

# **Universitäts- und Landesbibliothek Tirol**

**Adolf Heinrich Lier**

**Kallmeyer, Ilse**

**Innsbruck, 1967**

Adolf Heinrich Lier - sein Leben und Werk

Adolf Heinrich Lier - sein Leben und Werk

Kindheit, Jugend und erste Bewährung in Basel.  
1826-1848

Aufgabe eines jeden Mitgliedes der Herrnhuter Brüdergemeinde, einer "Schwester" oder eines "Bruders" ist es, irgendwann im Laufe seines Lebens einen Lebensbericht zu verfassen, der nach seinem Tode in das Archiv der Brüder-Unität zu Herrnhut übernommen wird. Diesem Umstand ist es zu verdanken, daß uns reiche Auskünfte über die Eltern Adolf Heinrich Liers erhalten sind.

Der von Nikolaus Graf Zinsendorf im Jahr 1728 gegründeten sogenannten Herrnhuter Brüdergemeinde in der Oberlausitz (Sachsen) trat um 1815-1820 auch August Ludwig Lier, der Vater des Malers, bei. Er wurde am 2.11.1779 als dritter Sohn des Samuel Martin Lier, seines Zeichens Hofkürschnermeister und Ratsherr in Schwerin, und seiner Gemahlin Agnes Christina, geb. Suhr, geboren. Er ging in Grabow/Mecklenburg bei einem Goldschmied in die Lehre und gelangte auf seiner Wanderschaft auch nach Herrnhut, wo er "bald bei seinem heiteren und gemütlichen Wesen Freunde fand, welche ihm den Aufenthalt so angenehm machten, daß er ein Jahr hier blieb". Es trieb ihn aber weiter nach Prag und Wien, Augsburg, Offenbach und Straßburg, bis er sich endgültig im Juli 1814 in Herrnhut niederließ, um als Goldschmied im Brüderhaus zu arbeiten. Der 1819 erfolgte Konkurs des Karsting'schen Materialwarengeschäftes in der Zittauerstraße 14, das noch heute Stammhaus der Liers ist, bewog August Ludwig zum Berufswechsel und im darauffolgenden Jahr zur Vermählung mit Christiane Sophie Keiler, der am 2.3.1789 geborenen einzigen Tochter des Gerbers und Lederhändlers Christian Erdmann Keiler und dessen Frau Louise Sophie, geb. Opfermann aus Kopenhagen.

Sie lebten in 28jähriger Ehe glücklich miteinander und hatten fünf Kinder, wovon aber zwei, nämlich Emilie im Alter von sieben Jahren und Marie im Alter von 17 Jahren, starben. Übrig blieben Gustav Hermann (1822-1882), Louise (gest. 1884) und Adolf Heinrich, der am 21.5.1826 geboren wurde 1).

---

1) Taufregister der ev. Brüdergemeinde, Herrnhut, Jhg. 1826, Nr. 1587

Vom Vater scheint Adolph sowohl das heitere Wesen wie den Sinn für Gemütlichkeit, von der Mutter das große Maß an Herzlichkeit und Teilnahme geerbt zu haben, Eigenschaften, die Lier durch sein ganzes Leben begleiteten und ihn überall zu einem gern gesehenen und beliebten Menschen machten.

August Ludwig Lier starb Weihnachten 1847, seine Gemahlin am 22.3.1863 1).

Während seiner Kinderzeit scheint Adolph eng mit dem in der Nachbarschaft wohnenden Reinhold Gregor befreundet gewesen zu sein, der uns über jene Zeit auch die einzige Nachricht vermittelt. Eine Hauptunterhaltung war ihnen das Bilderbuchbetrachten, wobei in ihnen der Entschluß reifte, auch selbst künstlerisch schaffen zu wollen: "Es wurden also Hefte eingerichtet und frisch drauf los gezeichnet, nicht etwa copiert, sondern kombiniert. Diese Tätigkeit wurde jedoch nach einiger Zeit wieder eingestellt, da es auf mich deprimierend wirkte, da ich auf diesem Gebiet mit Adolph nicht Schritt halten konnte" 2). Die beiden vorliegenden Zeichnungen (K.1 u.2) dürfen wir mit größter Wahrscheinlichkeit als Resultate dieser frühen privaten Zeichenstunden ansehen 3).

Diese schon so früh auftauchende Begabung und Neigung zu Malerei und Zeichnung war offensichtlich Erbteil der Keiler'schen Familie. Marie Emilie Keiler, die Cousine seiner Mutter, hatte sich durch "treffliche Kopien und Porträts" einen guten Ruf in Dresden erworben. Demselben Zweig der Familie gehörte auch der Maler Arthur Gerlach, Schüler Schnorr von Carolsfeld, an; ebenso zeigte eine der früh verstorbenen Schwestern des Malers ein ausgesprochenes Zeichentalent.

