren zu wollen und deshalb auch gleich die Schule abzubrechen, wurde – durch Vermittlung des Onkels, des Pathologen Hans Kundrat - vom Wiener Akademieprofessor Christian Griepenkerl (1839-1916) verhindert. Dieser gestattete dem siebzehnjährigen Liebenwein, an den Wochenenden in der Aula der Akademie nach Gipsabgüssen zu zeichnen, um sich auf ein Kunststudium vorzubereiten.<sup>7</sup>

1887 erfolgte die Aufnahme an die Wiener Akademie für bildende Künste in die von Professor Julius Viktor Berger (1850-1902) geleitete Allgemeine Malschule. Liebenwein bezeichnet diese selbst später als „Antikenklasse“, wohl aufgrund der ausführlichen zeichnerischen Schulung anhand antiker Skulpturen. Aus eigener Initiative betrieb Liebenwein unter der Leitung seines Onkels Hans Kundrat anatomische Studien an Leichen und zeichnet Tiere im Schönbrunner Zoo. An der Akademie wurde er Mitglied der Studentenverbindung „Athenaia“, in der auch Professoren wie Christian Griepenkerl und Matthias von Trenkwald anzutreffen waren. 1890 wurde Liebenwein an der Akademie für das im Rahmen einer Konkurrenz entstandene Werk „Odysseus im Kampf mit den Freiern“ mit der silbernen Fügermedaille ausgezeichnet.

1891/92 leistete er in Wien und Wiener Neustadt ein Freiwilligenjahr beim 13. Dragoner-Regiment Prinz Eugen von Savoyen ab, am 1. 1. 1893 wurde er zum Leutnant in Reserve beim Dragoner-Regiment Kaiser Franz Nr. 1 ernannt.

Im Herbst 1892 setzte Liebenwein seine Studien in der von Matthias von Trenkwald (1824-1897) geleiteten Spezialschule für Historienmalerei an der Akademie fort. Bedingt durch einen Beinbruch des Vaters musste Liebenwein im elterlichen Betrieb helfen. Die unregelmäßige Anwesenheit des Studenten führte zum Zerwürfnis mit dem Professor, den Liebenwein seinerseits als unleidlich bezeichnete. Am 23. 3. 1893 verließ Liebenwein die Akademie und zog sich für mehrere Monate „als Reiter und Jäger“<sup>8</sup> in das Lilienfelder Haus der Familie zurück.

Im Frühjahr 1894<sup>9</sup> erfüllte sich ein lang gehegter Wunsch und er konnte seinem Freund und Kollegen Ferdinand Andri an die Großherzogliche Badische Akademie der bildenden Künste nach Karlsruhe folgen (Andri studierte dort bereits seit 1891 bei Gustav Schönleber und dem Tiermaler Hermann Baisch). Zunächst in der Klasse von Professor Kaspar Ritter eingeschrieben wechselte er Anfang des Jahres 1895 in die Meisterklasse für Tiermalerei,

---

<sup>7</sup> Liebenwein, Wien 1907, S. 400 ff.

<sup>8</sup> Handschriftl. Lebenslauf für die Innviertler Künstlergilde, Nachlass ML.

<sup>9</sup> Inskriptionszeitpunkt vor Ostern 1894.

die nach dem Tod von Ferdinand Baisch 1894 von Heinrich von Zügel (1850-1941) übernommen worden war. Die Vorliebe für die Darstellung des Tieres und die beeindruckende Persönlichkeit des Meisters ließen Zügel zur prägenden Gestalt in Liebenweins frühen Jahren werden, obwohl er schon bald eigene künstlerische Wege beschritt. Im November 1895 folgte Liebenwein Zügel nach München, da dieser an die dortige Akademie berufen wurde, und blieb bis zum Frühjahr 1897 sein Schüler.

Liebenwein nahm bei Zügel eine bevorzugte Stellung ein, wovon auch ein 1895 für die Zeitschrift „Kunst für Alle“<sup>10</sup> verfasster Artikel zeugt.

Nach den offiziellen Studienjahren ließ sich Liebenwein 1897 als freischaffender Künstler in München nieder und richtete in der Georgenstraße 48 in Schwabing, später in der Blütenstraße 19 sein Atelier ein<sup>11</sup>.

1896 erschienen die ersten von Liebenwein gestalteten Illustrationen für die Münchner Zeitschrift „Jugend“, die im selben Jahr von Georg Hirth gegründet worden war.

Im „Verein Deutscher Kunststudierender“ traf Liebenwein auf den jungen Bildhauer Ignatius Taschner, welchem er nach eigenen Aussagen wesentliche künstlerische Anregungen verdankte<sup>12</sup>. Taschner und Liebenwein wurden enge Freunde.

1897, am Rückweg von einer Italienreise, „entdeckte“ Liebenwein für sich die mittelalterliche Stadt Burghausen an der Salzach und verlegte 1899 seinen Wohnsitz dorthin. Als Wohnung und Atelier übernahm er einen Teil des Turmes der Burganlage, der seit 1982 offiziell als „Liebenweinturm“ bezeichnet wird. Auch in das Jahr 1899 fiel die erste Studienreise nach Bosnien, wo sich mit Liebenwein als Gründungsmitglied die Künstlergruppe „Sarajevoer Maler-Club“ formierte. Weitere Mitglieder waren: W. Leo Arndt, Johanna (Ivana) Kobilca und Ewald Arndt. 1900 und 1901 hielt sich Liebenwein abermals in Bosnien und der Herzegowina auf. Von 1897 bis 1905 arbeitete Liebenwein auch als Illustrator für die von der österreichischen Regierung herausgegebene Zeitschrift „Nada – Zeitschrift für Bosnien“<sup>13</sup>.

Im Frühjahr 1900 stellte Liebenwein erstmals in der 1897 gegründeten Wiener Secession aus<sup>14</sup>. Die bei dieser Gelegenheit präsentierten Werke waren das Temperagemälde

---

<sup>10</sup> „Kunst für Alle“, Jg. 1895/96, Heft XI, S. 135 f.

<sup>11</sup> Laut Eintragung im Meldeamt „wohnte“ ML von 9. 11. 1897 bis 3. 4. 1899 in der Blütenstraße 19, die Meldung in Burghausen ist mit 1. 4. 1899 verzeichnet.

<sup>12</sup> Handschriftl. Lebenslauf für die Innviertler Künstlergilde, Nachlass ML.

<sup>13</sup> Keine näheren Angaben vorhanden.

<sup>14</sup> VII. Secessionsausstellung, 8. 3. – 6. 6. 1900.

„Parzival“ (1899) sowie eine Anzahl von „Thierstudien“. Im Anschluss an die Ausstellung wurde Liebenwein zum ordentlichen Mitglied der Secession ernannt<sup>15</sup>. In dieser war er bis zu seinem Tod 1926 aktiv und stellte regelmäßig aus. Für die Jahre zwischen 1900 und 1907 ist auch ein näherer Kontakt zur Familie Koloman Moser belegt: Man feierte gemeinsam Silvester 1900 und im Jahr 1907 erhielt Anny Liebenwein von Ditha Moser ein persönlich entworfenes Tarock-Kartenspiel als Geschenk. Auf einem 1913 von Ferdinand Zerkler gemalten Porträt trägt Anny Liebenwein einen aufwändigen Halsschmuck aus Skarabäen und Halbedelsteinen, den Koloman Moser entworfen hatte. Kolo Moser gehörte auch jenem Arbeitsausschuss an, der Liebenwein zur ersten Ausstellung in der Secession einlud<sup>16</sup>.

In der legendären Secessions-Zeitschrift „Ver Sacrum“ erschien 1902 ein Bild- und Textbeitrag von Liebenwein, der sich mit Eindrücken vor allem aus der zweiten Bosnienreise (1900) des Künstlers befasst. In das Jahr der zweiten Bosnienreise fällt auch die Heirat mit der Wienerin Anny Essigmann (1879-1915)<sup>17</sup>, im Mai 1902 wurde der erste Sohn des Paares, Hans Georg (1902-1977), geboren. Die Familie bewohnte den Turm der Festungsanlage in Burghausen.

Ab 1900 entstanden große Bilderzyklen, die sich vor allem mit Märchenstoffen befassen: „Der gestiefelte Kater“ (1900), „Die Gänsemagd“ (1901/1902), „St. Jörg, eine fromme Märe“ (1903/04), „Dornröschen“ (1905) und „König Drosselbart“ (1905/06).

1905 erfolgte der Austritt der „Klimtgruppe“ aus der Wiener Secession. Ferdinand Andri, seit Studienzeiten an der Akademie enger Freund von Liebenwein, wurde zum neuen Präsidenten der verbliebenen Gruppe. Der im Anschluss an die Ereignisse von der „Klimtgruppe“ initiierte „Österreichische Künstlerbund“ bot auch Liebenwein den Beitritt an, was dieser möglicherweise aus Loyalität zur Secession jedoch ablehnte.<sup>18</sup>

---

<sup>15</sup> Im zweiten Jahresbericht der Secession vom 1. Juli 1900 wird Maximilian Liebenwein erstmalig als Mitglied genannt.

<sup>16</sup> Weitere Mitglieder des Arbeitsausschusses: Felician von Myrbach-Reinfeld (1853-1940), Josef Maria Auchenthaler (1865-1949), Rudolf Bacher (1862-1945), Wilhelm Bernatzik (1853-1906); Präsident der Secession: Josef Engelhart (1864-1941).

<sup>17</sup> Eheschließung am 28. 4. 1901.

<sup>18</sup> „Ich bekam heute aus Wien eine gedruckte Aufforderung zum Beitritt zum neu gegründeten *Österreichischen Künstlerbund* nebst Statuten desselben zugesandt. Ich bitte um Weisungen, ob der Vereinigung der Beitritt ihrer Mitglieder zum *Österreichischen Künstlerbund* erwünscht ist oder nicht, damit ich mich darnach richten kann“. (Brief an die Wiener Secession, Burghausen, 12. 2. 1906)

Auf den Tod des Vaters 1906 folgte ein kurzfristiger Umzug von Burghausen nach Wien. Man fand für zwei Monate Unterkunft in einer Wohnung der Secessionsvereinigung in Purkersdorf (Wienerstraße 6), während sich Liebenwein im Souterrain des Secessionsgebäudes ein Atelier einrichtete<sup>19</sup>. Hier entstanden u. a. die Gemälde „Der verrufene Weiher“ und „Die Versuchung des hl. Antonius“ I und II. Im selben Jahr unternahm Liebenwein Reisen nach Brüssel und London.

Neben seiner Ausstellungstätigkeit in der Wiener Secession und in den Kunstvereinen von Linz und Salzburg beteiligte sich Liebenwein ab 1902 bis 1912 an den Kunstaussstellungen im Münchner Glaspalast (seit 1907 als Mitglied der „Luitpoldgruppe“), ab 1904 scheint er als Mitglied des „Deutschen Künstlerbundes in Weimar“ auf. Im selben Jahr entstand ein vierzehnteiliger „Kalender“, der von der Graphischen Sammlung Albertina angekauft wurde und heute leider als verschollen gilt<sup>20</sup>.

Im Weiteren ermöglichte dem jungen Künstler eine potente wie treue Sammlerklientel aus Großindustriellen – darunter der für die Secession so bedeutende Förderer der Avantgarde Carl Reininghaus (1857 – 1929)<sup>21</sup> - und Adelligen ein gutes Einkommen. Zusätzlich gestaltete Liebenwein gebrauchsgraphische Arbeiten und ein umfassendes Œuvre an Exlibris.

1907/08 erforderte der Auftrag für ein allegorisches Fries für den durch Mauriz Balzarek innenarchitektonisch neu gestalteten Empfangsraum der Linzer Sparkasse den Umzug nach Linz. Weitere Aufträge in Linz gelangten zur Ausführung. Danach ließ sich Liebenwein abermals in Wien nieder und nahm Wohnung und Atelier in der Theobaldgasse Nr. 17 (6. Bezirk). Der Turm in Burghausen wurde zum regelmäßigen Sommeraufenthalt.

Im Wiener Atelier betrieb Liebenwein eine private Malschule (1908/09 – 1913), in der auch Frauen unterrichtet wurden. Zahlreiche Schüler wurden erfolgreich für Studien an der Akademie vorbereitet. Liebenwein setzte sich auch besonders für die offizielle Anerkennung von Künstlerinnen ein. In der Wiener Secession nahm Liebenwein verschiedene Funktionen im Rahmen des Arbeitsausschusses ein.<sup>22</sup>

---

<sup>19</sup> In einem Brief vom 10. April 1907 (Nachlass ML) an die Vollversammlung der Secession dankt Liebenwein dieser für die Unterkunft. Den Arbeitsraum nützte Liebenwein für längere Zeit, zumindest noch im Juni 1907.

<sup>20</sup> Die Recherchen im Archiv des Albertina Museums sind leider ergebnislos geblieben. Im Nachlass des Künstlers findet sich jedoch eine „Empfangsbestätigung für 7 (sieben) Stück Originalzeichnungen zu einem Kalender“ datiert mit 12. Jänner 1904, unterzeichnet von Josef Schönbrunner, Direktor der erzherzoglichen Kunstsammlungen Albertina.

<sup>21</sup> Liebenwein hält in seinem Journal 1906 u.a. den Verkauf der „St. Margareta“ (1900) an Carl Reininghaus fest (Nachlass ML).

<sup>22</sup> Mündliche Mitteilung von Hermann Liebenwein.

In Graz wurde Liebenwein 1909 mit der Goldenen Medaille für den Bilderzyklus „König Drosselbart“ (1905/06) ausgezeichnet.

1910 erhielt Liebenwein vom Leitungsausschuss der Secession den Auftrag, drei großformatige Gemälde für den Kunstsalon der I. Internationalen Jagdausstellung in Wien zu malen. Im Rahmen der Ausstellung wurde Liebenwein Kaiser Franz Joseph I. vorgestellt.

In seiner Funktion als Vizepräsident der Secession (1912/13) kuratierte und eröffnete Liebenwein 1912 die Ausstellungen der Secession in den Kunstvereinen von Linz und Zürich.

Nach der Geburt des zweiten Sohnes Wolfgang Ferdinand im März 1911 wurde bald darauf die Brustkrebserkrankung der jungen Mutter und Gattin akut. 1915 erlag sie dem Leiden in einem Sanatorium in Gmunden, während sich Liebenwein an der polnischen/russischen Kriegsfront befand. 1914 hatte er sich freiwillig zum Kriegsdienst gemeldet und war im Juni 1915 als reitender Ordonnanzoffizier beim XVII. Korpskommando einberufen worden. Er nahm an wesentlichen Kriegsgeschehnissen in Polen, Russland, Italien (Isonzoschlachten) und der Bukowina teil. Neben seiner militärischen Tätigkeit entstanden in Phasen des Stellungskrieges 54 Skizzenbücher und 300 Skizzenblätter, die in dichter Folge verschiedene Kriegereignisse schildern (teilweise erhalten). Im Dezember 1917 erlitt Liebenwein einen ersten Schlaganfall und wurde zur Genesung vom Kriegsdienst beurlaubt. Der gesundheitliche Rückschlag hielt ihn allerdings nur für kurze Zeit von der künstlerischen Arbeit ab.

Seine Bewerbung für eine Professur (Zeichnen) an der Linzer Staatsgewerbeschule wurde 1919 aus personalpolitischen Gründen abgelehnt. Im Oktober und November des Jahres beteiligte er sich an einer Ausstellung der Linzer Künstlervereinigung „Der Ring“.

1919/20 veranstaltete Liebenwein in der Secession mit gutem Erfolg eine Kollektivausstellung. Da aber das Wien der Nachkriegszeit kaum Überlebenschancen für Künstler bot beziehungsweise diese aufgrund ihrer Tätigkeit sogar persönlichen Anwürfen ausgesetzt waren, zog sich Liebenwein nach Burghausen zurück<sup>23</sup>.

Im Herbst 1923 formierte sich mit Liebenwein und Alfred Kubin als tragenden Gründungsmitgliedern die „Innviertler Künstlergilde (IKG)“. Die Ausstellungstätigkeit der

---

<sup>23</sup> ML schreibt in seinem 1923 für die Innviertler Künstlergilde verfassten Lebenslauf (Nachlass ML) „(...)Nach dem Kriege war ich vielfach kränkender Zurücksetzung ausgesetzt, so verweigerte man mir das Feuerungsmaterial für meine Werkstätte und bezeichnete mich als unnützen Menschen. (...)“.

IKG, der unter anderem auch Aloys Wach, Hugo von Preen, Louis Hofbauer und später Karl Schmoll von Eisenwerth beitraten, begann Anfang 1924. Im selben Jahr erhielt Liebenwein von der Stadt Salzburg die Silberne Medaille für die Gemälde „Und wenn die Welt voll Teufel wär...“ (1908), „Christus und die Ehebrecherin“ (1914) sowie „Reiterfähnlein im Hinterhalt“ (verschollen). Der 1925 entstandene Zyklus „Marienleben“ in zwölf Bildern zählt zu den letzten künstlerischen Erfolgen. Im Februar 1926 wurde Liebenwein in seinem Atelier in Burghausen von einem schweren Gehirnschlag getroffen, an dessen Folgen er am 17. Juli 1926 in München starb.

#### Künstlervereine:

Ab 1895 (?) Mitglied im Münchner „Verein Deutscher Kunststudierender“

Ab 1900 Mitglied der Wiener Secession (1912/13 Vizepräsident)

Ab 1904 Mitglied des Deutschen Künstlerbundes in Weimar

Ab 1907 (bis mind. 1921) Mitglied der „Luitpoldgruppe“ München

Mitglied der österreichischen Gesellschaft für christliche Kunst

Ab 1923 Mitglied der Innviertler Künstlergilde

#### Ausstellungen / Teilnahmen:

Ab 1897 bis 1907 regelmäßig im Salzburger Kunstverein

Ab 1899 regelmäßig an den Ausstellungen der Wiener Secession im In- und Ausland<sup>24</sup>

Ab 1902 regelmäßig im Oberösterreichischen Kunstverein Linz an der Donau

Ab 1902 bis 1912 Kunstausstellungen im Münchner Glaspalast, ab 1907 im Rahmen der „Luitpoldgruppe“

1910 I. Internationale Jagdausstellung, Wien

1914 BUGRA Leipzig

Ab 1923 an den Ausstellungen der Innviertler Künstlergilde (1924 Salzburger Kunstverein)

---

<sup>24</sup> Unter anderem: Jänner 1903: Stuttgarter Kunstverein; März 1903: Stuttgarter Kunstverein, Stuttgart und Köln; Oktober 1903: Breslau (Kunstausst. Lichtenberg); Februar 1905: Berlin, Deutscher Künstlerbund; November 1905: Brünn; Jänner 1906: Brünn; März 1906: Brünn; Oktober 1906: London / Earl Courts; November 1906: London; Juli 1907: Dresden; Juli 1910: Teschen (Deutsch-ostschlesischer Kunstverein); Juli 1911: Czernowitz; Oktober 1911: München / Rom; 1912: Zürich (Wiener Secession).

### Werke in öffentlichen Sammlungen:

Österreichische Galerie Belvedere, Wien; Graphische Sammlung Albertina, Wien; Wien Museum (ehemals Historisches Museum der Stadt Wien); Heeresgeschichtliches Museum, Wien; Sammlung der Wiener Secession; Moderne Galerie im Joanneum, Graz; Oberösterreichisches Landesmuseum, Linz; NORDICO Museum der Stadt Linz; Schlossmuseum, Linz; Kupferstichkabinett, München; Kupferstichkabinett, Dresden; Stadtmuseum Burghausen

### 3. 1889 – 1893: Frühe Studienjahre in Wien

1887 wurde Maximilian Liebenwein an der Wiener Akademie der bildenden Künste in die allgemeine Malerschule unter der Leitung von Professor Julius Viktor Berger (1850-1902) aufgenommen. Dieser genoss als Porträtist des Adels und gehobenen Bürgertums sowie als Historienmaler und Ausführender öffentlicher Aufträge einen hohen Bekanntheitsgrad. Berger vertrat eine anerkannte akademische Richtung der Malerei im Sinne des Historismus. Sein Hauptwerk ist das in den Jahren 1886 bis 1891 entstandene Deckengemälde „Die Mäzene der bildenden Künste aus dem Hause Habsburg“ im Hochparterre-Mittelsaal des heutigen Kunsthistorischen Museums.

Die von Liebenwein erhaltenen Zeichnungen aus dieser frühen Akademiezeit in Wien belegen die Schulung des Auges und der Hand mittels klassischem akademischen Repertoire: Studien der Anatomie erstens nach Abgüssen klassischer antiker Skulpturen sowie zweitens nach lebenden Modellen. Wert gelegt wurde im Figurativen wie im Gegenständlichen auf die Erfassung einer klaren Kontur sowie auf eine aufmerksam aus Licht- und Schattenpartien modellierte Oberfläche. Einige Jahrzehnte später noch hebt Liebenwein - in dem 1923 für die Innviertler Künstlergilde (IKG) verfassten Lebenslauf - hervor, dass damals „guter Unterricht im Zeichnen“ erteilt wurde. Das zeichnerische Element hatte sein Lebenswerk letztlich auch bestimmt.

Ein weiterer Unterrichtsschwerpunkt bei Professor Berger waren Kompositionsübungen, wovon im Nachlass Liebenweins allerdings nur fragmentarisch Zeugnisse erhalten sind. Zwei Grisaillemalereien zum Motiv „Hl. Margaretha (Drache und Jungfrau)“ (1885/90) (Abb. 4 und 5) führen einerseits eine anspruchsvolle Zeichnung sowie Behandlung der Oberflächen vor und zeigen andererseits schon die Beschäftigung mit einer Thematik, die auch später noch sehr aktuell sein wird.

Unter den Studienkollegen in der Klasse von Berger fand sich auch Ferdinand Andri (1871 – 1956), der ebenfalls 1887 in die Akademie eingetreten war. Zwischen Andri und Liebenwein entwickelte sich, wie auch die teilweise erhaltene Korrespondenz belegt, eine Freundschaft, die in den folgenden Jahren in persönlicher und künstlerischer Hinsicht bedeutend war.

An der Akademie schloss sich Liebenwein der Hauskorporation „Athenaia“ an, die dort 1882 als Verbindung deutscher Kunstakademiker gegründet worden war und Malern, Architekten und Bildhauern der Schule offen stand. Neben Andri traf Liebenwein hier auf Kollegen wie Alfred Roller (1864-1935), Rudolf Bacher (1862-1945), Leopold Blauensteiner (1880-1947) - alles Namen, die sich später in maßgeblichen Rollen in der Wiener Secession wieder finden – und auf Professoren wie Christian Griepenkerl (1839-1916) und Josef Matthias Trenkwald (1824-1897).

Nach Abschluss der allgemeinen Malerschule absolvierte Liebenwein 1891/92 das Einjährigenjahr bei den Savoyen-Dragonern in Wiener Neustadt und Wien, um sich dann für eine künstlerische Spezialisierung in der Klasse für Historienmalerei zu entscheiden. Diese galt entsprechend den Konventionen als angesehenstes Fach der Malerei. Diese Klasse wurde an der Wiener Akademie von Prof. Josef Matthias Trenkwald geleitet.

Liebenwein verließ die Wiener Akademie in einer krisenhaften Situation bereits wieder im Februar 1893. Unstimmigkeiten mit Professor Trenkwald dürften ausschlaggebend gewesen sein. Liebenwein: „(...) es herrschten aber so unleidliche Verhältnisse damals in der Schule, dass ich einen schweren Unfall meines Vaters als gute Gelegenheit ergriff, um zu gehen.“<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Die Christliche Kunst, V. Jg. 1908/09, 1. Mai 1909, S. 226.



Bei der Entscheidung, nach Karlsruhe an die Großherzogliche Kunstschule zu gehen, spielte Ferdinand Andri eine große Rolle. Dieser war ebendort seit 1891 Student bei Gustav Schönleber und dem Tiermaler Hermann Baisch eingeschrieben. Er empfahl seinem Freund, ebenfalls an die Akademie zu kommen, Liebenwein immatrikulierte schließlich vor Ostern 1894.

Zunächst als Schüler bei Professor Kaspar Ritter verzeichnet, wechselte Liebenwein schon im folgenden Herbst zu Heinrich von Zügel, der soeben in Nachfolge des verstorbenen Hermann Baisch die Professur für Tiermalerei übernommen hatte.

Der Tiermaler Heinrich von Zügel, Mitbegründer der Münchner Secession von 1893, trat die Professur als bereits gefeierter Protagonist der Freiluftmalerei an.

Zügel, der ca. 1869 nach München gekommen war (von der Stuttgarter Kunstschule) und sich bei Carl Theodor von Piloty an der Akademie aber nicht wohl gefühlt hatte, konnte auf erfolgreiche autodidaktische Studien verweisen. Orientierungspunkte waren ihm vor allem die Malerei von Gotthard Kühl und Wilhelm Diez gewesen. Bereits ab 1870/71 konnte er auf erste offizielle Erfolge verweisen, 1889 wurde er zum Königlich Bayerischen Professor ernannt. Künstlerisch früh ausschlaggebend war – beeinflusst von der Schule von Barbizon - seine ablehnende Haltung gegenüber der Ateliermalerei: Anfang der 1880er Jahre zog es ihn zum Malen unter freiem Himmel nach Dachau, wo sich seine Farbpalette differenzierte bzw. sich von den schweren Erdfarben löste, heller wurde und den Lichteinfall zu integrieren begann. Besonderheit in Zügels Schaffen war von je her ein motivischer Schwerpunkt bei Tierdarstellungen.

Die definitive impressionistische Initiation vollzog sich nicht während eines Parisaufenthaltes 1887 sondern während zweier Studienaufenthalte in den Niederlanden 1889 und 1890 gemeinsam mit dem holländisch-flandrischen Tiermaler Johann de Haas: beide Künstler malten im Freien, ihre Palette wurde noch heller und der Pinselduktus lockerer. Für Zügel bedeutete dies die endgültige „Entdeckung“ des Lichts für seine Malerei und der Veränderlichkeit der Bildobjekte unter dessen Einfluss. Ab diesem Zeitpunkt konkretisierte und verdichtete sich in Zügels Œuvre der Impressionismus.

Für Liebenwein bestand die Attraktivität, bei Zügel Schüler zu werden, abgesehen von dessen Persönlichkeit und seiner anerkannten Position vor allem darin, eine moderne Form

der Malerei kennen lernen zu können, die von der Wiener Akademie offiziell noch nicht zu Kenntnis genommen worden war.

1896 und bereits in München lebend, schreibt Liebenwein an seine zukünftige Braut - nach vorangegangenem Bericht über die Arbeit an einem aktuellen impressionistischen Bild - in kritischem Ton: „(...)jetzt habe ich Ihnen genug vorgesimpelt von der edlen Malerkunst. Aber Sie dürfen es schon hinnehmen. In Wien hört und sieht man ja ohnehin nichts davon.“<sup>26</sup>

– Für Liebenwein war es ein besonderer Glücksfall, dass gerade hinter Zügels Idee von Impressionismus eine klare, theoretisch fundierte Vorstellung stand und dieser seinen Auftrag als Lehrer sehr ernst nahm.

#### 4. 1894-1897: Lehrjahre bei Heinrich von Zügel in Karlsruhe und München

Bei den Gemälden „Jungrind und Hirte in Vorderansicht“ (=Bild I) (Abb. 6) und „Jungrind und Hirte in Rückenansicht“, (=Bild II) (Abb. 7) beide unsigniert und undatiert, ca. 1894/95, handelt es sich um zwei sehr frühe Zeugnisse für die sich unter dem Eindruck des Studiums bei Heinrich von Zügel entwickelnde impressionistische Malerei Liebenweins.

Diese zeitliche Einordnung ergibt sich vor allem aus einem im Vergleich zu den Werken des Jahres 1895/96 noch leicht studienhaften und unsicheren Charakter in der Ausführung. Bildbestimmend ist jeweils das stark in den Vordergrund gerückte Motiv eines Rindes, dem ein Junge zur Seite gestellt ist. Der Blick fällt einmal frontal von vorne, das zweite Mal frontal von hinten auf die Gruppe. Die Szenerie ist jeweils von einer großen Lichtintensität geprägt, die am Fell des Tieres und an der Kleidung des Hirten ein reiches Farben- und Lichtspiel provoziert. Im Sinne einer Betonung der „Unkomponiertheit“ und der Natürlichkeit des Blicks ist das Hauptmotiv in beiden Fällen in die linke Bildhälfte gerückt.

---

<sup>26</sup> Brief an Anny Essigmann, München 21. Dezember 1896.

Es fällt auf, dass die Gruppe im Gegensatz zur umgebenden Landschaft viel aufmerksamer und aufwendiger behandelt ist: Im Zentrum des künstlerischen Interesses steht die impressionistisch motivierte Analyse der Wechselwirkungen von Licht und Farbe am nahsichtigen Hauptmotiv. Die umgebende Landschaft hat untergeordnete Bedeutung.

Motivwahl, Bildausschnitt, Helligkeit der Farbpalette, Intensität des Lichtes, der deutlich sichtbare bewegte Pinselstrich und die zum Teil sehr pastos aufgetragene Farbe sind typische Merkmale der Freilichtmalerei, die Zügel in der Mitte der 1890er Jahre mit seinen Schülern in den Wörther Rheinauen bei Karlsruhe pflegte, bzw. auch charakteristisch für Zügels Malerei (Abb. 8 und 9).

Wörth lag am damals weit verzweigten Altrhein, der bei Hochwasser viele kleine Inseln bildete. Das in der Glut der Sonne verdunstende Altrheinwasser brachte außergewöhnlich effektvolle Lichtwirkungen hervor und gewährte dadurch ideale Bedingungen für impressionistisches Malen<sup>27</sup>.

Eugen Diem beschrieb, wie dieses Malen in den Rheinauen praktisch ablief: Aus den umliegenden Dörfern stellten Bauern gegen Bezahlung Tiere mit ihren jeweiligen Betreuern zur Verfügung, wobei Pferde im Vergleich zu Rindern und Ziegen am teuersten waren. An passenden Stellen standen diese dann im sumpfigen Auegebiet Modell. Um das aus einem oder mehreren Tieren bestehende Motiv herum gruppieren sich die Staffeleien der Studenten, wobei sich Anfänger mit Einzeltieren begnügen mussten. Die Gruppen waren im Auegebiet verteilt und Zügel besuchte sie regelmäßig zu einer seiner – gefürchteten – Korrekturen. Die Strenge Zügels in künstlerischer Hinsicht war tatsächlich berüchtigt, er zögerte nicht, das mühevoll, unter tropenähnlichen Klimaverhältnissen (Hitze und Insektenplage) entstandene Tagwerk eines Schülers in wenigen Augenblicken von der Leinwand zu holen und selbst neu zu malen. Dennoch ist zu erwähnen, dass Zügel und seine Methoden von seinen Schülern in höchstem Maße geschätzt wurden - man konnte von dem überzeugten Verfechter der Freiluftmalerei etwas lernen. Wörth galt seit Zügels Antritt der Professur in München als offizielles Freiluftatelier der Münchner Akademie beziehungsweise hielt Zügel bis 1920 dort jeden Sommer seine berühmte Malschule ab.<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Feilen, S. 2.

<sup>28</sup> Zitiert nach H. Ebers, Erinnerungen an die Wörther Studienzeit, in: Wilhelm Steigelmann, Heinrich von Zügel und die Wörther Malerschule, Landau 1957, S. 13-31.

Speziell Liebenweins Verhältnis zu Zügel war sehr gut und dürfte auf einer besonderen Vertrauensstellung basiert haben. 1895 verfasste Liebenwein den Artikel „Vom Zügelschen Tier-Atelier in München“, der in der Zeitschrift „Kunst für Alle“<sup>29</sup> veröffentlicht wurde. Der Artikel beschreibt die Studenumstände mit und unter Zügel in liebevoll begeistertem Ton. Bei anderer Gelegenheit bezeichnete er seinen Lehrer als „Arzt und Apotheker in einer Person“<sup>30</sup>.

Das erste bekannte voll signierte Werk Liebenweins, das 1895 in Stockerau bei Wien<sup>31</sup> entstandene großformatige Ölbild (77,5 x 99,5 cm) „Reiterin zu Pferd“ (Abb. 10) weist deutlich darauf hin, dass Liebenwein schon früh die Anregungen Zügels auf eigene Art umzusetzen wusste. In vielen Fällen allerdings unterdrückte Zügel bei seinen Schülern wohl aufgrund seiner autokratischen Lehrmethoden die Entwicklung eigener Ideen.

Die Eigenständigkeit Liebenweins bezieht sich hier vor allem noch auf das Bildsujet, das im Œuvre Zügels keinen Vergleich findet. Liebenwein knüpft an einen eigenen, schon im Aquarell „Ausritt zur Jagd in Lilienfeld“ von 1893 (Abb. 12) ausgeführten Bildgedanken an, wo auch Pferd und Reiter zentrales Motiv sind.

Die künstlerischen Vorzeichen sind allerdings nun andere und geben dem Thema ein völlig neues Gepräge: im Vordergrund steht nicht mehr ein deskriptiver Realismus im Dienste des erzählerischen Moments. Das Neue ist die Kombination des traditionellen Pferd/Reiter-Motivs mit einer impressionistisch momenthaften Erfassung der Wirklichkeit. Im Werk von Max Liebermann, einem der deutschen Impressionisten schlechthin, findet ab ca. 1901 eine Auseinandersetzung mit dem Pferd/Reiter-Motiv statt. In seinen Bildern steht die Beiläufigkeit der Komposition sowie eine ins skizzenhafte tendierende freie Malerei im Vordergrund.

Parallelen zu Zügel finden sich noch in der allgemeinen Bildanlage und im Arrangieren einer extremen Beleuchtungssituation, was im Vergleich mit dessen Bild „Der weiße und der schwarze Schäferhund“ (1894) (Abb. 13) deutlich wird.

In der Anlage dieses Bildes ist die Positionierung des Hauptmotivs – hier der weiße Schäferhund - analog jener bei Liebenwein. Der Hund ist fast bildmässig längsseitlich zum Betrachter gedreht, jedoch noch in einer leichten Schrägstellung belassen, und blickt direkt

---

<sup>29</sup> Kunst für Alle, 1895/96 (Heft XI), S. 135 f.

<sup>30</sup> Die Graphischen Künste, XXV. Jg, 1902, S. 2.

<sup>31</sup> Liebenwein hielt sich hier aufgrund einer Militärübung auf.

in die Sonne. Aus dieser zu den Lichtstrahlen beinahe parallelen Position ergibt sich ein besonders bewegtes und kontrastreiches Licht- und Schattenspiel, an dessen Höhepunkten die im harten Winkel auf die Oberfläche treffenden Lichtstrahlen gleissend helle Reflexionsflächen entstehen lassen.

Auch im Sinne seines Lehrers zerlegt Liebenwein die Oberflächen in einzelne, mit dem Licht in Zwiesprache befindliche Farbflächen, behält aber zumindest am Hauptmotiv noch mehr als Zügel die Integrität der Form bei. Die Kompaktheit und Klarheit der Gestalt des Pferdes ergibt sich aus dem Inneren heraus und ist aus malerischen Strukturen aufgebaut.

Zügel, der versierte Tiermaler, legte größten Wert auf ein genaues Verständnis der Physiognomie, was im impressionistischen Erfassen der Oberfläche kein einfaches Unterfangen ist. Im Akademiebetrieb standen intensive anatomische Studien an lebenden Modellen an der Tagesordnung. Eigens für die Klasse Zügels war ein Stall und eigener Zeichensaal gebaut worden. - „Die Tiermalerei, die beinahe überall noch als ein Stiefkind behandelt worden ist, wird also hier eine gedeihliche Pflege finden.“, schreibt Liebenwein in dem Artikel für die Zeitschrift „Die Kunst für Alle“<sup>32</sup>. Hier finden sich auch folgende Aussagen von Liebenwein: „Als charakteristische Grundsätze der Schule Zügels möchte ich folgendes anführen: Das Tier an und für sich, sein anatomischer Bau, seine psychologischen Eigenschaften, die Eigentümlichkeiten der Bewegung, sein Tonwert als Farbfleck in der Landschaft ist und bleibt die Hauptsache. – Die Individualität des Einzelnen bleibt unangetastet. Niemand wird zu dieser oder jener Technik gezwungen. Die Farbe verwende man so rein und kräftig als möglich. Sonst begnüge man sich mit der Zeichnung. Die Korrektur des Meisters hat niemand zu fürchten, der ehrlich malt und es ehrlich meint. Gute Kameradschaft ist ebenso wichtig als leuchtende Farbe und strenge Zeichnung. Sie ist ein Halt nach innen und ein Schirm und Harnisch nach außen“.

Das Verständnis für die Form im Gemälde sollte jedoch nicht in einem zeichnerischen sondern malerischen Sinn erfolgen, „Mit der Farbe die Form schaffen“ war für Zügel oberster Grundsatz.<sup>33</sup>

Hermann Ebers (1881-1955) studierte mit Unterbrechungen von 1902 bis 1907 an der Tiermalklasse Zügels und erwähnt in einer späteren Beschreibung der Lehrmethoden, wie

---

<sup>32</sup> Maximilian Liebenwein: „Vom Zügelschen Tier-Atelier in München“, in: „Die Kunst für Alle“, X. Jg. (1895/96), Heft XI, S. 31ff..

<sup>33</sup> Diem 1975, S.23.

sehr das Konstruktive im Vordergrund stand. „*Nur nicht außen herumfahren!*“ sei Zügels ständige Mahnung gewesen. Man solle nicht der Kontur folgend die Form nachgestalten, sondern zunächst den gleichsam architektonischen Aufbau des Tierkörpers festlegen, die Proportionen fixieren und sich dabei nach den perspektivischen Bedingtheiten richten. Dann erst sei die organische Form zu entwickeln. Auch hierbei habe man nicht am momentanen Augeneindruck zu kleben, vielmehr sei es nötig, in die anatomischen Zusammenhänge der Einzelform einzudringen sowie in die motorischen Veränderungen, die sich im Rahmen des organischen Mechanismus ergeben. Es sei nötig, das Innere desselben gleichsam unter und hinter der äußeren Form zu sehen. Man müsse aus dem Wissen um und der Empfindung für den Zusammenhang von Knochen, Sehnen und Muskeln zum äußeren Augenschein vordringen.<sup>34</sup>

Als besonders beliebte Modelle galten deshalb bei den Zügelschülern Rinder und Pferde. An ihren glänzenden, das Licht reflektierenden Fellen bildet sich die darunter liegende Muskulatur besonders gut ab und befindet sich somit in intensiver Zwiesprache mit der Oberfläche.

Bezogen auf das Gemälde „Pferd und Reiterin“ von Liebenwein finden sich auch neben der Eigenständigkeit im Motiv noch weitere von Zügel unabhängige Ansätze.

Liebenwein, und das unterscheidet ihn auch in seiner weiteren Entwicklung grundlegend von Zügel, belässt den Farben mehr Eigenwertigkeit und setzt sie in einem recht plakativen Sinne ein. So fällt in seinem Werk auf, dass er dem Hintergrund bzw. dem parkähnlichen Ambiente größere Aufmerksamkeit zukommen lässt: die hier gestalteten intensiv grünen, zum Teil recht homogenen Farbinseln treten als bunte Farbflächen in Erscheinung, vor denen sich das Pferd in klarer Kontur absetzen kann. Auch die Komposition hat mit der in der Bildfläche zentral positionierten Pferdesilhouette einen starken flächigen Akzent.

Das Forcieren von Flächenwerten wird bei Liebenwein schon bald eine noch größere Rolle spielen.

So untypisch nun das Pferd/Reiter- Motiv für die Zügelschule ist, so sehr steht doch wieder das Tier im Zentrum der Aufmerksamkeit beziehungsweise das Motiv erweist sich als Mittel zum Zweck. Der Gedanke eines Reiterporträts ist in grob untergeordneter Rolle,

---

<sup>34</sup> H. Ebers, Erinnerungen an die Wörther Studienzeit, in: Wilhelm Steigelmann, Heinrich von Zügel und die Wörther Malerschule, Landau 1957, S. 13-31.

wenn man bedenkt, dass die Dame am Pferd so grellem Sonnenlicht ausgesetzt ist, dass sie ihre Augen mit einem Fächer davor schützen muss und ihr Gesicht nun unkenntlich im Schatten liegt. Von der Lichtsituation profitiert allerdings das Pferd, das in einem besonders reichen Wechselspiel von Licht und Farbe erstrahlt.

Porträts von Reiterinnen waren damals relativ selten und auf den höfischen Bereich beschränkt, wobei etwa an die Reiterbildnisse der bayerischen Prinzessinnen zu denken wäre. Das Motiv des vor einem Waldstück stehenden (männlichen) Reiters findet sich bereits bei Camille Corot, während die von reich differenzierten Grüntönen bestimmte Palette an die fast himmellosen Landschaften Camille Pissaros aus den späten siebziger Jahren denken lässt. Schultes konzidiert Liebenwein speziell im Gemälde „Die Reiterin“ eine durchaus eigenständige Form der Auseinandersetzung mit französischer Malerei.<sup>35</sup>

Möglicherweise wirkten aber auch einfach jene seit spätestens Mitte der 1870er Jahre als Photographien auch im Volk verbreiteten und sehr bekannten Darstellungen der Kaiserin Elisabeth I. als Reiterin zu Pferd vorbildlich. Eine von Karl Ritter von Kobierski (1848-1907) ca. 1870 für Kaiser Franz Joseph I. gemalte Elfenbeinminiatur zeigt die passionierte wie berühmte Reiterin Kaiserin Elisabeth I. sitzend am Pferd (Abbildung siehe: [/www.onb.ac.at/sammlungen/bildarchiv/ba/praesentationen/ausstellungen/elisabeth/reiterin\\_05.html](http://www.onb.ac.at/sammlungen/bildarchiv/ba/praesentationen/ausstellungen/elisabeth/reiterin_05.html)). Dieses Bild wurde als Photographie verbreitet und der Erlös einer karitativen Stiftung zugeführt<sup>36</sup>.

Hinter dem Motiv der Reiterin lässt sich möglicherweise auch ein Einfluss des Münchner Malers Wilhelm Trübner (1851 – 1917) feststellen. Trübner schuf 1886 unter anderem ein Gemälde „Amazone“, das ebenfalls eine eigenartig steif im Sattel sitzende Reiterin in Seitenansicht zeigt (Abb. 11). Auf einen möglichen Einfluss von Trübner wird in diesem Kapitel noch einmal zurückgekommen.

Liebenwein verstand sich von Beginn an nicht als ausschließlicher Tiermaler. Tiere haben in seinem Gesamtwerk jedoch eine sehr große Bedeutung, was in engem Zusammenhang mit Zügel zu sehen ist, der als bedeutender Vertreter der neuen deutschen Tiermalerei zu betrachten ist.

---

<sup>35</sup> Schultes S. 37.

<sup>36</sup> siehe: Österr. Nationalbibliothek / Bildarchiv / Elisabeth-Katalog / Kapitel IV: Die Reiterin: Bild: Signatur: Pf 6639 E 98a .

#### 4.1. Exkurs: *Tiermalerei*

Allgemein gab es eine weit zurückreichende höfische Tradition der Darstellung edler, mit Jagd und Turnier verbundener Tiere, insbesondere von Pferden und Hunden.<sup>37</sup> Zu den bedeutendsten Vertretern der Gattung zählt der in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Oberitalien tätige Antonio Pisanello (1395 - 1455).

Die Tiermalerei hatte sich im 17. Jahrhundert vor allem in den Niederlanden, als noch ein sehr direkter Zusammenhang zwischen Entwicklungen am Gebiet der Naturwissenschaften (Zoologie) und jenen der bildenden Kunst bestand, zu einer eigenständigen Gattung entwickelt. Beziehungsweise zeigte man Tiere gerne in Kombination mit Stillleben vor dem kulturellen Hintergrund eines gesteigerten Interesses an realistischer Naturdarstellung. Frankreich und England waren mit ihren elaborierten Tierdarstellungen im Rahmen von Landschaften, Genre-Szenen oder Stillleben tonangebend im 18. Jahrhundert, jedoch wurde das Fach aufgrund seines naturimitierenden Charakters nicht als eigenständig betrachtet. Einen Sonderfall stellt das Tierporträt mit seinen sozialen und sentimentalen Untertönen dar: Es entwickelte sich vor allem in England zu einem äußerst erfolgreichen wie umfangreichen Sub-Genre.

Mit der ansatzweisen Auflockerung der strengen traditionellen Darstellungshierarchien Anfang des 19. Jahrhunderts wuchs allgemein in Europa das Interesse an Tiersujets.<sup>38</sup>

Ein weiterer Grund war aber auch das allgemeine Bemühen um eine nähere Hinwendung zur Natur im 19. Jahrhundert. In Österreich findet sich mit Friedrich Gauermann der wohl bedeutendste Tiermaler des Wiener Biedermeier. Lothar Schultes nennt für Gauermanns Tierbilder den Holländer Paulus Potter (1625-1654) als wichtigstes Vorbild. Gauermann sprach von „Potterschen Gegenständen“, wenn er „gewöhnliches Vieh“ malte.<sup>39</sup>

Die österreichische Tiermalerei des ausgehenden 19. Jahrhunderts hatte in Rudolf Carl Huber (1839-1896) einen bedeutenden Vertreter, der bis zu seinem Tod die betreffende Meisterschule an der Wiener Akademie geleitet hatte (ab 1880). Die Professur blieb nach dem Tod von Huber unbesetzt. – Die von Liebenwein in dem bereits erwähnten Artikel „Vom Zügelschen Tier-Atelier in München“ ausgesprochenen Worte: „Die Tiermalerei,

---

<sup>37</sup> Schultes, S. 36.

<sup>38</sup> The Dictionary of Art, edited by Jane Turner, 1996 / Band II, S. 102 ff.

<sup>39</sup> Schultes, S. 36.



die beinahe überall noch als ein Stiefkind behandelt worden ist (...)“<sup>40</sup> beruhen wohl auf eigenen Erfahrungswerten.

Wichtige Persönlichkeiten auf dem Gebiet der Tierdarstellung waren in der Folgezeit Felician Freiherr von Myrbach, der zunächst als Lehrer und dann als Leiter an der Wiener Kunstgewerbeschule wirkte, sowie Alfred Roller, Emil Orlik, Ferdinand Andri und später auch Bertold Löffler. Als herausragende Protagonisten des Genres wären noch Carl Fahringer und Norbertine von Bresslern-Roth anzuführen.<sup>41</sup>

Im Kontext mit der Tiermalerei von Liebenwein weist Lothar Schultes auf die künstlerische Entwicklung von Ferdinand Hodler (1853-1918) hin, der ebenfalls als Tiermaler begonnen hatte.<sup>42</sup>

Auch in Deutschland erfuhr die Tiermalerei im 19. Jahrhundert eine beträchtliche Aufwertung – Schultes führt die Münchner Maler Max Joseph Wagenbauer (1774-1829) und Johann Friedrich Voltz (1817-1886) als Vertreter ähnlicher Tendenzen wie Gauermann an.<sup>43</sup>

So bettete auch Voltz das Tier in die Landschaft ein bzw. exponierte es zumindest nicht.

Anton Braith (1836-1905) (und sein Atelierkollege Christian Mali [1832-1906]) hingegen begann in der zweiten Hälfte der 1860er Jahre, sich kompositorisch auf Einzeltiere und Gruppen zu konzentrieren und verwirklicht so als erster Münchner Maler ein kompromissloses aber auch physisch wie psychisch dynamisches Nahbild in der Tiermalerei. Bei der speziellen Konzentration auf das Tier, die Mensch und Landschaft in klare Nebenrollen drängt, handelte es sich in der europäischen Malerei genau betrachtet um keine Neuerung, da der Gedanke des individualisierten Tierbildes respektive Tierporträts spätestens seit der **Frührenaissance** (???) in der Aristokratie traditionell eine Rolle spielte.

Ebenfalls losgelöst von aristokratischen Auftraggebern hatte der Niederländer Paulus Potter im 17. Jahrhundert schon Tiere in monumentalisierender Nahaufnahme wiedergegeben, jedoch spielte hier die Natürlichkeit des Wesens und des Momentes keine Rolle. Zur Natürlichkeit bei Braith trugen ganz wesentlich auch die allgemeinen Entwicklungen in der Malerei bei (Realismus der Piloty-Schule; Münchner Freiluftmalerei).<sup>44</sup>

---

<sup>40</sup> siehe Anm. 32.

<sup>41</sup> Spielvogel-Bodo, S.24 ff..

<sup>42</sup> Schultes, S. 36.

<sup>43</sup> Schultes, S. 36.

<sup>44</sup> Bühler, S. 61 f..

Heinrich von Zügel führte diese Konzentration auf das Tier weiter und machte es in der Folge zum vornehmlichen Anlass für eine Auseinandersetzung mit komplexen Lichteffekten.

Die Beziehung Tier-Mensch ist bei Zügel v. a. durch (gemeinsame) Arbeit definiert, die der bäuerliche Bereich bestimmt. Zügels persönliche Wurzeln liegen im ländlichen Milieu und sein thematischer Schwerpunkt lag von Beginn an bei Darstellungen von Nutz- und Haustieren. Diese entwickelten sich von einer anfangs genrehaft beeinflussten Darstellungsweise zu einer naturnahen: Tiere in alltäglichen Situationen, ohne sentimentaler Effekthascherei und Vermenschlichung, jedoch als ein Element der Natur, an dem sich, was wiederum der sinnensfreudigen impressionistischen Malerei entgegen kommt, natürliche Gegebenheiten wie das Zusammenspiel von Licht und Farbe besonders erkenntnisreich entfalten können.

Unter dem Eindruck der von Zügel geprägten Auffassungsweise entstand das wohl für die Malerei von Liebenwein um 1896 als charakteristisches Beispiel zu betrachtende Werk „Rheinische Karrenpferde“ (Abb. 14). Dieses bei Liebenwein an sich nicht datierte Werk lässt sich zeitlich genauer einordnen, da sich in Zügels Œuvre 1896 ein Bild mit der exakt gleichen Darstellung einer Pferdegruppe findet<sup>45</sup>.

(Möglicherweise auch bei dieser Gelegenheit hat ein weiterer Zügel-Schüler, nämlich Emanuel Hegenbarth, die gleiche Modellgruppe bildlich festgehalten<sup>46</sup>.)

Die Pferdegruppe besteht aus einem Schimmel und einem Fuchs, beides Karrenpferde mit schweren Sätteln und Zugzeug. Die Kombination von hellem mit dunklem Tier ist für Zügel (siehe auch das erwähnte Bild „Der weiße und der schwarze Schäferhund“) und seine Schule typisch. Am Rande einer Lichtung beziehungsweise in einer Sandgrube stehend, sind die Pferde einer besonders intensiven, von links oben einfallenden Mittagssonne ausgesetzt. Zusätzlich wird das Licht vom hellen Sandboden reflektiert.

Einerseits jeweils im rechten Winkel zueinander stehend und andererseits als Gruppe schräg im Bildraum platziert, sind dem Betrachter die Hinterseiten der Tiere aus geringer Distanz zugewandt. Der Bildausschnitt ist knapp gewählt, die beiden Tiere dominieren in

---

<sup>45</sup> abgebildet in: Diem, WV Nr. 412, „Rast in der Sandgrube“ bzw. Feilen, Abb. 163 (Leider ist die Abbildungsqualität für weitere Wiedergaben jeweils zu schlecht!).

<sup>46</sup> abgebildet in: Feilen 1993, Abb. 192.

ihrer Körperlichkeit den Bildraum. Wie im bereits zuvor erwähnten, 1895 entstandenen Werk „Pferd und Reiterin“ sticht die Intensität des Lichts ins Auge. Anders als im früheren Bild ist hier aber die Farbsprache weit ausgeprägter, was auf eine eingehende Auseinandersetzung mit den Zügelschen Farbtheorien zurückzuführen ist.

So lösen die auf das glänzende Fell der Tiere treffenden Lichtstrahlen ein Feuerwerk an gelb und blau schillernden Lichtreflexen aus und verleihen der Oberfläche Brillanz und Leuchtkraft changierender Seide.

Den Vergleich der Oberflächenqualitäten mit Seide spricht Liebenwein in einem Brief von Dezember 1896 selbst aus. Er berichtet über ein anderes in Arbeit befindliches Gemälde: *“Einen Schimmel von der Trambahn habe ich beinahe fertig. Er steht gegen einen graugrünen, beinahe weißen, seidenartigen Hintergrund und ist vom Stroh, worauf er steht, von unten gelb reflektiert. Die ganzen Farben der Bilder erinnern lebhaft an ein Messgewand aus gelber und weißer Seide.“*<sup>47</sup>.

Wiederum in die österreichische Kunstgeschichte hinein führt der Vergleich von Lothar Schultes von dem für die Zügel-Schule in Motiv, Komposition und Oberflächenbehandlung klassischen Gemälde „Schimmel mit Karren“ (1896) (Abb. 15) von Liebenwein mit dem Bild „Das Wagenpferd“ (1889) von August von Pettenkofen (Abb. 16). Von Pettenkofen nähme hier nicht nur Motiv sondern auch die Malweise Liebenweins vorweg, was sich in Ähnlichkeiten im freien Pinselstrich, in den Farbnuancen, in den Helldunkelschattierungen und der Verteilung von Licht und Schatten äußere.

Im Unterschied zu Liebenwein forciert von Pettenkofen mit markanten Schatten vor allem am Körper des Tieres eine emotionale Milieustudie.

Zügel praktizierte in seiner Malerei die Zerlegung des Lichts und war Vertreter der Kalt-Warm-Malerei und nimmt damit eine Liebenweins (auch zukünftigen) Umgang mit Farbe betreffend einflussreiche Schlüsselposition ein. Zügels Farbtheorien bauen auf allgemeinen Erkenntnissen des französischen Impressionismus auf, werden von ihm aber in die Form eines komplexen Systems gebracht und zur Methode formuliert, die in dogmatischer Art und Weise den Schülern nahegelegt wurde.

---

<sup>47</sup> Brief von Maximilian Liebenwein an Clementine Essigmann, München am 15. Dezember 1896, Nachlass ML.

Wilhelm Zügel, Sohn des Malers, hat diese Methode später schriftlich wie folgt niedergelegt: „Abgesehen von präziser Zeichnung, Erfassung des Organischen bestand die Lehre meines Vaters darin, die Schüler im Erkennen des Verhältnisses der Tonwerte zueinander vorwärts zu bringen. Dabei lehrte er die von ihm selbst entdeckte Gesetzmäßigkeit der Lichtbestrahlung eines Körpers, die außer der Verteilung von Licht und Schatten in Hell und Dunkel auch durch die Farbe in unserem Auge den Eindruck der Körperlichkeit erweckt. Er unterscheidet zunächst zweierlei Lichtbestrahlungen: ein direktes und ein indirektes oder reflektiertes Licht. Das direkte Licht, vor allem das Sonnenlicht, ist warm, d.h. es lässt die Lokalfarbe des Gegenstandes in unserem Auge in einer mit Rot verwandten Farbe erscheinen. Das reflektierte Licht kann sowohl warm als auch kalt sein. D. h. die Lokalfarbe erscheint in letzterem Fall in einem mit Blau verwandten Ton. Kalt erscheint z. B. eine beschattete aber dem blauen Himmel zugewandte Fläche. Warm erscheint eine beschattete, aber dem sonnenbeschienenen Boden zugewandte Fläche. An den Übergängen von kalten zu warmen Flächen entstehen Mischöne zwischen Rot und Blau, also dem Violett verwandte Farben. Mein Vater nennt diese Tönungen Brechungen. Die Erkenntnis dieser Gesetzmäßigkeit, die sich bei allen Eindrücken auf das menschliche Auge auswirkt, ist der Grundpfeiler des Impressionismus.“<sup>48</sup>

Diese Vorgaben verlangten, dass auch die farbliche Gesamtanlage, die Helligkeitskaskaden eines Bildes sorgfältig durchdacht sein musste: wo sollte die größte Dunkelheit, wo das größte Licht sein – ein helleres Weiß als Kremserweiß (Bleiweiß) stand nicht zur Verfügung und war für Sonnenglanzlichter reserviert. „Bei normalem Licht werden die gelblichen, also die warmen Töne unten sein und die bläulichen, die kalten Töne oben, die Übergänge nannte Zügel die ‚Brechungen‘. Sind aber mal bei gelber rosa Sonne oben alle warmen Töne, dann ist die logische Folge, dass umgekehrt die kalten Töne unten sind“, fasst der Zügel-Schüler Eugen Oswald<sup>49</sup> die Farbenlehre zusammen.

Diese Farbenlehre war tatsächlich für ihre Schwierigkeit in der Umsetzung berüchtigt und Liebenwein schreibt weiters in dem bereits oben erwähnten Brief<sup>50</sup>: „*Solche komplizierten*

---

<sup>48</sup> Wilhelm Zügel, unveröffentlichtes Manuskript, siehe Eugen Diem, Heinrich von Zügel und seine Zeit, Recklinghausen 1986, S. 10.

<sup>49</sup> Feilen, 1993, S. 62.

<sup>50</sup> siehe Anm. 47.

*Farbenprobleme hätte ich mich in Wien nie getraut zu lösen. Es hätten mir der Muth und die Kraft dazu gefehlt.“<sup>51</sup>*

Im Gemälde „Rheinische Karrenpferde“ gelingt Liebenwein jedoch eine souveräne künstlerische Umsetzung der Theorien: an Hinterteil, Rücken und Hals des Schimmels sind in Kremserweiß die hellsten Lichtreflexe markiert. Am Bauch sowie am rechten Hinterfuß bewirkt das vom Boden zurückgeworfene Sonnenlicht warmtonige Farberscheinungen in Gelb und Orange. Die Brechungen im orange/gelben Bereich sind grün/bläulich, am Hinterteil blau bis blau-rötlich schattiert.

Der Schlagschatten des Schimmels am Sandboden ist im Kern rötlich/violett, am Rand bläulich kalt gesäumt und steigert sich im Kontrast zum warmtonigen Sandboden, in dessen gelben bis orangen Ockertönen rotes Pigment starken Anteil hat. Am rötlich-braunen zweiten Pferd lässt die Sonne die Lokalfarben vor allem warmtonig erstrahlen, kalte, violetttonige Lichtreflexe treten am nicht direkt beschienenen aber dem Himmel zugewandten Hinterteil auf. Der Schlagschatten ist wie bei dem Schimmel innen rötlich, nach außen zu kalt bläulich temperiert.

Am Boden des Mittelgrundes finden sich weitere blautonige Schatten, die von Bäumen her rühren. Die von den – im Bild nicht mehr sichtbaren - Baumkronen stark abgeschirmte Sonne zeichnet sich an jenen Stellen, wo sie zu den Stämmen durchdringt, durch sanft glimmende Reflexe in Orange aus, die Modellierung im Schattenbereich ist in Blautönen aber auch tiefem Schwarz gehalten.

Charakteristikum der Ausführung dieser Theorien ist also das Aufeinandertreffen von warmen und kalten Farben, die in ihrer „Wärme“ bzw. „Kälte“ jeweils forciert sind. Die stark bläulichen Schatten wurden in der Folge zu einem typischen Merkmal für Zügel und seine Schule und waren in den 1890ern im Allgemeinen doch eher ungewohnt und gewagt. Noch um 1910/11 sind sie, allerdings auch im Rückblick gemeint, erwähnenswert. Georg Jakob Wolf schreibt in seinem Bericht über die Winterausstellung der Münchner Secession 1910/1911, in der Karl Haider und Heinrich von Zügel schwerpunktmäßig ausgestellt wurden: „(...) [dass] Farben im Schatten farbig und froh (...) [war] damals neu (...). Zügel malt dementsprechend seine Schatten farbig. Er übertreibt sogar einwenig, aber

---

<sup>51</sup> Ein anderer Schüler von Zügel, Hermann Ebers, hat diese „Farbenlehre“ scherzhaft so zusammengefasst: „Die Wärme sitzt im Bauche, das Kalt beim höchsten Licht. Die Brechung gleicht dem Hauche, Wo – das weiß man nicht“ (Clemens Jöckle, *Mit der Farbe zeichnen / Heinrich von Zügel (1850-1941)*, Lindenberg 2000, S. 22. Anm. 18).

Übertreibung liegt im Wesen der Kunst; sie muss die Erscheinungen der Natur überschraubt und überspitzt zum Ausdruck bringen“<sup>52</sup>.

Wie erwähnt war ein Beweggrund hinter Zügels extremer Farbsprache, sich durch die Wahl blauer Farbtöne und durch eine pastose Malweise von der dumpfen Farbigkeit der konventionellen Münchner Ateliermalerei abzusetzen.

Der Modernität dieser Farbsprache war sich Liebenwein sehr bewusst und er setzt sie äußerst charakteristisch ein. Dieses Charakteristische bezieht sich auch auf einen fortschrittlichen Umgang mit räumlichen und flächigen Bildqualitäten, die in einem deutlichen Spannungsverhältnis zueinander stehen: Der Einsatz von Farbe im Dienste eines dreidimensionalen Modellierens einerseits und dem gleichzeitigem Betonen ihrer dekorativen Eigenwertigkeit im Bildgefüge andererseits.

## 5. Auswirkungen des Jugendstils auf das Werk von Maximilian Liebenwein

Der Idee, dem dekorativen Eigenwert der Farbe mehr Beachtung zu schenken, wurde in jener Zeit in München mit der Gründung der Zeitschrift „Jugend“ ein prominentes Forum gegeben.

In dem künstlerisch sehr umtriebigen und lebhaften München hatte sich eine aktive Avantgarde zusammengefunden, die ihre Vorbilder in der englischen „Arts and Crafts“ Bewegung sah. Leitgedanke war kurz gesagt der Wunsch, Kunst in allen Lebensbereichen und auch im Alltag wirksam werden zu lassen. Künstler sollten ihre Vorstellungen nicht nur im Bereich der bildenden Künste einbringen sondern auch in jenem des angewandten Bereichs.

---

<sup>52</sup> Die Winterausstellung der Münchner Secession. Karl Haider und Heinrich von Zügel, in: Die Kunst, Bd. 23, München 1910/11, S.253 f.

Zu einem bedeutenden Medium im Rahmen der Vermittlung dieser Prinzipien wurde die 1896 von dem Verleger und Kunstsammler Georg Hirth gegründete Zeitschrift „Jugend“. Sie unterschied sich ganz wesentlich schon auf den ersten Blick vom übrigen Angebot an Zeitschriften, die sich an ein öffentliches Publikum wandten. Die berühmte Zeitschrift „Gartenlaube“ zum Beispiel oder die sogenannten „Fliegenden Blätter“ pflegten seit ihrem erstmaligen Erscheinen über Jahre hinweg ein gleichbleibendes Erscheinungsbild mit einfacher Kopfvignette und zurückhaltender Farbgestaltung.

Anspruch der Zeitschrift „Jugend“ war hingegen, aus der Menge des traditionellen Angebots hervorzustechen. Dies geschah schon äußerlich mittels plakativer Covergestaltung: die Coversujets im flächigen, konturenbetonten Stil in leuchtend bunten Farben von der ersten Nummer an – künstlerisch stand hier die moderne französische Druckgraphik Pate. Im Blattinneren wurde den gestalterischen wie inhaltlichen Ideen der aufgeschlossenen Jungkünstler Raum gegeben. Gleich in der ersten Nummer des Blattes veranstaltete Herausgeber Hirth ein Preisausschreiben, um sich für das Gebiet der modernen Illustration die Mitarbeit noch unbekannter und schaffensfreudiger Talente zu sichern.

Ein festes Programm hatte die „Jugend“ nicht, sie vertrat anfangs aber ausgesprochen lebensreformatorische Ideen: „Wir wollen alles besprechen und illustrieren, was interessant ist, was die Geister bewegt, wir wollen alles bringen, was schön, gut charakteristisch, flott und – echt künstlerisch ist ...“. Dem Inhalt nach sollten die Beiträge Bezug auf Jugend haben, auf Frühling, Kindheit, Liebe, Spiel, Musik, Tanz – ausgeschlossen war „jede Art von einem bestimmten alten Stil!“<sup>53</sup>

Von diesem Elan und der Aufbruchsstimmung fühlte sich Liebenwein, der sein Studium bei Zügel an der Münchner Akademie mit dem Semester 1896/97 beendet hatte, sichtlich angezogen. Erste illustratorische Veröffentlichungen in der „Jugend“ datieren aus dem Jahr 1896<sup>54</sup>. Von ihm entworfene Cover-Sujets standen zur Disposition, kamen dann aber nicht zur Veröffentlichung. Auch eine literarische Arbeit in Form einer Novelle wurde nicht gedruckt.

---

<sup>53</sup> Stein, 1991, keine Seitenangabe.

<sup>54</sup> 1896, 1. Jg., Heft 19, S. 299: „Ein Feldpostbrief“; 1896, 1. Jg., Heft 34, S. 543: „St. Georg“; 1896, 1. Jg. Heft 36, Seite 581: „Ödipus und die Sphinx“; 1896, 1. Jg., Heft 52, S. 857: „Intermissa Venus diu...“; 1898, 3. Jg., Heft 1, S. 14: „Michael erwacht“.

Im Jahr 1897 entstanden drei Werke, die wohl stark mit den von der Zeitschrift „Jugend“ ausgehenden Impulsen in Zusammenhang und innerhalb des Œuvres für neue künftige Wege stehen.

Es handelt sich dabei um erstens die zwei kleinformatigen Tempera-Arbeiten „Katzen in der Küche“ (Abb. 17) und „Katzen in der Mittagssonne“ (Abb. 18) sowie um das großformatige Tempera-Bild „Im Heiligtum der Sechet I“ (Abb. 19).

Die Idee an sich, Tiere sehr nahsichtig und formatfüllend ins Bild zu setzen, war für Liebenwein nicht ungewöhnlich. Zudem galt er als verbürgter Katzenliebhaber und eine so prominente und in aufwendiger Technik ausgeführte Darstellung ist somit nachvollziehbar. Unter den überlieferten Studienblättern finden sich auch in diesen Jahren zahlreiche, die sich nur mit Katzen in den verschiedensten Positionen auseinandersetzen (siehe Beispiel WVZ Liebenwein, Nr. 340). Wesentlich an den hier zu besprechenden Arbeiten und gänzlich neu sind aber Interpretation und Umsetzung des Themas. Liebenwein radikalisiert und stilisiert hier seine bisher angewandten Kompositions- und Gestaltungsmittel.

War im Sinne der Zügelsschule das Tier im Freien Anlass, die Wechselwirkung von Licht und Farbe nach bestimmten theoretischen, aber aus der Natur abgeleiteten Gesichtspunkten zu interpretieren, so ist hier das Moment der ästhetischen Stilisierung viel weiter in den Vordergrund gerückt. Auffällig ist die Akzentuierung der Farbpalette, die von einem intensiven Blau bzw. Grün sowie Orange-/Gelbtönen dominiert wird. Die Farbgebung hat sich hier noch einen Schritt mehr vom realen Ausgangspunkt entfernt und setzt sich wie bei den „Katzen in der Mittagssonne“ auch mit divisionistischen Einflüssen auseinander.

Die Temperatechnik lässt die Oberflächengestaltung insgesamt graphischer werden, das Fell der Katzen ist jeweils fein strichliert, der Zeichnung des Fells nachempfunden, andererseits ist zum Beispiel bei den „Katzen in der Küche“ der Hintergrund summarisch zu homogenen Farbflächen zusammengefasst.

Im Unterschied zu der idyllischen Szenerie der „Katzen in der Küche“ haben die „Katzen in der Mittagssonne“ einen ausgeprägt surrealen Charakter. Sie schauen, den Rücken zum Betrachter gewandt, in den Bildraum hinein und finden sich in einer von goldenem Licht durchfluteten Landschaft, die allein durch die links in die Bildtiefe führende Baumzeile gegenständlich definiert ist. In der rechten Bildhälfte hat sich alles in ein intensiv buntes Farbflimmern aufgelöst, in das die größere Katze nachdenklich hineinzustarren scheint. Zudem lässt ein perspektivischer Trick die Katzen unnatürlich monumental erscheinen –



der Abstand zwischen der extrem nahsichtigen Katzen/Baumgruppe im Vordergrund und der Baumzeile im Hintergrund scheint enorm zu sein.

Die Kombination von nahsichtiger Figur/Gruppe im Vordergrund, die in den Bildraum hineingedreht ist und sinnierend meist in einen Sonnenauf- oder Sonnenuntergang am tiefliegenden Horizont blickt, ist ein typisches Motiv der Zeit, genauer: der Münchner „Jugend“-Stilgraphik. Die in Rückenansicht wiedergegebene Figur ist Stellvertreter und Identifikationsmoment für den Bildbetrachter und zielt auf eine emotionale Wirkung ab. Diese Vorgangsweise hat seinerzeit vor allem Caspar David Friedrich folgenreich für die Kunst des 19. Jahrhunderts formuliert.

Am Ende des 19. Jahrhunderts wird diese Ausdrucksformel herangezogen, um eine positive Aufbruchsstimmung in Kunst und Gesellschaft zu illustrieren und nahezulegen. Der Blick in die Sonne oder in die verheißungsvolle Morgenröte, deren Strahlen die Welt durchdringen (Abb. 20 a und b) symbolisiert den Weg des (künstlerischen) Individuums in eine prosperierende Zukunft oder beziehungsweise umgekehrt: karikiert diesen Glauben an den Fortschritt der Zivilisation.

Liebenwein – der ausgebildete Tiermaler - setzt Katzen an die Stelle des Menschen, was man als einen für damals nicht ungewöhnlichen satirischen Seitenhieb auf die Kunstszenarie betrachten kann. Möglich wäre aber auch eine ernst gemeinte Interpretation als Allegorie im Sinne Max Klingers, dessen Werke mit stark surrealen und monumentalisierenden Qualitäten ideell hinter Liebenweins Arbeit stehen könnten. Als Beispiel sei hier die 1880 entstandene Radierung „Erste Zukunft“ (aus der Folge „Eva und die Zukunft“) (Abb. 21) angeführt. Lothar Schultes ortet in den beiden Katzenbildern „auf Franz Marc vorausweisende Töne“.<sup>55</sup>

Das dritte Bild, die Katzen im „Heiligtum der Sechet I“, machen im Vergleich einen realistischen Eindruck, wenn auch diese Szenerie geheimnisvoll erscheint. Das um und auf einer thronenden ägyptischen Skulptur lagernde Katzenrudel mutet in seinem Verhalten zum Teil menschlich an: während alle am Boden sitzenden Katzen scheckig, also in Relation gewöhnlich sind, haben nur die beiden Katzen auf dem Thron ein rein weißes beziehungsweise rein schwarzes Fell. Von links hinten wiederum fixiert eine Katze mit stechendem Blick den Betrachter. Dieses „Aus-dem-Bild-Starren“ zitiert einen Topos, der

---

<sup>55</sup> Schultes S. 39.

in der symbolistischen Kunst weit verbreitet war und mit der Magie des direkten Blickes kokettiert. Ein berühmtes Beispiel dafür ist „Die Sünde“ (u.a. 1893) von Franz von Stuck, ein Thema, das dieser mehrfach ausführte<sup>56</sup>.

Liebenwein überträgt die Gedanken der um 1897 ganz besonders aktuellen „Stimmungskunst“ wiederum in eine von Tieren bevölkerte exotische Welt<sup>57</sup>.

In der symbolistischen Malerei eines Arnold Böcklin oder Franz von Stuck spielen allerdings Tiere und Mischwesen aus Mensch und Tier schon länger eine bedeutende Rolle. Oftmals werden hier - und dieser Umstand macht auch ganz Wesentliches der sogenannten „Stimmungskunst“ aus – mit dem Tier die unbewussten Aspekte in der menschlichen Seele angesprochen.

Stilistisch steht in Liebenweins Werk das spannungsreiche Verhältnis von räumlichen zu flächigen Werten im Vordergrund, was erstmals auch durch den Einsatz von Gold als Farbe unterstrichen wird.

Diese Entwicklungen schlagen sich auch in der danach entstehenden Ölmalerei nieder:

In der 1899 gemalten „Ziege“ (Abb. 22) ist die großformatige Tierdarstellung auch nach den Gesetzen der modernen Flächenkunst organisiert. Das Tier, in diesem Fall eine Ziege, ist so weit an den Betrachter herangezogen, dass es nur mehr zum Teil in das Bildfeld passt. Beine und der Körper ab ca. der Mitte des Bauches liegen außerhalb des Bildes. Das Tier ist, wie es in früheren Werken bei Liebenwein bereits des öfteren der Fall war, parallel zur Leinwand positioniert, sodass es in einer prägnanten Kontur erfasst werden kann. Die Gestaltung des Hintergrundes hat sich im Vergleich zu den noch stark unter Zügels Einfluss stehenden Werken völlig verändert, insofern, als dieser nun wesentlichen Anteil an der Gesamtkomposition hat, die vor allem aus der Fläche heraus organisiert zu sein scheint.

---

<sup>56</sup> Andere Beispiele gibt es bei Jan Toorop: „Sphinx“, 1893 oder Fernand Khnopff: „Medusa“, 1898, jeweils abgebildet in: Marian Bisanz-Prakken: Heiliger Frühling, Gustav Klimt und die Anfänge der Wiener Secession 1895-1905, Wien 1999.

<sup>57</sup> Eine von Liebenwein 1904 geschaffene zweite Variante des Themas (Tempera, 35 x 27 cm; Verbleib unbekannt), die auch als Titelbild einer Apothekerzeitschrift fungierte, zeugt von der ungebrochenen Anziehungskraft der Kultur des Orients um 1900, die zum einem mit der so genannten Orientalmalerei in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erneut Aktualität erlangt und als mystisches Stilelement auch im Symbolismus eine Rolle spielte. Auch in Klimts Beethovenfries (1902) findet sich ein ägyptisierender Mädchenreigen.

Die Bildfläche ist nun ein durchgestaltetes Ganzes, das in einzelne Flächen/Bereiche unterteilt ist, die zueinander in Beziehung stehen:

Vor dem flächig aufgefassten, hellfarbigen Hintergrund zeichnet sich die reiche Profillinie des Ziegenkopfes ab, die formal in den gegenläufig geschwungenen Hörnern ihre Antwort erfährt. Ein Birkenbaumstamm, der, etwas schräg geführt, ziemlich exakt die Bildfläche teilt, trennt den Kopf optisch vom Rest des Körpers. Das aussagekräftige Kopfprofil dominiert so die rechte Bildhälfte und kann hier seine Wirkung ausspielen. In der linken Bildhälfte rhythmisieren in ihrer stakkatoartigen Anordnung die drei Baumstämme den im unteren Bildteil schwer lastenden Körper des Tieres. Genau genommen sind es aber nicht nur die Baumstämme sondern fast gleichwertig auch die Räume bzw. Farbfelder dazwischen, die hier ihre Wirkung entfalten.

Räumliche und dreidimensionale Qualitäten sind aber auch festzustellen, am deutlichsten an der Ziege selbst, die durch helle und dunkle Partien und eine Wölbungen suggerierende Pinselführung körperhaft wirkt. Der Hintergrund hat durch die schräg verlaufende Begrenzung des hellen Mittelgrundes eine gewisse Tiefenwirkung.

Den Eindruck des Flächigen forciert der sehr ornamental eingesetzte Pinselstrich. Der mittlere Birkenstamm ist rasterartig aus verschiedenfarbigen, einzeln nebeneinander gereihten Pinselstrichen aufgebaut. In den Blättern des Strauches rechts unten sind diese Pinselstriche lose und ungerichtet, jedoch als einzelne Farbfelder wahrnehmbar. Am Fell der Ziege wird der Eindruck wieder malerischer.

In der Farbgebung ist festzustellen, dass weiterhin kalte und warme Farbtöne in akzentuierter Weise zueinander kombiniert werden und den Gesamteindruck bestimmen.

Die wohl kalkulierte Fragmentierung des Tierkörpers und der effektvolle Einsatz von – nahezu – reinen Farbflächen bzw. die bewusste Organisation der Komposition über ihre Erscheinungsformen in der Bildfläche sind Ausdruck einer intensiven Auseinandersetzung mit der aktuellen Flächenkunst. Diese spielte in München spätestens ab Mitte der 1890er Jahre eine Rolle und erlebte in der 1897 gegründeten Wiener Secession um 1900 einen Höhepunkt.

Möglicherweise war für diese intensive flächenkünstlerische Auseinandersetzung auch die Freundschaft mit Ferdinand Andri von Bedeutung, der ab 1899 Mitglied der Wiener Secession war. Die Aufnahme von Liebenwein erfolgte 1900.

Ebenso dürfte hinsichtlich der Sensibilisierung gegenüber Flächenwerten eine allgemeine Prägung durch die Kenntnis der französischen Kunst, im speziellen jener Paul Gauguin und der Nabis von Bedeutung gewesen sein. Hinter dem auffälligen Geometrisieren des Pinselstrichs bei Liebenwein um 1899 steht wohl das direkte oder indirekte Vorbild Paul Cézannes.

Die Ölmalerei spielt im Schaffen Liebenweins noch bis ca. 1901 eine Rolle, wobei parallel bereits eine umfangreiche und künstlerisch bedeutende Produktion in Temperatechnik und graphischen Medien zu verzeichnen ist, die an eigener Stelle besprochen wird.

Auffällig ist an den Ölbildern die Bereicherung und Auflockerung der Motivwahl: neben Einzeltierdarstellungen werden nun auch Tiergruppen und vermehrt die Kombination von Mensch und Tier thematisiert, Kompositionen beinhalten nun mehr Handlungsmomente. Jene anhand der „Ziege“ von 1899 erläuterten Stilmerkmale sind weiterhin auszumachen, unterliegen zum Teil einer Weiterentwicklung aber auch Relativierung.

Unter anderem sticht in dem Gemälde „Bosnischer Hirte mit drei Ziegen“ um 1899/1900 (Abb. 23) ein neuartiges Ausloten der räumlichen und flächigen Werte anhand einer mehrteiligen Gruppe ins Auge.

Die dekorativ intensive Farbgebung, der ornamentale Einsatz des Pinselstrichs und die Reduktion der Umrisse auf einfache Konturen legen eine flächige Interpretation nahe, während das Hintereinanderstaffeln der Bildelemente tiefenräumliche Qualitäten birgt. Das räumliche Gefüge ist aber widersprüchlich, wie die scheinbar in der Luft schwebende Ziege links oben zeigt.

Der selbstbewusst gesetzte Pinselstrich mit auch dekorativem Eigenwert ist auch ein Phänomen der deutschen Malerei am Ende des 19. Jahrhunderts, die Wurzeln dafür finden sich in den Werken der Schule von Barbizon bzw. gegen Ende des Jahrhunderts im Werk von Paul Cézanne. In München wirkende Künstler wie Wilhelm Leibl, Carl Schuch und deren Umkreis sowie später die Künstlergruppe „Scholle“ behielten den stilisierten Pinselstrich bei. Stilistische Parallelen zur Malerei von Liebenwein finden sich auch in den Gemälden von Wilhelm Trübner (1815-1917) – wie zum Beispiel „Frau am Chiemsee“ 1891 (Abb. 24).

Der Künstler Wilhelm Trübner stand Liebenwein mit seinen Pferdebildern („Gardekürassierpferd von vorn“ 1901<sup>58</sup> oder „Bepacktes Kürassierpferd“, 1901<sup>59</sup>) und seiner Landschaftsauffassung („Schloß Lichtenberg im Odenwald“ 1900<sup>60</sup>) auch in inhaltlicher Hinsicht sehr nahe.

Farbigkeit und Pinselstrich verselbständigen sich in der Zeit um 1900 / 1901 immer mehr. Schultes ortet in den während der Bosnienreise 1899 entstandenen Tierbildern (z. B. WVZ Nr. 27, 30, 32) Liebenweins konsequenten Weg hin zum Expressionismus, für den es in der österreichischen Kunst nur in den Pariser Skizzen von Tina Blau Vorbilder gäbe. Liebenwein nähme hier in erstaunlicher Weise einen Stil vorweg, den Franz Marc erst in seinen Pferdestudien 1905/06 erreichte.<sup>61</sup> Franz Marc hatte sich auch mit der Zügelschule auseinandergesetzt, da er von deren Gründlichkeit beeindruckt war.<sup>62</sup> In Werken Zügels beginnt sich eine Verselbständigung des Pinselstriches seit Ende der 1880er Jahre zu zeigen, seit Mitte der 1890er Jahre steht dieser Aspekt gemeinsam mit einer speziellen Farbpalette charakteristisch im Vordergrund des Schaffens.<sup>63</sup>

### 5.1. Resumée

Von der Wiener Akademie kommend bot für Liebenwein das Studium bei Heinrich von Zügel erstmals die Möglichkeit, sich mit einer modernen Form der Malerei auseinanderzusetzen. Der deutsche Impressionismus und die deutsche Freiluftmalerei waren Mitte der 1890er Jahre gerade dabei, sich in breiterem Maße durchzusetzen, sodass ein ursprünglicher Antiakademiker wie Heinrich von Zügel an die Münchner Akademie berufen werden konnte.

Ein wesentlicher Impetus hinter Zügels impressionistischer Malerei war das Streben, die anerkannte traditionelle Malerei, wie sie von Carl Theodor von Piloty und Franz von Lenbach vertreten worden war, zu überwinden.

---

<sup>58</sup> „Gardekürassierpferd von vorn“ 1901, Öl auf Leinwand, 110 x 80 cm, rechts oben signiert: W. Trübner; Staatsgalerie Stuttgart.

<sup>59</sup> „Bepacktes Kürassierpferd“, 1901, Öl auf Leinwand, 51 x 60 cm, rechts unten monogrammiert: WT; Kurpfälzisches Museum der Stadt Heidelberg.

<sup>60</sup> „Schloß Lichtenberg im Odenwald“, 1900, Öl auf Leinwand, 91,5 x 78,5 cm, links unten signiert und datiert: W. Trübner 1900; Hamburger Kunsthalle.

<sup>61</sup> Schultes S. 42.

<sup>62</sup> Feilen, S. 6.

<sup>63</sup> Diem, Tafel 14 und Tafel 21.

Die antiakademischen Elemente wie eine helle, lichthaltige Palette anstelle einer brauntonigen; pastoser Farbauftrag anstelle eines lasierenden; und eine Malfaktur, die mittels trockenem Farbauftrag und breiter, kurzer Pinselstriche für den Gesamteindruck maßgeblich ist.

Diese Elemente sowie die Umsetzung des Motivs, des Gesehenen nach den Gesichtspunkten der erwähnten farb- und lichtanalytischen Theorien eignete sich Liebenwein sehr rasch an, sodass bereits 1896 frühe Hauptwerke entstehen konnten.

Tatsächlich hatte Liebenwein schon bald seine Eigenständigkeit gegenüber der Malerei und den Theorien seines Lehrers Heinrich von Zügel bewiesen: die „Rheinischen Karrenpferde“ Liebenweins von 1896 zeigen etwa einen im Vergleich weniger pastosen Farbauftrag und auch eine weiterentwickelte Palette, die Einflüsse aus der französischen Kunst vermuten lässt.

Der Gedanke der Verselbständigung und der Autonomisierung des Bildmittels Farbe war schon durch Zügels Farbtheorie angelegt, welche den Blick auf die Wirklichkeit einer die Natur abstrahierenden Idee unterordnete. In den 1897 entstandenen „Katzenbildern“ wendet Liebenwein diese Grundlagen in einer bereits äußerst plakativen Weise an. Wenn auch die Spannung zwischen räumlichen und flächigen Elementen schon in früheren Werken auffällt, ist die erste ausgeprägtere Auseinandersetzung mit dem Thema Flächenkunst ebenfalls 1897 zu verzeichnen. Der diesbezügliche Höhepunkt betreffend die Ölmalerei liegt gegen Ende der Schaffensphase um 1900.

Die künstlerisch progressive Haltung – expressive Farbigkeit, freier Pinselstrich - der Jahre 1899/1900 endet unvermutet. „Sein künstlerischer Wagemut scheint auf nicht allzu viel Verständnis gestoßen zu sein. Noch 1918 gestand Liebenwein in einem bitter-ironischen Brief an seine Nichte in Wien alle seine bisherigen *Verbrechen*, darunter: *Ich bin Mitglied der Secession geworden und habe mich unterstanden, einen grünen Schimmel zu malen, wo doch jeder Mensch weiß, dass der Schimmel in weißer Farbe angestrichen wird.*“<sup>64</sup>. (Siehe auch Kapitel 7 dieser Arbeit)

Jene Werke, die unter dem Einfluss von Zügel entstehen, bilden den ersten bedeutenden Schaffenskomplex im Œuvre Liebenweins. Dieser zeichnet sich äußerlich durch eine intensive Auseinandersetzung mit dem Impressionismus und motivisch durch eine

---

<sup>64</sup> Schultes S. 42.

überwiegende Zahl an Tiersujets aus. Zeitlich erstreckt sich diese Schaffensphase bis in die Jahre 1900/1901.

Die 1903 entstandene Farblithographie „Wisente“ (Abb. 25) ist das letzte reine Tiersujet, das wir von Liebenwein kennen. Zwei Exemplare der amerikanischen und demnach für Europa exotischen Spezies werden in charakteristischen, natürlichen Posen – die gleichzeitig auffällig ideal sind - wiedergegeben und in eine pseudonatürliche Umgebung hineinkomponiert. In dieser frei erfundenen Landschaft wachsen – in natura unmöglich – Birken auf sandigem Steppenboden. Die frühesten bekannten Darstellungen exotischer Tiere (in Spritzschablonentechnik) bei Ludwig Heinrich Jungnickel finden sich 1905/06. Auch er kombiniert bei seinen Tigern oder Löwen ein liegendes mit einem sitzenden Tier, reduziert aber in der Wiedergabe (auch technikbedingt) schon extrem die Details und findet zu einem äußerst flächenhaft-graphischen Stil. Liebenweins technisch meisterhaft im Dreifarbendruck (ocker, braun und blau) umgesetztes Motiv liegt künstlerisch mitten im Spannungsfeld zwischen Reduktion / flächenhafter Abstraktion und räumlicher / detailverhafteter Umsetzung. Beide Künstler konnten ihre Modelle im Schönbrunner Zoo studieren, der vermehrt exotische Rassen zeigte.

Tiere bilden auch im weiteren Schaffen Liebenweins einen Schwerpunkt, jedoch treten sie mit Ausnahme illustrativer Arbeiten oder expliziter Tierstudienblätter – letztere wurden auch in zahlreichen Ausstellungen gezeigt und waren ein Verkaufsschlager - in einem inhaltlichen Kontext auf wie zum Beispiel 1912 in dem Werk „Der hl. Franz von Assisi predigt den Tieren“ (WVZ. Nr. 164).

## 6. Das romantische Œuvre vor 1900

Während die von Zügel geprägte Malerei vornehmlich der Tierdarstellung gewidmet war, sah sich Liebenwein mit dem Umzug von Karlsruhe nach München 1895 und dem Besuch der hiesigen Akademie einer großen aktiven Kunstszene gegenübergestellt, in der die verschiedensten Aspekte eine Rolle spielten. Lovis Corinth formulierte dies betreffend künstlerischer Stilrichtungen pointiert wie folgt: „(...) in der Münchner Kunst in den letzten Jahrzehnten des vergangenen Jahrhunderts [war] etwa alle vier Jahre ein Stil modern, dem nachzueifern manniglich sich beeilt habe. Die Probe aufs Exempel gibt die unzweifelhafte Tatsache in dieser Reihenfolge: 1875 altmeisterlich, 1879 Pleinair oder Stil Munkacsy, 1883 Holländisch, 1888 Schottisch, 1892 Impression oder Böcklin, 1896 Neu-Idealismus und Allegorismus, 1900 Plakat.“<sup>65</sup>

Schon im ersten Kapitel wurde die Münchner Zeitschrift „Jugend“ angesprochen, welche Maximilian Liebenwein in ideeller Hinsicht sofort in Ihren Bann zog.

Ein anderer inhaltlicher Faktor, dem Liebenwein in München wieder begegnete, war die ritterlich-romantische Themenwelt.

Zu den großen in der Schulzeit im Wiener Schottengymnasium gewonnenen Prägungen zählte die „Begegnung“ mit dem Nibelungenlied, das Liebenwein auch in seiner Urtextfassung kennenlernte. Nach eigenen Worten hat ihn „das große Lied (...) seit jenen Tagen durchs Leben geleitet“<sup>66</sup>. In München trifft Liebenwein diesbezüglich auch auf eine ausgeprägte Tradition, welche für sein Schaffen letztlich zeitlebens bestimmend bleiben wird.

Das innere Naheverhältnis Liebenweins zu romantischen Ideen lässt sich anhand einer noch in Karlsruhe (1894/95) entstandenen Photographie belegen, zeigt diese doch den Künstler in Ritterrüstung am Pferd<sup>67</sup>. Das Bild entstand im Zuge der Vorbereitungen für einen Bismarck-Festzug, der von der Zügelklasse gestaltet wurde. – Ein für die Zeit der zweiten Jahrhunderthälfte und somit für den späteren Historismus typisches Ereignis: das Aneignen und Vereinnahmen von Geschichte, indem man in ihr Zeitkostüm schlüpft. In diesem Sinne wurden auch große und viel beachtete Maskenbälle – als einer der ersten 1876 das zur Legende gewordene Künstlerfest der Allotria mit Namen „Festzug Kaiser Karl V.“ - in

---

<sup>65</sup> Ebertshäuser, 1979, S. 150.

<sup>66</sup> ML 1907 (Festgabe zum 100 jährigen Jubiläum des Schottengymnasiums), S. 396.

<sup>67</sup> Nachlass ML.



München veranstaltet. In Wien wurde 1879 von Hans Makart der Festzug zu Ehren der Silbernen Hochzeit des Kaiserpaars als historisierende Kostümparade inszeniert, während das zu neuem Reichtum gelangte Großbürgertum bevorzugt im Patriziergewand der Renaissance für Photos posierte oder sich von Künstlern wie Franz von Lenbach oder Hans Makart im historischen Kostüm porträtieren ließ, um der individuellen sozialen Stellung eine vermeintliche geschichtliche Kontinuität zu verleihen.

Während das Zitieren der Renaissance vor allem (aber nicht nur) einem Repräsentationsbedürfnis bestimmter Gesellschaftsschichten diente, hat der Themenbereich Ritterromantik, Artusromantik und Gralssagen noch viel mehr als Ausgangspunkt für ideale Bestrebungen gedient haben, genauer zur Vermittlung von gesellschaftlichen Werten und Tugenden.

### 6.1. Exkurs: *Ritterromantik und ihre speziellen Voraussetzungen*

Die Suche nach kultureller Authentizität und Identität in dem 1806 gegründeten Heiligen römischen Reich deutscher Nation war nicht zuletzt durch die zerrüttenden Franzosenkriege im ausgehenden 18. Jahrhundert und spätere kriegerische Konflikte (1871 deutsch-französischer Krieg) sowie der in der Folge gespannten politischen Situation eine Möglichkeit zur Stabilisierung aus dem Inneren heraus.

Den Ausschlag im Sinne einer patriotischen Interpretation des Nibelungenliedes, das eigentlich als literarischer Reflex des höfisch-kultivierten Rittertums aus der Hochblüte des Feudalismus bezeichnet werden kann, gaben A. W. Schlegels berühmte Berliner Vorlesungen der Jahre 1801-1804. Während Johann Heinrich Füssli in seiner ab 1798 (bis 1820) entstandenen Folge von Gemälden und Zeichnungen die Nibelungen - die nach ihrer Wiederentdeckung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vorerst nur in einem äußerst kleinen Kreis Aufmerksamkeit gefunden hatten - formal weitgehend nach antikem Vorbild auffasst, zeigen sich Peter Cornelius 1817 in Berlin erschienene Nibelungenillustrationen schon im von da an typischen mittelalterlich-altdeutschen Kostüm.<sup>68</sup>

Die Nibelungen wurden bald mehr und mehr dazu herangezogen, *deutschen Heldengeist* zu vorzuzeigen und zu aktivieren. 1835 erschien schließlich auch die erste ins Hochdeutsche übertragene Ausgabe des „Parzival“ von Wolfram von Eschenbach.

---

<sup>68</sup> Schulte-Wülwer, S. 11, 16; 31 f.

Schon 1834 ließ Bayernkönig Maximilian II. die Decke des so genannten „zweiten Vorzimmers der Königin“ im Königsbau der Münchner Residenz mit einem 24-teiligen Freskenzyklus dekorieren, der Szenen aus dem Parzival-Epos von Eschenbach zeigte (Ausführender des nicht erhaltenen Freskenzyklus war Carl Hermann). Im folgenden Jahr (1835) wurden im Schwanenrittersaal der in neugotischen Stilformen wiederaufgebauten Burg Hohenschwangau Wandbilder mit Szenen aus der Lohengrinsage fertig gestellt. König Ludwig II. von Bayern, Sohn Maximilian II., ließ ab 1869 Schloss Neuschwanstein im Stil von alten deutschen Ritterburgen erbauen. Die Wartburg, Anfang des 13. Jahrhunderts Schauplatz des mythischen Sängerkrieges zwischen Walther von der Vogelweide, Wolfram von Eschenbach und anderen, wurde beginnend mit 1838 rekonstruiert, Moritz von Schwind gestaltete Wandbilder, die sich mit den mythischen Ereignissen (1854/55) befassen. In Neuschwanstein wurde die Ausstattung des großen Sängersaales der Parzival- und Grals Sage nach Wolfram von Eschenbach gewidmet.

Richard Wagner (1813 – 1883) sprang mit seinen Opern (Uraufführungen bedeutender Werke fanden unter anderem 1850 mit der romantischen Oper „Lohengrin“ in Weimar statt, 1869 mit „Das Rheingold“ und 1870 „Die Walküre“ jeweils in München, schließlich 1876 mit „Der Ring des Nibelungen“ sowie 1882 mit „Parsifal“ in Bayreuth) inhaltlich auf eine sich bereits mit Erfolg ausbreitende Welle des Interesses - an auch bereits zuvor schon im musikalischen Bereich behandelten - Ritterstoffen auf. Seine musikdramatischen Umsetzungen der bekannten Inhalte zeichnen sich vor allem durch eine „Psychologisierung“ der Ereignisse aus. Auf diese menschlich allgemeingültige Ebene seiner Opern ist es zurückzuführen, dass sich ein deutsches Heldenepos in der französischen Kunst des ausgehenden 19. Jahrhunderts offensichtlicher Beliebtheit erfreuen konnte<sup>69</sup>.

Ausgehend von den mythischen Qualitäten der Gralssagen ist es kein allzu großer Schritt zum Thema „Märchen“. Im Detail wird dieses Thema in Kapitel 8 dieser Arbeit genauer besprochen, hier sei jedoch angemerkt, dass das Märchen im Zuge der Romantik ab Anfang des 19. Jahrhunderts in seiner ebenfalls identitätsstiftenden Wirkung erkannt wurde und zum anerkannten Darstellungsthema in der bildenden Kunst avancierte.

Als überragende Künstlerpersönlichkeit ist hier Moritz von Schwind (1804-1871) zu nennen der - auch in Gestalt seiner Schüler wie zum Beispiel Eduard von Steinle (1810-1886) – als

---

<sup>69</sup> Im französischen Symbolismus entwickelte sich eine regelrechte „Peinture Wagnérienne“. (Baumstark / Koch, 1995, S. 183).

wesentlicher Mittler der märchenhaften Romantik in die zweite Hälfte des Jahrhunderts hinein fungierte.

### 6.2.1. Graphische Arbeiten

#### „St. Georg“ – eine Illustration für die Zeitschrift „Jugend“ (1896)

Ein Spezialfall unter den Ritterfiguren ist der hl. Georg: in seiner Doppelfunktion als christliche Symbolfigur und romantischer Ritter wurde er zu einem Idol für das ausgehende 19. Jahrhundert. In seinen Ursprüngen, die tief in das Mittelalter reichen, führt Georg den siegreichen Kampf gegen das Heidnische. Die bekannte Triumph-Pose des Ritters mit gezückter Lanze, dessen Pferd sich über einem besiegten Ungeheuer euphorisch aufbäumt, leitet sich von einem antiken Sieger-Motiv ab.

In München um 1900 verdichtet sich die Gestalt des hl. Georg, der als Idealritter sich auch durch einen besonders anspruchsvollen Tugendbegriff und einen strengen Ehrenkodex auszeichnete, zu einer Symbolfigur für den als notwendig erachteten Kampf des Geistes gegen den Ungeist der Zeit, also auch gegen die Vorherrschaft materieller Werte, die einhergehend mit Industrialisierung, Kapitalismus und Kommerzialisierung traditionelle Werte verdrängten.

Die Figur des Heiligen entwickelte sich zu einem beliebten Bekenntnisthema und wird in der Folge im Zusammenhang mit weiteren zahlreichen Georgs-Darstellungen von Liebenwein, die sich im gesamte Œuvre finden, auch noch näher erläutert werden. Liebenwein wählte die Figur des hl. Georg auch als Motiv für sein persönliches Exlibris und als Vignette auf seinem Briefpapier.

Eigene Aufzeichnungen von Liebenwein unterstreichen die tiefe Beziehung des Künstlers zum Thema „hl. Georg / St. Jörg“, die in der Schulzeit am Schottengymnasium ihren Anfang nahm: „Die Legende vom St. Jörg, dem Drachentöter, nahm im Zusammenhang mit Siegfried und der Nibelungensage zum ersten Mal meine Phantasie gefangen und die

ersten Keime meines Zyklus *St. Jörg, eine fromme Märe*, der 1904 (siehe Kapitel 11.2.1.) vollendet ins Leben trat, reicht in diese Kinderzeit<sup>70</sup>.

Seine erste bedeutende Darstellung des Ritterheiligen entsteht 1896 für die Zeitschrift „Jugend“ (Abb. 25).

Stilistisch zeigt sich „St. Georg“ in einer allgemein für die Zeit typischen Form, die in ihrer Konturenbetontheit, dem breiten kräftigen Strich und den hellen Höhungen einerseits an Druckgraphiken des 16. Jahrhunderts – speziell auch an italienische Chiaroscuro-Holzschnitte – erinnert und diese andererseits mit Elementen des Jugendstils kombiniert. Typisches Beispiel für Letzteres sind die aus dem Maul des Drachen dringenden Rauchschwaden: sie verteilen sich vor dem Himmel, der aus breiten horizontalen Parallelschraffuren aufgebaut ist, in Gestalt anmutig schlängelnder Bänder über das Blatt. Diese elegant beschwingte Bewegungslinie ist durch eine parallele Strichführung betont und gilt im Sinne des Jugendstils als emotionaler Ausdrucksträger. Die Kampfszene von Georg mit dem Drachen spielt sich auf einer Anhöhe ab, von der aus man links weit in die Landschaft blicken kann. Rechts im Vordergrund kniet auf einer hohen, blattparallel gestellten Steintafel die von St. Georg zu rettende Königstochter Margarethe. Um ihre Hüften ist ein langes Tuch geknüpft, der Oberkörper nackt. Sie stützt sich auf den Rand der Tafel und blickt versonnen in den Abgrund (und nicht auf ihren Befreier). Der Sog des „Abgründigen“ wird durch die überlange, in die Tiefe fließende Haarpracht betont, die zeichnerisch stark akzentuiert ist. – Die Königstochter fungiert gleichzeitig als das in der Jugendstilgraphik so beliebte „mädchenhafte Sehnsuchtsmotiv“<sup>71</sup>, der Blick in die Tiefe ist auch der Blick in eine innere Tiefe.

Die Mannigfaltigkeit der verschiedenen Einflüsse zeigt sich auch in der Bildanlage, in der Liebenwein von Julius Schnorr von Carolsfeld 1841 entworfene Szenen (Abb. 26) zu den Nibelungenfresken im Münchner Königsbau zitiert, wo in gleicher Weise ebenfalls ein Textfeld freigelassen ist.

Symptomatisch ist der bereits angesprochene stilistische Eklektizismus, der unterschiedliche Einflüsse synthetisiert. Ähnliches lässt sich über englische Buchillustrationen der Zeit sagen: Ilse Bang erwähnt im Zusammenhang mit der Methode der stilistischen Verquickung

---

<sup>70</sup> ML 1907 (Festgabe zum 100 jährigen Jubiläum des Schottengymnasiums), S. 398; Die Phantasie zum Thema wurde auch durch ein damit verquicktes emotionales Erlebnis angefacht bzw. vertieft: Durch einen besonders humanistisch agierenden Lehrer (Pater Hugo) wurden die Schüler dazu motiviert, sich regelmäßig Inszenierungen von Klassikern am Burgtheater anzuschauen. In der freudig spannungsgeladenen Atmosphäre des Aufbruchs in ein Erwachsenenleben verliebte sich Liebenwein erstmals – und zwar in die Darstellerin des Reiterjungen Georg im „Götz von Berlichingen“.

<sup>71</sup> Hofstätter, 1968, S. 13.

von in diesem Fall gotischen, klassizistischen und japanischen Formen besonders die Holzschnitte von Walter Crane<sup>72</sup>, der 1896 eine auch von Liebenwein beachtete Ausstellung in München hatte<sup>73</sup>. Aubrey Beardsley gehört ebenfalls in die Gruppe jener bedeutenden Illustratoren, die mittels bewusstem Schöpfen aus der Vergangenheit signifikant Charakteristisches schufen.

Die Darstellung des Heiligen bei Liebenwein ohne Nimbus unterstreicht seine weltliche Rolle. – Der im Textfeld festgehaltene Hymnus bezieht sich auf Georg, den Schutzpatron der Reiter und Verteidiger des Glaubens.

*Georgius / equitum patronus / hymnus! / O Georgi miles christi / palestina devicisti / manu tua valida. / Ortus tuus generosus: actus tuus bellicosus / fides erat feruida. / per lancea invibrante / et dracone vulnerante / viuit regis filia.*<sup>74</sup>

Liebenwein verstand die „Jugend“ durchaus als kämpferisches Blatt im Sinne eines Kampfes für die Anerkennung einer neuen, jungen Kunst. In einem unter Pseudonym Anfang des Jahres 1897 verfassten Artikel für die in Wien erscheinende Wochenschrift „Die vornehme Welt“<sup>75</sup> schreibt Liebenwein zum Thema „Münchner Kunst“: *„(...) Noch bleibt zu besprechen, was uns für die moderne Richtung und ihrem Kampf mit Zopf und Convention von Bedeutung scheint: Es ist die Gründung der Münchner illustrierten Wochenschrift für Kunst und Leben: „Jugend“. Es ist dieselbe jedenfalls ein verdienstliches Werk gewesen. Wenn auch manches bizarr und wunderlich sein mag, so hat es doch in seiner Tollheit das Gute, dass es ein Faustschlag ist in das Gesicht der Gewohnheit. / Altherwürdiges soll nicht verhöhnt werden, nein, es soll nur gerüttelt werden an dem verknöcherten Geschmack des deutschen Philisterthums, der sich besonders im Illustrationswesen breit gemacht hat. / So mögen dann auch im kommenden Jahre die jungen Streiter für wahre Kunst sieghaft ihre Klängen erproben in München und anderswo. Das walte Gott!“*

---

<sup>72</sup> Bang, S. 94.

<sup>73</sup> ML, „Münchner Kunst“, in: „Die vornehme Welt – Illustrierte Wochenschrift für die Gesellschaft, Wissenschaft, Kunst, Litteratur, Mystik, Sport, Mode, Volkswirtschaft, Reisewesen, Fremdenverkehr etc.“, Nr. 1, 7. Jänner 1897, S. 10f..

<sup>74</sup> Übersetzung: „Das Lied auf Georg, den Schutzherrn der Ritter! O Georg, Soldat Christi, du hast mit deiner starken Hand Palästina besiegt. Heldenmütig dein Erscheinen, kriegerisch deine Taten, dein Glaube ungezähmt. Mit funkelnder Lanze, durch die Verwundung des Drachen, befreite er die Königstochter.“

<sup>75</sup> „Die vornehme Welt“ Nr. 1, 7. Jänner 1897, S. 10. Maximilian Liebenweins Bruder Josef Richard Liebenwein war der Chefredakteur der Zeitschrift.

Die kämpferische Pose Liebenweins zielt auf einen weiteren, persönlich seine Kunst betreffenden Punkt ab: für das breite Publikum galt er, der sich offiziell und möglicherweise auch bewusst provozierend als Tiermaler bezeichnete, als Vertreter eines oberflächlich betrachtet minderen Genres. Akademisches Ansehen genoss vor allem die Historienmalerei. Ein diesbezüglich „unangenehmes“ Erlebnis war Liebenwein in der Wiener Gesellschaft widerfahren, als er von einer bekannten „Gönnerin der schönen Künste“ zu einem Gesellschaftsabend geladen war (um 1895/96).

In einem Brief an seine Braut<sup>76</sup> und noch ausführlicher in einem Artikel mit Titel „Ein ästhetischer Thee“ (Abb. 27) für die „Vornehme Welt“<sup>77</sup> (begleitet von einer bissig-satirischen Kopfleiste) spricht Liebenwein sich sehr verärgert, aber angriffslustig über Erfahrungen aus, die die Arroganz und Ignoranz der „sogenannten „Gepülteten“ gegenüber neuartiger und andersartiger Wege in der modernen Kunst spiegeln.

Dem Kampf gegen das „Philistertum“ widmete Liebenwein 1897 ein eigenes Blatt: ein Ritter in schwerer Rüstung, ausgestattet mit einem Schild, auf dem – wie man es auch bei Emblemen im Zusammenhang mit der Wiener Secession sehen konnte - Felder für die Wappen der drei Kunstgattungen Malerei, Bildhauerei und Architektur angelegt sind, greift den mit einem überdimensionalen Federkiel bewaffneten, zur Karikatur typisierten bezopften Kleinbürger mit der Lanze an. Am Zaumzeug des weißen Ritterpferdes wiederholt sich das Motiv der drei Kunstwappen, das schwarze Pferd des Kontrahenten trägt Scheuklappen.

Liebenwein paraphrasiert eine Szene, die Wilhelm von Kaulbach (1804-1874) für die Fresken an den Außenwänden der Neuen Pinakothek in München Mitte des Jahrhunderts entworfen hatte: „Die Bekämpfung des Zopfes durch Künstler und Gelehrte unter dem Schutz der Minerva“, 1848/1854 (Abb. 28). In dieser ironisch unterlegten Darstellung kämpfen Nazarener und Klassizisten gegen den „Zopf“, ein Ungeheuer mit drei perückenbestückten Köpfen. Der auf die Perückenmode der Zeit um 1760-1780 anspielende und abschätzigste Terminus „Zopfstil“ bezieht sich auf „gewisse Erscheinungen der deutschen Kunst zwischen Rokoko und Klassizismus“ und meint „das Nüchterne, Trockene, Stimmungslose, den Mangel an Kraft, Größe und Tiefe des Empfindens dieser bürgerlichen Welt. (...) Der Zopf ist das Symbol von Unnatur, Steifheit und lehrhafter Pedanterie.“<sup>78</sup>

---

<sup>76</sup> Brief an Anny Essigmann, München am 21. Dezember 1896, im Nachlass ML.

<sup>77</sup> „Die vornehme Welt“ Nr.3, 21. Jänner 1897, S.49.

<sup>78</sup> Jahn / Haubenreißer, 1995, S. 934.

### „Heldenkalender“ (1899)

Für das Jahr 1900 gestaltete Liebenwein einen Kalender mit Titel „Helden aus alter Zeit“<sup>79</sup> (Abb. 29 a - c). Inklusiv dem Deckblatt finden sich hier folgende sieben Schmuckblätter: „St. Georgius“ (Januar), „St. Martinus“ (März), „Bayard“ (Mai), „Jeanne d’Arc“ (Juli), „St. Hubertus“ (September), „Rolant“ (November) und ein anonymer Held am Deckblatt. Die Lithographien weisen durchgehend einen olivgrünen Fond auf, die Zeichnung ist in Schwarz mit weißen Höhungen ausgeführt, Schmuckfarben sind Gold und Rot. Sämtliche Helden sind durch Titel benannt, in jeweils signifikanten Szenen wiedergegeben und / oder durch Attribute gekennzeichnet. Mit Ausnahme des „Bayard“ und des „Rolant“ sind alle Heiligen - auch der anonyme Held am Deckblatt – mit goldenen Nimben versehen.

Die Grundlagen für den wie im „St. Georgs“ (Abb.) Blatt und in weiterentwickelter Form im Heldenkalender vorgeführten Stil finden sich erstens in ihren zeichnerischen Qualitäten in den unter Professor Julius Viktor Berger entstandenen Arbeiten an der Wiener Akademie, zweitens aktuellen graphischen Stilisierungstendenzen und drittens aber in einer spezifischen Auseinandersetzung mit druckgraphischen Werken der frühen Neuzeit und besonders mit dem Vorbild Albrecht Dürer.

Schon als Kind hatte Liebenwein in der von ihm viel bestaunten Sammlung seines Großvaters Josef Kundrat unter anderem die Möglichkeit, Holzschnitte und Meisterstiche Dürers kennen zu lernen. Nach dem Tod seines Großvaters ging diese Sammlung zumindest zu einem Teil in seinen eigenen Besitz über<sup>80</sup>.

Dürer kam schon seit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Rahmen einer Renaissance der Gotik und einer positivistisch motivierten Geschichtsaufarbeitung allgemein vermehrt Aufmerksamkeit zu. Seit 1866 bestand offiziell in Wien der „Albrecht Dürer-Verein“, der als geselliger Zusammenschluss von Künstlern gegründet worden war und im Geiste der Zeit Dürers Maifeste veranstaltete<sup>81</sup>.

---

<sup>79</sup> Verlag unbekannt.

<sup>80</sup> Von den laut Familienüberlieferung insgesamt ca. 12 bis 15 verschiedenen Druckgraphiken von Albrecht Dürer, die sich im Besitz von Josef Kundrat befanden, gingen folgende an Maximilian Liebenwein über (die Titel im folgenden zitiert nach den im Nachlass vorgefundenen Aufzeichnungen der Schwägerin des Künstlers) : „Der Heilige Hieronymus im Gehäus“ [Kupferstich, 1514], „Ritter, Tod und Teufel“ [Kupferstich, 1513], „Die Große Kanone“ [Eisenradierung, 1518], „Christus am Ölberg“ [Holzschnitt, um 1496/97 ?], „Die Anbetung des Lammes“, „Mariae Heimsuchung“ [ Holzschnitt, 1503/04].

<sup>81</sup> Geschichte der bildenden Kunst Österreichs / 19. Jahrhundert, S. 15.

Dem 1885 in München von Georg Busch als Vereinigung von Akademiestudenten gegründeten „Albrecht-Dürer-Verein“ galt es als besondere Aufgabe, sich mit künstlerischem Ernst auf die Zeit des späten Mittelalters und der Renaissance zu beziehen.

Maximilian Liebenwein befand sich zumindest im engeren Dunstkreis dieses Vereines, zu dessen Mitgliedern Ignatius Taschner, mit dem Liebenwein nicht nur in den Münchner Jahren eine bedeutende Freundschaft verband, sowie Heinz Schiestl<sup>82</sup>, ebenfalls ein Freund, zählten.

Während sich in Taschners Œuvre der Jahre um 1895 bis 1900 einige Beispiele für Darstellungen finden, die sich unmittelbar an Dürerschen Tier- und Pflanzenstudien orientieren<sup>83</sup>, ist Vergleichbares für Liebenwein jedoch nicht festzumachen.

Dürer, sein Stil und seine Bilderfindungen hatten jedoch zumindest Vorbildcharakter und dienten als Basis für eine modernisierte respektive stilisierte Transformierung. Speziell in der Illustrationsgraphik sind neben Liebenwein als weitere Beispiele Namen wie Otto Seitz oder Josef Carben anzuführen, die in den Jahren 1896 und 1897 ebenfalls einen stark von Dürer beziehungsweise von den Holzschnitten (besonders der Chiaroscuro-Holzschnitte) der Renaissance beeinflussten Stil pflegten. Im Simulieren der Holzschnitttechnik findet sich mit Liebenwein Vergleichbares besonders bei Otto Seitz (Abb. 30).

### 6.3. Exkurs: *Burghausen oder: Der Rückzug auf die Scholle*

Maximilian Liebenwein ist als Teil einer – im Rückblick so zu definierenden - losen Gruppierung zu betrachten, die sich auf ihrer Suche nach landschaftlich wie architektonisch romantischen Gegebenheiten in der Kleinstadt Burghausen an der Salzach einfand, die ca. 80 km von München direkt an der Grenze zu Österreich liegt.

Mit seinem reizvoll angelegten und sich über mehr als 1 km Länge erstreckenden Burgensemble inklusive umgebender Altstadt entsprach Burghausen den damaligen Idealvorstellungen von einer deutschen Stadt des Mittelalters und war passende Kulisse für ritterlich-romantische Themen, die Liebenwein in zahlreichen Werken darstellte. Burghausen entwickelte sich in den 1890er Jahren zum attraktiven Ausflugsziel für viele

---

<sup>82</sup> Im Nachlass von Maximilian Liebenwein ist eine Grußkarte von Heinz Schiestl erhalten.

<sup>83</sup> Die unmittelbare Vergleichbarkeit bezieht sich auf die Motivik sowie auf ein technisches und stilistisches Imitieren Dürerscher Werke, siehe auch: Götz / Berger, 1992, Kat. # 19-21.



Münchener und zahlreiche Künstler ließen sich für längere Studienaufenthalte nieder<sup>84</sup>. Um 1900 hielten sich hier unter anderem Ignatius Taschner, Paul Horst-Schulze, Walter Ziegler und Ludwig Thoma<sup>85</sup> auf.<sup>86</sup>

Erstmalig war Liebenwein 1897 am Rückweg von einer Italienreise und auf Einladung von Walter Ziegler hin nach Burghausen gekommen. Liebenwein war mit Ziegler von der Wiener Akademie her bekannt, wo dieser auch Mitglied der Studentenverbindung Athenaiia war. Ziegler, der sich seit 1893 regelmäßig in dem vis-à-vis von Burghausen gelegenen Schloss Wanghausen aufhielt<sup>87</sup>, lud auch andere Künstler ein wie in späterer Zeit unter anderem Paul Klee<sup>88</sup>. Im Zuge des Besuches von 1897 entdeckte Liebenwein den bewohnbaren Vorwerkurm der Burganlage, der 1899 zu seinem Hauptwohnsitz wurde.

Die Entscheidung, sich der Großstadt München zu entziehen und in einer idyllischen Kleinstadt zu leben, entsprach auch einem allgemeinen Lebensgefühl der Zeit. Die Flucht auf das Land und in die Natur war eine gesellschaftliche Gegenreaktion zu den „überhitzten“ Großstädten, in denen die traditionellen Werte untergingen. Liebenwein selbst äußert sich in persönlichen Schriften mehrfach negativ über das Leben in der Stadt. Weiters spielten auch allgemeine aktuelle romantische Gesellschafts- und Naturvorstellungen eine große Rolle.

Speziell in der studentischen Jugend konkretisierte sich in Deutschland Widerstand gegen eine spätbürgerliche Lebenshaltung und erstarrte Gesellschaftsformen. Es entstanden berühmte Jugendbewegungen wie der „Wandervogel“<sup>89</sup>, die sich zum Ziel setzten, jungen Menschen mittels inniger Beziehung zur Natur eine solide innere wie körperliche Grundlage zu geben. Verbunden damit war eine bewusste Pflege von lokalen, als authentisch

---

<sup>84</sup> Die Attraktivität Burghausens als Ausflugs- wie Studienort verstärkte sich durch den Anschluss an das Eisenbahnnetz um 1900 und hielt bis in die Jahre nach dem Ersten Weltkrieg. Das Wirken Liebenweins in Burghausen spielte dabei auch eine Rolle.

<sup>85</sup> Ludwig Thoma war seit 1900 berühmt-berüchtigter Redakteur der satirischen Wochenschrift „Simplicissimus“ (Götz / Berger 1992, S. 177).

<sup>86</sup> Im Sinne einer kulturell positivistischen Grundhaltung, die die großen enzyklopädischen Sammlungen und Museen der Zeit entstehen ließ, begann man auch hier die historische Substanz als schützens- und erhaltenswert zu betrachten. Burghausen wurde im Laufe der späten 1890er Jahre im Auftrag der Stadtväter renoviert, ein Burgmuseum gegründet (die Gründung erfolgte 1899) sowie eine orts- und burgbezogene Sammlung angelegt. Letztere wurde von Liebenwein 1923 in einem Artikel für die Zeitschrift „Das Bayerland“ beschrieben. (ML 1923).

<sup>87</sup> Das Schloss war im Besitz des Vaters von Walter Ziegler.

<sup>88</sup> Schneider, 1986.

<sup>89</sup> Nach Vorläufern in Berlin-Steglitz 1901 von Karl Fischer gegründete Vereinigung junger Menschen, die in Abkehr von den bürgerlichen Lebensformen einen naturgemäßen Lebensstil mit Wandern und Geselligkeit, Wiederbelebung von Volkslied und Volkstanz suchten; griff 1909/10 auch auf Österreich über (aus: Goldmann Lexikon, Gütersloh 1998, Band 24).

empfundenen Traditionen wie dem Volkslied, dem Volkstanz und heimischen Brauchtümern.

Nicht zuletzt aus diesen Tendenzen sowie aus einer speziellen Verachtung der städtischen (Kunst) Salons in bestimmten Künstlerkreisen heraus, entstanden nach französischem Vorbild zahlreiche Künstlerkolonien wie jene von Worpswede, die Mathildenhöhe in Darmstadt, die Dachauer Gruppe bei München und etwas später die Scholle. Burghausen war keine explizite Künstlerkolonie, dennoch ist eine Affinität zu diesem Zeitphänomen festzustellen<sup>90</sup>.

Einhergehend damit verdichteten sich allgemeine romantische Tendenzen nicht nur im süddeutschen Bereich zu einer national orientierten Neuromantik, die das Bewusstsein auf Scholle und Heimerde lenken wollte<sup>91</sup>. Vor diesem Hintergrund ist der Großteil des Schaffens von Liebenwein zu betrachten.

## 6.4. Malerei

### *Die Wandbilder in Burghausen 1899*

Zu den Hauptwerken der romantisierenden Malerei vor 1900 im Schaffen Liebenweins zählen die Wandbilder (Abb. 31) im so genannten Liebenwein-Turm der Burganlage in Burghausen. Es handelt sich dabei um einen groß angelegten Wandfries, den Liebenwein mit Unterstützung seines Freundes und Kollegen Paul Horst-Schulze im Bibliothekszimmer seiner Burgwohnung im Juni 1899 ausführte.

Anlass für diese gestalterische Maßnahme war der bevorstehende Erstbesuch der zukünftigen Braut Anna Essigmann mit Mutter und Schwester.

Der um drei Wände des Zimmers herumlaufende Fries setzt sich aus folgenden Szenen links beginnend zusammen (jeweils Kaseinfarben auf Mauerputz): Wand 1: „Walther von der Vogelweide“, „Liebespaar unter der Herzblattlinde“, „Reiterzug mit Walther von der

---

<sup>90</sup> Im Ausstellungskatalog der Oberösterreichischen Kunstvereins Linz von September 1903 ist als eigene Abteilung die „Burghausener u. Osternberger Kolonie“ angeführt.

<sup>91</sup> Hofstätter, 1968, S. 126.

Vogelweide“, Wand 2: Prospekt der Burganlage Burghausen, Wand 3: „Parzival“ und eine im Bildfeld als „Das glückhafft Schiff“ bezeichnete Darstellung. Eine weitere Inschrift findet sich unter dem „Liebespaar unter der Herzblattlinde“, lautend: „fern im wald in einem tal / tandaradei! / schöne sanc die nahtegal“.

Links vom Prospekt der Burg und direkt über einer seichten Wandnische, in die außerhalb der Szenen des Frieses stehend ein Baum mit goldenen Früchten (- der Baum der Hesperiden) in dekorativer Weise festgehalten ist, steht in einem eigenen Textfeld folgendes Gedicht von „J. V. von Scheffel“<sup>92</sup> (so unterhalb bezeichnet):

*Hei, nun ist der grat erstiegen / der sich hub als scheidewand,  
und ich seh dein banner fliegen / ob der waldgebirge rand  
und ich kenne aus der ferne / jedes stück des stolzen bau's.  
Burgfried, zwinger und cisterne / palas, thor und ritterhaus.  
Und ich grüß die kleine Lücke / in des thurmes hoher wand,  
wo ich mir und meinem glücke / eine zweite heimat fand.*

Die Wand rechts vom Eingang ist somit Walther von der Vogelweide gewidmet: ganz links ist er auf der Laute spielend selbst dargestellt, gefolgt von einer Minneszene, die mit einem Zitat aus einem Vogelweide-Lied unterlegt ist. Es handelt sich dabei um eine Textzeile aus dem Lied „Under den Linden“, das zu der Gruppe der um 1205 entstandenen „Mädchenlieder“ gehört<sup>93</sup>.

---

<sup>92</sup> Joseph Viktor von Scheffel (1826 – 1886): einer der volkstümlichsten Dichter seiner Zeit; seine Gedichte fanden unter anderem Aufnahme in das deutsche Volksliedgut. Seine Schriften sind gekennzeichnet durch freiheitliche Gesinnung, romantische Naturfreude und Vagantenlust, Liebe zu einer humorig verklärten deutschen Vergangenheit und launig-ausgelassene Fröhlichkeit akademischen Burschenlebens (zitiert nach: dtv-Lexikon, München 1968, Band 16, S. 105).

<sup>93</sup> Under der linden / an der heide, / dâ unser zweier bette was, / dâ mugt ir vinden  
schöne beide / gebrochen bluomen unde gras. / vor dem walde in einem tal, / tandaradei, /  
schöne sanc diu nahtegal.

Ich kam gegangen / zuo der ouwe, / dô was mîn friedel komen ê. / dâ wart ich empfangen,  
hêre frouwe, / daz ich bin sælic iemer mê. / kuster mich? wol tûsent stunt, / tandaradei, / seht wie rôr mir ist  
der munt.

Dô hât er gemachet / alsô rîche / von bluomen eine bettestat. / des wirt noch gelachet  
inneclîche, / kumt iemen an daz selbe pfat. / bî den rôsen er wol mac, / tandaradei, / merken wâ mirz houbet  
lac.

Daz er bî mir læge, / wessez iemen / (nû enwelle got!), sô schamt ich mich. / wes er mit mir pflæge,  
niemer niemen / bevinde daz wan er und ich / und ein kleinez vogellîn, / tandaradei, / daz mac wol getriuwe  
sîn.

In der nächsten Szene reitet der Minnesänger auf seiner Violine musizierend in einem Gefolge aus Fahnenträgern und mit Schild und Lanze bewaffneten Rittern.

Der Zug bewegt sich in Richtung der Burg – dargestellt ist Burghausen –, deren Ansicht die anschließende Stirnwand zur Gänze einnimmt. An diese knüpft an der folgenden Wand eine Landschaft mit dramatisch bewölktem Himmel an, die Kulisse für den Auftritt des „roten Ritters“ Parzival auf seinem Pferd. Hier endet die sich bis dahin kontinuierlich von Szene zu Szene entwickelnde Landschaft.

Das letzte Bild zeigt ein Paar musizierender Nixen, die gemeinsam mit einem Seehund am felsigen Ufer lagern. Vor ihnen am Meer ein Segelschiff, das sehr hohen Wellen trotzt. Die hier angebrachte Inschrift „Das glückhaft Schiff“ bezieht sich wahrscheinlich auf ein geflügeltes Wort aus der 1576 von Johann Fischart (1520- ca.1580) verfassten Erzählung „Das glückhaft Schiff von Zürich“. Fischart verfasste damit ein begeistertes Preislied auf die friedliche Arbeit, die die Welt zu verändern vermag.<sup>94</sup> Unter anderem ist zu lesen: „Arbeit und Fleiß, das sind die Flügel, / Sie führen über Strom und Hügel.“<sup>95</sup> Gleichzeitig bezieht sich, wie Schultes an dieser Stelle anmerkt, der Bildtypus eindeutig auf eine Tradition von „Odysseus und die Sirenen“, wie dies eine sehr ähnliche, kurz zuvor entstandene (1888) Illustration von Walter Crane zeigt (Abb. 34).<sup>96</sup> Werke von Crane wurden 1896 in einer Ausstellung in München gezeigt, welche Liebenwein, wie hier an anderer Stelle genauer erwähnt, stark beeindruckt hatte. 1897 war ein von Crane illustrierter Kalender erschienen, der am Deckblatt eine vergleichbare Harfe spielende Sirene zeigt, welche von einem Shakespeare-Zitat aus dem „Mittsommernachtstraum“ umrahmt ist (Abb. 35)<sup>97</sup>. Die Sirene ist hier symbolischer Focus für Zauberhaft-Magisches. Liebenwein komponiert in seinem Wandbild eine sehr persönliche, anspielungsreiche Ikonographie, die bewusst aus den verschiedenen Traditionen schöpft. Eine Vorgehensweise, die – inklusive eines gewissen spitzfindigen Humors – überhaupt für Liebenwein typisch ist.

Als Initiator für das Vorhaben und Urheber des Programms ist mit Sicherheit Maximilian Liebenwein anzunehmen. Auf Paul Horst-Schulze allein dürfte abgesehen von einer

---

Zitiert aus: Walther von der Vogelweide: Leich, Lieder, Sangsprüche, (Hrsg.) K. Lachmann/Ch. Corneau, Berlin/New York 1996.

<sup>94</sup> Weber-Kellermann/Bimmer/Becker, Einführung in die Volkskunde/Europäische Ethnologie, 2003 Metzlerverlag (www.metzlerverlag.de).

<sup>95</sup> Siehe auch: Georg Büchmann: Geflügelte Worte, München / Zürich 1959, S. 121.

<sup>96</sup> Schultes S. 46.

<sup>97</sup> „A mermaid on a dolphin's back / Uttering such dulcet and harmonious breath / That the rude sea grew civil at her song / And certain stars shot madly from their spheres / To hear the sea-maid's music“ (W. Shakespeare, Mittsommernachtstraum, II.i.150–154).

teilweisen Mitarbeit an der gesamten Ausführung nur die spezifische Interpretation des „Parzival“-Themas zurückgehen. Darauf weisen stilistische Unterschiede hin sowie der Umstand, dass Horst-Schulze die Figur des „Parzival“ 1903 ident als Ölgemälde ausführte.

Eine gemeinsame Basis für das nicht durchgängig homogene Bildprogramm findet im Gedicht des Joseph Viktor von Scheffel verbalen Ausdruck: romantische Lebens- und Heimatgefühle. Scheffel im speziellen war literarisches Idol von Maximilian Liebenwein schon als dieser noch Schüler im Wiener Schottengymnasium war. Seine übergroße Vorbildhaftigkeit führte zu einem Schlüsselerlebnis für den jungen Mann, das dieser selbst in schriftlichen Erinnerungen an die Schulzeit anführt<sup>98</sup>: Der junge Liebenwein hatte eine gesamte Schularbeit – gekonnt – den Versen Scheffels nachempfunden. Die ernste Ermahnung des Lehrers, nicht nachzuahmen, sondern sich auf seine persönliche Charakteristik im Ausdruck zu besinnen, wirkte nachhaltig und löste einen ordentlichen Reifungsschub aus.

Im Einzelnen beziehen sich die Szenen auf unterschiedliche Quellen aus dem mittelalterlichen bis frühneuzeitlichen und romantischen Bereich, der Interpretationsschwerpunkt liegt jedoch eindeutig bei einer romantischen Auffassung. Somit ist der Fries nicht als Geschichte oder als Handlungsablauf zu lesen, sondern gruppiert voneinander unabhängige Darstellungen als Aspekte zu einem übergeordneten Gedanken. Es handelt sich bei den Darstellungen – neben den geschichtsbezogenen Aspekten eines Idols der Romantik wie Walter von der Vogelweide - um romantische Allegorien auf die Minne, Heimatgefühle sowie auf das Schicksal, das über Umwege doch zum Ziel führt (Parzival) und schließlich die Möglichkeit, durch eigenhändige Arbeit und Fleiß an das Ziel zu gelangen.

Die einzelnen Motive beziehungsweise Themen des Frieses sind in bildlichen Darstellungen der Zeit um 1900 häufiger anzutreffen. Darstellungen des Walther von der Vogelweide finden sich unter anderem bei Heinrich Vogeler: dieser zeigt den Minnesänger in einer 1907 entstandenen Radierung als ernsten und nachdenklichen Mann, der sein schweres Haupt mit einer Hand stützen muss und seinen stummen Blick dem Betrachter zuwendet (Abb. 32).

Liebenwein selbst fertigte auch 1899 für die Serie „Bilderbogen für Schule und Haus“, welche von der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien herausgegeben wurde, ein Zinkätzung zum Thema „Walther von der Vogelweide“ (WVZ Nr. 257) an: man sieht den

---

<sup>98</sup> ML 1907 (Festgabe zum 100 jährigen Jubiläum des Schottengymnasiums, gewidmet von ehemaligen Schottenschülern), S. 381 f.

Minnesänger groß im Vordergrund musizierend durch die Lande reiten, im Hintergrund auch hier Burghausen. Aus dem umgebenden ornamentalen Rahmen fliegen Vögel ins Bild. Die Bildleiste unterhalb zeigt den Minnesänger auf einer Bühne thronend, vor ihm ein andächtig lauschendes Publikum im mittelalterlichen Kostüm. Bildlich und textlich wird die Gestalt des Minnesängers, sein Wirken und Schaffen idealisiert und auf einen kurz fassbaren – romantischen oder auch etwas rührseligen - Nenner gebracht. Aus dem Text verso: „...Die Sage erzählt, dass nach seinem letzten Willen den Vögeln, seinen lieben Freunden, auf seinem Grabe Futter gestreut wurde.“

Für die breite Rezeption des Themas in der bildenden Kunst nicht nur durch Maximilian Liebenwein, der sich 1908 in Form eines großformatigen Temperagemäldes (Abb. 33) zumindest ein drittes Mal mit Walther von der Vogelweide auseinandersetzte, spricht auch ein Ölgemälde von Koloman Moser, der seinen Sohn in Gestalt des Poeten wiedergab<sup>99</sup>.

#### Zur Zusammenarbeit von Horst-Schulze und Liebenwein / Stilistische Analyse:

Aufgrund bestimmter stilistischer Qualitäten lassen sich die von Horst-Schulze ausgeführten Anteile leicht abgrenzen: sämtliche von Liebenwein gemalten Szenen zeichnen sich durch ein starkes Hervortreten der Konturen aus, die zudem vorwiegend in einem leuchtend reinen Blau oder auch in einem ebenso reinen Rotton gehalten sind. Die Binnenflächen sind in gebrochenen, gedämpften Farben gehalten und berücksichtigen den Gedanken eines körperhaften Modellierens nur zurückhaltend, treten aber auch eindeutig nicht nur als Farbflächen in Erscheinung.

Horst-Schulze vertritt einen mehr malerischen Stil, welcher der Kontur keine selbständige Bedeutung zumisst. An Szenen wie „Das glückhafte Schiff“ ist zu erkennen, dass Liebenwein die Zeichnung respektive Konturen – in blauer Farbe – anlegte, die weitere Ausführung jedoch in der Hand des Partners lag.

Die Anlage der Zeichnung bzw. die Konturen in leuchtendem Blau stehen allgemein in Zusammenhang mit in Blaustift [auch bei J. Berger] ausgeführten Studienzeichnungen, die zum Teil auch kombiniert mit einem gleichwertig intensiven Rotstift vorliegen. Das Anlegen von Konturen in einem kräftigen Blauton findet sich auch bei Paul Gauguin (Abb. 36), ebenso das Akzentuieren der Lokalfarben und nur angedeutetes Binnenmodellieren.

---

<sup>99</sup> Angeführt in: Auktionskatalog Dorotheum 14. 4. 1942 / 473. Auktion, Los Nr. 120: Kolo Moser, „Walther von der Vogelweide“ (Sohn des Künstlers), Öl auf Leinwand, 100 x 100 cm; dieses Werk ist möglicherweise ident mit: „Walther von der Vogelweide“, 1910, Öl auf Leinwand, 120 x 120 cm, Wien Museum (abgebildet in: Ausst. Kat.: Österreich / Konfrontationen und Kontinuitäten / 1900 – 2000, Sammlung Essl, Klosterneuburg, 2006, S. 182 (Abb.).

Liebenwein waren die Werke Gauguins sicherlich durch Ausstellungen in München oder durch Reproduktionen bekannt beziehungsweise vermittelten sich diese Stilqualitäten auch über die französische Druckgraphik, die in Zeitschriften (auch in der „Jugend“) Verbreitung fand, beziehungsweise direkt über Ausstellungen. In seinem Artikel „Münchner Kunst“<sup>100</sup> erwähnt Liebenwein eine Plakatausstellung in den Räumen der Münchner Secession, „die uns besonders französische Werke näher brachte“.

Die Farbe Blau ist darüber hinaus in Liebenweins Schaffen dieser Jahre als eine Art Leitmotiv zu betrachten und findet sich eindrucksbestimmend in Illustrationen zu einem eigenen Gedichtband (Abb. WVZ Nr. 232) sowie dekorativ eingesetzt an nach eigenen Entwürfen ausgeführten Möbeln (Abb. WVZ Nr. 721 ff.).

Der Umgang mit Farbe war bei Liebenwein wesentlich von den Zügelschen Farbtheorien geprägt, die in spezifizierter Form auch den „impressionistischen blauen Schatten“ beinhaltet. Wie im vorangegangenen Kapitel erwähnt, verselbständigt sich bei Liebenwein schon bald der Einsatz von Farbe – Farbe wird als eigenständiges und dekoratives Bildmittel eingesetzt.

Die Dominanz von Blau lässt aber auch daran denken, dass diese als Farbe der Romantik und der Romantiker schlechthin galt. Novalis' fragmentarischer Roman „Heinrich von Ofterdingen“ (1801) gilt als Ursprung für die „Blaue Blume“, die bei romantischen und nachromantischen Dichtern in immer wieder anderen Formen auftritt und zu einem „überirdischen Zeichen“ für „unendliche Sehnsucht“ und damit zu einem Symbol für Transzendenz wird.

### 6.5. Exkurs: *Der Fries als Gestaltungsform in der Zeit um 1900*

Der Fries als Dekorationsform an sich hatte im 19. Jahrhundert große Bedeutung erlangt. Ulrike Kvech-Hoppe schreibt darüber: Obwohl in allen Zeiten als ein die Architektur gliederndes oder schmückendes Element gegenwärtig, ist in der Bandbreite ihrer inhaltsvermittelnden und sinnbezüglichen Möglichkeiten der Einsatz dieser Dekorationsform im 19. Jahrhundert jedoch als singulär zu bezeichnen. Als Bedeutungsformel in der Kunst avancierte der Fries [in Zusammenhang mit einer

---

<sup>100</sup> Die vornehme Welt, Heft 3, Jänner 1897, S. 49.

europaweiten Parthenomania nach dem staatlichen Ankauf der phidiasischen Antiken in England] auch zur verklärten Metapher der Sehnsucht nach Erneuerung der eigenen Zeit.<sup>101</sup> Der Einsatz des Frieses als Format für entwicklungsgeschichtliche Muster ist in Verbindung mit dem neu erworbenen Bewusstsein für Geschichte zu sehen. Geschichte dient vor allem dem Bürgertum dazu, die eigene Vergangenheit zu rekonstruieren, ihr Identifikationsmuster abzugewinnen und darüber ein Nationalbewusstsein aufzubauen, das in einer Zeit der Revolutionen, der Fremdherrschaft und Befreiungskriege an Wichtigkeit gewinnt.<sup>102</sup>

In Liebenweins Fries sind sowohl der Gedanke der Geschichtsrekonstruktion (Walther von der Vogelweide) als auch Transzendentes im Sinne einer sentimental kommunizierten Sehnsucht nach einer schönen Welt verankert. Die Funktion des Frieses geht über eine dekorative Rolle hinaus. Er orientiert sich in seiner Wirksamkeit auf persönlicher Ebene an einem neuartigen Zugang zu den Themen des Lebens und zum Individuum, wie er von Edvard Munch 1889 für den „Lebensfries“ geplant wurde oder von Gauguin in seinem Bildfries „Woher kommen wir, wer sind wir, wohin gehen wir?“ 1897 ausgeführt wurde.

Der Fries zur nobilitierenden wie aussagekräftigen Dekoration des Wohnbereiches war um 1900 auch in München modern. Im September 1899 schuf Ignatius Taschner im Münchner Palais Cramer-Klett einen antikisierenden Jagdfries (Abb. 37). Eine Photographie der eigenen Münchner Wohnung des Künstlers aus der Zeit um 1902/03 zeigt das Wohnzimmer mit einem dekorativen Fries aus einzelnen historischen Gestalten.

Paul Horst-Schulze schuf in Leipzig 1903 für das „Haunsteinhaus“ einen großangelegten Fries mit Szenen aus der König Rother-Sage, der zu den bedeutendsten Jugendstilwerken der Stadt zählt. Ein sicherlich interessanter Vergleich *in puncto* Stil und Behandlung der Ritterthematik in diesen Wandmalereien mit jenen in Burghausen ist leider aufgrund deren Übermalung im Rahmen einer Renovierung des privaten „Haunsteinhauses“ nicht mehr möglich.<sup>103</sup>

### „Parzival“ (1899)

---

<sup>101</sup> Kvech-Hoppe, S. 122.

<sup>102</sup> Kvech-Hoppe, S. 76.

<sup>103</sup> Runge, S. 37.



1899 entstand mit dem dreiteilig inszenierten Temperagemälde „Parzival“ (Abb. 38) ein Schlüsselwerk Liebenweins. Dieses war gemeinsam mit Tierstudien in der VII. Secessionsausstellung von 8. März bis 6. Juni 1900 in Wien zu sehen. Nach dieser Werkspräsentation wurde Liebenwein zum ordentlichen Mitglied der Wiener Secession ernannt.

Das Hauptbild zeigt inmitten einer kahlen, schneebedeckten Landschaft Parzival, den „Roten Ritter“, mit gesenktem Haupt auf seinem fuchsroten Pferd sitzend. Sein Blick fällt auf seine im Schnee liegende rote Lanze, während ihm der Wind in den Nacken bläst und seine blonden Haare als auch die Mähne des Rosses durcheinander wirbelt. Links im Vordergrund, vom Bildrand stark beschnitten, liegt ein Pferd am Boden, von dessen Reiter nur das in den Steigbügeln gefangene linke Bein zu sehen ist. Rechts im Hintergrund schleppt sich ein zweiter Ritter erschöpft davon.

Die Darstellung bezieht sich auf jene Begebenheiten, die im sechsten Buch des von Wolfram von Eschenbach verfassten „Parzival“ beschrieben sind<sup>104</sup>: im Zuge seiner langen Suche nach dem Gral ist Parzival an einem Pfingsttag in einer frisch mit Schnee bedeckten Landschaft unterwegs. Direkt über ihm schlägt ein Falke des König Artus eine wilde Gans, sodass Blut in den Schnee tropft. Der Anblick des roten Blutes im weißen Schnee – es werden drei Blutstropfen genannt – fesselt Parzival aufgrund seiner speziellen Schönheit und lässt ihn zur völligen Geistesabwesenheit tief in Gedanken versinken. Diese drehen sich vor allem um die Liebe zu seiner Frau Condwiramurs und seiner Sehnsucht nach ihr. Parzival entgeht dabei die Anwesenheit des Königs Artus und seiner Hofgesellschaft. Zwei Ritter der Tafelrunde – Segramors und der Seneschall Keye – fassen das ignorante Verhalten Parzivals als Provokation auf und greifen ihn an. Dieser verteidigt sich mit Hilfe seines Pferdes erfolgreich. Segramors wird aus dem Sattel gehoben, im zweiten Kampf Keye schwer verletzt: er stürzt gemeinsam mit seinem Pferd. Doch auch diese Kämpfe beenden Parzivals Trance nicht. Gawan schließlich, ein weiterer Artusritter, löst diese auf, indem er einen Mantel über die Blutstropfen breitet. Parzival wird erst angesichts seiner am Boden liegenden und zersplitterten Lanze bewusst, dass er gekämpft hat. – Das Motiv des ermatteten Ritters ist seitenverkehrt auf Arnold Böcklins Gemälde „Der Abenteurer“ von 1882 vorgeprägt, im gefallen Pferd zitiert Liebenwein seitenverkehrt das Blatt 11 „Gefallener Reiter“ aus Max Klingers „Intermezzi“ von 1881.<sup>105</sup>

---

<sup>104</sup> Wolfram von Eschenbach: Parzival / Nach der Ausgabe von Karl Lachmann / Übersetzung und Nachwort von Wolfgang Spiewok, Stuttgart 1977 / 1981, Band I, S. 476 ff..

<sup>105</sup> Schultes, S. 47.

Liebenwein schildert ausführlich die stürmische und nass-kalte Witterung in der öden Landschaft. Am Boden zeichnen sich erste apere Stellen ab, am grauen Himmel verdeutlichen schwarze Wellenlinien und dazu parallel geführte wolkenweiße und goldene Bänder die stürmische Atmosphäre. Links im Hintergrund versperrt ein gefallener und gräulich verwitterter Baumstamm mit seinen spitz nach oben züngelnden verdorrten Ästen die Sicht.

Liebenweins Parzival ist, wie in dem Wolframschen Epos erwähnt, ein ansehnlicher junger Mann. Das Edle und Besondere seiner Erscheinung wird durch die ganz in Rot gehaltene Kleidung und die an manchen Stellen intensiv rot aufleuchtende Rüstung hervorgehoben. Während es im Epos die drei Blutstropfen einer Gans sind, die Parzivals Blick bannen, liegt hier die im Kampf geborstene Lanze als Zeichen für die Ereignisse im Schnee.

Das epische Pathos der Darstellung wird durch die subtile Anordnung der einzelnen Bilder in dem vom Künstler eigens entworfenen und selbst dekorierten Rahmen betont. Die Unterteilung in Hauptbild und Nebenbilder verhält sich einerseits im Sinne einer erzählerischen Hierarchie aber auch im Sinne einer Hervorhebung der gedankenräumlichen Dimension des Dargestellten.

Parzival ist in jenem dramatischen Moment wiedergeben: „(...) Ihn drückten Gedanken an den Gral und die Erinnerung an Condwiramurs, doch die Last der Liebesehnsucht überwog. Liebestrauer beugt nun einmal den festesten Mannesmut. (...)“<sup>106</sup>. Auf die Geschehnisse bzw. das Versagen in der Gralsburg Monsalwäsch, auf den schicksalhaften Bedeutungsgehalt dieses Ortes als – vor allem durch die Opern des Richard Wagner so emotional definierten - dramatischen Schauplatz von Schuld und Sühne, von Leiden und Erlösung weist Liebenwein im linken Seitenbild hin, auf die Sehnsucht nach Condwiramurs und damit auf die Kraft der Liebe, der selbst ein Mann wie der auch im Epos zitierte weise israelische König Salomon<sup>107</sup> unterlag, mit ihrem Porträt im rechten Seitenbild hin. Zwar liegt ihr Bild direkt vor ihm, doch die Rückkehr zur geliebten Frau ist (noch) nicht möglich – in der Darstellung versperrt der tote Baum den Weg. Vor Parzival liegen unbekannte Wege und Abenteuer, um sein schwieriges Ziel, den heiligen Gral, zu erreichen.

In der Düsternis der Szenerie sind es Farben, die positive Impulse geben: das metallisch glänzende Gold im Himmel, das kühl strahlende Hellblau rechts im Hintergrund und die vitalen Rottöne an Pferd und Parzival. Das dunkle Grün von Zaumzeug und Decke des

---

<sup>106</sup> Von Eschenbach, S. 503.

<sup>107</sup> Von Eschenbach, S. 493.

getöteten Pferdes komplettiert die Palette der – nicht in ihren reinen Stufen - verwendeten Primärfarben bzw.: den einzelnen Bildelementen sind bestimmte Farben zugeordnet, woraus sich eine farbsymbolische Spannung ergibt.

Die beiden Seitentafeln mit den Darstellungen der Burg Monsalwäsch und der bekrönten Condwiramurs sind farblich zurückgestuft. Die Burg thront finster vor einem von hellviolett-goldenen Wolken verdunkelten Himmel, das Porträt der sehnsüchtig Vermissten ist grünlich-gelb gehalten vor einheitlich goldenem Hintergrund, ihr Gesicht undeutlich wiedergegeben. Die Gralsburg ist der bedrohliche Alpdruck, der auf Parzival lastet, während die geliebte Frau in unrealistische Ferne gerückt ist und ihre Gesichtszüge bereits nicht mehr in aller Klarheit fassbar sind. Das Dominieren eines gelb-grünen Mischtons provoziert negative Empfindungen.

In diesem in Temperatechnik ausgeführten Gemälde setzt Liebenwein die Stilmittel gänzlich anders ein als im etwa zeitgleich entstandenen Ölbild „Ziege“.

Das stark wirksame, von der Jugendstilgraphik beeinflusste zeichnerische Element steht im Vordergrund gemeinsam mit einer ausgeprägten Lokalfarbigkeit. Der in der Ölmalerei so charakteristische und eigenwertige Pinselduktus ist hier zugunsten eines lasierenden, der Modellierung untergeordneten Farbauftrags verschwunden. An der Behandlung des Pferdefells sowie an Rüstung und Kleid Parzivals, deren Oberflächen mittels Farbbrechungen modelliert sind und helle „Licht“stege aufweisen, entdeckt man Beziehungen zu den impressionistischen Werken von Liebenwein. Zu diesen „impressionistischen“ Elementen zählt auch der in freiem und lockerem Farbauftrag definierte Vordergrund. Mehrheitlich orientiert Liebenwein sich aber an einer zum Beispiel in der Zeitschrift „Jugend“ häufig vertretenen Flächenkunst, deren wesentliche Elemente die deutlich sichtbare (dunkle) Konturlinie, die zeichnende/modellierende Linie sowie starke Lokalfarbigkeit sind. Flächenwerte und räumliche Qualitäten sind im Wettstreit miteinander.

Wie die Inschrift rechts unten am vom Künstler selbst gefertigten Rahmen wissen lässt, war dieses Werk 1899 ein Weihnachtsgeschenk an die Braut Anny Essigmann, die Liebenwein seit ungefähr (Sommer) 1896 kannte. Aufgrund seiner nicht gefestigten materiellen Verhältnisse durfte er sich einer Heirat mit ihr noch nicht sicher sein. Eine autobiographische Note in der Interpretation des Parzival ist anzunehmen, so ist als Hinweis

darauf auch zu verstehen, dass als Teil der Burg Monsalwäsch der von Liebenwein in Burghausen bewohnte Vorwerkurm wiedergegeben.

Neben der klaren Anspielung auf Liebesgefühle gegenüber seiner zukünftigen Braut lassen sich noch folgende Aspekte erkennen:

Der Wind bläst dem Parzival kräftig in den Rücken und ist durch die Linien am Himmel und die durcheinander gewirbelten Haare verdeutlicht. Der Wind, so sehr der Protagonist dieser Naturgewalt preisgegeben scheint, ist als doppeldeutiges Sinnbild auch positiv, als vorwärts treibende Kraft zu verstehen. Eine Anspielung möglicherweise auf jene Energien, die einem zum Künstlertum Berufenen innewohnen. – Die berufliche Situation für Liebenwein war, wie seinen Briefen zu entnehmen ist, in der Zeit vor der Aufnahme in die Wiener Secession noch schwierig, wenn auch – wie bereits an anderer Stelle erwähnt - von einem kämpferischen Bewusstsein und Aufbruchsgefühlen geprägt.

Im Unterschied dazu ist jener Parzival, den Paul Horst-Schulze im selben Jahr für Liebenweins Wandbilder in Burghausen entwarf, als heroische Gestalt aufgefasst.

Stark untersichtig wiedergegeben einerseits, von einer Anhöhe in eine weite Landschaft hineinblickend andererseits, scheint dieser Parzival heldenhaft überhöht dem Himmel näher zu sein als der Erde: auf einem Apfelschimmel in rot leuchtender Rüstung sitzend posiert er vor einem dramatisch bewölktem Himmelspanorama, der feste Boden hingegen ist auf einen schmalen Streifen reduziert.

Horst-Schulze unterstreicht auch in seinem 1903 ausgeführten Ölbild (Abb. 41) noch mehr das Kämpferische und Viril-Entschlossene der Figur: der rechte Arm liegt über der geschulterten Lanze, die linke Hand steckt lässig im Gürtel, der Kopf ist durch einen Helm geschützt, das Gesicht betont kantig geformt und abgeflacht, sodass es einem Schild gleicht.

Auch ein zweiter Künstlerfreund Liebenweins gestaltete einen „Parzival“: Ignatius Taschner (Abb. 39), der ebenfalls in München an der Akademie studiert hatte und sich 1899 insgesamt dreimal in Burghausen aufgehalten hatte. 1901 entsteht die bronzene Reiterskulptur „Parcival“, die zu seinen Hauptwerken zählt. „Parcival“ – so am Holzsockel der Skulptur bezeichnet – ist hier noch der Knabe, kurz nach seinem Aufbruch aus der Einöde von Soltâne und dem Abschied von seiner Mutter Herzeleide. Er sitzt ohne Sattel und nur mit einem Lendenschurz bekleidet am Pferd. Die Schönheit seiner Gestalt und die Natürlichkeit der erhabenen Haltung lassen den späteren Helden nur erahnen.<sup>108</sup>

---

<sup>108</sup> Götz / Berger, 1992, S. 102.

Wie Maximilian Liebenwein strebt auch Fritz Boehle in dem Ölgemälde „Parzival und Trevrizent“ (um 1893) (Abb. 40) – in diesem Bild mittels Fokus auf die beiden Protagonisten sowie auf deren ausgeprägte Mimik - eine Psychologisierung der Darstellung an. Allein jedoch die Wahl der Episode bietet unterschiedliche Möglichkeiten: der Parzival von Liebenwein ist – selbst in Relation zum gesamten Epos, das auch als Parabel für einen Reifungsprozess verstanden werden kann – in einer Situation des extremen Auf-sich-selbst-zurückgeworfen-seins wiedergegeben. Sämtliche Geschehnisse der Episode illustrieren die Macht der Psyche. Zur Verstärkung der Bedeutung greift Liebenwein auf symbolistische Bildmittel zurück und stimuliert stimmungshafte Elemente. Boehle ist weitaus mehr mit allgemeinen Formproblemen befasst.

„An der Wöhr“ (ca. 1897/98)

Im Zusammenhang mit Ritterlich-Romantischem ist auch ein Ölgemälde zu erwähnen, das wohl um 1898/99 zu datieren ist und die stilistische Bandbreite Liebenweins zeigt: „An der Wöhr in Burghausen“ (Abb. 42). Dem Blick auf ein in der frisch erblühten Natur lustwandelndes Liebespaar wohnt eine Sentimentalität inne, die im duftigen, Grenzen verwischenden Farbauftrag – vor allem der Wiese - ihre gefühlsmäßige Vertiefung und Verschmelzung mit der Natur erfährt. Währenddessen ist die zerbrechliche Materialität der ephemeren Obstbaumblüten gerade durch einen sehr pastosen Farbauftrag betont. Der stufenartige, klare Bildaufbau bettet diesen emotionalen Raum in ein festes Gefüge ein, obwohl der Bildraum insgesamt in seiner Wirkung changiert. Über allem letztlich trohnt mächtig die Burg (Burghausen), als Sinnbild für das Rationale und Positivistische, das sich in eindeutig definierten Konturen vor dem Himmel abhebt.

Das Thematisieren von „Liebe“ und „Frühling“ war Thema der Zeit und äußert sich explizit schon im Programm der „Jugend“<sup>109</sup> in München wie auch in den bei Gerlach in Wien ab 1895 erscheinenden „Allegorien. Neue Folge“.

---

<sup>109</sup> Beim erstmaligen Erscheinen der Münchner Wochenzeitschrift „Jugend“ 1896 (...) veranstaltete der Herausgeber [Georg Hirth] ein Preisausschreiben (...). Als Anhaltspunkt für die Themenwahl schrieb er wörtlich: „Es können die Bilder also Bezug haben auf: Frühling, Liebe, Kindheit, Brautzeit, Mutterglück, Spiel, Mummenschanz, Sport, Schönheit, Poesie, Musik u.s.w.“ (zitiert nach: Hofstätter, 1968, S. 13).

In Zusammenhang mit dem ebenfalls 1897 (?) entstandenen und malerisch gleichartig aufgefassten Gemälde „Romantische Landschaft / Bei Burghausen“ (WVZ. Nr. 15), lassen sich auch Parallelen zu Renoir sehen: „(...) vergleichbar sind vor allem die intensiven Gelb- und Grüntöne des Grases und der strichelnde Farbauftrag“<sup>110</sup>.

In diesen Werken schlägt sich der Einfluss eines weiteren Vorbildes von Liebenwein nieder: Hans Thoma. Thoma gehörte zu den einflussreichsten Künstlerpersönlichkeiten seiner Zeit. Liebenwein schätzte Thoma, den man als neuromantischen Landschaftsmaler einordnen kann, wie auch ein in der Nachlass-Bibliothek vorgefundenes Buch über Thoma belegt.

### 6.6. Resumée

Werner Hofmann ortet in der Ritterpoesie der Jahrhundertwende, welche in Form von ritterartigen Gestalten auch ihre Spuren im Frühwerk (1902/04) von Wassily Kandinsky hinterlassen hat, „die Disposition zur Wirklichkeitsflucht und das Verlangen nach einer edleren und schöneren, ursprünglichen Wirklichkeit, einer Welt, die die gegenständliche *Verschleierung*“, wie sie im Symbolismus eine wesentliche Rolle spielte, „zurückweisen wird“<sup>111</sup>. Der künstlerische Weg von Liebenwein führt in diesem Sinne konsequent weiter zu den um 1900 entstehenden umfangreichen Märchenzyklen, die in großformatigen Temperabildern eine wirklichkeitsferne Gegenwelt auferstehen lassen.

Stilistisch fällt an Liebenweins Schaffen der frühen Jahre vor allem im Gesamtblick mit der Ölmalerei eine erstaunliche formale Heterogenität auf, die sich auch als Flexibilität sowie Drang nach Authentizität im Umgang mit verschiedenen Techniken und Themen lesen lässt. Liebenwein äußert sich dazu in persönlichen, nicht datierten Aufzeichnungen<sup>112</sup> mit folgenden Worten:

1., *Ästhetik kann nur aus der Technik entspringen, daher für jede Technik andere Ästhetik je nach Material und Werkzeug.*

2., *Stil ist materialgerechte Behandlung im Geiste der Zeit.*

In diesen beiden Sätzen kommen Gedanken zum Ausdruck, die ausgehend von der englischen „Arts and Crafts“ – Bewegung und charakteristisch für den Jugendstil<sup>113</sup> um 1900 in der Luft lagen, im Vorwort des Kataloges zur Beethovenausstellung der Wiener

---

<sup>110</sup> Schultes, S. 40.

<sup>111</sup> Hofmann, 1970, S. 45.

<sup>112</sup> Nachlass ML.

<sup>113</sup> siehe Definition „Jugendstil“: <http://lexikon.meyers.de/meyers/Jugendstil>.

Secession 1902 schriftlich formuliert wurden und letztlich Programm der Wiener Werkstätten waren.

Unabhängig von der zeitlichen Einordnung der Schriften von Liebenwein lebte er diese Gedanken in der Ausübung seiner Kunst bereits ab Mitte der 1890er Jahre.

Im Hintergrund der angesprochenen Heterogenität steht auch eine Freude an der künstlerischen Freiheit, durchaus verquickt mit einer Neigung, Grenzen zu überschreiten. Im Ölbild „Landschaft bei Burghausen“ (1898) (WVZ. Nr. 23) wendet Liebenwein eine „kühne, bunte Farbigkeit und eine summarische, ja grobe Malweise [an]“, mit der sich Liebenwein hier sogar als Vorläufer für den Expressionismus erweist<sup>114</sup>.

Die Frieshaftigkeit in der Bildanlage ist ein Gedanke, der – mit den großen friesartigen Werken des Wiener Historismus bzw. noch näher liegend: seines Lehrers Julius Viktor Berger vor Augen - schon in Akademiearbeiten Liebenweins angelegt ist und im Fries in Burghausen seine erste große Umsetzung erfährt. Wirksam ist der Gedanke aber auch indirekt im dreiteiligen „Parzival“. In der Folge wird er im Œuvre eine ausgesprochen bedeutende Rolle spielen, indirekt in den großen Märchenzyklen (1900-1905), direkt in entworfenen und ausgeführten Wandmalereien wie dem Fries für die Linzer Sparkasse (1908), dem Roland-Fries für Schloss Moosham im Lungau (1910/11) und den monumentalen Leinwandbildern „Amazonenjagd“ I und II (1910) sowie „Europa“ (1913), die in den folgenden Kapiteln besprochen werden. Losgelöst vom Architekturkontext ist um 1900 die Friesform auch im Schaffen von Paul Gauguin (z.B.: „Woher kommen wir, wer sind wir, wohin gehen wir?“ 1897) oder Ferdinand Hodler („Die Lebensmüden“, nach 1893) nachzuweisen.

## **7. Die Wiener Secession als stilistischer Katalysator im Schaffen von Liebenwein**

Der Beitritt zur Wiener Secession 1900 wirkt sich als stilistischer Katalysator auf das weitere Schaffen Liebenweins aus. Wie die bisherigen Ausführungen gezeigt haben, war dieses von einer gewissen Heterogenität geprägt, da sowohl malerische als auch graphische Ausdrucksformen wesentliche Rollen spielten.

---

<sup>114</sup> Schultes, S. 41.

In der Wiener Secession, die für Liebenwein ein bedeutendes Präsentationsforum bot, manifestierten sich betreffend künstlerische Identität der Vereinigung immer dezidiertere Vorstellungen.

Der deutsche Kunstkritiker Franz Servaes verfasste 1902 für „Ver Sacrum“ einen programmatischen wie polemischen Artikel mit Titel „Linienkunst“, welcher die brennende Aktualität des Themas spiegelte.<sup>115</sup> Er beginnt mit folgenden Worten: „Eine zeitlang war die Linie ganz verpönt. In der Farbe, glaubte man, sei es einem rechtschaffenen Künstler einzig möglich, sich naturgemäß auszudrücken.“ Und weiter: „Und jetzt auf einmal haben wir eine Linienkunst und sie wirkt auf uns wie ein Gebot unserer Zeit. Wir sind ein wenig mit Farbe übersättigt. Wir sind auch des ewigen Nebels müde. Und da haben wir uns darauf besonnen, dass neben der Farbe doch auch die Linie ein künstlerisches Ausdrucksmittel sei.“. Eindeutig polarisierend wird Servaes, wenn er in die nähere Vergangenheit blickt: „Man machte die Entdeckung, dass die jüngere Generation das Zeichnen verlernt hatte. Man beobachtete ferner, dass gar viele, koloristisch ungemein tüchtige Bilder etwas ästhetisch Unbefriedigendes hatten, weil sie mit dem Mangel eines reinen Liniengefühls zugleich den Mangel eines fein abwägenden Raumgefühls empfinden ließen.“

Nach der Feststellung: „Die Schönheit der ungebrochenen Linie wiedererkannt zu haben: das ist das Verdienst der Modernen.“ klärt Servaes wohl in Anspielung an die Theorien von Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) auch die Stellung der modernen Kunst gegenüber der Antike: „Und doch besteht keinerlei stilistische Abhängigkeit von der Antike. Die Linie ist und bleibt modern und einzig dem modernen Gefühl entsprechend.“

Auch wenn nicht jeder Künstler sich der Dynamik fügte, so waren doch die Stars der Secession vielversprechenderweise allesamt Protagonisten der „Linienkunst“. Auch Ferdinand Andri hatte gerade in den Jahren 1899 bis 1901 einen wesentlichen Schwenk in Richtung eines linien- wie flächenorientierten Stils vollzogen.<sup>116</sup>

Bei Liebenwein war der Blick für die Linie, das Bewusstsein für eine klare Kontur und insgesamt die Aussagekraft der Zeichnung schon zu Akademiezeiten geschult worden. Grisaillemalereien aus dieser Zeit wie unter anderem jenes Beispiel, das eine Szene aus dem Nibelungenlied zeigt (Abb. 43), weisen auf ein bewusstes Verzichten von Farbe hin,

---

<sup>115</sup> Servaes, S. 111 ff.

<sup>116</sup> Bisanz-Prakken, 1999, S. 122.



auf das Einsetzen von graphisierenden Elementen und auf die Intention, mittels der Beschränkung der Medien die Aussagekraft der Darstellung nicht zu reduzieren sondern vielleicht sogar zu unterstützen. Im bewussten und strengen Umgang mit dem Faktor der Zeichnung für die Kunst wirkte das Vorbild der Nazarener nach.

Auch bei Zügel war wie erwähnt die Erfassung einer klaren Kontur Voraussetzung für jedes weitere und somit malerische Arbeiten. Die Mitarbeit an der Zeitschrift „Jugend“ machte die autonome Wertigkeit von graphischen Arbeiten vielleicht auch für Liebenwein noch deutlicher. Mit der spätestens ab 1896 nachzuweisenden Kenntnis des Schaffens von Walter Crane, der vor allem auch durch seine graphischen Werke große Bekanntheit erlangte, tritt ein für das gesamte weitere Œuvre nicht zu unterschätzender Aspekt in das Leben von Liebenwein.

Parallel zu der sich weiter entwickelnden Ölmalerei finden sich bei Liebenwein ab 1897 mehr und mehr in Temperatechnik ausgeführte großformatige Bilder. Die Temperamalerei unterstützt durch rasche Trocknungszeit und Düninflüssigkeit das Gestalten graphischer Elemente und erfreute sich deshalb allgemein größerer Beliebtheit. - Liebenwein selbst bezeichnete unter anderem seine Temperabilder des Zyklus „Vier Legenden“ auch als „farbige Zeichnungen“ oder „Aquarelle“. Großformatige Aquarelle finden sich unter anderem bereits zur Jahrhundertmitte im Schaffen der Präraffaeliten.

Mit der Fokussierung der Wiener Secession auf eine linienakzentuierte Kunst lässt Liebenwein (bis auf wenige seltene Ausnahmen) ab nun von der Ölmalerei, welche sich bei ihm in eine frei malerische und farbintensive Richtung entwickelt hatte, ab. Möglicherweise wurde dieser Stil in Wien nicht ganz so goutiert, jedenfalls schreibt Liebenwein noch 1918 in einem Brief an seine Nichte Clarisse Hermann über alle seine bisherigen „Verbrechen“, wie etwa: „Ich bin Mitglied der Secession geworden und habe mich unterstanden, einen grünen Schimmel zu malen, wo doch jeder Mensch weiß, dass der Schimmel mit weißer Farbe angestrichen wird“.<sup>117</sup> Von einer Intervention der Ausstellungs-Jury der Secession bei der Gestaltung eines Werkes weiß man zum Beispiel im Zusammenhang mit dem Zyklus „St. Jörg – Eine fromme Märe“ 1903/04: hier wurden „dekorative Zwischenstücke“ zusätzlich zu den Hauptbildern reklamiert (siehe unten S. 127).

---

<sup>117</sup> Feldpostbrief datiert mit 4.1.1918 an Clarisse Hermann, Nachlass ML.

Dass Liebenwein aber prinzipiell eine große persönliche Affinität auch zu einer linienbetonten Kunst hatte, schreibt er zu einem späteren Lebenszeitpunkt selbst, er spricht in Zusammenhang mit seiner Person vom: „(...) Zwange, epische Stoffe episch zu behandeln, das heißt, mit Betonung des Konturs, der seit den griechischen Vasenbildern das epische Ausdrucksmittel ist.“.

### **Zum Thema Farbe bei Liebenwein:**

Wie aus Liebenweins schriftlich übermittelten Aussagen (immer wieder) hervorgeht (siehe oben), war er sich seines progressiven wie provokanten Umgangs mit Farbgebung sehr bewusst. Wie an anderer Stelle bereits erwähnt, sieht Schultes Liebenwein hier in den Jahren vor der Jahrhundertwende in der Position eines die expressionistische Malerei einleitenden Künstlers. In der Ölmalerei spielten diesbezüglich wie angesprochen die stark abstrahierenden Farbtheorien Heinrich von Zügels eine große Rolle. Parallel wiesen immer mehr internationale Künstlerpositionen der Farbe einen autonomen respektive von einem Naturalismus wegentwickelten Stellenwert zu. Hinzu kam der Einfluss der japanischen Druckgraphik, die auch schon Walter Crane zu einer intensiven wie subtilen Farbpalette in seinen stark vorbildhaft wirkenden (Märchen-)Illustrationen geführt hatte.

Nicht zu vergessen ist auch eine weiter zurück liegende, geschichtliche Legitimation einer kräftigen Buntfarbigkeit durch die Kunst des Mittelalters und der Frührenaissance. Farbe stand ja hier auch für die (wörtliche) Kostbarkeit eines Werkes. Die starke Orientierung des 19. Jahrhunderts am Mittelalter in auch gesellschaftlicher Hinsicht wurde bereits angesprochen. Vermittler der Qualitäten der Kunst des Mittelalters und der Frührenaissance waren zu Beginn des Jahrhunderts die Nazarener und in der Folge John Ruskin und der von ihm geprägte Kreis der Präraffaeliten.

Eine Farbpalette mit Vorliebe für reine und „poppig“-leuchtende Valeurs, wie sie dann bei Liebenwein in Zusammenhang einem graphischen Malstil an Filme Walt Disneys denken lässt oder sogar an Werke der Postmoderne vorausweist wie Schultes hinweist, findet man zum Beispiel auch in der mittelalterlichen Buchmalerei wie den „Très riches heures“ der Brüder Limburg.

Unter den Zeitgenossen Liebenweins findet sich mit einer mitunter vergleichbaren Lust an der Farbe die Künstlerin Marianne Stokes (1855-1927), welche - als ursprüngliche Österreicherin – ebenfalls in München studierte und auch mit ihren romantischen und religiösen Themen einige Parallelen zu Liebenwein aufweist (Abb. 44). Unter anderem wurde ein Madonnenbild von ihr auf der großen Ausstellung für religiöse Kunst in der Wiener Secession 1905 im gleichen Raum mit Liebenweins Bild „Das Rosenwunder der hl. Elisabeth“ gezeigt.<sup>118</sup>

## 8. Märchenzyklen

Die Werkgruppe der großen Märchenzyklen (insgesamt vier) entsteht in den Jahren von 1900 bis 1906: Auf den in acht Temperabildern ausgeführten „Gestiefelten Kater“ (1900) folgen „Die Gänsemagd“ (1901/02, neun Bilder), „Dornröschen“ (1904/05, sieben Bilder) und „König Drosselbart“ (1905/06, sieben Bilder).<sup>119</sup>

Sämtliche Zyklen wurden in der Wiener Secession bzw. im Zuge von Ausstellungen der Secession gezeigt und fanden dort Käufer aus dem In- und Ausland. Daraus ergibt sich die Situation, dass heute keine dieser umfangreichen Bildgeschichten im Original fassbar ist und man im besten Fall – wie bei der „Gänsemagd“ – auf eine geschlossene Dokumentation in Form von zeitgenössischen Reproduktionen zurückgreifen kann.

Dennoch sollen die Märchenzyklen einer eingehenden Besprechung unterzogen werden, da sie einen markanten Bestandteil des Œuvres bilden.

### 8.1. Exkurs: *Die Voraussetzungen / Zur kultur- und kunstgeschichtlichen Stellung von Märchen und Sagen im 19. Jahrhundert*

---

<sup>118</sup> XXIV. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs / Secession, Nr. 61.

<sup>119</sup> Der achteilige Zyklus „St. Jörg, eine fromme Märe“ (1903/04) stellt, die inhaltliche Gattung betreffend, einen Grenzfall dar, da es sich bei der textlichen Vorlage nicht um ein klassisches Märchen handelt. Bedenkt man die Kriterien der mehrteiligen Ausführung und der eigentlich für Märchen typischen Konstellation: junger Held / Königstochter / Kampf gegen das Böse / Sieg des Guten, könnte er als fünfter Märchenzyklus gewertet werden. Seine Besprechung erfolgt im Kapitel 10.2.1..

Sagengestalten und Urbilder, aber auch die olympische Götterwelt und (antike) Heldensagen waren als tragende Kulturrinhalte spätestens mit der Romantik am Beginn des 19. Jahrhunderts wieder auferstanden. Innere Einkehr und Rückbesinnung auf Natur-Mensch-Analogien waren, ausgelöst durch turbulente politische Umwälzungen und als Reaktion auf die rationalistische Einseitigkeit der Aufklärung, zu Triebfedern eskapistischer Tendenzen geworden. Diese Flucht vor der Wirklichkeit – und damit auch vor den noch unberechenbaren Folgen der ins Alltagsleben immer mehr eingreifenden industriellen Revolution – setzte gleichzeitig eine Sehnsucht nach dem naturhaften Zustand frei.

Die Erschließung des mythologisch-spirituellen Erbes erfolgte zunächst in der Literatur: Sentimentalische Dichtungen entstanden parallel zu Sammlungen von tradierten Legenden, von Volksmärchen (wie z.B. jene der Gebrüder Grimm oder von Karl Musäus) sowie Volksbüchern. Dem folgten Geistergeschichten und Kunstmärchen. Im Gewand dichterisch formulierter Naturauffassung hielten Dämonen und gute Geister erneut Einzug in die Hochkultur.<sup>120</sup>

Entsprechend den Aktivitäten im literarischen Bereich begegnet man auch in der bildenden Kunst bedeutenden Beiträgen zum Thema Märchen zuerst im deutschen und nicht im nunmehrigen österreichischen Bereich. Dies ist auch als indirekter Ausläufer der Politik zu betrachten: In Wien hielt man sich dem „Teutonischen“ gegenüber reserviert, weil die „deutsche Sache“ dem Vielvölkerstaat Österreich gefährlich zu sein schien.<sup>121</sup>

So ist es der ab 1828 in Deutschland lebende Österreicher Moritz von Schwind, der unter dem Eindruck der spezifischen Atmosphäre beginnt, deutsche Märchenthemata in großen Bildformaten zu malen. Moritz von Schwind ist als bedeutendster Vertreter der Spätromantik auch als wesentlicher Vermittler der Märchenmalerei in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts zu betrachten. Seine großen Märchenzyklen wie „Die sieben Raben“ (1857), „Aschenbrödel“ (1854), „Die schöne Melusine“ (1868/69) oder Einzelszenen wie „Rübezahl“ (1851) bilden Höhepunkte in seinem Œuvre. Schwind wurde auch von Künstlern bis über die Jahrhundertwende hinaus sehr verehrt. Die Wiener Secession enthüllte ihm zu Ehren am 24. November 1909 in der Parkanlage vor dem Kunsthistorischen Museum ein Denkmal, das von Othmar Schimkowitz gestaltet worden

---

<sup>120</sup> Aus: Von Nixen und Wasserfrauen – Gabriele Bessler, Köln 1995, S. 109 ff.

<sup>121</sup> Michael Krapf, S. 265, in: Geschichte der bildenden Kunst in Österreich / 19. Jahrhundert, Wien, 2002

war.<sup>122</sup> Neben Schwind spielte für die deutsche Kunst der Maler Eduard von Steinle in puncto Märchen eine bedeutende Rolle: Auch er führte umfangreiche Märchenzyklen in Ölmalerei aus.

In abgewandelter Form und mit anderem Akzent erlangt das Thema „Märchen“ mit der Strömung des Symbolismus am Ende des 19. Jahrhunderts für die Kunst neuerliche Aktualität. Hier fanden sich auch bei den präraffaelitischen Künstlern schon in den 1870er bis 1890er Jahren Werke, die sich motivisch an Märchenthematen anlehnen (z. B.: Edward Burne-Jones: Zyklus „The Briar Rose“, 1890, in Anlehnung an „Dornröschen“).

Oft sind es hier nicht mehr die kompletten Mythen an sich mit ihren epischen Qualitäten sondern einzelne Figuren daraus, die in ihrem der Realität enthobenen Dasein ausdrucksstarke Träger einer märchenhaft-mythischen Stimmung werden. Das Märchenhafte des Symbolismus umfasst auch übernatürliche Wesen, wie sie in den Bildern von Arnold Böcklin oder von Franz von Stuck häufig vorkommen.

Nach der Erforschung der Qualität der Sinneseindrücke im Impressionismus war ein Bedürfnis nach Beschreibung gefühlsmäßiger Empfindung gegeben sowie nach Beschäftigung mit der menschlichen Seele, mit dem menschlichen Innenleben allgemein.

Daraus ergeben sich im speziellen Fall Werke wie der „Märchensee“ von Wilhelm Bernatzik<sup>123</sup>, wo das stimmungsvoll aufgefasste Landschaftsmotiv zur Kulisse für ein fühlbares aber nicht sichtbares Märchen wird. Die spezielle Rolle des Wassers und der Wasserwesen wird in einem eigenen Kapitel besprochen, an dieser Stelle soll jedoch bereits auf den in jener Zeit mehrfach aufscheinenden Konnex von Märchen – Seele / Wasser hingewiesen werden.

Nur vereinzelt finden sich im Schaffen von Wiener Künstlern der zweiten Jahrhunderthälfte Beispiele für explizite Märchenszenen im Gemäldeformat: im Œuvre von Hans Makart sind 1872 zwei großformatige Leinwandbilder (jeweils 220 x 126 cm) mit Schneewittchen-Szenen nachzuweisen. Sie waren als Dekor für das Empfangszimmer des Wiener Palais Auspitz gedacht. Hugo Charlemont malte zwei Gegenstücke für denselben Raum.<sup>124</sup>

---

<sup>122</sup> Der genaue Standort war 1., Ecke Burgring / Babenbergerstraße. Es handelte sich dabei um ein Standbild, das am 8.4.1945 zerstört wurde. (Wien Lexikon Felix Czeike, Band 2, S. 187).

<sup>123</sup> Katalog der 2. Ausstellung der Wiener Secession, Wien 1898, Kat. Nr. 53.

<sup>124</sup> Werkverzeichnis Frodl 1974, Nr. 183 / 1 und 2; Palais Auspitz, 1., Schwarzenbergstraße 1 (bestand noch 1935).

Knapp vor der Jahrhundertwende findet sich in Person des Heinrich Vogeler (1872 – 1942) ein Künstler, der in stilistisch aktueller Form Märchen thematisiert. Vogeler lebte ab 1894 in Worpswede und war unter anderem mit Otto Modersohn befreundet, der sich um 1900 in der Malerei auch mit Märchenthemem befasst.<sup>125</sup> Vogelers 1897 entstandene Radierung „Dornröschen“ war Bestandteil der Graphik-Mappe „Aus Worpswede“.<sup>126</sup> In der 1. Ausstellung der Wiener Secession (1898) befand sich sein Werk namens „Wintermärchen“ von seiner Hand.<sup>127</sup>

Wesentlicher Katalysator für die erneute Verankerung von Märchenthemem in der Kunst war die anspruchsvolle Behandlung der Märchenillustration in der Buchkunst. Ausgehend von England mit den herausragenden künstlerischen Protagonisten Walter Crane und Aubrey Beardsley entwickelte sich auch im deutschsprachigen Raum eine Verlegerszene, die von Künstlern betreute Illustrationsvorhaben speziell im Bereich des Märchenbuches verwirklichte.

Zu den wichtigen Verlagen zählte diesbezüglich Gerlach und Schenk in Wien. Die zahlreichen damals publizierten bibliophilen Märchenbuchausgaben wandten sich auch an ein erwachsenes Publikum.

Das hohe künstlerische Niveau der Märchenillustrationen öffnete diesen auch den Weg in die Ausstellungen der Wiener Secession: In der 8. Ausstellung (Herbst 1900) zeigte man die Originalillustrationen zum „Tapferen Schneiderlein“ der Gebrüder Grimm, welche Ignatius Taschner für den Verlag Martin Gerlach & Co gestaltet hatte. Walter Crane war in der III. Ausstellung der Wiener Secession (Frühjahr 1898) in einem eigenen „Walter Crane Zimmer“ mit Originalskizzen zu einem gemalten Fries „Das gepanzerte Gerippe“ (= „Das Skelett in der Rüstung“) vertreten. Bereits in früheren Ausstellungen war das Thema „Märchen“ präsent gewesen, jedoch meist in indirekter Form. So wies man gerne im Titel mit dem Wort „Märchen“ auf eine besondere Bedeutungsebene des Werkes hin: von Max Klinger zeigte man „Zeichnungen zum Märchen Amor und Psyche“<sup>128</sup>, von Maximilian

---

<sup>125</sup> Otto Modersohn hatte schon um 1901 einen Märchenkönig und Märchenfiguren gemalt. Zitiert aus: Rena Noltenius: Heinrich Vogeler 1872 – 1942 / Die Gemälde – Ein Werkkatalog, Bonn 2000, S. 148.

<sup>126</sup> Rief, Kat. Nr. 20 (Radierung, Kaltnadel und Aquatinta, 268 x 246 mm, bezeichnet unten Mitte).

<sup>127</sup> Katalog der 1. Ausstellung der Wiener Secession, Wien 1898, Kat. Nr. 409.

<sup>128</sup> Katalog der 1. Ausstellung der Wiener Secession, Wien 1898, Kat. Nr. 410.

Pirner das Werk (Gemälde ?) „Der Pallas-Kopf, ein kunsthistorisches Märchen“<sup>129</sup> oder den erwähnten „Märchensee“ von Wilhelm Bernatzik.

Ungefähr zeitgleich zu dem ersten Märchenzyklus von Liebenwein arbeitete Ignatius Taschner an den erwähnten Illustrationen zu den Grimmschen Märchen für den Verlag Gerlach und Schenk. Die enge freundschaftliche Beziehung der beiden Künstler könnte darauf schließen lassen, dass zum Thema Märchen und künstlerischer Umsetzung ein Gedankenaustausch stattfand. Möglicherweise wurde Liebenwein dadurch zur Durchführung seines monumentalen Märchenbildprojektes angeregt.

### „Die Gänsemagd“ (1901/1902)

Die von Maximilian Liebenwein in der X. Ausstellung der Secession erstmals in Form eines achteiligen, großformatigen Bilderzyklus präsentierte Umsetzung des Märchens „Der gestiefelte Kater“ ist in der Zeit um 1900 beispiellos.

Da als einziger Zyklus die „Gänsemagd“ aus dem Jahr 1901/1902 (Abb. 46) wie oben erwähnt vollständig in schwarz/weiß Reproduktionen bzw. die erste Szene auch in einer Farbproduktion dokumentierbar ist, soll dieser einer näheren Betrachtung unterzogen werden.

In den nachfolgenden Bildanalysen der „Gänsemagd“ soll vorgeführt werden, dass der inhaltliche Anspruch bei Liebenwein weit über eine illustrative Rolle hinausgeht. Seine Kompositionen sind in Hinblick auf eine Verdichtung der Aussage angelegt und mit symbolisch aufgeladenen bzw. assoziativ entschlüsselbaren Bildgegenständen angereichert. Die allegorischen Qualitäten des Märchens rücken in den Vordergrund und werden gleich einer Fibel über das menschliche Verhalten vor dem Betrachter ausgebreitet.

Während Liebenwein im Ablauf der Szenen den klassischen Höhepunkten der Erzählung folgt, konzentriert er sich in sämtlichen Szenen der „Gänsemagd“ auffallend auf einzelne handelnde Figuren. Die Königstochter als Hauptprotagonistin, für die Liebenweins Frau Anny Modell stand, beziehungsweise die tragenden Nebenfiguren werden stets aus

---

<sup>129</sup> Katalog der 1. Ausstellung der Wiener Secession, Wien 1898, Kat. Nr. 420.

nächster Nähe beobachtet, ihr situationsspezifisches Verhalten hat Liebenwein ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt. Umgebung und Landschaft werden aufmerksam geschildert, sind umfangmäßig jedoch untergeordnet.

Die erste Szene ist jene des Abschieds der Königstochter von ihrer Mutter: die beiden Frauen umarmen sich, ihre Körperhaltung – in der Bildfläche umfängt die Tochter mit Körper und Kleid bogenförmig die Figur der Mutter - bringt das enge Zueinander, den Abschiedschmerz zum Ausdruck. Rechts im Hintergrund hält sich schon die Magd mit den beiden Pferden bereit, während sich vorne eine Hündin mit Welpen befindet, eng an ihrer Seite liegend ein zweiter Hund. Mit der Hundegruppe assoziiert man den Gedanken der Treue, Anhänglichkeit und hier im speziellen der Mutterschaft, was die Atmosphäre der Innigkeit unterstreicht. Im Zusammenhang mit der Prinzessin könnte man auch an deren Kindlichkeit im Sinne von Unselbständigkeit denken. Auffällig platziert ist ein steinerner Löwe, auf einem gedrehten Säulensockel hockend. Hinter ihm füllt ein Kastanienbaum in voller Blüte den Bildraum aus. Ist der Löwe ein Symbol für Macht und Herrschaft, so verbindet man mit dem Kastanienbaum das geflügelte Wort „Die Kastanien aus dem Feuer holen“: Dahinter verbirgt sich ein Zitat aus dem „Florilegium politicum“ oder „Politischen Blumengarten“ (1639) von Christoph Lehmann: "Herrn stellen oft ein Diener an, wie der Aff die Katz, da sie mit den Pfoten die gebratenen Kesten ausm Feuer must scharren".<sup>130</sup>

Das Zitat gibt Hinweis auf das prekäre Verhältnis zwischen Magd und Königstochter, was letzterer zum Verhängnis wird.

Die kommentierenden Bildrequisiten klären bereits eines der eigentlichen Motive der Geschichte: Geschehnisse im Spannungsfeld von *Macht / Verantwortung* (Löwe) und *Unerfahrenheit* (junge Frau). Im Bild ist die Königstochter von der Magd, die ein wesentlicher Katalysator in ihrem persönlichen Reifungsprozess sein wird, und von der Treppe, die hinaus zu ihren Erlebnissen und somit in das Leben führt, noch abgewandt.

In der zweiten Szene ist es das sprechende Pferd Fallada, eine Gabe der Königin / Mutter, das sich schützend zwischen Prinzessin und Magd stellt. Liebenwein unterstreicht die Verbindung Königstochter-Pferd in der nahezu parallelen Körperhaltung. Als die Prinzessin aus einem Bach Wasser trinkt, verliert die sie jenen von der Mutter geschenkten Talisman mit Zauberkraften, der ihr bis dahin die Kraft zur Kontrolle der Ereignisse gegeben hat.

---

<sup>130</sup> Georg Büchmann: Geflügelte Worte, München / Zürich 1959, S. 122.



In der dritten Szene nimmt die Magd die Zügel in die Hand, während die Königstochter wehrlos und weinend ihr Gesicht in den Haaren vergräbt und hilflos mit der rechten Hand gegen den Himmel – auf der Suche nach Hilfe von außen – greift.

Der Ort des Geschehens, eine Waldlichtung, ist dicht mit Fliegenpilzen bewachsen. Im mittel- und nordeuropäischen Volksglauben brachte man den Fliegenpilz oft mit geheimnisvollen Wesen wie Elfen, Hexen, Kobolde oder Zwerge in Verbindung<sup>131</sup>. Wird in Märchen davon berichtet, wie Menschen durch den Genuss von „Zwergen- oder Elfenwein“ Kontakt zu Naturgeistern bekommen, ist dies eine Anspielung auf psychoaktive Substanzen, die im Fliegenpilz enthalten sind und starke Bewusstseinsveränderungen verursachen. In einem übertragenen und auch für die „Gänsemagd“ relevanten Sinn könnte das heißen: Sich und die Welt aus einem neuen Blickwinkel, in einer neuen Situation zu erleben. Gleichzeitig steht aber auch eine andere Bedeutung des Fliegenpilzes passend im Raum: er symbolisiert auch den Sieg des Unrechts<sup>132</sup>.

In der vierten Szene wird die verkleidete Magd vom Bräutigam / Königssohn blindlings umarmt und als die erwartete Braut begrüßt. Hinter bzw. über den Köpfen des Paares schwebt die kleine Figur der weiterhin tatenlos verzweiferten Prinzessin.

Szene fünf zeigt die Königstochter als Gänsemagd. Die falsche Prinzessin hat dem Pferd Falada den Kopf abhacken und diesen unter einem Tor aufhängen lassen. Die echte Prinzessin als Gänsemagd bespricht sich mit dem Pferdekopf – was in weiterer Folge dem König auffällt. Die Bildanlage weist auch auf einen anderen Aspekt hin: als Gänsemagd hat die Prinzessin nun auch ein Aufgabe, die sie in die Welt hinausführt: hinter dem Tor öffnet sich der Weg in die Welt.

Szene sechs zeigt die Gänsemagd, die ihre prächtigen blonden – „goldenen“ – Haare zu Zöpfen flicht. Eine selbstbewusste Pose charakterisiert ihre Erscheinung, sie nimmt ihre Situation in die Hand. Das Haar ist auch altes Symbol für Lebenskraft schlechthin – man denke an Samson und Delila –, was im übertragenen Sinn für die Geschichte bedeutet, dass die Königstochter sich ihrer selbst und ihres Potentials bewusst wird. Sie beginnt auch, dieses zu nutzen. (In einem später entstandenen Entwurf zu der Kusszene aus dem Märchen „Dornröschen“ (1904) (Abb. 51) hebt Liebenwein die Haare der Prinzessin und des Prinzen als einzige Details in Goldfarbe hervor. Das „Wachgeküstwerden“ bedeutet auf sexueller Ebene nach dem Dornröschenschlaf der Pubertät den Schritt ins

---

<sup>131</sup> aus: Wolfgang Bauer (Hrsg.): Der Fliegenpilz – Ein kulturhistorisches Museum, Köln 1991, S. 7 ff.

<sup>132</sup> Schultes S. 51.

Erwachsenenleben. Die Inspiration auch für diesen Entwurf ist übrigens auf Walter Cranes Illustrationen zu „The Sleeping Beauty“ (Abb. 50) von 1876 zurückzuführen<sup>133</sup>.

Heinrich Lefler und Joseph Urban wählten für Ihren 1905 entstandenen Märchenkalender, der mit Einzelszenen aus verschiedenen Märchen illustriert ist, besagte Szene aus (Abb. 49): Der Körper der „Gänsemagd“ (hier „Gänsemädchen“) verschmilzt förmlich mit den betont langen Haaren. In einem weitem Blatt des Kalenders von Lefler / Urban, das mit „Rapunzel“ titulierte ist, bekommen die Haare der Dargestellten überhaupt ein Eigenleben.

Die offenen Haare einer Frau sind erotisches Element weil Metapher für ihre Sexualität. - Der unerwünschte Gänsehirt darf sich kein goldenes Haar holen, die Gänsemagd weist ihn ab und hält ihn geschickt auf Distanz. Im Gegensatz zu ihrem männlichen Kollegen trägt sie große (Holz-)Pantoffeln, die stark ins Auge stechen. Nach alter Tradition gelten Pantoffeln als Zeichen der Herrschaft der Frau über den Mann.

Das Verhalten der Gänsemagd gegenüber dem Gänsehirt „Kürdchen“ ist eine erste Demonstration der neu entdeckten Kräfte - „Zauberkräfte“, die zuvor nur der Mutter zugeordnet waren. Diesen lassen nun auch den König aufmerksam werden.<sup>134</sup> Er wird in der Folge zum wichtigen Katalysator der Ereignisse.

In der Szene (7) der Beichte an den König durch das Ofenloch kniet die Gänsemagd, ihrer großen Pantoffeln entledigt, vor einem Kachelofen. Dieser ruht auf mehreren löwenförmigen Sockeln, die jenem aus der ersten Szene gleichen. Der Ofen selbst ist dekoriert mit einem Fries aus blattumrankten Engelsgestalten, die Wappenschilder tragen: am linken Bildrand sind ein Schild mit Löwe sowie ein weiteres mit einem Krebs zu erkennen. Diese beiden Wappen stehen für Maximilian Liebenwein (blauer Löwe) und seine Frau Anny Essigmann (Familienwappen Essigmann) und wurden in dieser Kombination vom Künstler auch schon an anderer Stelle verwendet. Auf einer Kachel, welche die Schrägkante des Ofens markiert, prangen prominent im Bildfeld positioniert sechs weitere Wappen, worunter das österreichische Bindenschild und jene der Länder Niederösterreich, Steiermark und Tirol zu erkennen sind. Oben schließt den Ofen ein Band aus Weinlaub und Trauben ab. Darüber an der Wand ist der Ausschnitt eines Frieses zu sehen: von links nach rechts sind Szenen mit dem hl. Georg, dem hl. Martin und dem hl. Hubertus zu erkennen.

Weinlaub und Trauben stehen im Christentum für die Eucharistie, sind aber im Allgemeinen auch Symbole für Offenbarung, Wahrheit und Weisheit. Diese ist, wie

---

<sup>133</sup> Schultes, S. 60.

<sup>134</sup> Eine Interpretationsmöglichkeit für die Königsfigur ist, dass sie, wie potentiell männliche Figuren im Märchen, für den rationalen Geist steht. Das Weibliche ist währenddessen mit der „Seele“ zu konnotieren.

Liebenwein in der Bildstruktur verdeutlicht, Grundlage für das vorbildlich tugendhafte Verhalten der Heiligentrias aus dem Fries. Zusammengefasst bedeutet dies: Erkenntnis und Wahrheitsfindung sind Voraussetzung für eine Entwicklung der Persönlichkeit, deren Ideale in den Heiligen präfiguriert sind.

Das achte Bild beschreibt jene Szene, in der die unechte Braut unwissend das ihr selbst bevorstehende Urteil fällt. An einer bildparallel gestellten Tafel sind die Protagonisten versammelt, darüber erhellt ein mit brennenden Kerzen bestückter Luster – Symbol für das Leben schlechthin – den Bildraum. Dominant im Vordergrund steht der König, eben seinen Richtspruch verkündend. Zu seiner Linken zupft ein Hofnarr mit Schellenkappe an seinem Instrument und singt einem Hund in die wachsam gespitzten Ohren.

Der Hund, eben auch Symbol für Wachsamkeit, lauscht den Worten des Königs wie auch jenen des Narren. In seiner frontalen zentralen Stellung zum Betrachter dient der Hund als Schlüsselpunkt zur Interpretation: es ist nicht eindeutig, wo Gerechtigkeit und Wahrheit liegen: beim König oder doch beim Narren.

In der letzten Szene (9) wird die nackte Magd vor versammelter Menge ihrer grausamen Bestrafung entgegengeführt. Unter den Zuschauern findet sich eine Frau mit mittelalterlicher Kopfbedeckung, die das Geschehen mit skeptischem Blick kommentiert. Sie weist sie auf die Vorgänge hinter sich hin: stumm und zufrieden wird der Lauf der vermeintlichen Gerechtigkeit beobachtet, anonyme Hände deuten hämisch auf die zu Bestrafende. Ebenfalls zum Publikum gehört eine männliche Rückenfigur, deren Kleidung der Mode um 1900 entspricht – ein Hinweis auf die zeitlose Gültigkeit / Beispielhaftigkeit des Geschehens. Das Schlussmotiv der Erzählung erinnert stark an die biblische Episode von „Christus und die Ehebrecherin“ und die Worte: „Wer unter euch ohne Sünde ist, der werfe den ersten Stein auf sie“<sup>135</sup>.

Im jeweiligen Bildaufbau der Szenen greift Liebenwein auf Darstellungstraditionen zurück. Der englische Henry Justin Ford (1860-1940), bedeutender Märchenillustrator spätestens seit seiner Zusammenarbeit mit Andrew Lang für die Buchserie „Twelve Coloured Fairy Books“ (1889-1910) baut die Szenen zum Märchen „The Goosegirl“ (1889) frappierend ähnlich auf (Abb. 48), wie drei hier abgebildete Szenen zeigen.

---

<sup>135</sup> Neues Testament, Johannes 8,7.

Ford seinerseits könnte zumindest bei der Szene, in der sich die Gänsemagd ihre Haare kämmt, von einer 1882 entstandenen Illustration von Walter Crane<sup>136</sup> beeinflusst gewesen sein, welche 1886 von William Morris auch als Bildteppich umgesetzt wurde (heute im Victoria & Albert Museum, London). Die Kämm-Szene, in welcher der sinnlichen Haarpracht der Gänsemagd große Aufmerksamkeit zuteil wird, wurde schließlich zum Synonymmotiv für die Geschichte und u. a. auch als Porzellanfigur umgesetzt.

Zieht man zum allgemeinen Vergleich die Darstellung des „Märchen vom Aschenbrödel“ (1854) (Abb. 58) von Moritz von Schwind heran, treten die Unterschiede zur Auffassung von Liebenwein deutlich hervor: Schwinds Bilder unterstreichen erzählerisch dramatische Qualitäten, er überblickt eine große Bildbühne und widmet dem landschaftlichen oder architektonischen Ambiente großen Raum. Die Hauptdarsteller relativieren sich in ihrer Bedeutung als Individuen angesichts ebenso detailliert geschilderter Menschenmengen, von denen sie umgeben sind. Das heißt: der Beobachterstandpunkt liegt hier stets in Distanz zu den Ereignissen.

Bei Edward von Steinles Märchenzyklus „Schneeweißchen und Rosenrot“ (1863) (Abb. 59) bestimmen märchenhaft-zauberhafte Eigenschaften den Eindruck, auch wenn er den Bildraum sehr klar formuliert und den Blick auf die Protagonisten fokussiert. Die konsequent idealisierte Puppenhaftigkeit der beiden Mädchen unterbindet psychologisierende Anmutungen, der Hauptakzent der Bildwirkung liegt auf einer durch Ornamentalisierung der Komposition erreichten – zauberhaften, surrealen - Schönheit der Pose / Geste / Handlung und einer auf diesem Wege kommunizierten Idealität.

Im Gegensatz zu Schwind und Steinle befreit Liebenwein die einzelnen Szenenbilder aus der starren Anordnung, wie sie bei den erstgenannten durch die Rahmung vorgegeben ist. Die Selbständigkeit der einzelnen Szenen wird damit unterstrichen und die Eigenwertigkeit der Bilder gegenüber der Geschichte als Erzähleinheit untermauert.

Interessant wäre an dieser Stelle auch ein Vergleich mit Werken aus der Zeit um etwa 1905 von Künstlern wie Friedrich König (1857 - 1941) oder Hans Schwaiger. Ludwig Hevesi

---

<sup>136</sup> Schultes, S. 52.

beschreibt König 1906 in einem Artikel mit Titel „Modern Painting in Austria“ für das Sonderheft „Art Revival in Austria“ der Zeitschrift „The Studio“ mit den Worten „(...) a pensive teller of fairy-tales (...)“ sowie, dass über dessen Schultern der alte Schwind als Muse blicken würde. Schwaiger wird beschrieben als „(...) the quaintest (...) [with] visions of wandering jems, anababtists, sorceresses, Gallow-birds, King Rübezahl and the watermen of the frog-pound“.<sup>137</sup>

Als thematischer Vorläufer innerhalb des bisherigen Schaffens von Liebenwein ist allein aus der Akademiezeit in Wien ein einzelnes Blatt (Entwurf für ein Gemälde?) bekannt, das aus dem Märchen „Dornröschen“ die Schlüsselszene des erlösenden Kusses durch den Prinzen zeigt. Es ist nicht auszuschließen bzw. sogar anzunehmen, dass weitere Märchenszenen in diesen Jahren entstanden. Erhalten sind weiters Bildentwürfe und Kompositionsstudien nach Legenden aus der deutschen Sagenwelt wie den Nibelungen („Kriemhild“, 1890, oder Kompositionen nach Ludwig Uhland („Harald“, 1885).

Formale Vorläufer für die zyklische Erzählform sind in Liebenweins Œuvre in den Burghausener Wandbildern (1899) sowie in dem Zyklus „Vier Legenden“ (1900) (Abb.) zu sehen. Als kunsthistorische Vorbilder sind die Märchenzyklen des Moritz von Schwind und Eduard von Steinle zu betrachten (Abbildungen). In seinem bereits in anderem Zusammenhang erwähnten Artikel „Münchener Kunst“ berichtet Liebenwein auch von einer „Collectivausstellung aus dem Nachlasse des verewigten Moritz v. Schwind“ im Münchner Glaspalast (1896).

Heinrich Vogeler arbeitete 1907 an einem sechsteiligen Märchenzyklus aus Ölbildern für seine Töchter. In den vier erhaltenen Bildern geht es jedoch mit Ausnahme eines einzigen, das die „Gänsemagd“ zeigt, um keine konkreten Märchenszenen sondern um eine allgemeinere Schilderung klassischer Märchenfiguren („Der König“) beziehungsweise –szenen („König und Schäferin“).<sup>138</sup> In Zusammenhang mit dem Thema „Gänsemagd“ ist auch zu erwähnen, dass Paula Modersohn-Becker sich in einer Radierung damit auseinandersetzte.

Die Allegorie mit ihren unterschwellig vorhandenen auch belehrenden Qualitäten war eine wichtige Komponente der zeitgenössischen Kunstproduktion / Bildproduktion. Ab 1896 gab der Wiener Verlag Gerlach und Schenk eine neue Folge von „Allegorien und Embleme“ heraus, für deren Entwürfe namhafte Künstler herangezogen wurden.

---

<sup>137</sup> Hevesi, 1906, S. 31 ff.

<sup>138</sup> Noltenius, Werksverzeichnis Nr. 73 – 76.

In seiner skeptischen Haltung gegenüber einer nervösen, städtischen Kultur und einer daraus erwachsenden überfeinerten Nervenkunst, die sich bevorzugt im Auralisch-Mystischen bewegt und zum Beispiel das Wesen der Frau bis in das Dämonische übersteigert, beruft sich Liebenwein auf in der heimischen Kultur verankerte Inhalte und demonstriert deren Aktualität.

Bestimmend ist die künstlerische Ausdrucksform der Bildallegorie auch für eines der Hauptwerke des Wiener Jugendstils, nämlich für den Beethovenfries (1902) von Gustav Klimt. Auch hier geht es darum, Gedanken zum Individuum und zwar ethisch-moralischer sowie philosophischer Natur auszusprechen.

„(...) Kunst sollte plötzlich nicht mehr der Ergötzung des Einzelnen dienen, wie es die Impressionisten propagiert hatten, sondern als religiöse Erhebung oder ethischer Erziehungsfaktor aufgefasst werden. Aus diesem neuen weltanschaulichen Konzept entwickelte sich mit der Zeit ein „Stilverlangen“, das in letzter Konsequenz zu einem denkmalhaften Gesamtkunstwerk, einem Tempel oder Festspielhaus hinzustreben scheint. (...)“<sup>139</sup>

Liebenwein kleidet das Märchen von der Gänsemagd, das der Sammlung der Gebrüder Grimm entnommen ist, wie schon früher Moritz von Schwind das „Aschenbrödel“, später aber auch Wiener Zeitgenossen wie Heinrich Lefler und Joseph Urban, in ein mittelalterliches Kostüm, das einer sehr jugendstilhaften Auffassung unterworfen ist (Abb. 61).

Unter dem Gesichtspunkt einer nur oberflächlich ausführbaren stilistischen Analyse kann die eindrucksbestimmende schwarze Kontur- und Binnenzeichnung im Vergleich zu einer einzelnen, im Original erhaltenen und offenbar verworfenen Szene aus „Der gestiefelte Kater“ (1900) als weitaus detailreicher und formulierungsfreudiger als in der „Gänsemagd“ beschrieben werden. Letztere weist eine starke Tendenz zum secessionistischen Ornamentalisieren auf. Als Beispiel sei die Szene „Der Kleidertausch“ herangezogen: der Waldboden ist teppichartig in schuppigem Muster wiedergegeben, aus dem reichlich Pilze, vor allem die in Märchen(wald)szenarien ihrer symbolischen Bedeutung aber auch ihres dekorativen Wertes wegen so beliebten Fliegenpilze sprießen. Die prägnante Struktur der

---

<sup>139</sup> Hamann / Hermand, Band IV., S. 348.

Baumrinden ist in ihren Umrissen vereinfacht und wirkt ebenso flächig und musterartig wie die Blätter des Baumes hinter Magd und Prinzessin.

Die in einer Farbabbildung vorhandene erste Szene – „Der Abschied der Prinzessin“ – zeigt eine reiche und kontrastierende Buntfarbigkeit.

Die Vorliebe für bunte, flächenverhaftete Stoffmuster steht wie bereits angesprochen in Zusammenhang mit dem Einfluss japanischer Druckgraphik. Unter anderem dieser war die VI. Ausstellung, die so genannte „Japan“ - Ausstellung der Wiener Secession (Jänner / Februar 1900) gewidmet. Die dekorative wie flächenbetonende Behandlung von Stoffmustern findet sich um 1899 / 1900 in Ansätzen schon bei Ferdinand Andri, in ausgeprägterer Form um 1902. Erst 1903 entsteht der berühmte Farbholzschnitt „Der Polster“ von Maximilian Kurzweil. Als Vergleich im Bereich Märchen seien hier noch einmal Urban / Lefler angeführt, in diesem Fall mit dem Blatt „Aschenbrödel“ (Abb.), das die Kombination von flächenbetonenden Elementen (das Kleid des „Aschenbrödel“) mit einer plastischen Auffassung zeigt. Im Unterschied dazu ist Liebenwein viel konsequenter im Stilisieren.

Liebenwein gestaltet in der „Gänsemagd“ kostbare, durchwegs ornamentalisierte Oberflächen, in der große wie kleine Formen gleichrangig behandelt werden. Licht- und Farbintensität machen in der schattenlosen Welt dieser Bilder auch keinen Unterschied zwischen Vorder- und Hintergrund. Die Bildelemente werden mit einheitlicher Sehschärfe betrachtet und dadurch in eine Sichtebene gerückt sowie räumliche Effekte unterdrückt. Daraus ergibt sich insgesamt der ornamentale Charakter der Darstellungen.

Die auffallende Preziosität der Bilder ist - abgesehen von Größe und Umfang – eines der formalen Mittel, um ihren Anspruch auf inhaltliche Autonomie zu untermauern und sie von Buchillustrationen abzugrenzen.

Liebenwein ist hier formal und inhaltlich als Bindeglied zwischen von Schwind / von Steinle und den Märchen- wie märchenhaften Darstellungen aus dem Kreis der Wiener Kunstgewerbeschule sowie der Wiener Werkstätte zu betrachten. Zu den bedeutenden und zukunftsweisenden Vertretern zählt hier schon der junge Franz von Zülow (1883-1963), der 1906 u. a. auch einige Märchendarstellungen (Abb. 62) in Papierschnittschablonendrucktechnik sowie 1908 im Auftrag der Wiener Werkstätte für ein Kinderzimmer im Palais Stoclet einige Wandbilder schuf<sup>140</sup>. Von Zülow, der an der

---

<sup>140</sup> Galerie Hassfurther, Katalog der Auktion vom 27. November 2001, Kat. Nr. 1 ff.

Wiener Kunstgewerbeschule mit einem konturenbetonten Stil und dem Einsatz einer intensiven Farbsprache vertraut wurde, vereinfacht und radikalisiert die Bildsprache zu einem modernen, naiv-expressiven Stil.

Carl Krenek (1880 – 1948), Schüler unter anderem von Kolo Moser und Karl Otto Czeschka, wurde auch für seine Märchenbilder bekannt. 1913 entsteht das Temperabild „Hänsel und Gretel“ (Ab. 63), in dem die Ornamentalisierung der Darstellung im Vergleich zu Liebenwein 1902 viel weiter vorangeschritten ist. Diese Entwicklung steht allgemein in Zusammenhang mit den Auswirkungen der Wiener Secessionskunst (mit Künstlern wie Adolf Böhm, Ferdinand Andri, Emil Orlik) und den genannten graphischen Arbeiten der Wiener Werkstätte respektive eines Franz von Zülow.

In der Ausführung des Zyklus „König Drosselbart“ in den Jahren 1905/06 schlägt Liebenwein im Vergleich zum mittelalterlichen Ambiente der „Gänsemagd“ insofern einen neuen Ton an, als er sich hier auf eine – fein karikierende - rokokoartige Gestaltung einlässt. Dafür könnte einerseits Heinrich Leflers Zyklus von Chromlithographien zum Andersen-Märchen „Die Prinzessin und der Schweinehirt“ von Bedeutung gewesen sein, welcher 1897 in der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst erschien war<sup>141</sup>.

Andererseits war für den Münchner Raum diese auch „Scholle-, Jugend-, Brettl-Rokoko“ genannte Stilausprägung der Zeit um 1900 typisch<sup>142</sup>. Zu den diesbezüglichen Protagonisten zählte auch Adolf Münzer, der sowohl für die „Jugend“ arbeitete als auch Mitglied der Scholle war und den Liebenwein wohl kannte. Schultes nimmt eine Beeinflussung Liebenweins durch Münzer an.<sup>143</sup>

Dem Abschluss der Märchenzyklen 1905/06 folgen im Jahr 1907/08 aus dem Bereich der Sagenwelt in unterschiedlichen Zusammenhängen vier Werke, die sich mit weiblichen Figuren in Gestalt von Nixen, Nymphen oder so genannten „Meerfrauen“ beschäftigen.

Es handelt sich dabei um die zwei großformatigen Temperabilder (jeweils 60 x 75 cm) „Der verrufene Weiher“ (1906/07) (Abb. 64) und „Meerweiber“ (1907/08) (Abb. 66) (für letzteres erhielt Liebenwein laut den Aufzeichnungen von Hans Ankwicz-Kleehoven die „Goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft“) sowie um eine Schützenscheibe „Nymphe“ (Abb. 67) und den Plakatentwurf „Donauweibchen“ (Abb. 68).

---

<sup>141</sup> Schultes S. 51.

<sup>142</sup> Hamann / Hermand, S. 364.

<sup>143</sup> Schultes, S. 60.



## 8.2. Exkurs: *Nixen und Wasserfrauen in der Kunst- und Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts*<sup>144</sup>

Eine besondere Rolle als Ausdrucksträger des romantischen Naturgefühls spielte das Wasser: Aufgrund seiner Ambivalenz von lebensspendender wie lebensbedrohender Kräfte oszillierte seine Wirkung zwischen Faszination und Unergründlichkeit. Dieser Umstand wurde in Darstellungen bevorzugt mit der Anwesenheit einer Nixe, Meer- oder Wasserfrau, also einem weiblichen (Zwitter-)Wesen, unterstrichen. Gleichzeitig wurde damit auch wieder der traditionelle Begriff von der Frau als Wesen, das in seiner Natur nicht greifbar ist, perpetuiert.

Die Qualität der Unergründlichkeit des Wassers ließ dieses bei den Romantikern zu einer Metapher für das weite Land der Seele werden, in welches man hinabzusteigen versuchte.

Im Volksglauben finden sich seit Menschengedenken weibliche und männliche Personifikationen als schützende wie strafende Mächte in der Nähe von und direkt in Seen, Teichen, Flüssen, Quellen und Brunnen. Darauf bezog sich 1853 Eduard Mörike und verfasste die Historie „Von der schönen Lau“, einer Donau-Nixe, die auch volkstümlich-komische Töne anschlug.

1800 erscheint von Ludwig Tieck eine literarische Neubearbeitung des Frau / Nixen - Klassikers „Die schöne Melusine“, 1811 die dichterische Neuschöpfung „Undine“ von Friedrich de la Motte Fouqué. Beides stieß auf begeisterten Widerhall, wurde aber in der Popularität von Hans Christian Andersens Märchen „Die kleine Meerjungfrau“, das 1837 erschien, bei weitem übertroffen. Während sich in Figur und Geschichte der Ehefrau und Mutter Melusine - als Mischwesen von Mensch und Tier - die Dualität von Leib und Seele spiegelt, thematisiert die unglückliche Geliebte Undine mit ihrem menschlichen Körper die prinzipielle Dichotomie von Mann und Frau. „Die kleine Meerjungfrau“ hingegen berückte das Publikum auf breitester Ebene durch ihren Status als entsexualisiertes, engelhaftes Geschöpf.

---

<sup>144</sup> Zusammengefasst nach: Bessler, 1995, S. 48 ff.

Moritz von Schwinds Bilderzyklus „Die schöne Melusine“ entstand 1868/89 und hätte der ursprünglichen Planung nach in einem eigens errichteten Waldtempel seinen Ausstellungsort haben sollen.

In der bildenden Kunst machte sich ab den 1870ern vor allem in den Werken des Arnold Böcklin eine Neigung zum Mystisch-Mythologischen bemerkbar. Waren es in der Romantik Märchenfiguren und Geister, so bevorzugte man jetzt Geschöpfe von geradezu mythischer Größe und Kraftentfaltung, in denen sich Personifikationen bestimmter Lebensmächte verbargen.

Mit Böcklin gelangten mystisch-mythische Wesen wie fischschwänzige Tritonenfrauen und – männer zu Bildwürdigkeit in großem Stil („Im Spiel der Wellen“ (1883) (Abb. 69).

Parallel dazu beginnt das Motiv der Nixe eine inhaltliche Zuspitzung zu erfahren: Vor dem Hintergrund der Emanzipation der Frau, die mit dem Reifungsprozess des bürgerlichen Zeitalters einherging, bewegen sich die Bildfindungen zum Thema ab den 70er Jahren mehr in einem problematisierten Bereich. Neben der Nixe ist es das Mischwesen der Sphinx, das zur Illustration der Unerreichbarkeit und Unfassbarkeit des Mirakels Frau herangezogen wird. Die Maler Gustave Moreau und Fernand Khnopff gehören wohl zu deren bedeutendsten Proponenten. In ihren Werken gelangt aber auch schon die Dämonisierung der Frau als *femme fatale* zum Ausdruck.

Die Künstler des *fin de siècle*, durch die Frauenbewegung narzisstisch verunsichert, haben schließlich auch die biblischen Verführerinnen Salome und Judith und nicht zuletzt auch die bis dahin tabuisierte Instanz der „Madonna“ in ihrem Anderssein zu einem bedrohlichen Bild überhöht, das als Chiffre für Kastrationsangst steht und einen Mann Kopf, Geschlecht und Identität kosten kann.<sup>145</sup>

In Gestalt der Nixe wird die Frau als hemmungslose Verführerin entlarvt. In Böcklins Bild „Die Meeresbrandung“ (2. Fassung) von 1879, ist es eine „einfache“ Menschenfrau, die, attraktiv, mit nacktem Oberkörper an den meeresumtosten Klippen schmachtend, lediglich ein Tuch so um die Beine geschlungen hat, dass sie einer Nixe gleicht.

---

<sup>145</sup> Natter / Frodl, 2000, S. 235: Neda Bei „Die doppelte Frau“, zit. Nach Mario Praz: *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*, München 1981.

Parallel zu diesen Bedeutungsebenen gab es aber auch stets eine märchenhaft-verspielte, harmlose Variante der Nixe, die sich auf ihre wunderbar bezaubernde Schönheit berufen konnte.

Das 1907 entstandene Werk „Der verrufene Weiher“ von Maximilian Liebenwein bewegt sich in einem Bedeutungsraum, in den in entdämonisierter Weise die unterschiedlichsten Aspekte einfließen.

### „Der verrufene Weiher“ (1907)

„Der verrufene Weiher“ Liebenweins ist kein anonymer Schauplatz sondern der Wöhrsee in Burghausen, dessen Burganlage man im Hintergrund sieht. Die Szenerie im Vordergrund gibt in ihrer nachdenklich-verspielten Friedlichkeit den Zustand eines harmlosen Idylls vor. Drei schöne Nixen an einem dicht mit Schilf bewachsenen, geheimnisvollen Gewässer geben sich in zeitloser Muße dem Spiel mit Fröschen hin. Eine der drei Schönen sitzt abseits. Das Geschehen hinter ihrem Rücken lässt sie unberührt, stattdessen schweift ihr Blick nachdenklich in eine auch für den Betrachter unergründliche Ferne. Die Krone auf ihrem Haupt weist sie als Prinzessin oder Königin aus – das heißt, sie müsste die strahlende Erscheinung in der Gruppe sein. Doch ihre (Bewegungs-)Freiheit ist eingeschränkt: an ihrem Rücken lehnt, sichtlich saturiert seinen Bauch haltend, ein großer, glotzügiger Frosch – auch mit Krönchen, also: der Prinz oder König.

Die beiden Ungleicheren gehören zusammen und Liebenwein spielt damit auf das Verhältnis der Geschlechter an. Aber in selbstironischer Art sind es bei ihm die Männer, die ganz zum Tier und darüber hinaus in die unbeholfene und unausgewogene Gestalt eines Frosches mutiert sind. Die im Wasser versammelte Fröscheschar erkennt man als untergeordnete, devote Kreaturen, die den schönen Nixen hilflos stumm gegenüberstehen. Ein mutiger Griff ans Knie ist das Höchste der Gefühle und löst aber nur sanftes Lächeln und maßregelnde Gesten aus. – Das Idyll deklariert sich als ewiggültige Tragikomödie zum Thema Mann und Frau.

Der von Liebenwein für das Bild gewählte Titel „Der verrufene Weiher“, das übrigens laut Inschrift in der Werkstatt des Künstlers in der Secession entstand, spielt wohl auch auf ähnlich lautende Titel zeitgenössischer Werke an, die sich aber in symbolistischer Manier auf das Geheimnisvolle einer Stimmung verlassen. Liebenwein kokettiert aber konkret mit landläufigen und beliebten Vorurteilen – gegenüber der Natur und der Natur des Menschen

-, nimmt diese aufs Korn und bestätigt sie. Tatsächlich gehen am Weiher ungehörige Dinge vor sich, doch anders als man glaubt.

Schon bei früherer Gelegenheit zeigt Liebenwein die Männer als „Frösche“: Die offizielle Karte zur „Bauernkirchweih 1899“ (Abb. 65) des Vereins deutscher Kunststudierender in München versah er mit einer Illustration zu folgender Erzählung aus Ovids Metamorphosen<sup>146</sup>: Die Göttin Latona zieht mit ihren von Zeus gezeugten Säuglingen Apollo und Diana auf der Flucht vor der eifersüchtigen Hera durch Lykien. An einem Weiher arbeitende Bauern versagen der Dürstenden den erlösenden Schluck Wasser und verderben dieses darüber hinaus, indem sie den Schlamm aufwühlen. Als sie Latona auch noch verspotten, werden die Bauern von der Göttin in Frösche verwandelt. Die Bestraften setzen ihre Gehässigkeiten nun quakend fort. Der Text auf der von Liebenwein gestalteten Karte, wo seine spätere Frau Anny für Latona Modell stand, lautet: „Die klegliche Historia von den pauren so die Göttin Latonam verspottet und in frösch verwandelt wurden“.

Das Motiv des Bildes „Der verrufene Weiher“ erinnert, wie Schultes hinweist, an Fritz Erlers „Wiegenlied“ von 1893, wo Fische andächtig dem Gesang einer Wasserfrau lauschen. Die reizvolle Figur der dem Betrachter abgewandten Nixe könnte ein Zitat nach einer Radierung von Franz von Stuck sein, wobei diese bei Stuck eine Harfe hält. Kolo Mosers musizierende Mädchen in der Allegorie „Musik“ (ca. 1898) könnten für Liebenweins schwarzhaarige Nixen Pate gestanden haben.<sup>147</sup>

Im selben Jahr entstand eine Schützenscheibe zu diesem Thema: eine schöne Wöhrseenixe streichelt mit sanften Gesten und versonnenem Blick einen kleinen, bekrönten Frosch, der auf ihren Knien Platz genommen hat. Im Hintergrund beobachtet ein Einheimischer die Szene. Die Frage bleibt offen, ob er der Schönen auflauert oder als Zeuge die Realistik des Geschehens unterstreichen soll. Liebenwein bewegt sich zwischen den Bereichen des volkstümlich Sagenhaften und allgemein Allegorischen beziehungsweise betreibt, wie Schultes konstatiert<sup>148</sup>, ein raffiniertes Spiel mit den Realitätsebenen des Bildes, als auch dem Betrachter, der ja eine Schützenscheibe mit Zielfeld vor sich hat, die Rolle eines Jägers, der wiederum selbst beobachtet wird, zugewiesen ist.

---

<sup>146</sup> Ovid, Metamorphosen, Buch VI, Vers 313-381.

<sup>147</sup> Schultes S. 62.

<sup>148</sup> Schultes S. 64.

Das Volkstümlich-Sagenhafte ist auch der Konnex zum Plakatentwurf „Wiener Rundfahrten“. Wien, durch die markante Silhouette des Stephansdomes angedeutet, ist schlechthin die Stadt an der Donau – welche in Gestalt der Nixe symbolisiert ist, die formal ein Zitat der Nixenprinzessin rechts im Bild aus „Der verrufene Weiher“ ist. Die Nixe, die wohl auf das sagenumwobene Donauweibchen anspielt<sup>149</sup>, steht hier für den Mythos der Stadt, für das Verlockende, Bedrohliche wie Fruchtbare der jungen Millionenmetropole.

### „Meerweiber (Meerfrauen)“ (1907)

In anderer Weise zeigen sich die so genannten „Meerweiber (Meerfrauen)“ (1907). Die gefährlichen Sirenen der Odyssee entpuppen sich hier als soziale Wesen, die gemeinsam mit ihren männlichen Entsprechungen samt Kindern eine Kolonie formieren. Man diskutiert, widmet sich liebevoll einem Kind oder Seehund. Liebenwein betont das friedliche Miteinander, das Kommunikative, das Eingebundensein in die Natur. Den Seehunden gleich hält man sich genügsam am Strand auf, während draußen am Wasser die Zivilisation in schnittig schnellen Boten mit geblähten Segeln vorbeieilt. Eine der Loreley ähnelnde Meerfrau ist als keck posierende Gestalt dem Betrachter aufreizend gegenübergestellt. Zuvor stolpert der Blick im Vordergrund jedoch über die betont gewaltigen Flossen der Schönen - womit die Utopie in noch weitere Ferne rückt.

Liebenwein reiht sich nicht in die Reihe der gefälligen Beschreiber erotischer Träume ein – wie zum Beispiel Leo Prochovnik 1896 mit den „Sirenen“ (Abb. 70), einer Illustration für die Zeitschrift „Jugend“ – verlegt sich nicht auf die spannungsgeladene dämonische Note dieser weiblichen Erscheinung – Gustav Klimt (Abb. 71) – und reduziert sie auch nicht – wie Heinrich Vogelers Beispiel (Abb. 72) – auf ein harmlos schönes Ornament. Liebenwein versucht ein differenzierteres Bild zu entwerfen, das die verrufenen Meerwesen aus ihrer charakterlichen Einseitigkeit befreit. Dennoch unterschlägt er nicht ganz die Bedeutung der Verlockung und schreibt sie auch wie traditionell dem weiblichen Wesen zu.

### 8.3. Resumée

---

<sup>149</sup> Max Mell greift die Sage auch noch viele Jahre später auf, so in: „Donauweibchen – Erzählungen und Märchen“, 1938 (Amaltheaverlag).

Die Bilder zu „König Drosselbart“ 1905/06 (vollendet im März) waren das letzte große Märchenprojekt Liebenweins, obwohl auch dieses wie die vorangegangenen erfolgreich war und verkauft wurde.

Wenn auch das Genre des Märchens und der Sage, also von mythisch inspirierten Erzählstoffen aus der volkseigenen Überlieferung für das weitere gemalte Œuvre von Liebenwein keine Rolle mehr spielte (sofern wir das heute wissen), griff er jedoch weitere Male den Grundgedanken auf, Episches - aus welcher Tradition auch immer - in Bildzyklen umzusetzen.

1910/11 entstand der Rolandfries für Schloss Moosham im Lungau nach der Ballade „Roland der Schildträger“ von Johann Ludwig Uhland (1787 – 1862), 1925 ein sechsteiliger Meier-Helmbrecht- Zyklus für den Rathaussaal des Burghauser Rathauses (unvollendet) sowie im selben Jahr ein zwölfteiliger Marienzyklus. Für einen sechzigteiligen Nibelungen-Zyklus entstanden ebenfalls 1925 ca. 30 Entwürfe, davon zwei in Tempera ausgeführte Bilder (verschollen).

Möglicherweise war das Abschließen des Themas „Märchen“ für große Bilderzyklen auch eine Reaktion auf die voranschreitende plakativ-dekorative Vereinnahmung des Märchenhaften durch die Wiener Werkstätte und ihren Umkreis.

Beziehungsweise befand sich die Märchenbuchillustration weiterhin in einer ungewöhnlichen Blütezeit und Liebenwein war selbst einer jener namhaften Künstler, die mit Illustrationsprojekten betraut wurden.

Liebenweins erfolgreiche Tätigkeit als Illustrator von Märchenbüchern setzte erst nach der Gestaltung seiner ersten Märchenzyklen (die ab 1900 entstehen) mit dem Jahr 1904 ein, wo er für den Nürnberger Verlag E. Nister die Bilder zu „Meister Lampe’s lustige Streiche und Abenteuer“<sup>150</sup> schuf. 1906 illustrierte er für den gleichen Verlag „Die blaue Kutsche“ von Adolf Holst<sup>151</sup>, 1909 „Nussknacker und Mausekönig“ von E. T. A. Hoffmann für den Verlag des Lehrerhausvereines für Oberösterreich in Linz<sup>152</sup>. Neben kleineren

---

<sup>150</sup> „Meister Lampe’s lustige Streiche und Abenteuer“ / Für die Jugend bearbeitet von Martin Boelitz. Mit Bildern von M L., Verlag E. Nister, Nürnberg (Illustrationen datiert 1904).

<sup>151</sup> Adolf Holst: Die blaue Kutsche. Mit Illustrationen von Maximilian Liebenwein, Verlag E. Nister, Nürnberg und Leipzig, 1907 (Illustrationen datiert 1906).

<sup>152</sup> E. T. A. Hoffmann: Nussknacker und Mausekönig. Für die Jugend ausgewählt von Fritz Holzinger / Mit Bildern von Maximilian Liebenwein, Verlag des Lehrerhausvereines für Oberösterreich, Linz 1909.

Illustrationsunternehmungen<sup>153</sup> in den Jahren danach entstanden mit „Spiegel, das Kätzchen“<sup>154</sup> 1921 und „Kater Murr“<sup>155</sup> 1922 die letzten großen Märchenbuchprojekte<sup>156</sup>.

---

<sup>153</sup> Robert Reinick: Erzählungen und Gedichte. Bildschmuck von Max Liebenwein. Für die Jugend ausgewählt von Fr. Wiesenberger, Verlag des Lehrerhausvereines für Oberösterreich, Linz 1909; O Tannenbaum! O Tannenbaum! Lieder und Märlein von Adolf Holst. Mit Illustrationen von Maximilian Liebenwein, Verlag Bing, ca. 1917/ 1919.

<sup>154</sup> Gottfried Keller: Spiegel, das Kätzchen. Mit Illustrationen von Maximilian Liebenwein, 1921.

<sup>155</sup> Kater Murr, Amalthea-Verlag, 1921.

<sup>156</sup> Weitere Illustrationsprojekte waren: „Meier-Helmbrecht“ 1921 für den Amalthea-Verlag sowie „Landstörzerin Courasche“ 1922.

## 9. Monumentalbilder

Gemälde in monumentalem Format und monumentaler Darstellung menschlicher Figuren waren ein Phänomen der deutschen wie österreichischen Kunst, das sich mit bzw. bald nach der Jahrhundertwende konkretisierte. Bedeutender Katalysator in dieser Sache war das Gesamtwerk des Hans von Marées (1837-1887), das schon vor 1900 großen Vorbildcharakter hatte (auch Franz von Stuck stand unter seinem Eindruck), nach einer Retrospektive in München im Jahr 1908 aber eine Art „Durchbruch“ erlebte. Ferdinand Hodler, Hauptvertreter der Monumentalkunst um 1900<sup>157</sup>, gelang es schließlich 1904 mit der Teilnahme an der 19. Ausstellung der Wiener Secession, international anerkannt zu werden. Sein Einfluss schlug sich unter anderem im Schaffen von Albin Egger-Lienz, Rudolf Jettmar aber auch schon früher bei Ferdinand Andri nieder (siehe seine Wandmalereien für die „Beethovenausstellung“ der Wiener Secession 1902).

In einem auf die Jahre 1910 – 1914 klar begrenzten Schaffenszeitraum finden sich auch im Œuvre von Liebenwein Monumentalbilder - die frühen in einem architektonischen Zusammenhang, die späteren auch losgelöst von solchem.

### Die Internationale Jagd Ausstellung, Wien 1910

#### „Amazonenjagd I und II“ (1910) und „Diana“ (1910)

Die 1. Internationale Jagd Ausstellung fand unter dem Protektorat Kaiser Franz Josephs vom 7. Mai bis 17. Oktober 1910 am Wiener Messegelände neben dem Wiener Prater statt. Es handelte sich dabei um eine umfassende internationale Leistungsschau der verschiedensten Produktionsgebiete. Dazu zählten auch Kunst und Kunstgewerbe sowie Architektur.

Internationale Künstler und österreichische Künstlervereinigungen präsentierten sich im „Palais für retrospektive und moderne Kunst“ in jeweils eigenen Sälen. Zu den österreichischen Teilnehmern zählten die „Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens“, die „Kunstschau“ (beziehungsweise „Klimtgruppe“) sowie die „Secession“.

Die von Robert Oerley gestaltete Innenarchitektur des Secessions-Saales sowie die letztendliche Bilddekoration desselben, für die neben Maximilian Liebenwein auch Rudolf

---

<sup>157</sup> Seit 1900 Mitglied der Wiener Secession.



Jettmar, Otto Friedrich, Richard Harlfinger und Friedrich König verantwortlich zeichneten, sollte eine repräsentative Halle in einem Jagdschloss vorstellen.

Liebenwein schuf für diesen Raum drei Ölgemälde: „Amazonenjagd“ I und II (Abb. 73 und 74) in den Maßen 2,64 x 5,42 m respektive 2,64 x 4,27 m sowie das hochformatige Bild „Diana“ (Abb. 75) mit den Abmessungen 2,57 x 1,20 m. Im Zentrum aller drei Werke stehen Frauen: Amazonen als jagende Heldinnenprototypen und Diana als Göttin der Jagd (bzw.: „Amazone mit Waldhorn“).

Bekannt sind auch die Themen der von Jettmar ausgeführten Bilder. Es handelt sich dabei um drei Herkuleszenen: „Herkules erlegt die Stymphaliden“ (Abb. 77 a), „Herkules und die lernäische Hydra“ (Abb. 77 b) und „Herkules erlegt den erymanthischen Eber“ (Maße in Reihenfolge: 2,65 x 4,30 m; 2,65 x 5,50 m; 2,65 x 1,30 m)

Der endgültigen Ausführung gingen in der Gruppe der berufenen Maler seit Beginn des Jahres 1910 intensive Überlegungen voran. Liebenwein erwähnt in einem Brief an die Secession: „Ich habe mir heute und gestern die Mühe gemacht auch noch den alten Homer nach geeigneten Vorwürfen für die Jagdausstellung zu durchstöbern. Die Ausbeute ist gering, aber immerhin werth, den Herrn, die sich für die Sachen interessieren, mitgetheilt zu werden. Namentlich die ersten zwei Themata aus der Odyssee sind gut. Ich bitte Sie, mindestens Herrn Jettmar eine Abschrift zu geben.“<sup>158</sup> Sowohl das Amazonenthema als auch die Herkulestaten kommen in der homerischen Ilias vor<sup>159</sup>, die Odyssee ist nur für Herkules als literarische Quelle zu betrachten.

Von inhaltlich ganz anderem Ansatz für das künstlerische Programm zeugen im Nachlass Liebenweins erhaltene Wandaufrisse des Ausstellungssaales (WVZ. Nr. 149/150), die mit Mischtechnik- und Bleistiftskizzen zu einem zwölfteiligen Nibelungen-Bilderzyklus ausgestattet sind. Den vorhandenen Beschriftungen nach zu schließen handelt es sich dabei um groß- und kleinformatische Szenen wie „Siegfried tötet den Wisent“, „Abschied von Kriemhild“, „Siegfried tötet den Eber“ und „Tod Siegfrieds“ sowie unbezeichnete, von männlichen Figuren dominierte Jagdszenen wie u. a. eine „Bärenhatz“ oder der „Auszug der Jagdgesellschaft“. – Die „Nibelungen“ hatten sich am Ende des Jahrzehnts zu einem bedeutenden künstlerischen Thema kristallisiert. Auch Albin Egger-Lienz wählte in seinem

---

<sup>158</sup> Brief an die Secession, Wien, 23. 1. 1910, Nachlass ML.

<sup>159</sup> Amazonen: siehe Ilias 3.184-90; Herkules: siehe Ilias 8.366-69 und 19.96-133 bzw. Odyssee 11.602-27.

zwischen 1908 und 1911 entstandenen Wandbild „Der Einzug König Etzels in Wien“ (Abb. 80) für das Wiener Rathaus eine Episode aus dem Heldenlied aus.

Die beiden von Liebenwein friesartig angelegten Amazonenbilder, bei deren Ausführung in matter Ölfarbe ihm zwei Maler als Gehilfen zur Seite standen<sup>160</sup>, zeigen - streng bildparallel angelegt - betont dynamische Szenen: Je eine Gruppe von zwei Amazonen zu Pferde zieht begleitet von einer Hundemeute in hohem Tempo vorbei. In Bild II, wo sich auch die Grashalme einheitlich der Bewegungsrichtung unterordnen, sind es Panther, die verfolgt beziehungsweise gestellt werden. Im Zentrum von Bild I steht die den Speer wurfbereit erhoben haltende Amazonenkönigin, deren Pferd in gestrecktem Galopp die Landschaft durchmisst.

Bei dieser signifikanten Komposition kann man als mögliche Inspiration einerseits an den 1899 entstandenen Wandfries für das Münchner Palais Cramer-Klett von Ignatius Taschner denken (Abb.) und andererseits – gerade auch was das wellige Profil des Terrains anlangt - an eine satirische Illustration, die Franz Christophe 1897 für die „Jugend“ gestaltete (Abb. 76).<sup>161</sup>

Andererseits weist Schultes auf das Gemälde „Schwager Chronos“ von Moritz von Schwind in der Münchner Pinakothek hin, bei welchem die Zweiergruppe der Reiter bereits ganz ähnlich wie in der „Amazonenjagd“ angelegt ist und der nackte Reiter auf vergleichbare Weise den Arm hebt.<sup>162</sup> Das Motiv der „Speerschleudernden Amazone“ hat möglicherweise ein kunstgeschichtlich junges Vorbild in der erfolgreiche Bronze-Statuette gleichen Titels des Franz von Stuck (Abb. 81), die dieser 1897/98 entworfen hat<sup>163</sup>!

Vor allem das Bild „Amazonen II“ steht auch dem 1887/1888 entstandenen monumentalen Relief „Amazonen-Triptychon“ von Adolf von Hildebrand sehr nahe, aus dem Liebenwein die dahinjagenden, von Hunden begleiteten Pferde und die Gestalten beider Amazonen übernommen hat.<sup>164</sup> Liebenwein formuliert die Komposition jedoch so um, dass sie hinsichtlich Dynamik in die verschiedenen Richtungen hin offen ist und nicht wie bei Hildebrand letztlich sich in einem klassizistischen Equilibrium befindet. Was für eine

---

<sup>160</sup> Brief ML an die Wiener Secession, 15. 4. 1910: zwei Gehilfen, der Maler Leitner und der Maler Szekessy, erwähnt.

<sup>161</sup> Schultes S. 83.

<sup>162</sup> Schultes S. 84.

<sup>163</sup> Ottomeyer / Brandlhuber (Hrsg.), 1997, Abbildung S. 283.

<sup>164</sup> Schultes, S. 116.

künstlerische Herausforderung die Gestaltung einer so bewegten Darstellung bot, beschreibt Hildebrand wie folgt: „(...) Bewegtere Sachen, mehrere Figuren und Pferde. Dass ich so lange gezögert habe, mich an so was zu wagen, hat sein gutes, denn die organische Form muß einem ziemlich vertraut sein, wenn es sich um den Zusammenhang von mehreren Figuren handelt, deren Einheit nur in der Vorstellung möglich. (...)“<sup>165</sup>

Hildebrand stand an der Spitze einer neuklassischen Bewegung, welche in Verehrung des Werkes von Hans von Marées monumentale Gedanken in der Kunst forcierte.

Das von Ferdinand Andri für die Beethovenausstellung geschaffene Wandgemälde „Mannesmut und Kampfesfreude“ (Abb. 78) ist wohl auch in vermittelnder wie vorbildlicher Position in Bezug auf Liebenweins Amazonenbilder zu sehen.

Während Jettmar die Figurengruppen in seinen Bildern auch im Vordergrund ansiedelt und die Bildparallelität kompositorisch betont, akzentuiert er mittels in den Raum gedrehter Körper und Bewegungsrichtungen auch wesentlich den Tiefenraum der Bildbühne. Abgesehen von den prinzipiellen stilistischen Unterschieden wie in der Art der wesentlich plastischeren Modellierung der Figuren bei Jettmar, verzichtet Liebenwein bei den Amazonenbildern weitgehend auf die Evozierung eines Tiefenraumes. Speziell in der „Amazonenjagd“ I sind die Landschaftselemente, die farblich und in ihren Strukturen musterartig stilisiert sind, wie Kulissen hintereinander geschoben. Bewegungen verlaufen ausschließlich bildparallel, die Silhouettenwirkung der Figuren ist betont. Liebenwein ist in den Amazonenjagden um die Verankerung der Darstellung in der Fläche und die Forcierung eines ornamentalen Charakters bemüht.

Die anhaltende Aktualität des Amazonenthemas zeigt ein 1915 entstandenes Ölgemälde von Friedrich König (1857 – 1941) (Abb. 82). Hier steht der nackte Leib an sich im Vordergrund, die Sinnlichkeit der Körper wird jedoch typischerweise von kantig-muskulösen Körperdetails in martialischen Posen in den Hintergrund gedrängt – womit Qualitäten wie Kampfbereitschaft und Entschlossenheit akzentuiert werden. Gleichmaßen sind bei Liebenwein die Frauengestalten in diesen Bildern (aber auch in sämtlichen anderen Werken) von ihren sexuellen Aspekten befreit.

„(...) Was man hier anstrebt, ist die Verewigung des Abstrakten, nicht die Verlebendigung eines unmittelbar Gegebenen. Zu einer solchen Wirkung bedarf es sowohl innerer als auch

---

<sup>165</sup> Siegrid Esche-Braunfels, Adolf von Hildebrand (1847-1921), Berlin 1993, S. 159.

äußerer Größe. Das Denkmalfhafte der Monumentalkunst, die sich stets bemüht, durch ihre übermenschlich-imperialen Gesten auch den Fernstehenden in ihren Bann zu ziehen.

Klare Umrisslinien, plastische Deutlichkeit und einfache typische Züge, die bloß das Bedeutungsvolle und Wesentliche hervorheben. Das Menschlich-Allzumenschliche hat im Rahmen dieser Kunst keinen Platz.

Am leichtesten lässt sich diese repräsentative Haltung durch eine Monumentalisierung des nackten menschlichen Körpers erreichen, indem man selbst das Vergänglichste, den Leib, zu einer „Urform“ stilisiert, die jenseits aller historischen Einkleidung steht.(...)“<sup>166</sup>

Das dritte Bild, „Diana“ (Abb. 75), das 1912 in der Zürcher Ausstellung der Wiener Secession 1912 auch unter dem Titel „Das Waldhorn“ gezeigt wurde, steht in kompositorischem Kontrast zu den jagenden Amazonen. Das schmale Hochformat zeigt Diana amazonenhaft nackt am stillstehenden Pferd. Pferd und Reiterin sind in Rückenansicht gegeben. Diana muss Kopf und Oberkörper weit nach „hinten“ drehen, um ihren Blick zum Betrachter wenden zu können. Die begleitende Hundemeute bietet sich währenddessen dem Betrachter direkt von visàvis dar und starrt diesen mit großen schwarzen Augen aus maskenartig stilisierten Gesichtern an.

Die Bildanlage unterstützt, dem Format folgend, die vertikalen Achsen, gleichzeitig wird mittels Positionierung der Bildelemente und der auffälligen Blickachsen eine tiefenräumliche Wirkung forciert.

Während also die Amazonenbilder in ihrer so gut wie ausschließlich bildparallelen links-rechts Ausrichtung äußerste, am Betrachter vorbeiführende Dynamik suggerieren, ist das „Diana“-Bild in seinem bewussten Innehalten und dem herausfordernd-auffordernden In-Beziehung-treten mit dem Betrachter zum Kontrapunkt stilisiert. „Als durchaus zweideutig erscheint auch die phrygische Mütze, die bereits 1891 prominent auf Arnold Böcklins Bild *Die Freiheit* zu sehen war. Während aber dort die Nacktheit der Dame noch züchtig verhüllt erscheint, wirkt Liebenweins Amazone erstaunlich freizügig. Man darf hier also von einer mehrfachen Emanzipation sprechen, auch im erotischen Sinn.“<sup>167</sup>

Liebenwein spielt damit auch auf den Faktor (Bild-)Wand als Fläche einerseits und die fensterartige Erweiterung des Raumes durch das Bild andererseits an und positioniert sich in ambivalent schillernder Weise inmitten des sich hier ergebenden Spannungsfeldes, wobei sich alles im inhaltlichen Rahmen einer „Jagdhalle“ abspielt.

---

<sup>166</sup> Hamann / Hermand, Band IV, S. 349.

<sup>167</sup> Schultes, S. 82.

Im Vergleich dazu verweigerte die Klimtgruppe eine derartige „Funktionalisierung“. Es handelte sich auch hierbei um „dekorative Panneaus“, jedoch wurden sie in einem neutralen Setting gezeigt, was ihre Kunstwerk-Autonomie eher stärkte.<sup>168</sup>

Für Liebenwein geriet die Präsentation seiner Gemälde zum großen Erfolg, der durch eine positive Bemerkung des Kaisers zu seinen Werken unterstützt wurde, die im „Neuen Wiener Tagblatt“<sup>169</sup> abgedruckt war.

Liebenwein kommentiert diese Entwicklungen mit folgenden Worten: „(...) Am Sonntag konnte ich in der Jagdausstellung in unserem Raume die günstige Wirkung des Kaiserbesuches beobachten. Unser Saal, insbesondere meine Abteilung war gedrängt voll, und die Leute hatten Zeitungen in den Händen (!) und lasen die Urtheile des Kaisers nach (!). *Mundus vult decipi.*“<sup>170</sup>.

In Folge der sich mit antiker Mythologie befassenden Gemälde für die Jagdausstellung entstehen – wie vor allem aus dem Werksverzeichnis Wolfgang Liebenweins zu ersehen ist - noch im Jahr 1910 sowie auch 1911 eine Reihe weiterer Werke mit mythologischen bzw. antiken Themen: „Herakles und der erymanthische Eber“ (1910, Öl / LW, ca. 56 x 90 cm), „Drei Grazien“ (1910, unvollendet, c. 90 x 110 cm); „Hasenjagd der Amazonen“ (1910, Tempera / Papier / Karton, 56 x 158 cm); „Ödipus und die Sphinx“ (1910, Öl / LW, achteckig, Durchmesser: 70 x 70 cm)<sup>171</sup>; „Kleine Amazonen I“ (1911, Technik und Maße unbekannt) und „Kleine Amazonen II“ (1911, ca. 40 x 80 cm, Technik unbekannt), „Urteil des Paris“ (1911/12).

Einen persönlichen Höhepunkt im Monumentalkunstbereich gestaltet Liebenwein mit der „Europa“ allerdings erst 1913 (Abb. 83).

---

<sup>168</sup> Schultes, S. 117.

<sup>169</sup> Der Kaiser in der Jagdausstellung, in: Neues Wiener Tagblatt. Demokratisches Organ, 19. Juni 1910, S. 8

<sup>170</sup> Brief an die Secession, Burghausen, 23. Juni 1910.

<sup>171</sup> Zu diesem Anlass, wahrscheinlich die Secessionsredoute am 17. Februar 1911, entstand zur Festdekoration auch ein zweites Gemälde, welches den Titel „Das Narrenseil“ trug (- ist verschollen).

„Europa I“ (1912) und „Europa II“ (1913)

In einem Brief an den Freund August Graf zu Eltz am 16. November 1912 berichtet Maximilian Liebenwein erstmals von seinem Vorhaben, für die Frühjahrsausstellung der Secession ein großes Bild zum Thema „Europa“ zu malen. Wohl bald danach und jedenfalls noch 1912 dürfte die erste, aufgrund ihrer Größe (60 x 75 cm) als Studie zu definierende Fassung entstanden sein (Abb. 84). In einem weiteren Schreiben an Graf zu Eltz vom 28. Jänner 1913 gibt Liebenwein schon konkrete Maße für das endgültige Format der Europa an: 1,9 x 2,8 m (!).

In der XLIV. Ausstellung der Secession vom März bis Juli 1913 war das monumentale Gemälde schließlich ausgestellt und Liebenwein konnte große Aufmerksamkeit für sich reklamieren – „Meine Europa macht mit ihrem Stier viel Spektakel, und ich bin des Bildes wegen vielfach angratuliert worden“<sup>172</sup>.

Im Vergleich zur Vorstudie, die in einer Farbreproduktion überliefert ist<sup>173</sup> hatte Liebenwein die monumentale Wirkung der Europa / Stier-Gruppe verstärkt, indem er die beiden weiblichen Figuren hinter dem Stier, Begleiterinnen der phönizischen Prinzessin, wegließ. Für das Gleichgewicht der Komposition ersetzte er diese im Hintergrund durch einen (weiteren) Weidenbaum sowie am Ufer, das zwischen den Beinen des Stiers sichtbar ist, durch einen lose drapierten Stoff – ein Mantel, der Europa von den Schultern gegliitten war.

Im Übrigen gleichen sich Studie und Ausführung mit Ausnahme des Details, dass Europa letztlich keine Schuhe mehr trägt.

Zeus als mächtiger, weißer Stier – zu dem Liebenwein 1913 in Burghausen Studien (siehe WVZ Nr. 467) angefertigt hat, bei Gelegenheit eines Volksfestes, wo „23 prachtvolle Simmenthaler Stiere ausgestellt waren“<sup>174</sup> – schreitet, sich von links bedächtig in das Bild bewegend, in das tiefere Wasser. Dieser Bewegungsimpuls wird vor allem durch das vom Bildrand links angeschnittene Tier suggeriert. Im Gesamtblick ist durch die Betonung der vertikalen Bildachsen – am Stier der Rosenkranz; die schwer herabhängenden wulstartigen Halsfalten; das Standmotiv der Vorderbeine, die beide gleichzeitig im Wasser stehen; die Weidenbaumstümpfe links im Hintergrund – die Gruppe in der Komposition statisch verankert. Hingegen weist Europas Oberkörper, der sich sachte zum Rücken neigt, ihr

---

<sup>172</sup> Brief ML an Graf zu Eltz, 15. März 1913 (Nachlass ML).

<sup>173</sup> Abgebildet in: „Der getreue Eckart“, Heft 7, 1929/30, Besitz Paul Moser, Karlsbad.

<sup>174</sup> Brief an Graf zu Eltz, 16. November 1912 (Nachlass ML).

schräg nach vorne gelagertes Bein und parallel dazu verlaufend ihr Arm, dessen Hand sich anschickt, das Fell des Stieres zu berühren - es aber nicht tut – nach rechts, in die angenommene Richtung der Bewegung.

Europa scheint Zeus zur „Entführung“ vertrauensvoll aufzumuntern. Diesem wiederum schreibt Liebenwein mit dem sinnend nach rückwärts gewandtem Blick ein zögerndes Innehalten zu.

Spannung ergibt sich im Werk aus dem Gegensatz von großer, vereinfachter zu rhythmisch ornamentalisierter Form, aus dem Zueinander klar umrissener Formen in der Fläche sowie aus der Farbgebung. Die Muskulatur an der breiten Flanke des Stiers ist zurückhaltend modelliert, um die signifikante Silhouette nicht zu relativieren. In Richtung des Stierkopfes beginnen sich zwischen den Vorderbeinen Linienstrukturen, die die Halsfaltung markieren, zu verdichten. Sie finden ihren Höhepunkt im Rosenkranz und dem ausdrucksvoll gezeichneten Antlitz des Tieres. Ebenso viel Aufmerksamkeit widmet Liebenwein dem Kleid der Europa, das sich in reicher Drapierung über ihre Schenkel und den Rücken des Stieres legt. Auch hier sowie in der Landschaft ist der Eindruck von formalen Gegensätzen geprägt: kräftige, vereinfachende Umrisse an den Gliedmaßen in einem beige-rosa Inkarnatton versus „reicher“ Form in kräftigem Orangerot; die natürliche und für sich bizarr-gegensätzliche Gestalt beschnittener Weidenbäume; die kleinteilige, unregelmäßige Steinstruktur am Ufer versus einer scharfen, geometrisch verlaufenden Grenze zum Wasser. Die sich entlang konzentrischer Kreise sich verbreitenden Bewegungswellen verleihen dem Wasser eine rationale, kontrollierbare Qualität, die den üblichen diesem Element zugeschriebenen mystischen Eigenschaften widerspricht.

Als Einheit betrachtet steht die Europa / Stier-Gruppe in ihrer strahlenden Farbigkeit im Kontrast zur düsteren Umgebung.

Die in der antiken griechischen Mythologie beschriebene Entführung der Tochter des Phönikierkönigs Agenor durch den in einen Stier verwandelten Zeus<sup>175</sup> wurde in der bildenden Kunst um 1900 mehrfach behandelt.

Fritz Boehles (1873 – 1916) um 1907 entstandene „Europa auf dem Stier“ (Abb. 85) erntete bei der zeitgenössischen Kritik überschwängliche Begeisterung. Boehle, der von ca. 1892 bis 1897 in München lebte und zu dessen Kreis neben dem Bildhauer Adolf von Hildebrand auch der mit Liebenwein eng befreundete Ignatius Taschner gehörte, feierte

---

<sup>175</sup> Ovid Metamorphosen 2, 836 – 875.

mit seiner ersten Einzelausstellung 1908 im Städelschen Kulturinstitut in Frankfurt einen großen Erfolg und zog internationale Aufmerksamkeit auf sich.<sup>176</sup> Boehles „Europa“ ist in ihrer Auffassung nicht weiter mit Liebenweins Gemälde zu vergleichen, zeigt aber wieder die schon mehrfach beobachtete inhaltliche Nähe der beiden Künstler auf. Für einen formalen Vergleich bietet sich eine monumentale Stierplastik Boehles (Abb. 86) an, die 1910 auf der Brüsseler Weltausstellung mit dem „Grand Prix“ ausgezeichnet wurde. Boehle legt die Plastik auf eine klare, aussagekräftige Kontur hin an, welche eine ideale Silhouette bildet. Die wuchtige Masse des Tierkörpers ist nur durch graphisch wirkende Eingriffe, insbesondere an Nacken, Hals und Kopf, aufgelockert. In diesen allgemeinen Qualitäten sind Boehles Stierplastik und Liebenweins gemalter Stier einander sehr nahe. 1911<sup>177</sup>, wenige Jahre bevor Liebenwein seine „Europa“ malt, hatte der an der Wiener Kunstgewerbeschule ausgebildete Trentiner Luigi Bonazza mit dem Stahlstichzyklus „Jovis Amores“ in der Wiener Secession einen für seine Zukunft maßgeblichen Erfolg errungen. Zu den bildlichen Umsetzungen der Liebschaften des Zeus zählt auch jene mit Europa (Abb. 87): Bonazza betont im Zueinander von Europa und Stier sowie in der Behandlung der Oberflächen sensualistisch-erotische Qualitäten. Ebenso stellt er das Element des Wassers, dessen aufgewühlte Schaumkrönchen die Gruppe umtänzeln, in den Dienst des emotionalen Ausdrucks.

### *Eva im Paradies (1914)*

Das letzte der monumentalen Bildformate schuf Liebenwein 1914 mit „Eva im Paradies“ (246 x 144,5 cm) (Abb. 89). Eva steht hier alleine vor dem Baum der Erkenntnis, dessen verlockend rote Früchte zum Greifen nahe sind. Schlange und (Gibbon-)Affe, beides Symbole für die Sünde und das Böse schlechthin, sitzen direkt hinter Eva in den Ästen des Baumes. Vor Eva lagern in paradiesisch-utopischer Eintracht eine Axis-Hirschkuh<sup>178</sup> und ein Panther, im Hintergrund äst eine Herde Antilopen.

Von 1903 liegt ein Entwurf für ein Gemälde „Adam und Eva“ (Abb. 90) vor, der Eva noch gemeinsam mit Adam in der Schlüsselszene zeigt. Angedeutet sind auch hier einige Tiere, der direkt über dem Apfel in der Hand von Eva positionierte Schlangenkopf zeugt von der

---

<sup>176</sup> Bock, S. 240.

<sup>177</sup> XXXVIII. Ausstellung der Wiener Secession.

<sup>178</sup> Axis-Hirsch: spezielle Hirschart in Vorderindien.



Kenntnis des Gemäldes „Versuchung“ (1891) von Franz von Stuck<sup>179</sup>. Wie in dem um 1900 entstandenen Pastell „Adam und Eva“ (Abb. 92) von Ludwig von Hofmann, das in der VII. Ausstellung der Wiener Secession gezeigt wurde, steht im Mittelpunkt der Darstellung das Zueinander der Protagonisten. Bei Hofmann und bei Liebenwein spielt Eva eine aktive Rolle, Adam ist in zögernder oder zumindest passiver Haltung definiert. Im Liebenweins Bild von 1914 ist es Eva allein, die auftritt. Ohne Adam ist der „Sündenfall“ nicht möglich und Eva potentiell „unschuldig“, die Situation birgt aber große Spannung in sich. Mit der Axis-Hirsch / Panther – Gruppe spricht Liebenwein auch die utopische Qualität dieses Paradieses an, die mit dem Leben an sich und seinen natürlichen Gesetzen nichts zu tun hat.

Eine modern aufgeklärte Version der biblischen Geschichte stellte in der XXIV. Ausstellung der Secession, die ganz der christlichen Kunst gewidmet war, Hans Tichy aus: „Adam und Eva“ (Abb. 91) als monumentale, realistisch wiedergegebene Aktfiguren, die sich, in verzweifelter Haltung unter dem Erkenntnisbaum kauern, in einem ebenso realistischen Lebensdrama wiederfinden. In Tichys Werk kommen auch aktuelle expressive Tendenzen zum Ausdruck. Gustav Klimt stellt ebenfalls ein abstraktes Ideal in den Mittelpunkt seiner Darstellung von „Adam und Eva“ (1917/18) (Abb. 93), bleibt aber noch in diesem Spätwerk der schönen Linienführung, dem Gedanken des ästhetisierten Körpers treu.

In Zusammenhang mit der gesellschaftlichen wie künstlerischen Fokussierung auf die Rolle der Frau wandelt sich auch die Rolle der Eva in der bildenden Kunst. Einhergehend damit auch ihr Figurenideal. 1914 ist Eva bei Liebenwein von kräftiger, muskulöser Statur, 1903 wirkt sie wesentlich graziler. Eva hat sich maskuline Eigenschaften angeeignet.

Simultan ist auch ihre Position erstarkt, zeugt von einem - noch etwas schüchternen – Selbstbewusstsein, gepaart mit sanfter Koketterie. Die zur Seite gedrehte Stellung mit unter der Brust verschränkten Armen ähnelt jener im Porträt Peter Paul Rubens von seiner Gattin Helene Fourment, dem so genannten „Pelzchen“ im Kunsthistorischen Museum.

Neben dieser betonten Körperlichkeit ist aber weiterhin die idealisierte Umrisslinie - hier in Rot – wesentliches Stilmerkmal.

Wie im Werk „Diana“ von 1910 greift Liebenwein in diesem Fall verstärkt auf symbolistische Gestaltungsmittel zurück: Die zu übernatürlicher Intensität gesteigerten

---

<sup>179</sup> Schultes S. 56.

Farben, das gleichmäßig verteilte silbrige Licht, die Schattenlosigkeit dieser Welt verleihen der Szene magisch surrealen Charakter.

Ein Brief von Liebenwein an den Schwager Louis (Alois) Essigmann, verfasst im Dezember 1913<sup>180</sup>, wirft ein bezeichnendes Licht auf Werk und Künstler: „(...) Die Pfaffen werden über die Eva schimpfen (obwohl sie ihnen ganz recht wäre) und die Monisten werden über den biblischen Unsinn schimpfen – den ich für ein sehr schönes Märchen halte. Die Futuristen und die Herren von der „Kunstschau“ werden sagen, ich sei ein alter Esel, und die Kitschbrüder von der Genossenschaft werden schreien: „*sehet, den roten Sozi, den Umsturm Menschen*“. Ich aber werde den Götz zitieren, wenn ich bis dahin noch nicht verhungert bin... (...)“.

In einem Brief an den Schwager vom Februar 1914<sup>181</sup> äußert sich Liebenwein ein weiteres Mal zum Werk. Anlass war eine Erzählung mit Titel „Sündenfall“ des schriftstellerisch tätigen Schwagers. Darin wird insofern ein moderner Sündenfall annonciert, als der technische Fortschritt (die Erfindung von Maschinen) für den Niedergang des „Geistes“ der Menschheit verantwortlich gemacht wird. – Liebenwein: „(...) Interessant war mir, dass Du eine *parallele Idee* mit meinem Bilde hast. Bei Dir der Tiger als Adams Gespieler, bei mir der Panther als Evas Freund. Die Idee kam bei mir aber von einer Äußerlichkeit her: Ich brauchte für mein Bild das gefleckte Fell als erwünschten Gegensatz zur menschlichen Haut. Als Gegensatz zum schwarzgeleckten Pantherfell kam dann noch das hellgeleckte Axisthier dazu. Durch diese rein *malerische Idee* – Haut, Panther, gefleckter Hirsch – kommt eine geistige Idee ins Bild hinein. 1., das *goldene Zeitalter* Ovids: *aurea prima sata est aetas: Am Anfang war die goldene Zeit*, in der sich alles Gethier friedlich unter sich und mit den Menschen vertrug;  
2., Eine symbolische Zerlegung des weiblichen Charakters in Raubthier und Kuh; so deutete nämlich ein bekannter Psychiater die beiden Thiere und meinte, dass diese Deutung mir selber unbewusst, in meinem *Unterbewusstsein* vorhanden war. (?)  
Beabsichtigt habe ich eigentlich keines von beiden, denn wie gesagt ging ich vom rein Malerischen aus; Das war für die Auswahl der beiden Thiere entscheidend“.

---

<sup>180</sup> Brief an Louis Essigmann, Wien, am ? 12. 1913 (Nachlass ML).

<sup>181</sup> Brief an Louis Essigmann, Wien, am 24. 2. 1914 (Nachlass ML).

Offiziell beendete Liebenwein seine Arbeit am Bild mit dem 28. 2. 1914 (datiert am Bild links unten). Wer der erwähnte „bekannte Psychiater“ war, der das Bild selbst im Atelier sah oder zumindest das Projekt Liebenweins kannte und einen tiefenpsychologischen Deutungsansatz ausmachte, lässt sich nur vermuten<sup>182</sup>.

Schultes hebt an Liebenweins „Eva“ die gespannte Rückenkontur hervor, die sich „in einer raffinierten formalen Verdopplung als sich schlangenhaft windenden Baum zu wiederholen“<sup>183</sup> scheint. „Damit spielt Liebenwein auf raffinierte Weise auf Franz von Stucks berühmtes, in mehreren Versionen erhaltenes Bild „Die Sünde“ an, wo tatsächlich eine mächtige Pythonschlange den verführerischen Leib auf ähnliche Weise umwindet“.<sup>184</sup>

„Sowohl im Frauentypus als auch in der Malweise kündigen sich hier nicht nur Elemente der neuen Sachlichkeit sondern darüber hinaus auch solche der Postmoderne unserer Tage an – eine Entwicklung, die bei Liebenwein ziemlich abrupt durch den Ersten Weltkrieg unterbrochen wurde.“<sup>185</sup>

---

<sup>182</sup> Möglicherweise handelt es sich dabei um Julius Wagner-Jauregg, bei dem sowohl die Schwiegermutter Magdalena Essigmann (gest. 1909) als auch eine Schwägerin von ML (gest. 1913) in Behandlung waren.

<sup>183</sup> Schultes S. 96.

<sup>184</sup> Schultes S. 96.

<sup>185</sup> Ebenda.

## 10. Frieze

### Der Fries für die Allgemeine Sparkasse in Linz (1908)

1908 erhält Liebenwein den Auftrag zur Gestaltung eines groß angelegten Allegorien-Frieses zum Thema „Die Tätigkeiten der Sparkasse“ für den von Mauriz Balzarek (1872 – 1942), einem Schüler von Otto Wagner, im selben Jahr neu gestalteten Empfangsraum des Präsidenten der Sparkasse in Linz<sup>186</sup> (Abb.94).

Im Auftrag des Präsidenten Julius Wimmer, mit dem Liebenwein befreundet war und an den er 1908 privat auch das Gemälde „Herr Walther von der Vogelweide“ verkaufte, war Balzareks Neugestaltung im Sinne des Gesamtkunstwerk-Gedankens im Jugendstil umfassend: sie bezog neben der Erneuerung des Wandaufresses auch das Mobiliar und die gesamte Ausstattung mit Lampen etc. mit ein.

Während des Zweiten Weltkrieges wurde der originale Saal zerstört, der aus neun Leinwandbildern bestehende Fries von Liebenwein konnte gerettet werden. Um 1980 wurde das Jugendstilensemble im Haus der Allgemeinen Sparkasse anhand der noch vorhandenen Pläne Balzareks rekonstruiert<sup>187</sup> und mit den originalen Bildern von Liebenwein versehen.

Der Bilder-Fries, bestehend aus neun einzelnen Leinwandbildern, die jeweils 0,94 m hoch sind und in der Breite zwischen 1,72 bis 2,85 m variieren, ist knapp unterhalb der Decke (in einer Höhe von ca. 3,40 m) zwischen rhythmisierenden Pilastern eingefügt und erstreckt sich entlang dreier Wände des Raumes. Die vierte Wand ist durch Fenster strukturiert.

Im Wandaufriß nimmt Balzarek auf den Fries mit einem direkt unterhalb der Bilder verlaufenden Ornamentband Bezug, dessen Hauptmotiv aus stilisierten Festons besteht. In den im Nachlass von Maximilian Liebenwein vorhandenen Erstentwürfen für den Fries, die in Wandaufrißpläne von Balzarek eingefügt sind, ist zu erkennen, dass das architektonische Gestaltungskonzept im Zuge der Ausführung Veränderungen unterworfen war.

Im Übrigen stellen die Bilder einen völlig eigenwertigen und formal autonomen Gestaltungsbeitrag dar. Inhaltlich vorgegeben war die Differenzierung der zentralen Idee

---

<sup>186</sup> Liebenwein spricht in einem Brief an die Wiener Secession am 28. November 1907 vom „Vorzimmer des Präsidenten“ (Präsident: Julius Wimmer) beziehungsweise „Empfangsraum“.

<sup>187</sup> Der Ausstattung wurde allerdings in einem Raum ein Geschoß höher und direkt über dem ursprünglichen Ort rekonstruiert.

des Sammelns, Bewahrens und Weitergebens im Sinne einer Allegorisierung der Funktion und der Aufgaben der Allgemeinen Sparkasse zum Wohl der Bürger<sup>188</sup>. Ein Thema übrigens, welches in dem in den Jahren 1886 bis 1892 vom Linzer Ignaz Scheck in den Formen eines italienischen Palazzos errichteten Gebäudes bereits einmal als Deckengemälde im Festsaal umgesetzt wurde. Dieses um 1890/92 entstandene Werk des Wieners Alois Hans Schram (1864-1919) ist jedoch gänzlich den Formen des Neobarock verpflichtet. Allen Gemälden lag das mit der Gründung 1849 explizit formulierte, anspruchsvolle Selbstverständnis der Sparkasse Oberösterreich zugrunde, nämlich den „Geist der Arbeitsamkeit und Sparsamkeit ... zu beleben ... und die Einlagen ... nutzbringend zu machen“ sowie – und damit war die angeschlossene Pfandleihanstalt gemeint –, „dem verderblichen Wucher, welcher vorzüglich auch unter den ärmeren Volksklassen seine Opfer findet, Schranken ... zu setzen“<sup>189</sup>.

Die Bilderfolge ist auf jene zentrale Szene hin in der Mittelachse des Raumes ausgerichtet, welche die Sparkasse selbst in Gestalt eines repräsentativen Brunnens darstellt. Diesem führen auf der linken Seite mit Frauen mit Amphoren und Eimern Wasser - Sinnbild für Kapital –zu, rechts davon wird Wasser entnommen. Scheinbar direkt aus dem Brunnen wachsend ragen zwei Bäume empor, die reichlich reife Früchte (Äpfel) tragen. Ausgehend von diesem Brunnen schließen rechts vier Szenen an, die die Aufgaben des Kapitals symbolisieren:

1. „Alters- und Armenpflege“: In rote Chitone gekleidete allegorische Frauengestalten tragen das Wasser des Brunnens in verschiedenen Gefäßen zu den auf sie wartenden Menschen. Weiter rechts labt sich ein alter Mann an einem Krug Wasser, Früchte werden ihm dargeboten und eine Gruppe Bedürftiger und Kinder wartet auf Spenden. Hinter ihnen verdeutlicht ein nur spärlich belaubter Baum die wirtschaftlich ärmliche Situation.
2. „Mütter- und Kinderfürsorge (Kinderreigen)“: Diese Szene zeigt einen Kinderreigen, der in einer frühlingshaft erblühten Wiese um eine schöne junge Frau herumführt. Rechts davon warten Mütter mit ihren Kleinkindern. Die Fröhlichkeit wird durch die verschiedenen bunten Stoffmuster an den Kleidern der Kinder und Frauen unterstrichen.
3. „Krankenfürsorge“: Ordensschwestern und ein Arzt versorgen einen Verletzten. Links von der Gruppe steht ein großes Kruzifix<sup>190</sup>, hinter dem ein Rosenstock blüht.

---

<sup>188</sup> Wilhelm Mrazek, S. 38: Maximilian Liebenweins Kartonfassung der Bilderfolge für die Allgemeine Sparkasse in Linz, in: Alte und moderne Kunst, Heft 184/185, 1982, S. 36 ff.

<sup>189</sup> Roman Sandgruber, Maximilian Liebenwein, Das Wirken der Sparkasse, 1908, Oberösterreich-Archiv (Loseblatt-Sammlung), Wien, o. J. Blatt OA 03033.

<sup>190</sup> Dieses Kruzifix ist ident mit jenem in dem Gemälde „St. Isidor“ (1903).

4. „Förderung der Musik und der bildenden Künste“: Die prächtig erblühten Ranken des Rosenstocks setzten sich hinter einer Gruppe von drei musizierenden Frauen fort. Eine dieser spielt auf einer Violine. Sie erinnert an die 1893 entstandene Geigerin von Karl Mediz, andererseits an Théodore van Rysselberghe, der 1894 die Geigenvirtuosin Irma Sèthe porträtierte. Zu diesen blickt der am äußersten rechten Bildrand positionierte Künstler, der mit Pinsel und Palette in der Hand vor einer Staffelei steht. Hierbei handelt es sich um das einzig bekannte Selbstporträt von Liebenwein. Wie auch schon bei anderen Porträts von Liebenwein ist eine distanziert Haltung zum Porträtierten zu bemerken, was in dieser Ausprägung eigentlich erst Bildnisse der Neuen Sachlichkeit zeigen.<sup>191</sup>

Diese Distanz entsteht bei Liebenwein durch die zusätzlich durch starke Lichtkontraste betont grelle Farbigkeit, zudem durch eine Binnenmodellierung, die zum Teil scharf abgegrenzte, unorganisch geformte Felder definiert. Die lebendige, klare und naturalistische Erfassung der Person in Kontur und Zeichnung steht in Spannung zur surrealen Farbigkeit und Oberflächengestaltung, der Porträtierte wird emotional und atmosphärisch undeutbar und in der Folge als distanziert empfunden.

Für die Fries-Szenen links vom Brunnen stellt dieser selbst den Zielpunkt der Entwicklung dar: Es handelt sich um Allegorien auf die kapitalproduzierenden Zweige einer Gesellschaft, die den Wohlstand voraussetzen.

1. links beginnend mit der „Industrie“: Drei Männer mit schweren Schlaghämmern sind mit dem Bau eines Kessels beschäftigt. Im Hintergrund rauchen die Schloten der (metallverarbeitenden) Schwerindustrie.

2. „Bauwirtschaft“: Handwerker und Frauen sind mit dem Bau einer Steinmauer beschäftigt. Im Hintergrund sind Gebäude mit reizvollen Fassadenformen und -bemalungen zu sehen.

3. „Landwirtschaft I“: Ein junger Bauer mit seinen beiden Arbeitspferden, die mit einem nach Landesart verzierten Geschirr angespannt sind und eine Egge ziehen, neben ihnen ein Pflug.

4. „Landwirtschaft II (Fortuna mit dem Ochsen!)“: Ein Bauer, der sein Ochsespann in Richtung des Brunnens zieht, an ihrer Seite – mit einem Fuß auf einer Kugel balancierend – die geflügelte Schicksalsgöttin Nemesis mit (belohnendem) Füllhorn und (bestrafendem) Zaumzeug.

---

<sup>191</sup> Schultes, S. 72.

Sämtliche Szenen spielen vor einer kontinuierlich ablaufenden und an oberösterreichische Gegebenheiten erinnernden Landschaft ab.

Die Versinnbildlichung der produktiven Faktoren sowie sozial fördernden Elemente erfolgt vor allem durch eine einfach beschreibende Schilderung der verschiedenen ausgeführten Tätigkeiten, was von Wilhelm Mrazek in seiner Besprechung des Frieses als „eine Art Bildersprache“ bezeichnet wird<sup>192</sup>. Mrazek: „Seit der Renaissancezeit hatte man solche Aufträge mit Hilfe allegorischer Figuren verwirklicht, deren symbolisch-allegorische Bedeutung allgemein verständlich gewesen ist. Liebenwein verwendet nun in seinem Zyklus, bis auf eine Figur, nur allgemein verständliche Szenen aus dem Alltagsleben“<sup>193</sup>.

Die Gestalt der Schicksalsgöttin Nemesis ist ein Zitat nach dem von Albrecht Dürer um 1501 geschaffenen Kupferstich gleichen Titels, der auch unter „Das große Glück“ bekannt ist. Dürer zeichnet darin die Weltmacht „Schicksal“ nach, welche von Polizian 1482 in einem Gedicht an Lorenzo Magnifico besungen wurde<sup>194</sup>.

Liebenwein weicht neben der modernen Figurenauffassung vor allem im Standmotiv – die bei Dürer spannungsreich labile Situation wird durch ein anmutig ausschwingendes Bein harmonisiert – und in der Abwandlung der Attribute von Dürer ab (Füllhorn statt repräsentativem Deckelpokal).

Abgesehen von Nemesis handelt es sich aber auch bei den um den Brunnen tätigen Frauengestalten in antikisierenden roten Kleidern um allegorische Gestalten. Sie vermitteln den Zusammenhang von Brunnenmetapher zu sinnbildlichen Handlungen.

In Liebenweins Œuvre finden sich vergleichbar antikisierende Frauengestalten schon 1904 mit einer kränzetragenden „Nike“ (Abb. 100) als Mittelteil einer Festdekoration sowie 1906 in der großformatigen Lithographie „Pallas Athene Nikephoros“ (Abb.101). Der direkte Rückgriff auf die Antike hatte in der Münchner sowie dann auch in der Wiener Secession Tradition: Franz von Stucks Plakat für die erste Kunstausstellung der Münchner Secession 1893 zeigt Pallas Athene, die griechische Schutzgöttin der Künste. Weitere Athene-Darstellungen, auch als „Athene Nikephoros“ (1897) folgten<sup>195</sup>. Im Erstaustellungsplakat für die Wiener Secession 1898 von Gustav Klimt ist der Darstellung des „Kampf des Theseus gegen den Minotaurus“ eine große Athene-Figur zur Seite gestellt. Koloman Mosers antikisierende „Kranzträgerin“ (1898) (Abb. 102), ein Entwurf

---

<sup>192</sup> Mrazek, 1982.

<sup>193</sup> Mrazek, 1982.

<sup>194</sup> Ausst. Kat.: Albrecht Dürer, Albertina Wien, Wien 2003, S. 250.

<sup>195</sup> Ottomeyer / Brandlhuber (Hrsg.): 1997, S. 290.

für die Dekoration der rückseitige Fassade des Secessionsgebäudes, weist, wie bei Liebenwein, vom Wind aufgebauschte Kleidung auf<sup>196</sup>.

Ein Vergleich mit Walter Cranes Blatt, das als Holzschnitt verbreitet wurde, „The Triumph of Labour“ (1891) zeigt neben der friesartigen Auffädelung der Szenen auch die Kombination von allegorischen Frauengestalten in sehr ähnlicher antikisierender Kleidung mit „einfachen“ Menschen (Abb. 98). Crane war bekanntermaßen ein Vertreter wenn nicht sogar mit seinen künstlerischen und geistigen Kräften ein Kämpfer für die sozialistische Bewegung Englands womit er ein bürgerliches Publikum auch provozierte. Ob sich Liebenwein dem sozialistischen Lager nahe fühlte, kann man nur mutmaßen (siehe auch Zitat Liebenwein S. 97 / Anm. 179), aber offensichtlich war Walter Crane ein wichtiges Vorbild für ihn. Ob er ihn im Zuge seiner Reise nach London 1906 (die nur mündlich durch die Nachfahren des Künstlers belegt ist) kennengelernt hat, weiß man nicht.

In den 1905 entstandenen Entwürfen zu den Jahreszeiten-Wandbildern „Sommer“ und „Herbst“ (Abb. 103 und 104) ist der goldgrundige Himmel von dekorativen und atmosphärische Räumlichkeit definierenden Wolkenbändern durchzogen. Liebenwein verweist mit dem homogen goldenen Himmelsgrund auch auf eine vergeistigte Ebene, auf eine „höhere“ Allgemeingültigkeit des Geschehens.

Auch in dem von Eduard Lebiezki 1883 für die Säulenhalle des Wiener Parlaments ausgeführten (Marouflage-) Fries mit dem Titel „Allegorien der idealen und volkswirtschaftlichen Aufgaben des Parlaments“ sowie sein 1900/02 fertig gestelltes Glasmosaikfries („Austria umgeben von den huldigenden Kronländern“) an der rückwärtigen Portikuswand des Parlaments weisen in sämtliche Darstellungen einen homogenen Goldgrund auf. Im Vergleich zu Liebenwein spricht Lebiezki jedoch in seiner Figurendarstellung eine Formensprache, die nicht von den aktuellen Stiltendenzen respektive dem Jugendstil beeinflusst ist.

Stilistisch betrachtet unterstreicht der Goldgrund die Silhouettenwirkung und damit die Flächengebundenheit der Formen. Über einen weiteren Aspekt zum Thema „Goldgrund“ in Zusammenhang mit Wandbildern schreibt Albin Egger-Lienz 1912 in einem Brief über

---

<sup>196</sup> Ausst. Kat. „Heiliger Frühling“, S. 100.



sein im Jahr zuvor fertig gestelltes Nibelungenwandbild „Der Einzug König Etzels“ für das Wiener Rathaus: „Das Gold gibt der Komposition den Charakter des Ornamentes, [des] Mauerartigen (...). Mein Bild sah so aus, als wäre ein Heldenlied, welches von alter, großer Zeit erzählt, an der Wand als Fresko aufgemalt, die Wand damit geschmückt, verziert. (...) mich reizte (...) einmal recht deutlich hinzuweisen darauf, dass ein richtiges Wandgemälde die Wandfläche nicht durchbrechen darf, sondern die Wand als Raumbegrenzung im Sinne der Architekten behandelt werden muss.“<sup>197</sup>

Die ursprünglich sehr intensive und für Liebenwein typische Farbigkeit lässt sich an den insgesamt neun überlieferten 1:1 Fries-Entwürfen rekonstruieren<sup>198</sup>. Anhand dieser ist auch nachzuvollziehen, dass Darstellungen wie jene der „Altenfürsorge“ und der „Industrie“ gänzlich neu konzipiert wurden. In diesem Stadium der „Industrie“ taucht neben den Arbeitern auch Pallas Athene auf. Das Pathos dieses göttlichen Auftrittes und der Huldigung wurde zugunsten einer Schilderung des Arbeitsvorganges weggelassen. Wobei Liebenwein überhaupt danach trachtet, den Menschen in seinem Arbeits- und Lebensalltag in den Mittelpunkt zu stellen. Die stille Präsenz der „Nemesis“ als allgegenwärtiges Schicksal bildet eine Ausnahme.

Für den Gesamteindruck bestimmend ist also die Schilderung von Szenen aus dem Leben „einfacher“ Menschen, unter die sich allegorische Gestalten mischen. Für die Anerkennung der Bildwürdigkeit des „einfachen und arbeitenden Menschen“ hatten schon Courbet und Millet in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gekämpft. Gegen Ende des Jahrhunderts waren es in der Münchner Malerei unter anderen Wilhelm Leibl, Hans von Marées und in deren Nachfolge auch Künstler wie Fritz Boehle, welche sich auch des bäuerlichen (Arbeits-)Genres annahmen. Unter den Kollegen und persönlichen Freunden Liebenweins aus der Wiener Secession ist es Ferdinand Andri, der sich damit unter anderem in ähnlicher Weise befasst, wie ein Entwurf zu Lithographie desselben aus dem Jahr 1905 zeigt („Weinlese“ (1905) (Abb. 105)). – Bedeutende und jeweils mit einem tieferen allegorischen Sinn verbrämte Arbeiterdarstellung finden sich im 19. Jahrhundert weiters im Kreis der politisch-sozial sensibilisierten Präraffaeliten (Ford Maddox Brown „Work“, ca. 1852-65) und so auch wie bereits oben angesprochen bei Walter Crane, der auch das realistische

---

<sup>197</sup> Aus einem Brief an Curt Weigelt, Hall 1912, zitiert nach: Wilfried Kirschl, Albin Egger-Lienz, Wien 1996.

<sup>198</sup> Diese galten als verschollen und wurden 1982 am Dachboden des Sparkassengebäudes aufgefunden und befinden sich heute in der OÖ Sparkasse in Wels.

Gemälde „Aufopfernde Rettung eines Eisenbahnzuges durch Arbeiter“ um ca. 1880 schuf (Abb. 99).

Dass aber – wie im Wandbild „Industrie“ von Liebenwein – ein technisches Gebilde derart die Szene beherrscht, ist erstaunlich und nimmt vergleichbare Lösungen der Neuen Sachlichkeit wie etwa Carl Crossbergs „Der gelbe Kessel“ von 1933 vorweg<sup>199</sup>.

Neben Crane dürfte mit dem „Kinderreigen“ (1884) (Abb. 97) auch das Vorbild Hans Thoma Niederschlag im Fries gefunden haben.

Liebenwein kann beziehungsweise hat aber zum Teil für seine Motive auch auf Vorbilder aus der österreichischen Kunstgeschichte zurückgegriffen: In der Szene mit der Darstellung der „Bauwirtschaft“ sind zwei Frauen zu sehen, die auf Ihren Köpfen je ein Schaff mit Mörtel tragen – ein Motiv, das auch Ferdinand Georg Waldmüller ausführte<sup>200</sup>

Allegorien auf das Prosperieren der Wirtschaft, auf Industrie und Landwirtschaft wurden traditionell und bis in das späte 19. Jahrhundert hinein (wie von Hans Makart) mittels Personifikationen vorgenommen. Die Lesbarkeit dieser Darstellungen setzte die Kenntnis des klassischen Attributevokabulars voraus. Die Verwaltung privater Gelder in Sparkassen war eine erfolgreiche Entwicklung der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und wandte sich vor allem auch an die Gruppe der „kleinen Sparer“. Liebenwein reagiert auf den gesellschaftlichen Strukturwandel mit einer neuen, realistischen Bildsprache.

Nähe zu Leben und Kultur der Landbevölkerung drückt sich in Liebenweins Werken immer wieder aus, zum Beispiel in seinem Gemälde „St. Isidor“ (1905) (Abb. 106). Ein explizit der Darstellung einer Arbeitstätigkeit gewidmetes Werk findet sich 1906, also vor dem Linzer Fries, mit den „Troidlern (Schiffsziehern) an der Salzach bei Ach“ (Abb. 107). Innerhalb des detailreich geschilderten Landschaftsrahmens kommt den Arbeitern und ihren prächtigen Pferden eine heroische Stellung zu. Der „Vorarbeiter“ in vornehmer Reiterposition bewegt sich direkt und selbstbewusst auf den Betrachter zu. Die gemalten und gezeichneten bosnischen Bauernszenarien aus der Zeit 1900/1901 stellen weniger den Vorgang der Arbeit oder Klassenbewusstsein in den Vordergrund als bäuerliches Genre mit regional Typischem.

---

<sup>199</sup> Schultes S. 72.

„Giselhers Verlobung“ (1909) für die Rosenberg

1909 entstanden auf der Rosenberg in St. Margarethen im Zaubertal bei Linz folgende Wandbilder: „Das Falkenlied“ als Fresko an der Ostfront des Wohnzimmers, weiters die „Rosendecke“ im Schlafzimmer als große Rosenlaube sowie das Nibelungen-Triptychon „Giselhers Verlobung“ (Abb. 108).

Die dargestellte Szene gehört zu jener Episode der Nibelungensage, in welcher sich der burgundische König Gunter mit seinem Sohn Giselher und zugehörigem Tross auf den Weg in das „Hunnenland“ macht. In Bechlarn, dem heutigen Pöchlarn in Niederösterreich, machen die Nibelungen auch bei der Familie des Markgrafen Rüdiger von Bechlarn Rast, wo es schließlich zur Verlobung zwischen dem burgundischen Prinzen Giselher und der Tochter des Markgrafen Rüdiger von Bechlarn kommt.

Das Hauptbild zeigt neben Giselher und seiner Braut Dietlinde den Markgrafen Rüdiger von Bechlarn und dessen Frau Gotelind in vollem Staat sowie barhaupt und auf ihre bemalten Tartschen gestützt die Nibelungen König Gunter von Burgund aus Worms, Dankwart, den Bruder von Hagen, König Volker von Alzey, Hagen selbst mit Drachenschild sowie Gernot, Bruder von Gunter und Giselher.

Das linke Seitenbild ist den rossehütenden Knappen Rüdigers – Pferde und Knappen sind in den babenbergischen Landesfarben gekleidet – gewidmet, während das rechte Seitenbild Knappen und Pferde der Burgunder in den jeweiligen Landesfarben schildert.

Die Komposition ist friesartig angelegt und die Protagonisten reihen sich vor dem goldenen Hintergrund horizontal in bedachtem Rhythmus aneinander. Zu einem Höhepunkt kulminiert die Komposition in der Bildmitte, wo Dietlinde und Giselher aufeinander treffen und die erste Umarmung des Paares kurz bevorsteht. Inhaltliches Gewicht verleiht Liebenwein der Darstellung mit einer ausgeprägten Porträthaftigkeit der Personen: die einzelnen Köpfe sind mittels feiner Zeichnung in einem rötlichen Ton aufmerksam charakterisiert. Hagen ist als grimmiger, sich seiner Macht bewusster Mann beschrieben, in Gunters Gesicht lässt sich in Anspielung auf kommende Ereignisse ein Anflug von kummervoller Ahnung ausmachen. Den Andeutungen im Nibelungenlied folgend verleiht Liebenwein dem jungen Knappen, welcher den prächtig aufgeäumten Zelter der jungen Markgräfin hält, einen Gesichtsausdruck, der auf sehnsüchtige wie neidische Empfindungen schließen lässt.

Das Nibelungenlied gehörte für Liebenwein schon seit der Schulzeit im Schottengymnasium zur hoch geschätzten Literatur<sup>201</sup>, die er großteils auswendig gekannt haben soll.

Um 1908/09 verdichten sich auch in der bildenden Kunst Österreichs die Bezugnahmen auf das altdeutsche Heldenlied, nachdem es in Deutschland schon seit dem großen, ca. 1830 von Julius Schnorr von Carolsfeld entworfenen Freskenzyklus für die Münchner Residenz zu den wichtigen Stoffen gehörte. Auch Hans Makart führte 1883 Szenen zu Wagners „Ring der Nibelungen“ aus, ein Zyklus, der als Raumdekoration gedacht war<sup>202</sup>.

1908/09 schuf Carl Otto Czeschka für den in Wien ansässigen Verlag Gerlach & Wiedling Illustrationen zu Franz Keims Fassung von „Die Nibelungen“. Liebenwein selbst gestaltete erstmals 1909 mit dem Triptychon „Giselhers Verlobung“ für die Rosenberg ein Nibelungenthema in großem Format.

Bevor das Triptychon in der Rosenberg seinen endgültigen Platz einnahm, wurde es 1909 im Linzer Museum Francisco Carolinum für einige Wochen der Öffentlichkeit zugänglich gemacht und löste großes Publikumsinteresse aus. Hermann Ubell, Direktor des Museums Francisco Carolinum in Linz, der sich um die Schaufstellung des Werkes bemüht hatte, verfasste für ein „vielgelesenes österreichisches Blatt“<sup>203</sup> einen Artikel, welcher im November 1909 auch im Burghauser Anzeiger<sup>204</sup> abgedruckt wurde.

Ubell stellt fest, dass sich die moderne Musik mit Richard Wagner sowie die Dichtung mit Friedrich Hebbel mit großem Erfolg um den „kostbarsten Sagenhort des Volkes“<sup>205</sup> bemüht hätten. Im Bereich der bildenden Kunst könnten damit Beispiele wie die Zeichnungen von Peter Cornelius oder die Fresken von Julius Schnorr von Carolsfeld (siehe oben) zum Thema nicht mithalten. Der modernen Malerei kreidet Ubell ein vorwiegendes Streben nach koloristischer Verfeinerung und ein bewusstes Vernachlässigen des Darstellungsinhaltes an, was ein Vermeiden von Themen wie dem Nibelungenlied nach sich zieht. Liebenwein betrachtet er hingegen mit seinen spezifischen Stärken als strengen wie virtuosen Zeichner – vor allem auch von Pferden –, lebendigen Erzähler, seinem sich im authentischen Detail äußernden Geschichtsbewusstsein sowie findigen Gestalter monumentaler Kompositionen prädestiniert für solch ein Thema. Er bezeichnet ihn als Künstler, auf den die deutsche

---

<sup>201</sup> Liebenwein ließ sich 1904 seine persönlich kostbarsten Bücher in Schweinsleder binden und mit Goldschnitt ausstatten. Dazu zählten auch „Der Nibelungen Not“ sowie „Tristan und Isot“, deren Einbände Liebenwein eigenhändig bemalte und vergoldete.

<sup>202</sup> Werksverzeichnis Frodl Nr. 416.

<sup>203</sup> Burghauser Anzeiger und Salzach-Zeitung, Dienstag 30. November 1909, S. 3.

<sup>204</sup> Burghauser Anzeiger und Salzach-Zeitung, Dienstag 30. November 1909, S. 3.

<sup>205</sup> Ubell, in: Das große Nibelungenbild von Maximilian Liebenwein, in: Burghauser Anzeiger und Salzach-Zeitung, Dienstag 30. November 1909, S. 3 ff..

Kunst schon lange gewartet hätte. „Welches Entzücken erregten seine erzählenden Legenden-, Sagen- und Märchenzyklen, angefangen von St. Georg bis zum Dornröschen auf allen reichsdeutschen Ausstellungen, wo sie erschienen. Das erfrischend Unmoderne, wie ich beinahe sagen möchte, seiner Kunst wurde in weiten Kreisen des Publikums wie eine Wohltat empfunden und wiederholt wurde der Meinung Ausdruck gegeben, dass uns in ihm ein zweiter Schwind geboren sei, nur aus derberem und härterem Stoff als der zarte Sänger der *Melusine*.“.

Die Verwirklichung seines lang gehegten Wunsches, einen umfassenden 60-teiligen (!) Bilderzyklus zum Thema „Nibelungen“ zu malen, gelang Liebenwein nicht. Noch 1926 arbeitete er an zahlreichen Skizzen, es kam vor seinem Tod jedoch nur zur Ausführung von zwei Bildern in Tempera.

„Der Rolandfries“ für Schloss Moosham im Lungau (1910/11)

Im Oktober 1910 beginnt Liebenwein im Auftrag von Graf Hans Wilczek dem Älteren (1837-1922) mit den Entwurfsarbeiten zu einem Fries für den Rittersaal in Schloss Moosham im Lungau. Graf Wilczek, der als Eigentümer seit 1874 auch mit dem Wiederaufbau und der Ausstattung von Burg Kreuzenstein bei Wien befasst war, hatte das Schloss 1886 erworben und mit der Renovierung sowie dem Aufbau einer Sammlung begonnen.

Die Fertigstellung von Liebenweins Arbeiten erfolgte Anfang 1911. Thema der sich im ausgeführten Stadium bei einer Höhe von 1,36 m über eine Gesamtlänge von 29,7 m erstreckenden Darstellungen (mit insgesamt 57 Figuren und 25 Pferden) war die Ballade „Roland der Schildträger“ von Johann Ludwig Uhland (1787 – 1862). In der Ballade erzählt Uhland die sagenhafte Geschichte des Jünglings Roland zu Zeiten Karl des Großen (768-814):

Der König sandte einst eine Gruppe Männer aus, um einem im Ardennengebirge hausenden Riesen ein kostbares Kleinod zu entreißen. Roland überredet seinen Vater Milon von Anglant, einer der auserwählten starken Männer, ihn in die Wälder begleiten zu dürfen. Just dem Knaben gelingt es, den Riesen aufzufinden, ihn mit den Waffen des schlafenden Vaters zur Strecke zu bringen und das ersehnte Kleinod an sich zu nehmen. Erst als die Truppe heimkehrt, offenbart Roland dem Vater seine Tat.

Die Wandmalereien wurden im Zuge eines Brandes in Schloss Moosham 1915 zerstört. Die vollständig erhaltenen Entwürfe im Maßstab 1:5 (Abb. 109), die in Tempera auf Papier vor einem durchgehenden Goldgrund gemalt sind, dürften der endgültigen Ausführung mehr oder weniger entsprechen. Demnach entwickelte sich der Fries kontinuierlich über alle vier Wände des Raumes und schloss mit dem letzten Bild wieder am Beginn an. Die einzelnen Szenen sind durch Säulen oder verschiedene Säulenarchitekturen in mittelalterlichen Formen voneinander getrennt.

Das erste Bild zeigt den thronenden König Karl, flankiert von einem geistlichen und einem weltlichen Fürsten sowie Wachen. In ihren hieratischen Eigenschaften und der ausgeprägten Frontalität erinnert diese Szene an byzantinische Mosaiken des frühen Mittelalters, wie sie zum Beispiel in San Apollinare in Ravenna oder in St. Maria Maggiore in Trient erhalten sind. Für St. Maria Maggiore entwarf Liebenwein laut mündlicher Überlieferung einen Gobelin mit Titel „Pfungstfestszene“, der leider nicht erhalten ist bzw. auch keine Beschreibung davon. Vielleicht besuchte er Trient auch selbst, leider sind keine näheren Daten vorhanden.

Rechts davon ist der Abschied der auserwählten Männer von ihren Frauen zu sehen beziehungsweise wird in der Gruppe ganz links die Bitte Rolands an seinen Vater geschildert: „Lieb Vater! Hört, ich bitte! / Vermeint ihr mich zu jung und schwach, / Dass ich mit Riesen stritte, Doch bin ich nicht zu winzig mehr, / Euch nachzutragen Euren Speer / samt Eurem guten Schilde“. Gleichzeitig handelt es sich bei Roland und seinen Eltern laut eigenhändiger Bezeichnung des Künstlers auf der Rückseite des Entwurfs um Porträts der Familie Liebenwein (Gattin Anny, Sohn Hans und Maximilian Liebenwein in Rückenansicht) und deren Pferd.

Das nächste Bild zeigt Graf Richard, Erzbischof Turpin, Herrn Haimon, Naim von Bayern Graf Garin und zuletzt Milon von Anglant mit Roland reitend durch die Landschaft ziehen. Am Horizont zeichnet sich, wie auch in weiteren Szenen, die Silhouette der Burg Kreuzenstein ab.

Dem schlafenden Milon folgen zwei Kampfszenen mit Roland und dem Riesen. Im dritten Bild hält Roland als Sieger das kostbare Kleinod aus dem Schild des Gegners in Händen. Ein auf Säulen ruhender Baldachin, der einen Sarg birgt, leitet von der Auffindung des Getöteten durch zwei erstaunte und nichts ahnende Mitstreiter zur Entdeckung Rolands Tat über: „Herr Milon hatte sich gewandt, / Sah staunend all die Helle: / *Roland! Sag an, du junger Fant!* / *Wer gab dir das, Geselle?* / *Um Gott, Herr Vater! Zürnt mir nicht,* / *Dass*

*ich erschlug den bösen Wicht, / Derweil ihr eben schliefet!*“. Das Schlussbild zeigt, wieder zurückgekehrt zum Königsschloss, Roland unter den bewundernden Blicken der Mutter und des Erzbischofs in Umarmung mit seinem Vater, neben ihnen die Trophäe des Riesenkopfes.

Wie auf der Rückseite der Entwürfe von Liebenwein vermerkt ist, tragen die dargestellten Figuren die Züge seiner Familie. Für die allgemeine Bildanlage des Frieses standen wohl auch hier wie schon in „Giselhers Verlobung“ Albin Egger-Lienz' Fries „Der Einzug König Etzels in Wien“ für das Wiener Rathaus sowie wahrscheinlich noch mehr Walter Cranes „Das Skelett in der Rüstung“, zu welchem 1898 in der Wiener Secession die Entwürfe ausgestellt waren, im Hintergrund Pate.

## 11. Religiöse Themen im Werk des Künstlers

Eine wesentliche Facette im Schaffen von Liebenwein ab 1899/1900 ist die Auseinandersetzung mit religiösen Themen.

Vereinzelt widmete sich Liebenwein schon an der Akademie in Wien Heiligenthemen (so sind Entwürfe für ein Gemälde mit der „Hl. Margarete“ überliefert), der Schwerpunkt lag in der Klasse bei Prof. Julius Berger jedoch bei geschichtlichen, epischen und literarischen Bildvorwürfen.

Im unmittelbaren Hintergrund des neuen künstlerischen Fokus um 1899/1900 standen Entwicklungen in der Münchner Kunstszenen und speziell auch die freundschaftliche Beziehung zu Ignatius Taschner.

In München war 1900 von dem Bildhauer und Akademieprofessor Georg Busch die „Gesellschaft für christliche Kunst GmbH“ gegründet worden, die sich auf die kommerzielle Verwertung christlicher Kunst konzentrierte und mit der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst<sup>206</sup> kooperierte.

Liebenwein hatte in seiner Münchner Zeit dem an der Münchner Akademie ebenfalls im Zuge einer Initiative von Busch aus Kommilitonen und Gesinnungsgenossen gegründeten „Verein deutscher Kunststudierender“ bzw. „Komponierklub“ angehört. Auch Ignatius Taschner war Mitglied dieses Vereins. Gemeinsam zeichneten Liebenwein und Taschner 1898 die Einladungskarte zu einem Bauernkirtag, der vom Verein veranstaltet wurde<sup>207</sup>.

---

<sup>206</sup> Gründungsjahr 1893.

<sup>207</sup> Bauernkirtag am Apolloniatag, siehe auch Karte von Maximilian Liebenwein an Anna Essigmann, 8. Februar 1898 (Nachlass ML).

Taschner, der ab 1889 in München studierte, besuchte bereits in diesen Jahren Komponierabende für christliche Themen, die sein Lehrer, der Bildhauer Syrius Eberle, im Rahmen des Albrecht Dürer – Vereins an der Akademie veranstaltete. Neben Taschners persönlicher intensiver Auseinandersetzung mit „religiösen Gegenwartsfragen“ wurde für sein Werk die Bedeutung des Engagements von Georg Busch in Hinsicht auf die vermehrte Gestaltung christlicher Themen bereits festgehalten<sup>208</sup>.

Liebenwein, der Taschner wahrscheinlich spätestens in 1897 in Burghausen bei Walter Ziegler<sup>209</sup> kennengelernt hatte, stand also zumindest in indirekter Verbindung zu Buschs „Gesellschaft für christliche Kunst GmbH“ und man darf annehmen, dass diese auch bei ihm Auslöser für den neuen Schaffensschwerpunkt war.

Wie sehr christliche Themen im Kreis von Liebenwein und Taschner geschätzt wurden untermauert ein großes Madonnenrelief (Abb. 110), das Taschner seinem Freund Liebenwein 1901 zur Hochzeit schenkte. Dieses Relief hatte in der Burghäuser Wohnung von Liebenwein zeit Lebens des Künstlers einen festen Platz<sup>210</sup>.

### 11.1. *Allgemeine Situation der religiösen Kunst Ende 19. Jahrhundert*

Im 19. Jahrhundert geriet religiöse Kunst in eine Situation der permanenten Hinterfragung. Schon Anfang des Jahrhunderts war von Philipp Otto Runge und Caspar David Friedrich die Auffassung vom Ende aller Religionen formuliert worden. Beide sahen damit auch das Ende einer verbindlichen christlichen Ikonographie, die sie als verbraucht betrachteten. An deren Stelle trat für sie eine christlich-symbolische Landschaftsmalerei<sup>211</sup>.

Berühmt ist die am anderen Ende des Jahrhunderts von Gauguin und Van Gogh geführte Debatte über die Darstellbarkeit christlicher Themen: Zum Beispiel über die von ihnen so empfundene Unmöglichkeit, die Szene „Christus am Ölberg“ wiederzugeben. Dabei war es gerade Gauguin und den Nabis ein besonderes Anliegen, religiös-spirituelle Momente und Elemente des Lebens im Kontext mit christlicher Ikonographie aufzugreifen. Van Gogh äußerte aus einer extremeren Position dazu: „(...) [Ich] werde nicht versuchen, Christus am

---

<sup>208</sup> Ausstellungskatalog Taschner, S. 53.

<sup>209</sup> Taschner und Ziegler gründeten um 1900 gemeinsam die „Schule für graphische und dekorative Kunst“ in München (siehe Götz / Berger: „Ignatius Taschner“, S. 56).

<sup>210</sup> Umgekehrt hatte Liebenwein Taschner zu dessen Hochzeit ein Gemälde „Anbetung des Jesuskindes“ geschenkt.

<sup>211</sup> Schuster, 1984, S. 42.



Ölberg zu malen, wohl aber die Olivenernte, wie sie noch heute vor sich geht; und dann (...) würde es vielleicht daran erinnern“.<sup>212</sup>

Zu diesen traditionsverweigernden Positionen gesellten sich in der ersten Jahrhunderthälfte die deutsch-österreichischen Nazarener, welche ihre Kunst vor allem in den Dienst der religiösen Darstellung stellten, sowie etwas später die (britischen) Präraffaeliten, welche als bedeutendes Bindeglied zwischen erstens formal wie inhaltlich vom Mittelalter inspirierter Kunst, zweitens der Romantik und drittens dem Symbolismus fungierten.

### 11.1.1. *Die Situation der religiösen Kunst im süddeutschen Bereich*

Gegenpol zu den beiden vorhin genannten Positionen war – wie eben kurz angesprochen - in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die katholische Neubelebung der christlichen Tradition durch die von Bayerns König Ludwig I. geförderten Nazarener (die der protestantischen Moderne [Runge, Friedrich] aus Glaubensnot eine Erneuerung der christlichen Tradition aus katholischer Glaubensgewissheit entgegensetzt<sup>213</sup>), die bis in die zweite Hälfte des Jahrhunderts hinein wirken.

In der zweiten Jahrhunderthälfte nehmen sich die bedeutendsten Zeitströmungen der christlichen Thematik an. Künstler des Neuidealismus wie Arnold Böcklin und Anselm Feuerbach<sup>214</sup> sowie Hauptvertreter des Fin de Siècle (zum Beispiel Franz von Stuck) und des Naturalismus, Realismus und Impressionismus – man denke entsprechend der Reihenfolge an Persönlichkeiten wie Wilhelm Trübner, Walther Firlé und Fritz von Uhde, der in diesem Genre außerordentlich bedeutend war, sowie an Max Liebermann – lassen sich in diesem Zusammenhang anführen.

Auffällig ist insgesamt die Tendenz, den Themen entweder durch eine moderne Bildsprache oder ausgeprägten Realismus, der religiöse Szenen in eine alltägliche Gegenwart versetzt, Aktualität zu verleihen.

Die Kirche verhielt sich gegenüber diesen Entwicklungen distanziert:

In der „Zeitschrift für Christliche Kunst“, die erstmals 1888 in erschien (Gründer der Zeitschrift war der Kölner Domkapitular Alexander Schnütgen, ein leidenschaftlicher

---

<sup>212</sup> Schuster, 1984, S. 43.

<sup>213</sup> Schuster, 1984, S. 44.

<sup>214</sup> 1863 feiert seine „Pietà“ (München, Staatsgemäldesammlungen, Schack-Galerie INv. Nr. 11518) in der Münchner Internationalen Kunstausstellung einen großen Erfolg.

Kunstsammler und hoch gebildeter Kunstkenner) fand man bis Anfang der 90er Jahre keine Besprechungen von Kunstwerken nach 1850, bis sich 1892 Paul Keppeler, Prof. in Tübingen, später Bischof von Rottenburg mit einem Artikel „Gedanken über die moderne Malerei“ zu Wort meldete. Er lässt darin die Ablehnung sicher des Großteils des Klerus gegenüber modernen Kunstrichtungen erkennen, die unter „Naturalismus“ und „Impressionismus“ sehr summarisch zusammengefasst sind. „Man hat, wie schon hervorgehoben, der geilen Lust gestattet, selbst die Schwelle des Heiligtums zu überschreiten und selbst das Heilige mit ihrem ekligen Geifer zu überziehen. Die materialistisch-realistische Richtung hat sich an den religiösen Gegenständen vergriffen und auch sie nicht bloß des übernatürlichen, sondern des geistigen Inhalts entleert. Der Impressionismus, die Lust am Hässlichen, ist auch ins religiöse Gebiet eingedrungen und hat hier den letzten Hauch von Würde und Adel verweht.“<sup>215</sup>

Vor allem im Münchner Kunstbereich gerieten im Fahrwasser des angeheizten Kunstmarktes Darstellungen heiliger Gestalten - besonders der weiblichen, aber vor allem auch Marias - häufig zu überbetont sinnlichen Interpretationen. Der Schriftsteller Thomas Mann sah sich 1902 veranlasst, die entgleisenden Entwicklungen diesbezüglich in der viel beachteten Erzählung „Gladius Dei“ zu kommentieren: In einem von der Realität ausgehenden Szenario münden die Verirrungen von Kunst und Kunsthandel in einer alles verschlingenden und damit bereinigenden Feuersbrunst, die den von Girolamo Savonarola im Florenz Ende des 15. Jahrhunderts initiierten „Autodafés“ nachempfunden ist.<sup>216</sup>

Im Kampf gegen die überwiegende Sinnlichkeit der Kunst gab es im süddeutschen Kunstkloster Beuron schon in den 1870er Jahren bewusst abstrahierende Tendenzen im Rahmen christlicher Kunstproduktion, also lange bevor die allgemeine Entwicklung dorthin gelangte. Diese konnte sich jedoch nicht auf Dauer halten, da das fortschrittsfeindliche Denken in der katholischen Kirche dominierte und von dem 1864 veröffentlichten „Syllabus errorum“ untermauert war. Hier wurde eine pauschale Kampfansage an die moderne Welt formuliert, speziell wurden auch die zeitgenössischen Strömungen des Rationalismus, Naturalismus und Materialismus verurteilt.<sup>217</sup>

---

<sup>215</sup> Schuster, 1984, S. 55.

<sup>216</sup> Schuster, 1984, S. 11 ff., S. 29 ff..

<sup>217</sup> Schuster, 1984, S. 36.

Der 1885 von Georg Busch gegründete Albrecht Dürer-Verein, in dessen Rahmen wie oben erwähnt Ignatius Taschner an der Akademie die christlichen Komponierabende von Syrius Eberle besuchte, war ein Instrument, das die Aufmerksamkeit der jungen Künstlergeneration auf Vorbilder wie Albrecht Dürer und andere Künstler seiner Zeit lenken sollte, da diese als authentisch religiös und achtenswert galten.

### 11.1.2. *Die Situation der religiösen Kunst in Wien im 19. Jahrhundert*

Wien war mit der Gründung des „Lukasbundes“ 1809 durch die gebürtigen Deutschen Friedrich Overbeck und Franz Pferr zum Ausgangspunkt einer Erneuerungsbewegung in der religiösen Malerei geworden. Aus dem Kreis der Nazarener, die sich schließlich 1810 in Rom niederließen und ihre Kunstproduktion rigiden, mönchsartigen (Lebens-) Bedingungen unterstellten (Overbeck betrachtete die Kunst allein als Dienerin der christlichen Religion<sup>218</sup>) kristallisierte sich eine gemäßigtere Gruppe der religiös-romantischen Maler in Österreich. Dazu zählen vor allem Johann Evangelist Scheffer von Leonhardshoff, Josef Führich, Leopold Kupelwieser und Franz Dobiaschofsky.

Um die Jahrhundertmitte waren es vor allem umfassende Ausstattungen in den neu errichteten Kirchen Wiens (vor allem die Johann-Nepomuk-Kirche ab 1844 und die Altlerchenfelder-Kirche / Zu den sieben Zufluchten, ab 1848), die der religiösen Malerei Gelegenheit zu bedeutenden Formulierungen ihrer Themen gaben.

Seit den Siebziger- und Achtzigerjahren des 19. Jahrhunderts bemächtigte sich der Späthistorismus in Bildern von Ludwig Mayer oder Alexander Goltzius mit eingestreuten Genreszenen der „religiösen Sache“.<sup>219</sup> Die Historienmalerei der Ringstraßenzeit vernachlässigte religiöse Inhalte.

#### 11.1.2.1. *Religiöse Kunst in der Wiener Secession*

Die Secessionsbewegung war von einem hochgestimmten Idealismus getragen und wollte ebenso hehre Ideale vermitteln. Motor dahinter war die Sehnsucht nach einer Einheit von Kunst und Leben, deren Existenz man kraft der Macht der Religion im Mittelalter ortete.<sup>220</sup>

---

<sup>218</sup> Frodl, S. 265.

<sup>219</sup> Frodl, S. 307 f..

<sup>220</sup> Bisanz-Prakken, Focus on 1900, S. 144.

Die Verantwortung für den Weg in eine bessere Welt, in ein „irdisches Paradies“ wurde – nachdem Friedrich Nietzsche mit dem 1880/81 mit dem Satz „Gott für tot“ (aus seinem Buch „Die fröhlichen Wissenschaften“) eine Art Postulat aufgestellt hatte - als neue Aufgabe der Kunst betrachtet. Die Begriffe „heiliger Frühling“ und „Tempelkunst“ sind charakteristisch und prägend im Zusammenhang mit der Gründung der Secession und ihren ersten Wirkungsjahren. Sie weisen bereits auf ein religiös anmutendes Selbstverständnis dieser Kunstbewegung hin. Josef Maria Olbrich schuf mit dem Secessionsgebäude den entsprechenden „Kunsttempel“, der den weltlichen Kulthandlungen gewidmet war.

In einer Situation, wo Kunst zu einer Art „Ersatzreligion“ wird, erfährt explizit christlich-religiöse Kunst eine natürliche Relativierung. Dennoch legte man in der Wiener Secession von Beginn an Wert darauf, diesen Bereich des Kunstschaffens – allerdings in variierendem Umfang - in den Ausstellungen vertreten zu sehen.

Auffällig ist jedoch, dass die überragende Mehrheit der Künstler (ordentliche und korrespondierende Mitglieder sowie Gäste), die zum Beispiel in den Jahren 1898 bis 1900 mit religiösen Werken vertreten waren, nicht in Wien lebende Künstler waren<sup>221</sup>.

Aus dieser Gruppe präsentierten nur wenige wie Alfred Roller, der 1899 in der IV. Ausstellung (#2) mit der „Bergpredigt“ (Entwurf zu einem Mosaikbild) und 1902 in der XV. Ausstellung (#66) mit dem Gobelin-Flügelaltarbild „Maria als Fürbitterin“ vertreten war, oder Hans Tichy in der X. Ausstellung 1901 mit dem „Gang Mariens über das Gebirge“ (#75) religiöse Themen. Carl Moll, der ebenfalls in der IV. Ausstellung die beiden Gemälde „Andacht“ und „In der Kirche“ (# 44 und # 45) zeigte, näherte sich der religiösen Thematik in einer eher verbreiteten distanzierten Weise an. Ferdinand Andri war in der „Beethovenausstellung“ 1902 neben seinem Wandfries auch mit zwei Holzreliefs vertreten, wovon eines den „Hl. Sebastian“ darstellte. Wie bei Ernst Stöhr, der 1902 in „Ver Sacrum“<sup>222</sup> die Illustration „Gott erscheint Moses im brennenden Dornbusch“ veröffentlichte, war die künstlerische Umsetzung jeweils einem dekorativ-dramatischem Ansinnen unterworfen und der Inhalt der ornamentalisierenden Gestaltung untergeordnet.

---

<sup>221</sup> In der 1. und 2. Secessionsausstellung 1898 sind es aus Frankreich Puvis de Chavannes und Jules Wengel, aus dem deutschen Bereich Arnold Böcklin, Fritz von Uhde und die Münchner Künstler Wilhelm Volz oder Eduard Beyrer sowie Stanislaw Wyspianski und Leon Wyczółkowski aus dem zur k. u. k. Monarchie gehörenden Polen, die Heiligendarstellungen und christlich-religiöse Themen, auch aus dem Zusammenhang mit kirchlicher Monumentalkunst, einbringen.

<sup>222</sup> „Ver Sacrum“, V. Jg., 1902, Heft 3, S. 46.

Mit dem ersten großen Auftreten Liebenweins in der VIII. Ausstellung der Wiener Secession 1900 als ordentlichem Mitglied (OM) der Künstlervereinigung definiert Liebenwein einen religiösen Schwerpunkt. Er präsentierte die vier Heiligenlegenden „St. Genofefa“ (sic!), „St. Hubertus“, „St. Margaretha“ und „St. Martin“<sup>223</sup>. Außer ihm stellte nur der Krakauer Akademieprofessor Josef Mehoffer mit „St. Catharina und St. Barbara“ und „St. Sebastian und St. Moritius“ (jeweils Kartons für Glasmalereien) Vergleichbares aus.

### 11.2.1. Heiligenthemen

#### „Vier Legenden“ (1900) – ein Heiligenzyklus

Die erste Ausstellung als ordentliches Mitglied der Wiener Secession im Herbst 1900 bestritt Liebenwein mit dem kunstgewerblichen Entwurf „Hummer und Knurrhahn“ (Entwurf für eine Kachelverkleidung) und dem Heiligenzyklus „Vier Legenden“, einem Werk, das Liebenwein später explizit zu seinen besten zählt<sup>224</sup>. Dieser Zyklus setzt sich aus den vier Temperabildern „St. Genofefa“ (Abb. 111), „St. Margaretha“ (Abb. 114), „St. Martin“ (Abb. 112) und „St. Hubertus“ (Abb. 113) zusammen.

Die Zusammengehörigkeit der vier Heiligenbilder erschließt sich formal vor allem in Bildformat und Technik - außer Tusche, Gold und Weiß sind nur leichte Farbtöne angewendet<sup>225</sup> - und weniger durch äußere Konformität. Inhaltlich stehen die je zwei weiblichen und männlichen Heiligfiguren in indirekter Beziehung zueinander: als Sinnbilder für verschiedene christlich-katholische Werte.

Der hl. Martin wurde als Sohn eines römischen Offiziers Anfang des 8. Jahrhunderts in Ungarn geboren. Bereits in der römischen Armee tätig, begegnete ihm Christus vor den Toren der Stadt Amiens Christus in Gestalt eines unbekleideten Bettlers. Nachdem er für ihn seinen Mantel in zwei Teile geschnitten hatte, offenbarte sich ihm dieser wenig später

---

<sup>223</sup> (Leer).

<sup>224</sup> Eduard Haas: Maximilian Liebenwein, in: Die christliche Kunst, 5. Jg., Heft 8, S. 228.

<sup>225</sup> Maximilian Liebenwein in einem Brief (Nachlass ML) an die Wiener Secession: „(...) Die *Legenden* bitte ich der Jury der Vereinigung vorzuführen, da sie nun mal schon unterwegs sind; Sie können, da außer Tusche und Gold und Weiß auch leichte Farbtöne angewendet sind, vielleicht auch als *Aquarelle* gelten.“ (Burghausen, 10. Oktober 1900).

als Sohn Gottes. Der römische Offizier trat zum Christentum über und wurde einer der wichtigsten Missionare, dessen Wirkungsradius sich bis nach Ungarn erstreckte. In Frankreich gründete er eines der bedeutendsten Klöster des Landes. Er wird als Symbol für christliche Nächstenliebe und für die katholische Kirche an sich verstanden.

Die Vita der hl. Margarethe, die zu der Gruppe frühchristlicher Märtyrerinnen aus der Zeit der diokletianischen Christenverfolgungen gehört, spricht den Aspekt der Standhaftigkeit im Glauben an. Margarethe, der ihre Schönheit zum Verhängnis geworden war, weigerte sich trotz schwerer Folterungen, vom christlichen Glauben abzulassen. In Gestalt eines Drachen erschien ihr der Teufel, der aber zerbarst, als sie das Kreuzzeichen über ihm machte. In der Georgslegende besiegt hingegen der hl. Georg den Drachen, der daraufhin der Königstochter „wie ein zahmer Hund“ in die Stadt folgt.<sup>226</sup>

Im Werk Liebenweins ist, wie es seit dem Spätmittelalter auch vorkommt, die Gestalt der Märtyrerin Margaretha mit der Königstochter Margaretha aus der Georgslegende verbunden.

Die Geschichte der hl. Genoveva von Brabant gehört zu den zahlreichen Kreuzzugslegenden und wurde in den deutschen Volksbüchern tradiert. Genoveva, eine Pfalzgräfin, wird mit ihrem jungen Sohn Schmerzensreich aus der Stadt vertrieben und kann im Wald nur dank einer von Engeln geschickten Hirschkuh überleben, von deren Milch sie sich nährt.

Der Genovevastoff diente auch als Vorlage für zahlreiche Volksschauspiele sowie in der Literaturgeschichte für Dramen, unter anderem von Tieck und Friedrich Hebbel<sup>227</sup>.

Der hl. Hubertus, dessen Vita seit dem 15. Jahrhundert mit jener des Hl. Eustachius verquickt wurde, war als Jägersmann eine auch im 19. Jahrhundert sehr beliebte Darstellung. Die Kreuzvision im Geweih eines Hirsches spielt wie auch die Geschichte der hl. Genoveva auf naturmystische Gedanken an, die Ende des Jahrhunderts eine wichtige Rolle einnahmen.

---

<sup>226</sup> E. Weidinger (Hrsg.), *Legenda aurea. Das Leben der Heiligen*, Aschaffenburg 1986, S.162-167, S. 251-253.

<sup>227</sup> Josef Bendel: *Zur Volkskunde der Deutschen im Böhmerwalde. Sitten, Gebräuche, Sagen, Lieder und Volksschauspiele*, Wien und Prag, 1915.

Obwohl als Zyklus annonciert wurden die Bilder einzeln verkauft. Heute sind nur der Verbleib des „Hl. Martin“ – in der Sammlung des Historischen Museums der Stadt Wien (heute: Wien Museum) – sowie der „Hl. Genofefa“ bekannt, die sich in Privatbesitz befindet. Die beiden anderen Werke sind nur in zeitgenössischen Reproduktionen fassbar.

Konkrete Parallelen zum „St. Martin“ Liebenweins finden sich im Œuvre von Ignatius Taschner, der das Thema nahezu zeitgleich als Skulptur ausführte.

Das erste Exemplar der Martin-Gruppe von Taschner datiert in das Jahr 1899. Man konstatiert darin die Auseinandersetzung mit altdeutscher Kunst und traditioneller christlicher Ikonographie, jedoch mit einem grundsätzlichen Unterschied zu den Historismen des 19. Jahrhunderts, wo das historische Kostüm dem Bedeutungsgehalt der Darstellung übergeordnet ist. Hier lässt die Pracht der Rüstung des Heiligen die Nacktheit des Bettlers in noch krasserem Gegensatz erscheinen. Die mit naturalistischen Mitteln vergegenwärtigte Erbarmungswürdigkeit der menschlichen Kreatur ist Taschners Thema.<sup>228</sup>

In der Darstellung des St. Martin von Liebenwein finden sich Parallelen zu Taschners Werk im Kostüm des Heiligen sowie in der Wiedergabe der Bettlerfigur.

Liebenwein betont in seiner Umsetzung des Themas jedoch einen stimmungshaften Aspekt, der durch den spezifischen Farbeinsatz zur Wirkung gelangt: Innerhalb der in Schwarz gehaltenen Konturen kommen vor allem Brauntöne und Weißabstufungen zum Einsatz, nur in Verbindung mit dem Heiligen treten als bunt zu wertende Farben auf: Nimbus, Helm und Teile des Kostüms sowie des Zaumzeuges strahlen goldgelb, der Mantel Martins ist zumindest rötlich braun. Die Szene ist in das fahle Licht eines düsteren Wintertages getaucht und vermittelt eindringlich das Gefühl von Kälte. Die öde Landschaft, die abweisend spitzen Türme einer Palastanlage verstärken den Eindruck der Unwirtlichkeit.

In diesem Ambiente steigert Liebenwein mittels zeichnerisch expressiver Überbetonung des nackten Körpers, der in seiner Gestaltung an die Figur des Theseus in dem von Gustav Klimt gestalteten Plakat für die 1. Secessionsausstellung erinnert, noch mehr als Taschner eine Metapher für die Verletzbarkeit und Zerbrechlichkeit des Irdischen. Die wärmende „Sonne“ innerhalb dieser Landschaft ist der goldene Nimbus des hl. Martin, der das Himmlische symbolisiert. Das Gesicht des Heiligen hingegen ist im Schatten des Helmes fast nicht zu erkennen. Dieser ist somit nicht als bestimmte Person festgelegt, kann aber

---

<sup>228</sup> Götz / Berger, 1992, S. 97.

umso mehr als Personifikation der Nächstenliebe, der Kirche bzw. des Christlichen an sich betrachtet werden.

Wesentlich expressiver im Ausdruck der allgemein menschlichen Deutung des Themas ist Rudolf Jettmar in seiner Radierung „St. Martin“ von 1897 (Abb. 115). Er verzichtet auf Charakterisierung des Heiligen durch Nimbus und römisches Soldatenkostüm und auch auf die klassische Interaktion zwischen ihm und dem Bettler. Der Mantel ist bereits geteilt und bedeckt die Blöße des Bettlers, der grangebeugt auf einem Sockel sitzt. Der kompositorische Akzent liegt auf dem Bettler, dessen Gestalt sich vor den hellen Wolken deutlich abhebt und durch den Sockel monumentalisiert wird.

Jettmar und Liebenwein gemeinsam ist das Herauslösen eines wichtigen Moments, das Kristallisieren einer emotionalen Note aus dem Episodenhaften. Dieses Episodenhafte hingegen findet sich im Gegensatz dazu in einem Werk des Gebhard Fugel festgehalten: „St. Martin und der Arme“ um 1900 (Deckenbild in der Kirche St. Martin in Wangen im Allgäu).

„St. Genofefa“ ist in einer vergleichbaren Farbpalette wiedergegeben, hat aber eine gänzlich andere Bildwirkung: Der Himmel strahlt golden und hell wie der Nimbus der Heiligen, weißer Krokus sprießt streumusterartig verteilt aus dem Boden. Die Konturen folgen weichen, kurvigen Linien und der Jünglingsakt ist sanft modelliert. Ein in der Bildmitte entspringender Birkenstamm trennt die Heilige von ihrem Sohn und der Hirschkuh und weist ihr, deren nachdenkliches Gesicht mit einem ausladenden Nimbus hinterlegt ist, einen eigenen Bildraum zu. Sohn und Hirschkuh wirken wie eine Vision der Heiligen, die die Züge von Liebenweins späterer Frau Anny trägt.

Noch mehr als im „St. Martin“ ist das Bildgefüge einer Stilisierung und Ornamentalisierung unterworfen, dies auch in den großen Formen im Verhältnis zur Bildfläche. Alle Bildelemente respektive Bildformen haben einen starken Bezug zur Fläche und der Raum entwickelt keine Tiefendimension. In diesem Zusammenhang muss auch der (weitgehende) Verzicht auf Schatten im Genofefa-Bild verstanden werden.

In der Jünglingsfigur<sup>229</sup>, die in ihrer neoklassizistischen Auffassung und dem kontrapostischen Standmotiv auffällt, zeigen Anklänge an Hans von Marées bzw. an das Œuvre von Puvis de Chavannes (1824 – 1898), dessen Kartons für das Triptychon „St. Genoveva (von Nanterre)“ für das Pantheon in Paris Teil der 1. Ausstellung der Wiener Secession 1898 waren. Sein Gemälde „La Fantaisie“, 1866 (Abb. 117) zeigt vielleicht weniger im konkret vergleichbaren Detail aber umso mehr in seinem Grundgedanken eine

---

<sup>229</sup> Schultes weist im Zusammenhang mit der Jünglingsrückenfigur auf Zeichnungen der frühen Nazarener hin sowie auf Max Klingers Blatt „Amor auf Mädchen schießend“ (siehe Schultes, S. 50).



ähnliche Konstellation betreffend Figuren und deren Beziehung zur Umgebung / Natur bzw. in der Auffassung letztgenannter. Auch die verträumt-poetische Stimmung, das schlafwandlerische In-sich-versunken-sein der Protagonisten verbindet die beiden Werke, wenn auch Liebenwein durch seine konkreten Umrissformen einen trockeneren Ton einbringt. Verglichen mit anderen Werken Liebenweins handelt es sich in diesem Fall um jenes, das wohl am ehesten dem Symbolismus nahe kommt. Der schöne Rückenakt des Jünglings ist gedanklich möglicherweise auch schon durch Puvis de Chavannes – oder Hans von Marées – nahegelegt, eine konkrete Spur weist Schultes mit dem Hinweis auf Max Klingers Blatt „Amor auf Mädchen schießend“ von 1877/79, wo Amor in seitenverkehrter Haltung ebenfalls als Rückenfigur erscheint.

Die in ihrer Selbstvergessenheit gelöste Körperhaltung der St. Genovefa, eine Pose der ausdrücklichen Nachdenklichkeit, war ein Motiv der Zeit. Die Bettlerfigur in der oben angeführten Radierung „St. Martin“ von Rudolf Jettmar entspricht einer noch expressiveren Variante. In dem von Koloman Moser 1896 für Gerlachs „Allegorien Neue Folge“ gestalteten „Sommer“ (Abb. 118) finden sich Parallelen nicht nur im Sitzmotiv der geflügelten Elfe, sondern auch in der Kombination von plastischen und flächigen Qualitäten.

Heinrich Vogeler interpretierte seine um 1907 entstandene „Genoveva“ (Abb. 119) mehr im Sinne eines Märchens, die Heilige „trägt“ bei ihm keinen Nimbus. Vergleichbar ist aber die Inszenierung in einer – auch im Sinne der Bildanlage – idealisierten und ornamentalisierten Frühlingslandschaft.

Ähnlichkeiten in der Stimmung bestehen auch zu der „Allegorie der Mythologie“, die Franz Xaver Simm für die Decke des Saal X im Kunsthistorischen Museum in Wien gestaltete, und zu Hans Thomas „Lautenspielerin“ von 1895, die eine ähnlich melancholische Stimmung in sich birgt.<sup>230</sup>

Die Darstellung „St. Margaretha“ hingegen, die wie erwähnt nur in einer zeitgenössischen Reproduktion vorliegt, ist in einer Landschaft mit ausgeprägter Tiefenentwicklung wiedergegeben. Der sehr fantastische und körperhaft wiedergegebene Drache schlängelt sich in den Bildhintergrund, wo eine Gruppe Berittener den Tiefenzug fortsetzt. Mit Ausnahme der nackten und sehr hellen Gestalt der Heiligen sind die Bildelemente durchgehend modelliert und relativ betrachtet nicht so stark auf die Umrissformen bezogen.

---

<sup>230</sup> Schultes, S.49.

Es handelt sich dabei um eine eigenständige Umsetzung der Heiligenvita: ungewöhnlich ist, wie die völlig nackte Margaretha in unwirtlicher Gegend auf einem Stein sitzt und der Drache sanft sein Haupt in ihren Schoß legt.<sup>231</sup> In diesem Fall kann man abgesehen vom Umstand der Nacktheit der Heiligen in der Umsetzung keine neoklassizistischen Anklänge mehr feststellen. Eine weitere Beurteilung entzieht sich aufgrund des nicht vorhandenen Originals.

Die hl. Margareta beschäftigte Liebenwein schon in Akademie Jahren (Abb. 4 und 5): aus der Zeit um 1885/90 stammen zwei Grisailen, die sie jeweils in sehr heroischer Position mit einem durch das Kreuzzeichen geschlagenen Drachen zeigen.

„St. Hubertus“, der ebenfalls nur aus einer zeitgenössischen und nicht sehr aussagekräftigen Reproduktion bekannt ist, folgt in der Bildanlage – der bildparallelen Bewegung des Reiters, den parallel angeordneten Bäumen im Hintergrund - einerseits flächigen Prinzipien, weist aber andererseits eine Tendenz zum plastischen Ausformulieren der Körper auf.

Auffällig ist, dass der Heilige zwar mit Nimbus und klassischen Attributen wie dem Hifthorn und Jagdhunden wiedergegeben ist, jedoch eine Kreuzesvision im Geweih eines Hirsches fehlt. Dies legt eine Interpretation der Heiligenfigur mit Betonung auf den naturmystischen Aspekt nahe. Der Zeitgenosse Carl Stechele schreibt darüber wie folgt: „(...) Er wollte einfach und schlicht einen Mann schildern, dessen Gebetbuch die Natur, dessen Kirche der Wald ist. (...) Sieghaft sitzt er zu Rosse, schlank, stark, ein Herr des Waldes.“<sup>232</sup>

Die Anlage des Bildes sowie die Figurengestaltung sind nahezu ident mit jener des „St. Hubertus“ aus dem 1899 entstandenen Heldenkalender (siehe S. 47).

In einem allgemeinen Vergleich mit den Heiligendarstellungen des erwähnten Heldenkalenders ist für alle vier Bilder eine Rücknahme des kräftigen, dicht modellierenden Striches festzustellen. Aus Aufzeichnungen Liebenweins ist wie erwähnt zu ersehen, dass in allen Bildern nur Tusche, Goldbronze, Weiß und leichte Farbtöne zum Einsatz kamen. Mitunter bezeichnet Liebenwein selbst die Temperabilder als „Aquarelle“ oder als „farbige Zeichnungen“<sup>233</sup>.

---

<sup>231</sup> Schultes, S.49.

<sup>232</sup> Die Graphischen Künste, XXV. Jahrgang, Wien 1902, Heft 1, S. 4.

<sup>233</sup> Siehe Anmerkung 13.

Innerhalb der Gruppe sind für „St. Martin“ und ganz besonders „St. Genofefa“ maßgebliche Unterschiede festzustellen. Die Bildanlage ist hier klarer, die Modellierung der Figuren wird zurückgenommen, um sie in ihren Umrissen stärker wirken zu lassen, der erzählerische Detailreichtum reduziert. Flächen werden farblich zusammengefasst, zum Teil, wie jeweils der Himmel, ganz flächig in einheitlicher Farbe wiedergegeben. In beiden Werken, aber speziell in „St. Genofefa“ wird somit der Flächenwirkung ein neuer, hoher Stellenwert eingeräumt.

Auffällig in der Gesamtbetrachtung des Zyklus ist die stilistische Uneinheitlichkeit, die vor allem auch durch verschieden starkes Einfließen jugendstilhaft-flächiger und plastisch-modellierender Stilelemente zustande kommt.

Liebenweins Bilder thematisieren traditionelle christliche Ikonographie in einer modernen und höchst aktuellen Kunstsprache, um die darin enthaltenen Ideen für den zeitgenössischen Betrachter und in der Folge für die Gesellschaft wirksam sein zu lassen. Seine Umsetzungen respektieren auf traditionelle Weise den Inhalt, treten nicht künstlerisch in Konkurrenz mit ihm und beziehen sich nicht auf eine atmosphärisch aufgefasste Spiritualität wie zum Beispiel bei Gauguin oder den Nabis. Liebenwein bezieht sich auf eine Tradition, die auf Wilhelm von Diez, Ludwig von Herterich (den Liebenwein sehr schätzte) oder Fritz von Uhde zurückgeht. Diesen lag in ihren Werken am erzählerischen Moment, das in direkter Beziehung zur traditionellen Ikonographie steht. Unter den jüngeren Zeitgenossen Liebenweins ist es Fritz Boehle, dessen Werke insgesamt eine ähnliche Stimmungslage wie jene von Liebenwein aufweisen.

### Darstellungen des St. Georg / St. Jörg

#### „St. Georg tötet den Drachen und die Drachenbrut“ für die die Beethovenausstellung in der Wiener Secession (1902)

Zur großen Beethovenausstellung der Wiener Secession, die 1902 von April bis Juni als 14. Ausstellung der Künstlervereinigung stattfand, entstand 1901 „St. Georg, Drachen und Drachenbrut tötend“ (Abb. 121).

Unter der künstlerischen Leitung von Josef Hoffmann und der Koordination von Alfred Roller, der betreffend inhaltlicher Fragen eine Schlüsselposition einnahm, waren die Mitglieder der Secession eingeladen worden, rund um Max Klingers Beethoven-Skulptur

Sinnbilder zum Schlusschor der 9. Symphonie Beethovens, Schillers „Ode an die Freude“ zu schaffen.

Die Beethovenausstellung stellt einen Höhepunkt in der Geschichte der Secession dar: Man versuchte, als Gegenposition zur dominanten „Ringstraßenkunst“ die Idealvorstellungen von einer zeitgemäßen „Tempelkunst“ im Sinne einer Einheit in der Gesamtwirkung und Einfachheit in der Gestaltung zu verwirklichen.<sup>234</sup> Zum anderen war das Projekt der Ausstellung der Höhepunkt (und letztlich Abschluss) der secessionistischen Ideologie des Lehren-und-Erziehen-Wollens. Ursprünglich und laut Text im Ausstellungskatalog wollte man sogar so weit gehen, alle Kunstwerke nach der Ausstellung zu vernichten – zur Untermauerung der Idee, dass den Künstlern das gemeinsame Gestalten für die Sache und das damit verbundene Lernen wichtiger war als der materielle Gedanke<sup>235</sup>.

Liebenweins Werk „St. Georg tötet den Drachen und die Drachenbrut“, das in der Ausstellung nicht gezeigt wurde, bezieht sich auf den Satz „Tod der alten Lügenbrut (Untergang der Lügenbrut“) aus der letzten (der 8.) Strophe der Ode<sup>236</sup>. Schriftlichen Aufzeichnungen zufolge schuf Liebenwein für die Ausstellung auch noch ein zweites Bild, das ein Hirtenpaar in einem Garten zeigt und mit folgendem Satz aus der Ode in Verbindung steht: „Wer ein holdes Weib errungen, mische seinen Jubel ein“<sup>237</sup>.

Beide Bilder sind beziehungsweise waren in Öltempera auf – wie vorgeschrieben – Gipsplatte in den vorgegebenen Maßen 80 x 80 cm ausgeführt und wären für die von

---

<sup>234</sup> „The words of the catalogue [der Beethovenausstellung] still sound a protest against the art of the „Ringstraße“: *Die Beschränktheit der verfügbaren Mittel und die selbstverständliche Pflicht, durchwegs echtes Material zur Anwendung zu bringen, den Schein und die Lüge energisch zu vermeiden, geboten gleichermaßen an der größten Einfachheit in Material und Formensprache festzuhalten.*“ (Marian Bisanz-Prakken, in: *The Beethoven Exhibition of the Secession and the Younger Viennese Tradition of the Gesamtkunstwerk*, aus: *Focus on 1900*, 1982, S. 145).

<sup>235</sup> Einige Werke, darunter der Klimt-Fries, wurden vor der Zerstörung bewahrt.

<sup>236</sup> *Festen Mut in schweren Leiden,  
Hilfe, wo die Unschuld weint,  
Ewigkeit geschwornen Eiden,  
Wahrheit gegen Freund und Feind,  
Männerstolz vor Königsthronen -  
Brüder, gält' es Gut und Blut:  
Dem Verdienste seine Kronen,  
Untergang der Lügenbrut!  
Schließt den heiligen Zirkel dichter!  
Schwört bei diesem goldnem Wein,  
|: Dem Gelübde treu zu sein,  
schwört es bei dem Sternenrichter! :|*

<sup>237</sup> Technik und Größe wie das St. Georgs – Bild, der Verbleib ist jedoch unbekannt.

Hoffmann konzipierten seichten Wandvertiefungen vorgesehen gewesen, die sich in den Seitensälen unter den monumentalen Wandbildern (bzw. dekorativen Friesen) von Klimt einerseits sowie Andri und Auchentaller andererseits befunden haben.

Euphorische Grundstimmung und ehrenhaften Tatendrang des Schillerschen Textes setzt Liebenwein in ein provokant aufgeladenes Bewegungsmotiv des exemplarischen Helden und Ritter St. Georg um. Dieser reitet in vollem Galopp direkt auf den Betrachter zu und tötet gleichzeitig den Drachen und dessen Brut. Der Bildausschnitt ist seitlich knapp um das Hauptmotiv gelegt, die Szene somit also weit „vorne“, dem Betrachter ganz nahe. – Die Wucht des Bewegungsimpulses konsterniert und erstaunt, bewegt emotionell.

In Liebenweins Interpretation des Themas verdichtet sich ein Aspekt, der in den klassischen Darstellungsformen und dessen Vorläufern in der Antike angelegt ist: Georg am steigenden Pferd, kämpfend und zustechend. Der Bewegungsmoment oder: die Wiedergabe im Zuge der Ausführung der Tat ist Synonym für aktives Handeln, für Aktivität schlechthin. Damit greift Liebenwein auch die Aufbruchsstimmung der Secessionsbewegung auf und verdichtet sie im Bild zu einer kraftvoll-aggressiven Metapher für das Engagement gegen unbefriedigende Zustände, es ist also eine direkte Aufforderung zur Tat.

„[Ludwig] Hevesi (...) expressed a feeling, that moved all searchers for *Stil* around 1900: a longing for unity between life and art, which was believed to be present in ancient times through the power of religion. In the art of Minne and in the exhibition [Beethovenausstellung] in general, Hevesi, who had a sensitive instinct for changes, registered „eine Sehnsucht nach etwas Unpersönlichem, weil in höherem Sinne Persönlichem.“<sup>238</sup>

Den Hauptgrund für die Ablehnung des Werkes für die Beethovenausstellung ortet Schultes darin, dass Liebenwein auf das vorgegebene Ambiente kaum Rücksicht nahm. „Jedenfalls steht sein jugendlicher Held in seinem ungestümen Draufgängertum modernen Comics näher als der *hehren* Kunst Klimts. Auch sprengte der auf den Betrachter zugaloppierende Reiter die betonte Flächenhaftigkeit Klimts.“<sup>239</sup> Hier wäre anzumerken, dass auch Ferdinand Andris Wandbild „Mannesmut und Kampesfreude“ (siehe Abb.) eher

---

<sup>238</sup> Bisanz-Prakken, 1999, S. 144.

<sup>239</sup> Schultes S. 53.

dynamisch und weniger feierlich wirkt, aber tatsächlich bleibt Andri mit seiner Komposition in der Bildebene.

Das Zurückgreifen auf St. Georg im Zusammenhang mit der Beethovenausstellung zeigt, wie sehr dieser Heilige auch als säkularisierte Symbolfigur verstanden werden konnte und als in der Zeit gültige Metapher begriffen wurde.

Die Interpretation St. Georgs mit einer vergleichbaren Betonung des aktiven Handelns lag nicht unbedingt in der Luft der Zeit. Zu den bekanntesten Georgs-Bildern der Zeit gehörte jenes von Ludwig von Herterich, das 1891 entstand: „Der Heilige Georg“ (1891) (Abb. 122). Es zeigt einen heiligen Georg in schimmernder Rüstung am Pferd sitzend und verloren in das Dickicht des Waldes blickend. Der Feind respektive Drache ist nicht zu sehen. Im Vordergrund steht das unreal flirrende Licht, das den Heiligen zur Vision werden lässt – eine von den Symbolisten geschätzte Situation. Herterich wiederholte das Sujet, Franz von Stuck kopierte das Bild und die Photographische Union in München bot es noch 1920 in drei verschiedenen Techniken und Formaten an.<sup>240</sup> Esoterische Qualitäten in Zusammenhang mit dem hl. Georg finden sich aber auch schon früher – 1885/87 - in Hans von Marées Triptychon „Die drei Reiter“ (St. Martin, St. Hubertus, St. Georg) (Abb. 123). Wilhelm von Diez zeigt den Heiligen 1897 in einer weniger visionären jedoch statisch verinnerlichten Variante (Der Heilige Georg, 1897) (Abb. 124 a): St. Georg hat zwar den Kopf in Richtung des bereits getöteten Drachen gesenkt, der Blick ist jedoch nachdenklich nach innen gekehrt.

Carl Strathmanns als „Kampf mit dem Drachen“ (Abb. 124 b) titulierte großformatige Aquarell zeigt den hl. Georg mitten im Kampf. Trotz aller Bewegtheit der Darstellung wirken die Figuren erstarrt und ironisch distanziert. Die beiden Protagonisten wirken in ihrer Steifigkeit wie Marionetten. Der begleitende dekorative Rahmen mit kleinen, zu Ornamenten stilisierten Drachen nehmen dem Thema weiter an Ernsthaftigkeit.

Ein zeitlich weiter zurückliegendes aber mögliches Vorbild für den frontal entgegenreitenden hl. Georg findet sich in Egid Quirin Asams berühmter Hochaltarfigur in der Klosterkirche von Weltenberg.<sup>241</sup>

---

<sup>240</sup> Ausst.-Kat. Freising 2001, S. 258.

<sup>241</sup> Schultes S. 53.

Insgesamt war der hl. Georg im Münchner Raum in der Zeit um 1900 beliebtes Thema. Um 1900 wird an der Fassade des neuen Münchner Rathauses ein lebensgroßer Drachentöter von Syrius Eberle angebracht, neben dem Stadtpatron St. Benno der einzige Heilige am Bau. Liebenwein selbst hatte sich wie bereits besprochen 1896 für die Zeitschrift „Jugend“ damit auseinandergesetzt.

Indirekt hängt die Prominenz des Themas auch mit dem vermehrten Aufgreifen von Pferd-Reiter-Sujets und der Orientierung an spätmittelalterlicher respektive frühneuzeitlicher Kunst (Druckgraphik) zusammen.

Für die nun folgende Umsetzung der Heiligenlegende sind aber auch andere Einflüsse wirksam:

*Ein Sonderfall: „Der Zyklus vom Hl. Jörg oder: St. Jörg, eine fromme Märe“ (1903/04)*

Die Entstehung dieses groß angelegten, wiederum in Tempera gemalten Georgs-Zyklus (Abb. 125 a - d) datiert in die Jahre 1903 und 1904. Von den ursprünglich sieben Hauptbildern (sowie acht Zwischenstücken), die einst von Graf Doubsky erworben wurden und zu dessen Sammlung auf Schloss Ziadlowitz (Zdislavitz) bei Brünn gehörten, sind lediglich vier Stück im Original bekannt, der Rest ist verschollen<sup>242</sup>.

Die vorhandenen vier Szenen sind „St. Jörg reitet aus“, „Die Königstochter in den Klauen des Drachen“, „Die Rettung der Königstochter“ sowie „Und sie lebten glücklich noch viele, viele Jahre“. Es fehlen die Schlüsselszene des Drachenkampfes und zwei weitere, über die sich nur mutmaßen lässt. Möglich wären unter anderem eine Vermählungsszene, eine Darstellung der bedrohten Stadt oder die Rückkehr mit der Königstochter in deren Heimatstadt.

Bei den Zwischenstücken handelte es sich um dekorative Zwischenleisten (in den Maßen 90 x 20 cm<sup>243</sup>), wie sie Liebenwein später auch für den Dornröschenzyklus (1904/05) gestaltete. Diese Zwischenleisten gehörten nicht zur ursprünglichen Werkplanung. Diese Gestaltungsidee geht auf Koloman Moser zurück, der mit Carl Moll und Adolf Böhm die Hänge-Kommission für die Frühjahrsausstellung 1904 (XX. Ausstellung, März – April

---

<sup>243</sup> Brief an die Wiener Secession, Burghausen, 29. Februar 1904 (Nachlass ML).

1904) leitete, für welche sich Liebenwein mit dem Georgs-Zyklus beworben hatte<sup>244</sup>. Der Zyklus wurde schließlich in einem eigenen Saal der Secession(Saal VII) gezeigt.<sup>245</sup>

Aus den vorhandenen Szenen lässt sich jedoch eindeutig ablesen, dass es sich hierbei nicht um eine klassische Erzählung der Heiligenlegende handelt. Diese würde sich abgesehen vom Drachenkampf vor allem mit den verschiedenen Martyrien des hl. Georg befassen. Zudem scheinen in Liebenweins Werk bis dato bereits einige Georgsdarstellungen auf, die den Heiligen vor allem als den beliebten Ritterheiligen beziehungsweise als allgemeingültige Symbolfigur für den Kampf gegen das Schlechte interpretiert wissen wollen. Eine ebenfalls freiere bzw. subjektiv akzentuierte Umsetzung (mehr oder weniger – Liebenwein verbindet die Legende mit Aspekten aus dem Leben der hl. Margarethe) dieses Themas hatte Edward Burne-Jones mit seinem Bilderzyklus „St. George and the Princess of Sabra“ 1868 geschaffen<sup>246</sup>. Auch bei den anderen Mitgliedern der präraffaelitischen Bruderschaft kommen Darstellungen des hl. Georgs vor.

Auch der Beethovenfries (1902) von Gustav Klimt thematisiert Sehnsüchte der unglücklichen Menschheit, die erste Hilfe bei dem Ritter in goldener Rüstung sucht.

Aus den vorhandenen Bildern und dem im Werksverzeichnis festgehaltenen Titel „St. Jörg, eine fromme Märe“ lässt sich auf die Programmatik des Zyklus schließen: die Geschichte Georgs beinhaltet hier zwar sowohl den symbolischen Kampf gegen das Böse, verwertet aber auch in freier Interpretation und weit über die Legende hinausgehend deren romantische Aspekte. Genau betrachtet stehen wir hier einer Synthese von einer Heiligenlegende mit klassischen Märchentopoi gegenüber: 1., Held rettet Prinzessin, 2., die beiden heiraten. Auch der Umstand, dass der hl. Georg hier mit seinem deutschen Namen Jörg auftritt, spielt auf eine Verbindung zum Volkstümlichen respektive Märchen an.

Konsequent weist Liebenwein jedoch auch auf christliche Ikonographie hin. Noch in den Klauen des Drachens ist die Königstochter in erster Linie eine schöne junge Frau, als Mutter zweier Kinder im letzten Bild wird sie jedoch zu einer madonnenähnlichen Gestalt stilisiert, welcher auch ein Nimbus zugestanden wird.

Der „Ausritt des St. Jörg“ zitiert in seiner frontal auf den Betrachter hinzukommenden Bewegung den hl. Georg der Beethovenausstellung, der Impetus ist hier im Vergleich zur Kampffesszene zurückgenommen. Hinzu kommt jedoch in diesem Bild, dass Jörg, der in edel verzierter Rüstung auf einem prachtvollen Schimmel - der seit antiken Zeiten als

---

<sup>244</sup> Ebenda.

<sup>245</sup> Katalog der XX. Ausstellung der Wiener Secession, März – Mai 1904. Kat. Nr. 81.

<sup>246</sup> Christopher Wood: Sir Edward Burne-Jones 1833-1898, New York 1998, S. 47.



christliches Herrschaftszeichen gilt – reitet und den Betrachter mit seinen Augen fixiert. Gleiches tun der Knappe hinter ihm und die beiden Rottweiler. Das Spiel mit der Magie des direkten Blicks kommt aus dem Symbolismus. Der Holländer Jan Toorop und der Belgier Fernand Khnopff waren es, die diesen Kunstgriff in der frühen 1890er Jahren anwandten und verbreiteten. Als bedeutende und erfolgreiche Protagonisten des Symbolismus wurden sie bald von den künstlerischen Avantgarden rezipiert. 1897 zeichnete Gustav Klimt für die „Sammlung neuer Allegorien“, die Martin Gerlach in Wien verlegte, das Blatt „Tragödie“ (Abb. 126), in dem eine Frauengestalt in hieratischer Frontalität und mit starrem, den Betrachter fixierendem Blick wiedergegeben ist.<sup>247</sup> Werner Hofmann spricht (in Zusammenhang mit Gustav Klimt) von der Frontalität als einer wichtigen Pathosformel der Symbolkunst; Frontalität und Akzentuierung der Silhouette bewirken eine Steigerung ins Unnahbare, Drohende, „(...) das den Betrachter mit der Macht einer Offenbarung in seinen Bann zwingt. Diese Frontalität duldet keinen Widerspruch“.<sup>248</sup>

Das frontale Bewegungsmoment, das auf „Konfrontationskurs zum Betrachter Gehen“, hat auch speziell emotionale Qualitäten. Es impliziert die Möglichkeit, Bildgrenzen zu sprengen, und stellt die Realität der Bildrealität gegenüber. Emotional und surreal sind auch die frühlingfrischen Blumen, die aus dem Boden sprießen, wo diesen die Hufe des Schimmels berührt haben. Eine Anspielung auf den „Heiligen Frühling“, der von der Secession ausgerufen worden war.

Gleichzeitig verknüpft Liebenwein die Bildwelt auf sachlicher Ebene mit der Realität: Hinter dem reitenden Georg erhebt sich unübersehbar die Festung von Burghausen. In der Familienszene (Bild 4) ist es Hans Georg Liebenwein, der älteste Sohn des Künstlers, der für das größere Kind Modell stand.

Auffällig ist in der Szene „Die Rettung der Prinzessin“ die farbliche Gestaltung der Baumkronen im Hintergrund, die im Licht der untergehenden Sonne intensiv orangerot aufglühen und mit kobaltblauen Schatten kontrastiert sind. – Ein Aspekt, der an die Farbgebung der „Katzen in der Mittagssonne“ von 1897 anknüpft. Schultes weist auch auf eine von Liebenwein 1898 gemalte Postkarte hin, die einen ähnlichen Wald zeigt.<sup>249</sup>

Das Bemerkenswerte am Jörg-Zyklus ist die konsequente Illusion einer Traumwelt, wobei Liebenwein bereits mit einem ähnlichen Repertoire arbeitet wie die späteren

---

<sup>247</sup> Bisanz-Prakken, 1999, S. 74 und Abb. S. 81.

<sup>248</sup> Hofmann, 1970, S. 24.

<sup>249</sup> Schultes, S.56.

Zeichentrickfilme Walt Disneys, insbesondere der Streifen „Sleeping Beauty“ (Dornröschen) von 1959.<sup>250</sup>

Ein Zusammenhang mit Disneys Kreationen besteht indirekt darin, als dieser einerseits von Beginn an (1919/1920) mit vielen aus (Nord-)Europa stammenden und dort geschulten Künstlern zusammenarbeitete und andererseits selbst 1935 im Zuge einer großen Europareise in den Museen Deutschlands, Frankreichs und Englands die Werke der europäischen Früh- und Spätromantiker persönlich kennenlernte. Während seiner Reise stellte er eine umfassende Bibliothek aus illustrierten Büchern von u.a. Honoré Daumier, Gustave Doré, über Wilhelm Busch bis zu Walter Crane, Heinrich Kley und zahlreichen weiteren Künstlern zusammen, welche in den folgenden Jahrzehnten einen wertvollen Fundus für die Disney-Produktionen darstellten.<sup>251</sup>

#### „St. Jörg – Der Kuss“ (1909)

In dieser Version des „St. Jörg“ von 1909 (Abb. 127) ist eine besonders sensualistische wie dekorative Oberflächenbehandlung eindrucksbestimmend.

Der Panzer des getöteten Drachen, dessen Körper vom nahe an den Betrachter herangezogenen Kopf in einer engen Kurve die Bildbühne umfasst und definiert, ist sehr detailliert ausgeführt und in seinen ornamentalen Eigenschaften forciert. Zum Teil sind die Schuppen in verschiedenfärbig abgestufter Goldbronze gemalt, was dem Drachen ein kostbares Aussehen verleiht. St. Jörgs Rüstung und Nimbus sind in hell strahlendem Gold wiedergegeben, während das Kleid der Königstochter Margaretha aus einem flächig wirkenden Stoff mit stilisiertem Blütenmuster besteht. Das Stoffmuster des Kleides korrespondiert mit den roten Beerendolden links im Hintergrund während zwischen dem hl. Jörg und dem Drachen besteht durch das Gold eine Verbindung besteht. Und selbst das hell/dunkel gescheckte Fell des Pferdes folgt der Teilung des Bildes in eine finstere, dem Drachen gehörende Hälfte und in eine hell strahlende, die ihr Zentrum in Nimbus und Rüstung von St. Jörg hat.

Im Zusammenhang mit der schon von Schultes angesprochenen plastischen Präsenz des Drachen, der über den Bildrand hinauszuragen scheint, ist ein zeitgleiches Werk des britischen Künstlers Briton Rivière (1840-1929) (Abb. 127 a) anzuführen, welches

---

<sup>250</sup> Schultes S. 58.

<sup>251</sup> Girveau, 2006, S. 100 ff.

ebenfalls den hl. Georg mit einem Drachen zeigt, der mit seinem Körper wesentlich den Bildraum definiert und die Bildgrenzen sprengt. Auch hier ist der Heilige als jugendlicher, fast femininer Typ charakterisiert – der die Rüstung zum Schutz seines Körpers im Kampf wahrscheinlich sehr nötig hat. Er ist kein – adeliger – Söldner sondern ein feingliedriger / feinsinniger Mann, der auf geistig / intellektueller Ebene gekämpft hat.

Die Kombination einer St. Jörg-Szene mit einem Kuss, das heißt bei aller Verweltlichung des Themas auch: die Verbindung einer Heiligenlegende mit einer Kussszene, ist jedenfalls ungewöhnlich.

Kussszenen hatten im Wien dieser Zeit vor allem in Werken von Gustav Klimt Aufsehen erregt. 1908 war auf der von der „Klimt-Gruppe“ veranstalteten „Kunstschau 1908“ sein Bild „Der Kuss“, 1907/08, ausgestellt und sogleich von der Staatsgalerie (heute Österreichische Galerie) erworben worden. Dieses Bild, eines der Hauptwerke des „goldenen Stils“ von Klimt, ist in einer Reihe mit der zum Beethovenfries (1902) gehörenden Kusssdarstellung „Diesen Kuss der ganzen Welt“ von Klimt zu sehen. In seiner Anwendung von Gold, die bis zurück zur „Pallas Athene“ von 1899 verfolgbar ist, steht das Werk von 1908 für eine neuartige Steigerung. Fritz Novotny: „Das Gold, als Farbe aus einer anderen Welt, eigentlich als „Nicht-Farbe“, ebenfalls schon oft vorher von Klimt angewandt, füllt nun in denkbar reichstem Maß das Bild, in raffinierten Kontrasten von Mattgold und funkelndem Gold, vom Glanz kleiner silberner Flächenstücke durchwirkt.“<sup>252</sup>

Zeitlich noch klar vor Klimt einzuordnen und aufgrund ihrer thematischen Nähe zu Liebenwein spannend ist eine Silber/Elfenbeinskulptur mit Titel „Ein Kuss für den Ritter“ von dem Franzosen Jean-Auguste Dampt (1853-1946)<sup>253</sup>. Auch hier hat der ritterliche Tugendheld (oder: heldenhafte Tugendritter) schon mehr als es im Sinne der klassischen Minne jemals möglich gewesen wäre sein Herz geöffnet und kostet diese Offenheit in einer emotionalen Geste weidlich aus. Ein moderner respektive liberaler Aspekt am klassisch tugendhaften Idol.

Liebenwein bezieht sich in der betont raffinierten und sensualistischen Oberflächengestaltung – die mit verschiedenen Goldvaleurs und aufmerksamer Modellierung arbeitet – auf Klimts „Kuss“ von 1908. In der Stellung des Liebespaares und

---

<sup>252</sup> Novotny-Dobai, S.39.

<sup>253</sup> Maurice Rheims, 19th Century Sculpture, New York 1977, S. 369, Kat. 10 (Abb. 2)

den sanft schwingenden Silhouetten scheint mehr das küssende Paar des Beethovenfrieses Vorbildwirkung gehabt zu haben.

Die Darstellbarkeit eines Kusses als zentrales Bildthema geht auf Entwicklungen zurück, in denen auch der Norweger Edvard Munch eine wichtige Rolle spielt. Munch schrieb 1889 in seinem Tagebuch von St. Cloud über sein Programm für den „Lebensfries“, in dem er die bürgerliche skandinavische Genremalerei verwarf: „Es sollen nicht mehr Interieurs mit lesenden Männern und strickenden Frauen gemalt werden. Es müssen Menschen sein, die atmen, fühlen und lieben. Ich werde eine Reihe solcher Bilder malen: man soll das Heilige dabei verstehen, und die Leute sollen dabei den Hut abnehmen wie in einer Kirche“<sup>254</sup>.

Unabhängig von Munch waren in der heimischen Kunst auch allgemeinemenschliche Inhalte in den Vordergrund gerückt. Seismographisch wurde dies in den bei Gerlach und Schenk in Wien verlegten „Allegorien, neue Folge“ wahrgenommen. War die erste Serie der vom Verlag Gerlach ab 1832 herausgegebenen „Allegorien und Embleme“ noch überwiegend pädagogisch und als späthistoristische Mustersammlung für Kunsthandwerk, Illustration und Werbung gedacht (wobei sich auch schon hier neuartige, ins philosophische und literarische hineinreichende Themen wie „Die Zeit – Die Ewigkeit“ oder „Die Menschenalter“ finden) widmeten sich die 1895-1900 erscheinenden „Allegorien, neue Folge“ (Verlag Gerlach und Schenk) nach den Worten Martin Gerlachs Folgendem: „Ich wählte zunächst das Lust und Leben atmende Thema: *Wein, Liebe, Gesang, Musik und Tanz*, an welches sich das figural unerschöpfliche Gebiet der Künste und Wissenschaften und der frohe Reigen der Jahreszeiten mit dem heiteren Treiben des Sportes anschließen sollen“<sup>255</sup>.

Die Möglichkeit, ein Heiligenthema mit einem weltlichen Kuss zu verbinden, erklärt sich vielleicht aus der bei Munch (siehe oben) schon 1889 festzustellenden neuartigen Betrachtungsweise, die durch (seine) Kunstwerke ihre gedankliche Verbreitung fand, und aus der Grundidee „Tempelkunst“ der Wiener Secession. Demnach konnte auch weltliche Kunst im wesentlichen Maße spirituelle wie religiöse Qualitäten für sich reklamieren.

---

<sup>254</sup> zitiert nach: Hans Bisanz, Zur Bildidee „Der Kuss“ – Gustav Klimt und Edvard Munch, in: Nattter / Frodl 2000, S. 226 ff..

<sup>255</sup> Bisanz-Prakken in: Focus on 1900, S. 97 f..

In den viel später, nämlich 1923 und 1925 entstandenen St. Georgs-Darstellungen (nur in alten Reproduktionen überliefert) kommt eine völlig andere Auffassung der Heiligenfigur zur Wirkung: Georg als – einsamer – Kämpfer, der nach vollbrachter Tat jeweils gerade das Schwert mit schlafwandlerischer Sicherheit, ohne den Blick darauf zu werfen, in den Schaft zurückführt. Dem „St. Georg“ von 1923 haftet noch mehr als der späteren Version etwas Heroisches an: seine Haltung und sein Ausdruck sind ruhig und gefasst, ein erfahrener Held war am Werk, der von seinem Erfolg nicht mehr überrascht ist und den besiegten Feind gar nicht mehr beachtet. Selbst auf einer Anhöhe stehend breitet sich vor ihm eine weite Landschaftsebene aus, in die er den Blick versenkt hat. Der große, in Kupfergold gemalte Nimbus schwebt sonnengleich vor dem Firmament.

In dem Bild von 1925 ist St. Georg nach Burghausen „zurückgekehrt“, das im Hintergrund mit seiner Burganlage zu sehen ist. Hier blickt Georg sehr wohl auf den Drachen herab. In einem weiteren, 1912 entstandenen Bild, das allerdings nur in einer „schwachen“ Reproduktion vorhanden ist, ist der Heilige auch in die Burghausener Umgebung eingefügt. In diesem Bild ist der Heilige, dessen Händen zum Gebet gefaltet sind, angesichts des vernichteten Feindes in spirituelle Meditation versunken.

#### „Das Rosenwunder der Hl. Elisabeth“ (1905)

Unter der Präsidentschaft von Ferdinand Andri<sup>256</sup> fand im Herbst 1905, nach dem im Frühjahr erfolgten Austritt der „Klimt-Gruppe“, die erste große Ausstellung der Secession unter dem Titel „Religiöse Kunst“ statt<sup>257</sup>. Liebenwein stellte hier neben der 1902 entstandenen „Anbetung der Könige“ erstmals „Das Rosenwunder der Hl. Elisabeth“<sup>258</sup> (Abb. 129) aus.

Die dargestellte Szene aus dem Leben der Heiligen Elisabeth von Thüringen bezieht sich nicht auf eine der ursprünglichen Legenden aus dem 13. Jahrhundert (Elisabeth lebte von 1207-1231) sondern auf eine Einzellegende aus dem 15. Jahrhundert. Demnach begegnet Elisabeth, die wegen ihrer bedingungslosen Opferbereitschaft für Arme und Kranke heilig

---

<sup>256</sup> Ferdinand Andri war 1905/06 Präsident der Wiener Secession und trat aus dieser 1909 aus.

<sup>257</sup> 24. Ausstellung der Secession, Nov. / Dez. 1905.

<sup>258</sup> Bei vorliegendem Bild handelt es sich um eine 1920 getätigte Wiederholung des Originals von 1905, welches in der Sammlung des Oberösterreichischen Landesmuseums Linz verschollen ist. Laut Werkverzeichnis Wolfgang Liebenwein entstand 1923 eine zweite, sehr ähnliche Fassung für den Industriellen Hans Hatschek, 1924 eine weitere Fassung für den Augsburger Arzt Dr. Eckert.

gesprochen wurde, am Weg von der Wartburg hinab ins Dorf ihrem König Ludwig, ihrem Mann. Elisabeth möchte den Armen Brot bringen. König Ludwig ist gegen Elisabeth wegen ihrer angeblichen Verschwendungssucht aufgehetzt und fragt sie, was sie in ihrem Korb trägt. Als sie diesen öffnet, sieht er nur Rosen<sup>259</sup>.

Im Vergleich zu den Heiligendarstellungen des Jahres 1900 sind maßgebliche Veränderungen eingetreten: Im Bildraum drängt sich eine große Zahl an verschiedenen Figuren, der Bildausschnitt ist knapp gefasst und schneidet die bis weit in den Vordergrund gestellten Bildpersonen zum Teil an. Die reichhaltige und in intensiven, reinen Tönen angewandte Farbpalette, die eine natürliche Farbigkeit weit übersteigert, und der in metallischem Gold gefasste Nimbus der Heiligen verleihen der Szene einen märchenhaft überhöhten Charakter. Die kräftige schwarze Konturierung steht in Spannung zur plastischen und starkfarbigen Binnenmodellierung, die naturalistisch formulierten Personen, Tiere und Objekte stehen im Widerspruch zum schattenlosen und durchweg tiefenlosen Bildraum. Der im Vergleich zum Vordergrund stark ausgeleuchtete Hintergrund drängt vor allem links in seinem orange-gelben Strahlen nach vorne, währenddessen die hintereinander gestaffelten Häuser rechts Räumlichkeit suggerieren.

Die schattenlosen Figuren beziehungsweise Tiere schweben über der Wiese, die durch kurze parallele Pinselstriche charakterisiert ist. Die nahezu frontal stehenden Hunde sowie das Pferd sind mit einer besonders forcierten Silhouette dargestellt und stehen dem Betrachter in aller Unmittelbarkeit visàvis.

Fast im Bildmittelpunkt ist das für die Legende entscheidende Attribut der Rosen positioniert, die durch Komplementär- und Helligkeitskontraste deutlich hervorstechen.

Liebenwein hatte das Thema auch schon zu Wiener Akademiezeiten 1891 ganz im Sinne einer schilderungsfreudigen Historienmalerei gestaltet. Diese neue Aufmerksamkeit und Offenheit für erzählerische Details im Vergleich zu den Heiligendarstellungen von 1900 steht im Zusammenhang mit den in den Jahren zuvor ausgeführten großen Märchendarstellungen.

In der 1905 entstandenen Komposition – die Liebenwein vielfach wiederholen musste und wohl zu seinen erfolgreichsten Werken gehört – erinnern Auffassung und Frauentypus an präraffaelitische Künstler wie Edward Burn-Jones und William Morris.<sup>260</sup>

In der Wiedergabe des Themas konnte Liebenwein auf eine vorhandene Darstellungstradition zurückgreifen. Moritz von Schwinds Freskenzyklus auf der Wartburg

---

<sup>259</sup> Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten, S. 196 ff.

<sup>260</sup> Schultes S. 61.

entstand 1855 und trug wohl dazu bei, dass sich das Thema im 19. Jahrhundert auf eine gewisse Aktualität berufen konnte. Schwind gestaltete insgesamt sechs Bilder mit Szenen aus dem Leben der Heiligen, darunter das „Rosenwunder“ (Abb. 130). Während sich bei Schwind die Begebenheit vor einem abstrakt-ornamentalen Hintergrund abspielt, wird sie bei Liebenwein in eine realistische Umgebung versetzt und der Betrachter mittels Darstellung eines „armen Mannes“ ganz im Vordergrund rechts sowie durch die Frontstellung von Pferd und Hunden emotional involviert.

Franz Dobiaschofsky schuf 1866 für den Hochaltar der Wiener Pfarrkirche St. Elisabeth „Das Rosenwunder der hl. Elisabeth“ (Abb. 131). Als einer der wesentlichen Vertreter der sentimentalischen Romantik in Wien unterdrückt er die eigentliche Bildhandlung zugunsten einer devoten Heiligenverehrung. Die Heilige wird madonnengleich inszeniert und dominiert die Komposition, während jene bei Liebenwein zwar durch einen großen Nimbus gekennzeichnet, aber dennoch auch als Frau einer Gruppe von Menschen eingeordnet ist.

Eine Zeitungskritik von 1911 attestiert Liebenwein Folgendes: „In der *Heiligen Elisabeth* leuchtet die fromme Demut und der seelische Adel der Fürstin aus dem Gewoge der rauen Krieger, in deren Mitte sich der Landgraf befindet, hervor. Liebenwein vermeidet dabei die übertriebenen Kontraste, er verteilt nicht Licht und Schatten nach der Art der Eiferer, die das Laster recht abschreckend machen, damit sich die Tugend umso fleckenloser davon abhebe. (...) die Landschaft schimmert in göttlichem Frieden so sonnig und von allem Menschlichen so ungetrübt, als ob sie in alles Erdenleid hinein das tröstende *es kann dir nichts g'schehn* hineinrufe.“<sup>261</sup>

### „St. Isidor“ (1905)

Mit dem großformatig (98 x 60cm) ausgeführten St. Isidor (Abb. 106), der ebenfalls 1905 entstand, greift Liebenwein die Legende einer bedeutenden Heiligenfigur aus dem bäuerlichen Milieu auf. Isidor gilt als einer der wichtigsten Schutzpatrone der Bauern.

In der Komposition zitiert Liebenwein gängige Schemata des schon in den Anfangsjahren der Münchner „Jugend“ beliebten Bauerngenres (z. B. von Hans Rossmann (Abb. 132)) und reichert dieses mit individuellen Elementen an.

---

<sup>261</sup> Wolfbauer in: Kunst-Revue 1911.

Stilistisch fällt hier auch die Kombination von einerseits „gemaltem“ Ornament, dem breiter Raum überlassen wird – das aus einzelnen, parallel geführten Pinselstrichen bestehende Stoppelfeld und die aus einzelnen Farbtupfen aufgebauten Blüten – und andererseits stilisierender und eindrucksbestimmender Zeichnung auf.

Liebenwein bettet den Heiligen, der vor einem Wegkreuz tief ins Gebet versunken ist, in eine weit in den Hintergrund führende (oberösterreichische) Landschaft ein. Das zu bearbeitende Kornfeld im Vordergrund wird im Bild zur flächigen „Wand“, die das wunderbare Einschreiten der göttlichen Kräfte – ein Erzengel führt begleitet von einer Engelsschar den Pflug - von der innig frommen Szene im Vordergrund trennt. Schultes weist darauf hin, dass die fliegenden Putten dem Repertoire Hans Thomas entstammen beziehungsweise das pflügende Ochsenpaar wohl Heinrich von Zügels Hauptwerk „Schwere Arbeit“ zitiert.<sup>262</sup>

Während Zeitgenossen von Liebenwein wie Ferdinand Andri oder Albin Egger-Lienz die bäuerliche Welt in ihrer Profanität beschreiben, sich mit der Charakterisierung und formalen Stilisierung bäuerlicher Typen befassen, betont Liebenwein hier die Kontinuität eines Mythos, der Teil bäuerlicher Identität und Kultur ist.<sup>263</sup>

Auch ein weiterer sichtbarer Einfluss scheint einmal mehr aus der Münchner Richtung zu kommen – ein großformatiges Pastell (47 x 31 cm) von Ignatius Taschner ist titulierte „Angelusläuten“ (1896/97) (Abb. 133) und zeigt einen jungen Bauern, der in frommer Geste von der Feldarbeit innehält, um das Angelusgebet zu sprechen. Taschner verleiht dem Bauern sogar einen Nimbus, was im 1857-59 entstandenen Gemälde gleichen Titels von Jean-Francois Millet so nicht vorkommt. Vergleichbar mit „St. Isidor“ sind Typ und Körperhaltung des Bauern bei Taschner.

---

<sup>262</sup> Fritz von Ostini, Thoma (Künstlermonographien XLVI), Bielefeld und Leipzig 1900, Abb. 33, 103;

Herbert Tannenbaum (Hrsg.), Hans Thomas Graphische Kunst, Dresden 1920, Nr. B 4, 122, Abb. 1, 48.

<sup>263</sup> Ein anderes Beispiel für die Darstellung eines Schutzpatrons ist „St. Barbara“, die Liebenwein 1912 als Farblithographie und 1913 als Temperabild ausführte (Bildaten in WV WLiebenwein):

Die Schutzheilige der Artilleristen (Attribut der Kanone im Hintergrund) und Schutzheilige der Sterbestunde (das Attribut des Hostienkelches als Sinnbild der hl. Eucharistie und des Sakraments der Letzten Ölung) ist in der Farblithographie, die laut Inschrift „mit kaiserlicher Subvention“ ausgeführt wurde und für ein breiteres Publikum bestimmt war, in gotischem Kleid wiedergegeben, das den Körper unter breiten Falten verschwinden lässt. Im Gemälde, das die Lithographie bis auf manche farblichen Abweichungen und kleine Details ansonsten 1:1 übernimmt, ist sie mit gleicher Kopftracht jedoch modifiziertem Kleid zu sehen: nun liegt der Stoff eng an ihrem Körper und lässt sogar den Bauchnabel erahnen, die weit ausladenden Ärmel sind malerisch beschwingt geformt.



„Die Versuchung des Hl. Antonius“ Varianten I – V (1907 – 1911)

Zwischen 1907 und 1911 finden sich im Oeuvre Liebenweins insgesamt fünf großformatige Temperagemälde zum Thema „Die Versuchung des hl. Antonius“ (Abb. 134 – 138). Die von Liebenwein selbst als Varianten I – V ausgewiesenen Werke sind mit 1907 (Varianten I und II), 1909 (Variante III) und 1911 (Variante V) datiert. Das als Variante IV<sup>264</sup> bezeichnete Werk ist nur in Form einer nicht datierten Entwurfszeichnung bekannt, dürfte aber um 1910 entstanden sein. Sämtliche Gemälde dieser Serie sind verschollen und nur aus von Maximilian Liebenwein selbst beschrifteten Photographien bekannt.

Antonius der Große, der 251 in Heraklea, Ägypten geboren wurde gilt nicht nur als Vater des christlichen Mönchtums sondern aufgrund des 1382 gegründeten „Antonius Ritterordens“ auch als Vorbild und Schutzheiliger der Ritter. Große Verehrung wurde ihm deshalb zuteil, weil er den häufigen und verschieden berichteten Prüfungen durch Dämonen kraftvoll standhielt, nachdem er im Sinne der Worte Christi „verkaufe alles, was du hast“ seinen Besitz den Armen übergeben und sich in ein Felsengrab in der Wüste zurückzogen hatte.

Die Versuchung des hl. Antonius in Form von schönen Frauen, in die sich die verschiedenen Dämonen verwandeln, begann in nachmittelalterlicher Zeit, im 15. und 16. Jahrhundert beliebt zu werden und war dies als Anlass zur Darstellung bizarrer Erotik auch noch im späten 19. Jahrhundert. Künstler wie Félicien Rops (1878), Lovis Corinth (1897) oder Auguste Rodin (1902) befassten sich mit dem Thema – unter Betonung verschiedener inhaltlicher und künstlerischer Gesichtspunkte. Bei Corinth wird die Darstellung zum Vorwand für eine modellnah vorgetragene Aktmalerei, die erotisch prätentiose Bilderfindungen des Münchner Symbolismus (Franz von Stuck) zum Karnevalsvergnügen mit „Geisterbahn-Effekten“ degradiert. Seine Radierung gleichen Themas betitelte Corinth schon 1894 als „Tragikomödie“.<sup>265</sup>

---

<sup>264</sup> Brief Liebenwein, BH, 1. März 09: „(...)Habe viel Zeit verloren, da an Sterbebett meiner Mutter...denke, dass ich ind. noch die vierte Variante des Hl. Antonius fertig bringe (...)“.

<sup>265</sup> „München leuchtete“, S. 196/197.

Liebenwein zeigt den Heiligen im Laufe der Jahre in sehr unterschiedlichen Situationen und Ambiente. Im frühesten Bild (1907) ist es ein von steilen und abweisenden Felsen umgebener Ort, an dem ein gehörntes Teufelswesen – in seiner Ausformulierung unter Umständen eine Anspielung auf Thomas Theodor Heines Teufels-Bronze von 1902 - eine nackte und geschmückte Jungfrau mit ausgebreiteten Armen – eine möglicherweise von Lovis Corinth's „Drei Grazien“ von 1904 angeregte Figur<sup>266</sup> - an den Einsiedler heranzführt. Dieser kniet händeringend am Boden und sucht mit den Augen in der vor ihm aufgeschlagenen Bibel. - Die übrigen Dämonenfrauen beobachten währenddessen aus Distanz das Geschehen. Aus einer von Liebenwein selbst verfassten Photobeschriftung erfährt man: “Die Luft ist mit Blattgold aufgelegt, der Schnee auf den Bergen und das Geschmeide mit echtem Silber gemalt. Die Konturen der Akte sind rosig, der Teufel hat wie ein Mandrill ein roth und blaues Gesicht. In dem aufgeschlagenen Buche kann man mit der Lupe den Spruch lesen *Widersteht dem Teufel, so fliehet er vor Euch!*. Es ist das Beste unter meinen Antoniusbildern (im ganzen) und wurde auf der Ausstellung verkauft und befindet sich in Wien in Privatbesitz.”<sup>267</sup>

Nur ein Jahr zuvor (1906) behandelte der junge Oskar Kokoschka das Thema (Abb. 140). Neben dem Motiv der ringenden Hände sind vor allem historisierend-dekorativen Frisuren der Frauen vergleichbar. Kokoschkas Antonius, mit formalen Anklängen an Darstellungen der Renaissance, ist jedoch als Gelehrter in der Studierstube noch mehr ein Mann der Theorie – der der fleischlichen Versuchung mit einem ambivalenten Blinzeln begegnet. Von Carl Strathmann (Abb. 142), einem bereits erwähnten Münchner Künstler der Zeit mit bekannt satirischem Einschlag, gibt es hingegen ein Gemälde zum Thema, das in der Stimmungslage direkt vergleichbar ist: ein hl. Antonius, der angesichts einer schönen nackten Frau, die anstelle von Jesus am Kreuz erscheint und sogar mit einem Heiligenschein geschmückt ist, vor Schreck erstarrt. – Eine ketzerische Anspielung auf die Schwierigkeiten der Gesellschaft, mit dem „Dämon“ Frau zurechtzukommen. Ein wichtiger Inspirationsfaktor für Strathmann wie für Liebenwein dürften konkret die bizarr erotischen Werke von Félicien Rops vulgo Pornokrates (Abb. 141) gewesen sein. Unter anderem ist die abwehrende Geste mit erhobenen Armen direkt vergleichbar mit dem hl. Antonius (I) bei Liebenwein. Die eigenartig dekorierte (Halb-)Nacktheit der dargebotenen Frau und der Stil der „Kleidung“ lassen sich sehr gut mit einem Blatt von Rops aus dem Jahr 1878 (Abb. 143) vergleichen.

---

<sup>266</sup> Schultes S. 66.

<sup>267</sup> Nachlass ML.

Diesen Frauen- / Verführerinnentypus behält Liebenwein bei. Von der Dramaturgie drastischer geht es in Liebenweins Variante II (1907) zum Thema zu: ein Bock, auf ihm rittlings eine nackte junge Frau, rammt seine kräftigen Hörner dem unter dem Kreuz knienden Antonius in die Hüften. – Antonius hat seinen Blick fest auf Jesus gerichtet, mit dem Gürtel seiner Kutte hat er sich an den Sockel des Kreuzes gebunden. Obwohl er von dem Tier bedrängt wird, ist Antonius von den Umständen unberührt, sein Nimbus scheint sich auch schützend vor die Peiniger zu schieben. Unter diesen befinden sich nun auch „männliche“ Wesen mit Dämonenköpfen, die, unter anderem auch mit klassischer Gelehrtenbrille ausgestattet, in Büchern lesen.

In Variante III (1909) ist die Szenerie in eine schöne Landschaft, in eine von Bäumen gesäumte Wiese verlegt, die zu Füßen eines von einem Klosterbau bekrönten Hügels liegt. Direkt unter dem Kloster ist Antonius positioniert, hier mit einem ringförmigen Nimbus versehen. Vor ihm hat sich eine illustre Gesellschaft aus halbnackten, mit pseudorokokoartigen Accessoires geschmückten (Hüten und Frisuren sowie Strümpfen und Schuhen bedachte) Schweinehirtinnen zusammengefunden. Der Teufel als „elegante“ Dame (des Teufels Großmutter) bietet dem hl. Antonius die Hand einer der jungen Frauen an. Antonius, ein stattlicher Mann, stützt sich in diesem Fall unbeeindruckt auf seinen Wanderstab.

Elemente aus dem Rokoko wurden gerne metaphorgleich zur Anspielung auf erotische Zügellosigkeit herangezogen.

In den Varianten IV und V wird der hl. Antonius mit anderen Kernthemen der Zeit konfrontiert: körperliche Bewegung, Tanz und Dynamik.

Die vierte Fassung (1910), die man nur aus einer zeitgenössischen Photographie „im Stadium der Kohlezeichnung“<sup>268</sup> kennt, liegt völlig außerhalb der traditionellen Ikonographie<sup>269</sup> und ist eine sprichwörtlich bewegte Interpretation: hier muss der Heilige - eine zäh muskulöse Gestalt - im weit ausschreitenden Lauf versuchen, den ihm nachstürzenden Frauen zu entkommen. Diese haben ihm bereits Teile seines Hemdes zerrissen, versuchen seiner habhaft zu werden. Antonius, vorneüber gebeugt laufend, fasst sich mit der Linken an die Stirn und blickt zum Betrachter oder in Richtung der wilden Meute. Die Jagd findet auf einer Rennbahn statt, die restliche und umfangreiche

---

<sup>268</sup> Von Maximilian Liebenwein beschriftete Photographie im genannten Wortlaut.

<sup>269</sup> Schultes, S.89.

Dämonengesellschaft säumt publikumsartig den Parcours. Schultes zeigt auf, dass es sich bei dieser Version um eine Umkehrung des Gemäldes „Pan verfolgt eine Nymphe“ (1893)<sup>270</sup> von Franz von Stuck (Abb. 144) handelt indem Liebenwein die Gejagte vervielfacht zur Jagenden macht. Auch ein Bild Albert von Kellers aus dem Jahr 1908, das eine nackte Läuferin zeigt, würde an die dem Heiligen Nachstürzenden erinnern<sup>271</sup>.

Die letzte Version (1911) lässt den Heiligen zum finsternen Beobachter eines Treibens werden, das den Gekreuzigten verhöhnt: Nackte Frauen und Dämonen tanzen einen ausgelassenen Reigen um das Kreuz. Antonius steht links im Hintergrund, am Fuße des kleinen Golgathas. Hinter dem Heiligen und vor einer idealen Landschaftskulisse frönen die Gesellen des Teufels ihren auch unzüchtigen Spielen. Eine junge Frau fasst Antonius am Arm, ohne diesen jedoch zu bedrängen.

Der Tanz als künstlerische Ausdrucksform war mit den Künstlerinnen Loïe Fuller und Isadora Duncan schon ab der Jahrhundertwende international erfolgreich vertreten. 1902 trat Loïe Fuller erstmals in Wien auf und Koloman Moser entwarf für sie eine Bühnendekoration. Neben dem Tanz an sich war es der Photograph Eadweard Muybridge, der sich mit den Abläufen von Bewegungen bei Mensch wie Tier mithilfe neuer Photographischer Techniken analytisch befasste. Liebenwein besaß einen umfassenden Bildband mit Muybridges Photographien (Nachlass ML).

Henri Matisse schuf 1909 mit „La Dance“ ein Schlüsselwerk der Moderne. Das Thema war jedoch schon davor in der Malerei virulent und beeinflusste maßgeblich das Œuvre von Ludwig von Hofmann, der zur Berliner Avantgarde gehörte und auch in der Wiener Secession ausstellte<sup>272</sup> und mit dem Liebenwein überdies persönlich bekannt gewesen sein dürfte<sup>273</sup>. Bei ihm finden sich laufende und tanzende Figuren in ähnlich exaltierten Posen wie bei Liebenwein festgehalten. Der Tanz als Synonym für Ekstase, für den lustvollen Verlust der Kontrolle über den Körper, verzerrt hier wie da die Gestalten zu bizarren Erscheinungen.

Die ungewöhnliche Drastik der Situation in Liebenweins Bild, was wohl auch eine öffentliche Präsentation äußerst heikel gemacht hätte, lässt auch eine Interpretation als

---

<sup>270</sup> Voss, Nr. 92 / 50.

<sup>271</sup> Schultes, S.89.

<sup>272</sup> 1899: V. Ausstellung, 1900: VII. Ausstellung, 1904: 19. Ausstellung.

<sup>273</sup> Liebenwein gab der Schwester von Hofmann, Renata Hofmann, die bei den „Englischen Fräulein“ in Burghausen lebte, Zeichenunterricht, von 1912 existiert eine Porträtezeichnung (WVZ Schultes Nr. 458).

Persiflage auf einen Hexensabbat zu. In diesem Zusammenhang nennt Schultes Otto Greiners Stich „Hexenschule“ von 1907, da sich dort eine Gruppe hysterisch tanzender Frauen findet.<sup>274</sup> Hieronymus Bosch zeigt in der Mitteltafel des Triptychons „Der Garten der Lüste“ (ca. 1500) (Abb. 145), welches früher traditionell als Warnung vor den Folgen der Wollust betrachtet wurde, zwei tanzende Frauen, die ähnlich exaltiert ihre Beine hochziehen.

Gerade auch das Antonius-Thema ist bei Liebenwein Indikator für aktuelle gesellschaftliche Tendenzen und Fragestellungen, wie jene, die die neue, emanzipationsbereite Rolle der Frau betreffen. In Variante V kommen die weiblichen Protagonisten dem Heiligen durch ihre körperliche Kraft gefährlich nahe, was bedeutet, dass sie kräftemäßig als gleichwertig zu betrachten sind.

Im letzten Bild der Serie ist die Figur des Heiligen relativ weit in den Hintergrund gerückt, die Zwiesprache mit Christus am Kreuz, das in einer schmalen Seitenansicht zu sehen ist, erfolgt stumm und ohne die Hände zu ringen. Antonius wehrt sich nicht einmal gegen die Berührung einer der (Dämonen-)Frauen.

In den beiden frühesten Versionen ist der hl. Antonius durchaus als jemand wiedergegeben, für den das Widerstreben gegen die Versuchungen ein Kampf mit den inneren Gewalten ist, während Version III und V eine tiefe innere Abgeklärtheit verraten. Sonderfall ist Version IV, die starke humoristische Qualitäten in sich birgt.

Den doppeldeutigen Qualitäten des Themas an sich begegnet Liebenwein mittels Stilisierung und Ornamentalisierung der Form. So verharrt auch die Sinnlichkeit in ihren formgebundenen Grenzen und scheint nie zu einer echten Bedrohung zu werden. Die dekorativen Qualitäten werden betont, unter anderem indem der Schmuck der Verführerinnen in echtem Silber gemalt ist (Version I). Arkadische Landschaftskulissen wiederum bieten einerseits eine positive Grundatmosphäre, andererseits könnte man die unschuldige Schönheit der Natur auch im Kontrast zu den Widerwärtigkeiten des Teufels bzw. des Lebens interpretieren; oder auch ganzheitlich als Dualismus in der einzelnen menschlichen Natur, den es durch den Geist zu überwinden gilt.

In seiner Auffassung des Aktes nimmt Liebenwein schon 1907 vorweg, wofür Hans von Marées (1837-1887) posthum in einer großangelegten Retrospektive seines Schaffens in München 1908 international gefeiert werden sollte: „In Marées hatte man endlich ein

---

<sup>274</sup> Schultes, S. 91.

Leitbild des Monumentalen gefunden, das sowohl den „idealistischen“ als auch „dekorativen“ Tendenzen entsprach. (...) Immer wieder begegnet man der Feststellung, dass der menschliche Akt hier zum ersten Male als Grundform monumentaler Bildgestaltung erscheine, als heroische Lebensstation, vor dem das Stimulans des Sinnlichen, jene impressionistische Verführung ins Demimondäne, völlig in den Hintergrund trete.<sup>275</sup>

Der Gedanke, der sinnlich-verruchten Note eines Frauenaktes zu entkommen und ihm dennoch seine Schönheit zu belassen, war eine verständliche Gegenreaktion auf die bedrohlichen Gestalten der magisch-mythischen Sphinxfrauen des Symbolismus. Liebenwein „ornamentalisiert“ den Körper in seiner Gesamtheit als in seiner Art der Stilisierung sowie Betonung der Kontur hand in hand mit der Zurücknahme der plastischen Modellierung die Figur zu einem überindividuellen Formereignis wird.

### 11.2.2. Marien- und Christusthemen

Bedeutenden inhaltlichen Schwerpunkt innerhalb des religiösen Schaffens bilden Christus- und Marienthemen. Ein 1925 entstandener zwölfteiliger Marienzyklus zählt zu den Höhepunkten im Spätwerk.

Zu den frühesten großformatigen Bibelszenen zählt die „Anbetung der hl. drei Könige“ 1902 (Abb. 146). In Tempera und Gold ausgeführt, hat sie einen Vorläufer in der in Tusche, Gold und Deckweiß gemalten „Anbetung des Jesuskindes“ von 1899 (Abb. 147). Die Grundkomposition und die wesentlichen Bildelemente werden in der späteren Version nur leicht variiert, der wesentlichste Unterschied liegt in der stilistischen Auffassung. Das frühere Bild zitiert einen sich von Chiaroscuro-Holzschnitten der Renaissance ableitenden Zeichenstil und bezieht seinen ästhetischen Reiz aus kräftiger Linienführung, reduzierter Farbpalette, dem Kontrast von Schwarz / Weiß, dem Integrieren des Blattones und dem dekorativen Einsatz von Gold. Die Madonna selbst lehnt sich im Typus als auf einem Sockel Thronende und in der Zeichnung – siehe die in „Ösen“ auslaufenden Gewandfalten

---

<sup>275</sup> Hamann/Hermand, Band IV, S. 367.

– an mittelalterliche Darstellungen an. Die drei Könige und deren Gefolge entsprechen mehr ritterlich-romantischen Gestalten. Jugendstilelemente wie die stilisierten Weihrauchschwaden, Wolken und Blätter am Baum hinter der Madonna verquicken sich mit den historisierenden Elementen zu einem zeittypischen Stilphänomen.

Im Mittelpunkt stehen jedoch die ehrfurchtsvolle Begegnung mit dem Neugeborenen und ein inniger Moment der Andacht. Bei Liebenwein ist es nicht zufällig ein König in ritterlicher Rüstung, der allen voran zu Füßen der Madonna und des Kindes kniet und seine Hände zum Gebet gefaltet hat.

In der größerformatigen Temperaausführung von 1902 ist die Grundanordnung des Raumes übernommen und auch die schräg in den Raum führende Staffelung der drei Könige mit dem ritterlichen König im Vordergrund. Die Szene ist jedoch auch abgesehen von der dekorativen Farbigkeit ganz anders interpretiert: Maria thront nicht erhöht sondern sitzt mit salopp überschlagenen Beinen, die mit einfachem Schuhwerk bekleidet sind, auf einem Strohhallen. Aus dem Körbchen neben ihr quellen in ungeordnetem Durcheinander weiße Tücher. Diesen irdischen Elementen stellt Liebenwein einer überirdischen Lichtsituation gegenüber. Von den in Gold gefassten Nimben des kleinen Jesus und der Maria geht ein Strahlen aus, das im Sinne caravaggiesker Vorbilder innerhalb des Kreises der Hauptprotagonisten eine intime Atmosphäre generiert. Die räumlich wie farblich im Hintergrund Stehenden wie Josef, Ochs und Esel sowie der dritte König mit dem Gefolge werde zu assoziativen Anekdoten am Rande des Geschehens. Kompositionstechnisch und betreffend die Ausführung stehen die Betonung der Intimität, die Einbeziehung des Betrachters – der Schrein im Vordergrund sowie die Tücher links leiten in das Bild - und der Kostbarkeit des Moments – der Einsatz von Gold hat nicht nur transzendierenden Charakter sondern auch eine materiell-dekorative Wirkung – im Mittelpunkt.

In der Darstellung der Muttergottes als schöne, aber durch ihre Schuhe eindeutig als aus ärmeren sozialen Schichten stammende Frau in einer natürlichen, nicht überhöhten Pose nimmt Liebenwein umstrittene Entwicklungen in der religiösen Malerei der Zeit auf. Zu den maßgeblichen Verfechtern und Anwendern eines Alltagsrealismus und gesellschaftskritischen Sozialismus im religiösen Bild zählt unter anderem Fritz von Uhde, den Liebenwein schätzte.

In einer zeitgenössischen Besprechung (1911) des Bildes wird vor allem die Transformation des biblischen Geschehens ins Mittelalter als wesentliche Neuerung und

Fortschritt begriffen: „In der Malerei ist die alte, urdeutsche Gewohnheit, das Leben und Leiden des Erlösers dem naiven Volksempfinden der jeweiligen Gegenwart dadurch näher zu bringen, dass die Persönlichkeit des Heilands mit ihren Mythen als etwas Zeitloses in das lebendige Heute übertragen oder wenigstens in Zeitepochen versetzt wird, die uns bedeutend näher liegen und unserem Gemüt noch weniger entfremdet sind (...)“.<sup>276</sup> Unter der Bezeichnung „urdeutsch“ verstand man Künstler wie Lukas Cranach, Hans Holbein d. J. und Jan van Eyck.

Sowohl formal aber auch kompositionell bringt Liebenwein jeweils eine neuartige Sicht der Dinge ein. Ein Vergleich mit der „Anbetung der Könige“ des Rogier van der Weyden (Abb. 148) zeigt prinzipielle Parallelen im Bildaufbau, aber auch, wie sehr Liebenwein die Komposition durch Blickwinkel und realistische Figurenauffassung dynamisiert und verlebendigt.

Unter einem avantgardistischeren Kontext kann man die Verbindung von mittelalterlicher Form (die Gewandgestaltung bei der Madonna zeigt Anklänge an die Gotik) mit einem der Zeit entsprechendem Realismus sehen, wenn man – wie Schultes hinweist - die Photographien der Julia Margaret Cameron (1815-1879) betrachtet, die ihre Modelle etwa „after the Manner of Perugino“ posieren ließ und in Werken wie „The Holy Family“ von 1867 ganz ähnliche Wirkungen wie Liebenwein erzielte<sup>277</sup>. Dahinter steht im Kontext wiederum das im 18. und 19. Jahrhundert beliebte Gesellschaftsspiel der „tableaux vivantes“.

### „Verkündigung an Maria“ (1902) und „Gang Mariens über das Gebirge“ (1911)

Die Mariendarstellungen in der „Verkündigung an Maria“, (1902) (Abb. 160), sowie dem „Gang Mariens über das Gebirge“, (1911) (Abb. 163), führen den Typus der Maria als einfacher Frau aus dem Volke weiter. Bezeichnend dafür ist das jeweils starke Hervorheben eines betont schwer und kantig stilisierten Schuhwerks, bei der Maria der Verkündigung auch die schon leicht gelöste bäuerliche Zopffrisur. Gleichzeitig ist die Verkündigungsmaria wie in Bildern des Mittelalters in einem elegant ausgestatteten

---

<sup>276</sup> F. Wolfbauer, „Moderne kirchliche Kunst in Österreich“, in: Österreichs Illustrierte Zeitung / Kunst-Revue, XX. Jg., Heft 13, 25. Dezember 1911.

<sup>277</sup> Schultes S. 48.



Ambiente untergebracht mit Vorhängen aus Goldbrokat, der auch mit Goldfarbe gemalt ist und einem Verkündigungengel in leuchtend rotem, goldgeschmückten Kleid und Schuhen mit dem Jungfräulichkeitsattribut der weißen Lilie. Die schwarz/weiß gescheckte Katze, die am Engel vorbei in das Bild hineinblickt, konterkariert die Abgehobenheit und Feierlichkeit des Geschehens wiederum. Die „Verkündigung“ greift im Grundschemata der Komposition auf einen mittelalterlichen Bildtypus zurück wie ein Vergleich mit der Verkündigungsszene des Meisters vom Schottenstift zeigt (ca.1469-1480) (Abb. 161). Ein zusätzlicher Vergleich mit einer Illustration Walter Cranes zu „Cinderella“(1875) (Abb. 162) zeigt, wie einerseits klassisch religiöse Darstellungstypen ins Weltliche umgedeutet werden und wie dies andererseits möglicherweise wieder auf religiöse Darstellungen rückwirkt, da man hier zu Liebenweins „Verkündigung“ durchaus wieder Parallelen erkennen kann.

Die so nah an den Betrachter herangezogene Marienfigur steht möglicherweise unter dem Eindruck von Wilhelm Leibls Gemälde „Drei Frauen in der Kirche“ von 1881.

Im späteren Werk - dem „Gang Mariens über das Gebirge“ – ist Maria eine hochschwängere Frau – im März des Entstehungsjahres gebar Anny Liebenwein ihren zweiten Sohn - die, geradewegs am Betrachter vorbei, durch eine üppig erblühte Voralpenlandschaft wandert. Der goldene Nimbus hat sich zu einem zart angedeuteten Ring um Mariens Haupt vereinfacht, das Göttliche erscheint in Gestalt von Engeln hinter ihr. Sie befindet sich am Weg zu ihrer Cousine Elisabeth, welche die Worte „Gebenedeit bist du unter den Frauen und gebenedeit ist die Frucht deines Leibes! ... Selig, die geglaubt hat, dass in Erfüllung gehen wird, was ihr gesagt worden ist vom Herrn.“ (Lukas 1:42) sprechen wird.

Hier sind es die sich um Maria öffnende Landschaft und die Untersichtigkeit ihrer Figur, die ihr heroische Qualitäten verleihen. Zahlreiche bunte Blüten weisen auf die Feierlichkeit der Umstände hin. Die Josef/Esel-Gruppe tritt fast nur attributiv auf.

Maria wird als Figur aus dem traditionellen Geschehen herausgegriffen und in ihrer Unabhängigkeit betont. Dies fällt im Vergleich mit dem berühmten Gemälde gleichen Themas von Joseph von Führich (1800-1876) (Abb. 164) aus dem Jahr 1841 auf: Maria ist zwar auch hier kompositorisch in den Mittelpunkt gestellt, doch nicht annähernd vergleichbar überhöht wie in Liebenweins Bild.

Die äußere wie innere Nähe des Dargestellten drückt sich bei Liebenwein in der detailreich geschilderten und sehr unbiblischen – weil innviertlerischen - Voralpenlandschaft aus, die im Hintergrund in ein schneebedecktes Gebirge übergeht. Links im Mittelgrund ist ein traditionelles, zeitgenössisches Gehöft platziert. Romantisches Bindeglied zwischen Betrachter und Maria ist die blühende Böschung im Vordergrund. Die zum kostbaren Ornament stilisierte Natur bietet sich auch als spirituelle Brücke zum Bildthema an.

Die im Folgenden erwähnten Werke zu diesem Themenbereich sind nur mehr aus Aufzeichnungen oder zeitgenössischen Reproduktionen bekannt:

„Rast auf der Flucht nach Ägypten“ (1912)

Bei diesem Werk handelte sich um ein Triptychon, dessen Seitenteile jeweils musizierende Engel zeigten<sup>278</sup>. Die „Rast auf der Flucht“ (Abb. 165) ist in eine vertraute bäuerliche Umgebung versetzt. Eine Bäuerin bringt Maria und dem Kind eine Schüssel mit Milch. Diese Hauptszene spielt sich im Hintergrund ab, während der Betrachter das Geschehen aus der Warte von Josef, der sich mit dem Esel als Gruppe links im Vordergrund aufhält, aus Distanz beobachtet.

Bei den hier angeführten und besprochenen Werken handelt es sich lediglich um einen Teil der von Liebenwein bildlich umgesetzten religiösen Themen. Neben den zumindest in Form von zeitgenössischen Reproduktionen übermittelten Gemälden wie „Der verlorene Sohn“ (1902) (Abb. 166) oder die „Trennung der Apostel“ (1913) (Abb. 167) – ein Gemälde, das im Besitz der Wiener Secession war und seit 1945 verschollen ist – kann man auf die Existenz sowie Projektierung weiterer Werke aus Aufzeichnungen schließen. Aus dem Werksverzeichnis Wolfgang Liebenwein und zeitgenössischen Reproduktionen sind weiters zu belegen (sofern nicht anders ausgewiesen handelt es sich um Temperamalereien): ein dreiteiliger „Frauenaltar“, vollendet 1902, eine mehrfarbige Lithographie „Maria mit dem Kinde“ 1906, „Tauernmadonna“ 1911, „Jesus und die Ehebrecherin“ 1914 (2. Variante 1922), „Lasset die Kindlein zu mir kommen“, 1914, „Kreuzigung“, 1915 (unvollendet), „Rast auf der Heimkehr von Nazareth“ 1919, „Madonna mit Schnauz“ ca. 1919, „Liebfrauenbild“ 1919, „Flucht nach Ägypten“ 1919, „Madonna“ 1919, „Rast auf der Flucht“ 1921, „Anna selbdritt“ 1921.

---

<sup>278</sup> Werkverzeichnis Wolfgang Liebenwein.

Die Erwähnung von Studien für ein Projekt „Die Deutsche Bibel“ im Jahr 1902 belegen ein größeres Illustrationsvorhaben, von dem allerdings nicht bekannt ist, ob es sich im Rahmen eines Auftrages oder Wettbewerbes in Planung befand. Für 1911 ist anhand von Studien eine Darstellung des „Pfingstfest“ nachzuweisen.

### 11.3. Die Ausstellung für religiöse Kunst in der Wiener Secession 1905

Die XXIV. Ausstellung der Secession im Herbst 1905 war ganz der religiösen Kunst gewidmet. Erstmals traten hier die Beuroner Kunstmönche mit ihren Werken an die Öffentlichkeit. Fast die Hälfte der Ausstellung wurde allerdings mit Werken von Künstlern aus dem Kreis der in München ansässigen „Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst“ bestritten. Zu deren Vertretern zählten auch Georg Busch und Matthäus Schiestl, mit denen Liebenwein schon in seiner Münchner Zeit in Verbindung stand. Die zahlenmäßig umfangreiche Präsentation spiegelt die bedeutende Position der Münchner am Gebiet einer modernen künstlerischen Auffassung religiöser Kunst.

Die Tatsache, dass die erste Ausstellung nach der Spaltung der Secession respektive dem Austritt der Künstlergruppe um Gustav Klimt im Herbst 1905 ganz der religiösen Kunst gewidmet wurde, ist vielleicht als bewusste Stellungnahme zu werten, in dem Sinne, als vor 1905 manche Themen zugunsten der dominierenden Raumkunst und -künstler zu kurz gekommen waren. Dies als vor allem politisch motiviert oder als reaktionäre Rückorientierung auf traditionelle Bildmuster und Inhalte aus Protest gegen den revolutionären, sozialdemokratisch gesinnten Klimt und seine Anhänger zu interpretieren, ist sicherlich zu einseitig. Vor allem galt Andri als Persönlichkeit, die über den Streitigkeiten stand und Mittlerfigur beide Parteien innerhalb der Secession verband. (Liebenwein in einem Brief an Andri, geschrieben am 29. Mai 1905: „(...)Dein Brief hat mich höchlichst überrascht, von dem Austritte der 14 Mitglieder habe ich nicht ein Wort gehört (...), dachte alles ist in Wonne aufgelöst. (...) Du kannst als Präsident auf mich für Deine nächste Frühjahrsausstellung zählen. (...) Ein Trost ist mir, dass Du an der Spitze stehst, als eine Persönlichkeit, zu der jedenfalls die Ausgetretenen auch viel Vertrauen haben und die seit jeher über den Parteien stand. Auch die Wahl Königs zum Vizepräsidenten ist jedenfalls sehr vorteilhaft“<sup>279</sup>).

---

<sup>279</sup> Brief an Ferdinand Andri, Burghausen, 29. Mai 1905, Nachlass ML.

Im Sinne des sendungs- und bildungsbewussten Selbstverständnisses der Wiener Secession argumentiert Richard von Kralik im Vorwort des Kataloges zu dieser XXIV. Ausstellung das Motto: „Die gegenwärtige Ausstellung wird nun vielleicht deshalb von einer gewissen kulturgeschichtlichen Wichtigkeit sein, weil hier zuerst das lang Vorbereitete völlig in die Erscheinung tritt und der Allgemeinheit vermittelt wird“. (...) „Wie kamen gerade die modernsten Künstler dazu, ihr Interesse der religiösen Kunst zuzuwenden? Es war gewiss der realistische Zug unserer modernen Zeit, der die Aufmerksamkeit endlich auch auf die sehr realen Gebiete jener psychologischen und sozialen Werte lenken musste, die das religiöse Leben ausmachen. Diese Werte haben zu allen Zeiten höchster Kulturblüte den Künsten dankbarste Vorwürfe geboten, die zu den höchsten Leistungen gespornt. Wollte man heute eine hohe Kunst, so müsste man diese religiösen Werte schaffen, wenn sie etwa nicht mehr bestünden. Aber sie bestehen wirklich und verlangen wie alle anderen Lebensgebiete nach künstlerischer Formgebung. Wenn die neue Kunst vor allem die Stilisierung der realen Lebensverhältnisse mit Recht anstrebt, so musste sie von selber endlich dazu kommen, als Vollendung ihrer Leistungen an die Stilisierung des bestehenden religiösen Lebens in all seinen Formen zu gehen. Die neue Kunst musste erkennen, dass sie erst dann mit den höchsten Leistungen der griechischen, der mittelalterlichen, der Renaissancekunst sich werde messen können, wenn es ihr gelungen wäre, auch das ganze wirklich existierende religiöse Leben der Gegenwart künstlerisch zu bewältigen.“

Richard von Kralik spricht an anderer Stelle einen weiteren interessanten Punkt an, der sowohl bei den Secessionisten als auch der Klimt-Gruppe, hier speziell in Person von Koloman Moser, hoch im Kurs stand: die Anwendung der modernen Stilprinzipien auf monumentale religiöse Kunst in Zusammenhang mit Architektur. Auf Einladung von Otto Wagner arbeitete Moser seit 1904 an den Entwürfen für die Glasfenster, ab 1905 auch für die Hochaltarwand der Kirche am Steinhof. Nach diesem Projekt nahm Moser auch am Wettbewerb für die Ausmalung der Hl. Geist – Kirche in Düsseldorf 1907/09 teil. - Das heißt, dass sich auch die Avantgarde der „Klimt-Gruppe“ bei vorhandener Gelegenheit mit christlicher Ikonographie künstlerisch auseinandersetzte und diese Themen nicht allein einer vermeintlich konservativen Rest-Secession zuzuschreiben waren. Bezeichnenderweise schien auf der internationalen Ausstellung über christliche Kunst 1909 in Düsseldorf als einziger lebender österreichischer Künstler Koloman Moser mit seinen Entwürfen für die Glasfenster der Kirche am Steinhof auf.

In den Jahren ab 1910 bis Anfang 1914 taucht der Name von Liebenwein in Ausstellungen der Secession zu einem Gutteil in Zusammenhang mit religiösen Bildthemen auf. Neben ihm sind es vor allem auch Vlastimil Hofmann und vereinzelt Künstler wie Heinrich Krause, Gottardo Segantini oder Peter Breithut, von denen Bilder mit vergleichbaren Themen gezeigt werden.

1911 wird Maximilian Liebenwein in einem Artikel über „Moderne kirchliche Kunst in Österreich“ der „Kunst-Revue“ neben Franz Matsch und Albin Egger-Lienz als bedeutender Vertreter der religiösen Kunst in Österreich erwähnt. Liebenwein wird als künstlerischer Antipode von Egger-Lienz genannt, er sei „(...) aber kaum geringer in meisterhafter Durchdringung des malerisch Erschauten mit eigener Beseelung“<sup>280</sup>.

#### 11.4. Resumée

Maximilian Liebenwein steht mit seinem Schaffen innerhalb der Gruppe der Secessionskünstler für einen klaren Schwerpunkt bei christlicher Ikonographie. Möglicherweise ist das auch auf die Prägungen in der Münchner Zeit und auf den zeitlebens aufrecht erhaltenen Kontakt zu Münchner Künstlerfreunden beziehungsweise im speziellen zur Münchner „Luitpoldgruppe“ zurückzuführen, innerhalb der die religiöse Thematik fest verankert war.

Liebenwein ist aber nie nur Illustrator des zu Schildernden, sondern setzt in seinen Bildern bewusste inhaltliche Akzente. Vor allem versucht er, den Themen zeitlose Gültigkeit zu attestieren, indem er in ihnen - eventuell auch mit Humor - aktuelle gesellschaftliche Tendenzen spiegelt.

Die Modernität der Bilder wird jedoch auch auf anderer Ebene registriert: „(...) Wem fiel es ein, angesichts des eisengeharnischten Ritters [der „Anbetung der Hirten“, 1902] (...) von Anachronismus zu sprechen? Sie sind so wahr und lebendig wie Gretchen und Klärchen aus dem mittelalterlichen deutschen Städtchen, die auf Gebharts Bildern der Bergpredigt des Heilands lauschen, oder wie die bayerischen Bauersleute, die dem Herrn Jesus Christus bei Uhde zu ihrem kargen Mittagmahl zu Gast geladen haben. Ebensoviel

---

<sup>280</sup> Kunst-Revue 1910, S. 317.

Existenzberechtigung haben die modernisierten heiligen drei Könige Liebenweins und nur der Phantasielose wird sie ihnen absprechen können. (...)“<sup>281</sup>.

## 12. Zusammenfassung

Maximilian Liebenwein ist ein Künstler der inhaltlich wie formal auch in der Tradition der Romantik steht, als deren „Übervater“ Moritz von Schwind gilt. Dieser Konnex war den Zeitgenossen respektive zeitgenössischen Kritikern klar. Zu seiner persönlichen Position gegenüber Schwind äußert sich Liebenwein selbst: Posthum erschien 1927 in der Wochenbeilage der Wiener Neuesten Nachrichten „Bühne, Welt und Mode“ ein Artikel mit persönlichen Statements, die Alois Essigmann (Schwager und Freund des Künstlers, mit dem er zu Lebzeiten einen regen – auch brieflich dokumentierten – Gedankenaustausch pflegte) aus Briefen von Liebenwein zitierte. Zum Thema „Schwind und ich“ liest man hier: „Die Kritiker vergleichen mich immer mit Schwind und werfen mir diese Ähnlichkeit vor. Die Ähnlichkeit ist freilich vorhanden, aber nicht im Sinne gewollter Nachahmung. Sie besteht (...) im Zwange, epische Stoffe episch zu behandeln, das heißt, mit Betonung des Konturs, der seit den griechischen Vasenbildern das epische Ausdrucksmittel ist. Dann könnte einer vielleicht noch herausfinden, dass ich auf denselben Schulbänken vor 34 Jahren meine Hosen blank gescheuert und durchgessen habe, wie Schwind vor 100 Jahren. (...) Daß er gerne mit bissigem Witz seine Meinung über Kunst und Künstler sagte, macht mir den Mann sympathisch; denn ich tue es auch. Daß ihn die Wiener erst kannten, als er 70 Jahre alt war, ist ein Schicksal, das auch mir nicht erspart bleiben wird. Daß ich aber die *Schwindsucht* habe, ist nicht wahr. Denn dann wäre ich ein Schwindler und kein *zweiter Schwind*.“<sup>282</sup>

Ein anderer Künstler, der zu Zeiten Liebenweins mit Schwind verglichen wurde, war wie erwähnt Friedrich König. Laut Ludwig Hevesi würde diesem „der alte Schwind als Muse über die Schultern blicken“. Im selben Artikel für das Sonderheft „Art Revival in Austria“ der Zeitschrift „The Studio“ 1906 wird Liebenwein von Hevesi in einem Kontext erwähnt, der nicht den Einfluss von Schwind ins Zentrum stellt, sondern: „(...) Among the style-inclined painters there are several who strike an individual note. (...) A. Böhm, A. Roller,

---

<sup>281</sup> Kunst-Revue 1910, S. 317.

<sup>282</sup> „Bühne, Welt und Mode“ / Illustrierte Wochenzeitschrift der Wiener Neuesten Nachrichten, Nr. 98, 11. September 1927, S. 1 ff.

R. Jettmar, M. Liebenwein (water-colorist, interpretor of knightly legend and saga) and J. M. Auchenthaller. (...)“<sup>283</sup>.

Hiermit wird ein interessantes Spannungsfeld angesprochen, in dem sich Liebenwein rein formal bewegt: die Wegbereiter für seine Art der Linienkunst, die die Wiedergabe des Gesehenen im Kontur konzentriert, finden sich in der Romantik ebenso wie im aktuellen Jugendstil. Das Jugendstiltypische an Liebenweins Bildern ist das zurückgenommene bis gar nicht mehr vorhandene plastische Modellieren der Binnenflächen; die Kontur dominiert. Die internationale Aktualität der Liebenweinschen Stilauffassung zeigt ein Vergleich mit dem deutschen Künstler Eduard Kaempffer, der 1908 für die Große Berliner Kunstausstellung einen „Bacchantenzug“ (Abb. 169) schuf, der im Verhältnis: Kontur zu plastischer Modellierung zu dekorativer Farbigkeit beziehungsweise in einer Klassizität der Figurenauffassung nahe bei Liebenwein liegt.

Ein Merkmal der stark von der Secession respektive speziell von Gustav Klimt geprägten Jahre zwischen 1900 und 1910 ist die Vorliebe für goldene Schmuckelemente. Wird Gold als Bildhintergrund auch in der Kunst des späten 19. Jahrhunderts allgemein vermehrt eingesetzt, ist der Einsatz von Gold als subtil flächenbetonendes wie kostbares Schmuckelement ein besondere Vorliebe des Jugendstils.

Das 1908 in Linz entstandene Temperagemälde „Walther von der Vogelweide“ (Abb. 33) zeigt Liebenwein an einem Höhepunkt seines Schaffens und führt den virtuosen Einsatz der oben erwähnten Stilmittel vor. Eine klare Definition des Konturs, der zum Teil auch zum Ornamentalisieren tendiert, ein flächig-dekorativer Einsatz von Farbe und Gold, wodurch eine präziöse Oberfläche definiert wird. „Der Minnesänger reitet geigend auf einer Art Zeitschiene aus dem Bilderbuch-Mittelalter in ein blühendes Jugendstil-Paradies mit Mädchenreigen und lauschenden Vögeln – ein ganz und gar zauberhaftes Bild aus der *Traumwerkstatt* Liebenweins“<sup>284</sup>.

Liebenweins Stärke quer durch sein Schaffen ab 1900 liegt in der konsequenten Idealisierung und Abstrahierung der Figur - wobei er stets von einem intensiven Naturstudium ausgeht - , in der Kombination von flächigen mit Raumtiefe evozierenden Gestaltungsmitteln, in einem forcierten Einsatz von Farbe als dekorativem, flächigem Schmuckelement wie auch in einem Einbringen von farblich malerischen,

---

<sup>283</sup> Hevesi, 1906, 31 ff.

<sup>284</sup> Schultes S. 78.

impressionistischen Elementen. Die farbliche Schulung durch Heinrich von Zügel hinterlässt im gesamten Schaffen von Liebenwein immer wieder nachweisbare Spuren. Die auffallend intensive Palette ist nachgerade ein Markenzeichen für Liebenwein, der damit schon in seiner Münchner Zeit künstlerisches Selbstbewusstsein ausdrückt.

Wolfgang Liebenwein hielt in diesem Zusammenhang in seiner „Vorläufigen Übersicht über die Werke meines Vaters (...)“ folgende Anekdote fest: „(...) Eines der ersten Bilder von Maximilian Liebenwein war eine weiße Katze, die im Schatten saß und daher bläulich erschien. In einer Zeitungskritik wurde er wegen der „blauen“ Katze verrissen. Er wählte daraufhin die blaue Katze als persönliches Wappen. Im Gegensatz zu seinem Bruder, der das herkömmliche Liebenweinwappen, die Kundschafter mit der Traube, führte, hatte ML auf Möbeln, Exlibris u. s. w. die blaue Katze im goldenen Schild“<sup>285</sup>. Liebenwein in einer Postkarte an eine Freundin (c. 1898): „Der Welt zum Trotz / und zu meinem Vergnügen / gibt's blaue Katzen / und blaue Ziegen“<sup>286</sup>.

Im Sinne des von Hermann Bahr geprägten und von der Wiener Secession zum Motto erhobenen Spruches: „Seine Welt zeige der Künstler, die Schönheit, die mit ihm geboren wird, die niemals noch war, die niemals mehr sein wird.“<sup>287</sup> war es Liebenwein stets daran gelegen, die Welt und ihre Themen ästhetisch zu interpretieren jedoch nicht, ästhetisch Gefälliges zu produzieren.

Außerdem durchbricht Liebenwein den Anschein des moralisch Durchdrungenen, des Idealen wie des Schönen gerne mit humoresken Anspielungen inhaltlicher wie bildnerischer Natur. „Der verrufene Weiher“ von 1907 zeigt das künstlerische Naturell von Liebenwein sehr gut: der Rückgriff auf Traditionelles ist nur scheinbar naiv, in Wahrheit ist die Darstellung ein Seitenhieb ebenso wie eine sanfte Ermahnung in Richtung der sich verändernden Gesellschaft.

Dass Liebenwein als Instanz galt, insbesondere auch unter seinen Kollegen, belegt der Umstand, dass er gebeten wurde, neben Alfred Kubin als Gründungsmitglied für die Innviertler Künstlergilde (IKG) zu fungieren. Der Beitritt der beiden war für viele Malerkollegen ausschlaggebend, sich ebenfalls der IKG anzuschließen.

---

<sup>285</sup> Wolfgang Liebenwein: Vorläufige Übersicht über die Werke meines Vaters, des akademischen Malers Maximilian Liebenwein, geb. am 11. 4. 1869 in Wien, gest. am 17. 7. 1926“, Manuskript im Nachlass ML.

<sup>286</sup> Postkarte an Frau Hedwig Ziegler in Schloss Wanghausen / Ach an der Salzach, ca. 1898, Nachlass ML.

<sup>287</sup> zitiert aus: Bisanz-Prakken, S. 142.



Eine Eigenschaft, die das Œuvre durchgehend auszeichnet, ist die spezielle Aufmerksamkeit, welche Tieren und insbesondere Pferden gewidmet wird. Die Studienjahre bei Zügel unterstützten eine bereits vorhandene Neigung, der eine innige Beziehung zu Pferden – siehe das frühe Porträt seiner Stute Shagia (?) während seiner militärischen Ausbildung von 1892 / 93 (WVZ Nr. 3) – sowie zu seinen Haustieren zugrunde lag, die sehr häufig in liebevollem wie humoresken Zusammenhang schriftlich genannt wurden und oft als Zeichen-Modelle fungierten (wie die langjährigen Wegbegleiter Katze „Linerl“ und Hund „Schnauz“).

Tierzeichnungen von Liebenwein waren äußerst beliebt, weshalb der Künstler diese regelmäßig ausstellte, zum Beispiel in der Wiener Secession. In einem Brief an die Vereinigung bildender Künstler Österreichs respektive Wiener Secession nennt er sieben Tierstudien, „(...) die Sie nach Belieben für die kommende Ausstellung oder für Ver Sacrum verwenden mögen.“ Laut einer beigelegten Liste waren diese Blätter titulierte mit: „Vollblutpferde“; „Jagdhunde“; „Bosnische Bergziegen“; „Hecht“; „Löwe“; „Schwarze Panther“; „Schwarze und gefleckte Panther“.<sup>288</sup>

Im Vergleich zu den Tierdarstellungen von Liebenwein sind jene von Zügel in dessen reifer Schaffensphase mehr Mittel zum Zweck, als sie – allerdings in virtuoser Umsetzung – das Tier als Bühne für Lichtreflexionen und Farbspiele definieren. Liebenwein ist vor allem in seinen Zeichnungen sehr nah am Charakter des Tieres und respektiert seine Persönlichkeit.

In den Werken von Ludwig Heinrich Jungnickel (1881 – 1965) und Norbertine Bresslern-Roth (1891 – 1978) wiederum unterliegt das Tier meist einer expressiv überhöhten Charakterisierung, Hand in Hand gehend mit einer expressiven formalen Gestaltung.

Im Rahmen dieser Zusammenfassung möchte ich noch auf drei Werke von Liebenwein mit sehr persönlichem Hintergrund hinweisen, die jeweils auch sehr typisch für den Künstler sind:

Auf gewisse Art ein später Höhepunkt in der Gruppe der Tierdarstellungen bei Liebenwein ist das 1914/15 (datiert 1914 / vollendet: Mai 1915) entstandene Temperabild „Der heilige Franz von Assisi predigt den Tieren“ (Abb. 170), in dem ca. 118 Tiere verschiedenster Rasse wiedergegeben sind. Dass es Liebenwein auch hier nicht allein um die Deskription

---

<sup>288</sup> Brief an die Vereinigung bildender Künstler Österreichs, Burgahausen, 15. Jänner 1901, Nachlass ML.

einer mannigfaltigen Menagerie geht sondern gerade auch um einen tieferen Sinn, geht aus einem Brief hervor, den der Künstler 1921 aus Anlass seines soeben im Amalthea-Verlag erschienenen Büchleins „Hl. Franz von Assisi“ an seinen Schwager Alois Essigmann schrieb: „(...) Dass Dir mein Franziskusbuch gefällt, freut mich. Ich habe dieses Buch im bittersten Leide geschaffen, und es ist deshalb ein Zeichen meiner siegreichen Willenskraft, und mir ans Herz gewachsen. Die Gestalt des hl. Franziskus war mir seit jeher äußerst sympathisch, denn er ist ein großer, ein ganz großer Mann, kein weinerlicher Hanswurst und verrückter Heiliger wie so viele andere, und sein Sinn und Leben waren eine Einheit und waren Wahrhaftigkeit. Nur ist er in unserer Zeit nicht mehr denkbar, weil er verhungern müsste. (...)“<sup>289</sup>.

1913 war das Temperagemälde „Der Klausner oder: Die Neue Zeit“ (Abb. 171) entstanden, das einen Franziskanermönch (- der in seinem Aussehen Hermann Bahr ähnelt<sup>290</sup>) sehr nachdenklich einem Automobil nachsehen lässt. Scheinbar unter ihm schlängelt sich das Gefährt den Berg entlang einer Serpentinstraße hinab. Der einsiedlerische Mönch befindet sich auf einem ebenso abgehobenen wie abgesonderten Standpunkt, fern der Zivilisation. Das Auto ist Symbol einer modernen Lebensart, die sich von Besonnen- und Bedachtheit, vielleicht auch von Spiritualität wegbewegt. Alois Essigmann (Schwager von Liebenwein) thematisierte die Rolle der Technik, der Maschinen 1914 in einem Text mit Titel „Sündenfall“, worin, wie an anderer Stelle bereits erwähnt, diese für den Verfall des Geistes verantwortlich gemacht werden.

Franziskanischer Geist war und ist der Protest und ein Modell gegen die bürgerlich-kapitalistische Gesellschaft. Als radikaler Gegner der Geldwirtschaft stellte der Ordensgründer Franz von Assisi (1182-1226) dieser das Prinzip Armut entgegen und lebte selbst seine Ideale bis in letzte Konsequenz. Im Sinne des Vorbildes Jesus Christus engagierte er sich für soziale Gerechtigkeit, zweifelte an der Bedeutung von weltlicher Macht und postulierte den Gewaltverzicht. Die Natur betrachtete er als von Gott geschenkte und zu schützende Lebensgrundlage aller Lebewesen. In seinem Lied „Der Sonnengesang“ setzt er der Natur ein schriftliches Denkmal, das heute zu den Literaturschätzen des Mittelalters zählt.

---

<sup>289</sup> Brief an Alois Essigmann, BH 17. III. 1921, Nachlass ML.

<sup>290</sup> Schultes S. 93.

Oskar Laske (1874 - 1951) beschäftigte sich mehrmals in seinem Œuvre mit dem hl. Franziskus und seinen Tierpredigten (auch in den Variationen als Vogelpredigt oder Fischpredigt), erstmals findet sich eine Darstellung 1913 („Die Vogelpredigt des heiligen Franziskus“, (1913 (Abb. 172). Auch bei Laske ist die Deutung als Gleichnis zum Leben gegeben: der hl. Franziskus als Symbolfigur, die auch die unterschiedlichsten Individuen zu einer Gruppe zu einen vermag. Gleichzeitig wird – bei Laske wie bei Liebenwein - das Verhältnis des Individuums respektive des Individuellen schlechthin zur Masse hinterfragt, was 1914/15 mit dem Zerbrechen des Vielvölkerstaates auch einen zeitgeschichtlich-politischen Hintergrund hatte.

Die sich aufgrund der Technisierung, Industrialisierung und aufgrund der stark wachsenden Bevölkerung in den Städten rasch wandelnden Lebensumstände jener Zeiten erzeugten neben vielleicht mancher Euphorie – welche die italienischen Futuristen inspirierte – auch Besorgnis und das Gefühl, von einer Welt, die man bald als die „alte Welt“ bezeichnen würde, Abschied nehmen zu müssen. Liebenwein versuchte bewusst, die Tradition, die vertrauten Symbole und Symbolfiguren zu perpetuieren, sie in Ihrer Bedeutung aufrecht zu erhalten.

Das Bild des Abschieds war jedoch schon 1910 entstanden: „Der Rückblick“ (Abb. 173) zeigt Liebenwein selbst am Pferd, einem kräftigen Schimmelhengst sitzend. Dem Betrachter den Rücken zuwendend schweift des Reiters Blick zurück in ein farblich sonnenwarm erglühendes Haus-mit-Garten-Ensemble. Vor dem Haus und bereits einigermaßen fern stehen zwei Frauen in bunten Krinolinenkleidern und Hüten und verfolgen diesen Abschied, blicken ihrerseits dem Fortreitenden nach. – Das Haus könnte jenes der Großeltern in Lilienfeld sein, wo sich Liebenwein in jungen Jahren oft aufhielt, die beiden Damen sind wohl die Gattin Anny und dahinter vielleicht die im Jahr zuvor (1909) verstorbene Mutter des Künstlers. Sie sind mit dem Haus, das schön, hell und freundlich auf einer Anhöhe liegt, zu einer Einheit verschmolzen und in überirdisches, orange bis gold erstrahlendes Licht getaucht. Der Vordergrund ist farblich völlig abgesetzt, im Vergleich zum Hintergrund farblich realistisch interpretiert.

Der Blick zurück ist in seiner Bewusstheit und verstärkt durch die Erwiderung dieses Blickes durch die beiden Frauen ein wehmütiger; eine Verbindung wird gekappt. Pferd und Hund bewegen sich unbeirrten Schrittes aus dem Bildfeld, es ist klar, dass sie diesen Weg,

wohin er auch führen mag, gehen (werden). Der Reiter ist Lenkender und Geführter zugleich.

Die Deutung des Bildes im Allgemeinen ist offensichtlich: der Abschied von Vertrautem (das in herbstliches Licht getaucht ist). Liebenwein stand in seinem 41. Lebensjahr, vielleicht für ihn ein Alter, welches ihm das Gefühl vermittelte, tatsächlich in einem selbständigen, unabhängigen Leben angekommen zu sein. Die reifen Äpfel über seinem Kopf könnten ein Hinweis auf die beruflichen Früchte sein, deren Ernte ihn noch erwartete. Im Jahr zuvor (1909) hatte er in Graz für den 1905/06 entstandenen Zyklus „König Drosselbart“ die Goldene Medaille erhalten, aktuell war er bestens in das Geschehen in der Secession eingebunden (1910 erteilte ihm die Secession den Auftrag, drei Wandbilder für die I. Internationale Jagd Ausstellung zu malen), für die Periode 1912/13 wurde er gar zum Vizepräsidenten der Secession gewählt.

Der Apfel weist allerdings auch auf Liebe und Fruchtbarkeit hin – im März 1911 wurde der zweite Sohn von Liebenwein geboren. Ist es ein erahnter Abschied von einer glücklichen Lebensphase, von welcher der Künstler ahnt, dass dieser ein Höhepunkt seines Lebens ist? Denn nicht einmal ein Jahr später erkrankte seine Frau Anny an Krebs und starb 1915. Die blühenden Rosen bedeuten jedenfalls auch Liebe, die über den Tod hinaus reicht. 1906 hatte Liebenwein nach dem Tod seines Vaters für den Bibliotheksbestand des Verstorbenen ein Exlibris gestaltet, wo ebenfalls ein Reiter auf das Lilienfelder Haus zurückblickt.

## LITERATURLISTE:

### **Literatur zu Maximilian Liebenwein:**

Grellepois, Louis: Ein Künstlerbildnis, Lilienfeld 1926

Haas, Eduard: Maximilian Liebenwein, in: Die christliche Kunst, V. Jg. 1908/09, S. 226 ff.

Liebenwein, Wolfgang: Versuch eines Werkverzeichnis für Maximilian Liebenwein, Schreibmaschinen-Manuskript, ca. 1960

Liebenwein, Wolfgang: Der Maler Maximilian Liebenwein, St. Pölten 1964

Mrazek, Wilhelm: Maximilian Liebenweins Kartonfassung der Bilderfolge für die Allgemeine Sparkasse in Linz, in: Alte und moderne Kunst, Heft 184/185, 1982, S. 36 ff.

Schultes, Lothar (Hrsg.): Maximilian Liebenwein / Ein Maler zwischen Impressionismus und Jugendstil, Oberösterreichische Landesmuseen, Linz 2006

Wolfbauer, Franz: „Maximilian Liebenwein“, in: Kunst-Revue / Österreichs Illustrierte Zeitung, XX. Jg., Heft 42, S. 1023 ff.

### **Texte von Maximilian Liebenwein:**

Maximilian Liebenwein: „Vom Zügelschen Tier-Atelier in München“, in: „Die Kunst für Alle“, X. Jg. (1895/96), Heft XI, S. 31ff.

Maximilian Liebenwein: Nachwort des Zeichners. Ein Stück Entwicklungsgeschichte, gewidmet von ehemaligen Schottenschülern, in: Festgabe zum 100 jährigen Jubiläum des Schottengymnasiums, Wien 1907, S. 381/406

Maximilian Liebenwein (unter Pseudonym „X. Z. (München)“): „Münchener Kunst“, in: „Die vornehme Welt – Illustrierte Wochenschrift für die Gesellschaft, Wissenschaft, Kunst, Literatur, Mystik, Sport, Mode, Volkswirtschaft, Reisewesen, Fremdenverkehr etc.“, Nr. 1, 7. Jänner 1897, S. 10

Maximilian Liebenwein: „Ein ästhetischer Tee“, in: „Die vornehme Welt – Illustrierte Wochenschrift für die Gesellschaft, Wissenschaft, Kunst, Literatur, Mystik, Sport, Mode, Volkswirtschaft, Reisewesen, Fremdenverkehr etc.“, Nr.3, 21. Jänner 1897, S.49

Maximilian Liebenwein: Einige Gedanken über Kunst (Auswahl aus persönlichen Aufzeichnungen, veröffentlicht von Alois Essigmann), in: „Bühne, Welt und Mode, Illustrierte Wochenbeilage der Wiener neuesten Nachrichten“, Nr. 98 / 11. September 1927

## **Allgemeine Literatur:**

Ausstellungs-Katalog: Heinrich Vogeler: Vom Romantiker zum Revolutionär / Ölbilder, Zeichnungen, Grafik, Dokumente von 1895 – 1924, 1982

Bang, Ilse: Die Entwicklung der deutschen Märchenillustration, München 1944

Baumstark, Reinhold / Koch, Michael (Hrsg.): Der Gral – Artusromantik in der Kunst des 19. Jahrhunderts, Bayerisches Nationalmuseum, München 1995

Bisanz-Prakken, Marian: Heiliger Frühling, Gustav Klimt und die Anfänge der Wiener Secession 1895-1905, Wien 1999

Bock, Robert Mario: Fritz Boehle, Das malerische Werk, Weimar 1998

Bühler, Hans-Peter: Anton Braith / Christian Mali, Tiermalerei der Müncher Schule, Mainz / Rhein 1981

Diem, Eugen: Heinrich von Zügel und seine Zeit, Recklinghausen 1986

Ebertshäuser, Heidi C.: Malerei im 19. Jahrhundert – Münchner Schule, München 1979, S. 150

Eschenbach, Wolfram von: Parzival / Nach der Ausgabe von Karl Lachmann / Übersetzung und Nachwort von Wolfgang Spiewok, Stuttgart 1977 / 1981

Feilen, Elisabeth: Heinrich von Zügel und das Malerdorf Wörth am Rhein (1894-1920), phil. Diss., Saarbrücken 1993

Focus on 1900, Houston German Studies 4, München 1982

Frodl, Gerbert (Hrsg.): Geschichte der bildenden Kunst in Österreich / 19. Jahrhundert, Wien, 2002

Girveau, Bruno (edit.): Il était une fois ... Walt Disney 7 Aux sources de l'art des studios Disney, Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais, Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2006

Götz, Norbert / Berger, Ursel (Hrsg.): Ignatius Taschner – Ein Künstlerleben zwischen Jugendstil und Neoklassizismus, 1992 Münchner Stadtmuseum

Hamann Richard / Herman, Jost: Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zu Gegenwart / Band 4: Stilkunst um 1900, Darmstadt 1977

Hahn Sylvia (Red.): „Sanct Georg / Der Ritter mit dem Drachen“, Diözesanmuseum Freising, Freising 2001

Hevesi, Ludwig: „The Art-Revival in Austria“, in: The Studio, Sonderband S A VII, 1906, S. 31 ff.

Hofmann, Werner: Gustav Klimt und die Wiener Jahrhundertwende, Salzburg 1970

- Hofstätter, Hans H.: Jugendstil Druckkunst, Baden-Baden 1968
- Hofstätter, Hans H.: Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei, Köln 1963
- Jahn, Johannes / Haubenreißer, W.: Wörterbuch der Kunst, Stuttgart 1995, S. 934
- Karlinger, Hans: München und die Kunst des 19. Jahrhunderts, München 1966
- Kvech-Hoppe, Ulrike: Der Fries im 19. Jahrhundert / Ästhetische und gattungsspezifische Aspekte einer Kunstform, Weimar 2001
- Natter, Tobias G. / Frodl, Gerbert (Hrsg.): Klimt und die Frauen, Österr. Galerie Belvedere, Wien, und Köln, 2000
- Nielsen, Erika (Hrsg.): Focus on Vienna 1900: change and continuity in literature, music, art and intellectual history, München : Fink , 1982 (Houston German studies; 4 )
- Noltenius, Rena: Heinrich Vogeler 1872 – 1942 / Die Gemälde – Ein Werkkatalog, Bonn 2000
- Novotny, Fritz / Dobai, Johannes: Gustav Klimt, Salzburg, 1967  
Reclams Lexikon der Heiligen und biblischen Gestalten, Stuttgart 1996
- Ottomeyer, Hans / Brandlhuber, Margot (Hrsg.): Wege in die Moderne – Jugendstil in München 1896 bis 1914, Kassel 1997
- Rief, Hans-Herman: Heinrich Vogeler / Das graphische Werk, Worpswede 1983
- Runge, Uta Alexandra: Studien zu Paul Horst-Schulze, Dipl. Arbeit, Univ. Heidelberg, 1999
- Schleinitz, Otto von: Walter Crane, Bielefeld & Leipzig, 1902
- Schulte-Wülwer, Ulrich: Das Nibelungenlied in der deutschen Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Giessen 1980
- Schuster, Peter-Klaus (Hrsg.): München leuchtete – Karl Caspar und die Erneuerung christlicher Kunst in München um 1900, Bayer. Staatsgemäldesammlungen / Staatsgalerie moderner Kunst, München 1984
- Seibert, Jutta: Lexikon der christlichen Gestalten, Freiburg im Breisgau 2002
- Servaes, Franz: Linienkunst, in: Ver Sacrum, 5. Jahrgang, Heft 3, S. 111 ff.
- Spielvogel-Bodo, Ilse: Ludwig Heinrich Jungnickel / Ein Leben für die Kunst, Klagenfurt 2000
- Stein, Ruth: Die Scholle – Eine Münchner Künstlervereinigung um die Jahrhundertwende, Ausst. Kat. Schloß Moos, Eppan, 1991, ohne Seitenangabe

Wolfbauer, Franz: „Moderne kirchliche Kunst in Österreich“, in: Kunst-Revue / Österreichs Illustrierte Zeitung, XX. Jg., Heft 13, S. 311 ff.



## Abstract:

### „Nähere Betrachtungen zu Leben und Werk von Maximilian Liebenwein (1869-1926) im Zeitraum 1895 – 1914“

Die vorliegende Arbeit unternimmt den Versuch, das Œuvre des einer gutbürgerlichen Wiener Familie entstammenden bildenden Künstlers Maximilian Liebenwein in ein kunsthistorisches Umfeld einzubetten und gleichzeitig zu charakterisieren.

Die großen, das Schaffen Liebenweins prägenden Spannungspole finden sich in Wien und in München.

In den ersten Studienjahren an der Wiener Akademie (1889 – 1893) in der Klasse von Prof. Julius Berger erfährt Liebenwein eine in seinem gesamten späteren Schaffen spürbar anspruchsvolle Schulung vor allem in der Zeichnung und wird geprägt von der romantisierenden Historienmalerei der Zeit. Als sehr erfolgreicher Student der Tiermalerei bei Wilhelm von Zügel von 1894 bis 1897 erst an der Großherzoglichen Badischen Akademie der bildenden Künste in Karlsruhe und darauf folgend an der Münchner Akademie wendet er sich einem zeitgleich in Wien an öffentlicher Stelle nicht vergleichbar geschätzten - geschweige den gelehrten - Malstil zu, dem Impressionismus. Wilhelm von Zügel lehrte eine auf persönlich erarbeiteten Theorien basierende Spielart des Impressionismus, die sich nicht nur aufgrund ihrer Sujets – vornehmlich Darstellungen von Pferden, Rindern und Schafen unter besonderen Natürlichbedingungen – sondern auch anhand ihrer spezifischen und kräftigen Farbpalette auszeichnete. Liebenwein eignete sich den künstlerischen Zugang seines Lehrers an, um ihn letztlich zu überwinden. In der Ölmalerei gegen Ende der 1890er Jahre sind in Liebenweins Bildern durchaus protoexpressionistische Qualitäten festzustellen.

Liebenwein war bis 1898 Mitglied der reichhaltigen und innovativen Kunstszene Münchens (enge Freundschaften und zum Teil auch Zusammenarbeit mit Paul Horst-Schulze und Ignatius Taschner), er veröffentlichte seit 1896 mehrfach Illustrationen in der Zeitschrift „Jugend“. 1899 erfolgte – eine Parallele zu den zahlreichen sich fern der Metropolen konstituierenden Künstlerkolonien der Zeit - der äußere Rückzug in die idyllische und architektonisch sehr mittelalterlich anmutende Kleinstadt Burghausen, die in

der Nähe von Salzburg liegt. Die Beschäftigung mit ritterlich-romantisch geprägten Motiven erfährt nun eine vorübergehende Akzentuierung.

Die persönliche Lokalisierung an einem zwischen Wien und München liegenden Ort spricht auch für die weitere Einordnung der Werke Liebenweins.

Die 1899 erfolgte Aufnahme in die Wiener Secession (Liebenwein war seit frühen Studientagen enger Freund von Ferdinand Andri und pflegte sehr persönliche Kontakte zu Koloman Moser und seiner Familie) führte zum letzten großen Entwicklungsschub in Liebenweins Schaffen: er lässt relativ schnell von der Ölmalerei ab und wendet sich ganz der graphischen Tendenzen sehr entgegenkommenden Temperamalerei zu. Thematisch findet nun eine Fokussierung auf Märchendarstellungen sowie religiöse Motive statt. Bei letzteren ist vor allem in der Umsetzung deutlich die Nähe zu Münchner Vorbildern zu erkennen.

Innerhalb der avantgardistischen Vereinigung der Wiener Secession ist Liebenwein einem inhaltlich romantisch und religiös geprägten Kreis zuzuordnen. Ganz im Sinne des sich verschiedenen Medien widmenden Jugendstilkünstlers ist er auch Illustrator zahlreicher Märchenbücher, entwirft Exlibris sowie seine eigenen Möbel und auch Tapeten.

Trotz persönlicher Aufforderung der 1905 ausgeschiedenen Klimt-Gruppe, sich ihr anzuschließen, blieb Liebenwein in der Secession. 1911 wurde er deren Vize-Präsident. Ab 1910 ist eine Hinwendung auch zum monumentalen Format zu konstatieren und die Beschäftigung mit mythologischen Motiven.

Der Erste Weltkrieg wirkt sich als jähe Zäsur aus, Liebenwein wird an der Front eingesetzt, wo umfassende gezeichnete Kriegstagebücher entstehen. Ein Schlaganfall 1917 und der frühe Tod seiner Frau brechen seine Schaffenskraft.

Lebenslauf der Verfasserin:

Sonja Menches, am 17. 1. 1971 geboren in Wien

1988 Matura am BG Ettenreichgasse, Wien X.

1989 – 2007 Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien

seit 1992 vollzeitliche Berufstätigkeit im Kunsthandel:

1992 – 2006: Galerie Michael Kovacek, Wien

seit März 2007: Kunsthandel Giese & Schweiger, Wien