1837 bezogen die beiden Freunde die von der Herrnhuter Brüdergemeinde geleitete Knabenerziehungsanstalt in Niesky bei Görlitz (Niederschlesien), wie es Brauch der Herrnhuter Familien war 4).

- 
- 1) Alle Angaben stützen sich auf die sich im Besitz der Familie Lier, Herrnhut, befindlichen Lebensläufe.
  - 2) "Reinhold Gregor aus seinen Kinderjahren mit Adolph Lier". Brief im Besitz der Familie Lier.
  - 3) Die in der Klammer aufscheinende Zahl ist mit Katalog- und Abbildungsnummer identisch.
  - 4) Diese Anstalt besteht seit 1944 nicht mehr. Frdl. Mitt. des Herrn Archivars R. Träger, Herrnhut.

Auch dort wurde man bald auf Adolfs Zeichentalent aufmerksam, was ihm jedoch beim Vollzeichnen seiner Schulhefte nur Rügen eintrug. Sehr lernbegierig muß er anscheinend nicht gewesen sein, sondern eher mehr träumerisch geneigt, "auch zu Scherzen und kleinem Unsinn aufgelegt. Ein guter Humor hat ihn überhaupt durch das Leben begleitet" 1).

Die Ferienwochen soll Lier häufig in Dresden bei der Tante Emilie Keiler verbracht und die Aufenthalte zu stundenlangen Besuchen der Gemäldegalerie benützt haben 2). Als er im Juni 1840 die Anstalt verließ, führte er jedoch ein gutes Zeugnis bei sich, das vor allem seine Zeichenfähigkeit lobend hervorhebt 3). Tatsächlich war die Bekanntschaft mit den Meistern der Dresdener Galerie nicht ohne Einfluss, denn bei der nach Schulschluß in Aussicht gestellten Berufswahl trat die Begeisterung für die Malerei deutlich zutage. In dem von herrnhutischem Geist geprägten Elternhaus konnte man sich jedoch nicht entschließen, ihn einer "brotlosen Kunst" nachgehen zu lassen und indem man ihn von Johanni 1840 bis Ostern 1843 auf die Königliche Baugewerbeschule nach Zittau schickte, glaubte man, einen für Adolf befriedigenden Ausweg gefunden zu haben. Die etwaige künstlerische Befriedigung, welche dieser Beruf in sich schloß, wurde jedoch durch das Übergewicht rein technischer Aufgaben, die er dabei zu bewältigen hatte, nur allzu sehr aufgewogen.

Das vorliegende, von Emilie Keiler gemalte Porträt (K.3), das uns die erste Begegnung mit dem damals 15-17jährigen Jüngling vermittelt, dürfte während der Zittauer Lehrzeit entstanden sein. Der leicht nach rechts gewendete Kopf mit seinem schmeichelnden, weich fallenden Braunhaar über der hohen weißen Stirn, unter der die Augen voller Wärme und doch wacher Beobachtung hervorschauen, die vollen aber fest geschlossenen Lippen, die überaus aufrechte Haltung, vermögen in uns eine Vorstellung dieses jungen Mannes hervorzurufen.

---

1) Brief vom 5.11.1882 des Schulfreundes Wauer nach Liers Tod an Arthur Heinr. Lier

2) Mennacher, a.a.O., S.3. und Baisch, a.a.O., S 433

3) Schulzeugnis, Niesky, v.12.6.1840. Im Besitz der Familie Lier, Herrnhut.

Ziemlich gegen Ende seiner in den Besuch der Baugewerbeschule eingeschlossenen Maurerlehre ereignete sich auf dem Gerüst ein Unfall, der ihn fast das Leben gekostet hätte 1). Durch den erlittenen Schock längere Zeit an das Bett gefesselt, schreibt er am 3.10.1844 seinem Bruder Hermann: "Ich bringe den ganzen Tag mit Zeichnen zu...Ich sollte schon längst indes in Dresden sein, denn am 1.October werden die Vorlesungen auf der Akademie eröffnet."

Wie Lier sich im Haus oder während der Genesung die Zeit vertrieb, mögen die folgenden Zeichnungen zeigen (K.4.u.5.): die schöne und sehr sorgfältig ausgeführte Zeichnung eines Mannes mit Perücke dürfte auf eine Vorlage zurückgreifen, wie sie noch heute im Brüder-Unitätsarchiv zu finden sind. Das Brunnenhäuschen dagegen mag sich mit dem großen Garten hinter dem Haus befunden und ihn in seiner stillen Beschaulichkeit zum Nachzeichnen angeregt haben.

Von erstaunlicher Freiheit dagegen ist die ovale, zart aquarellierte Zeichnung mit dem jungen Hirten (K.6), die zwar noch sehr der Romantik verhaftet ist, aber unser Interesse durch die Art des Vortrages schon zu fesseln weiß.

Noch im gleichen Jahr trat Lier in die Polytechnische Schule in Dresden ein 2), deren Anforderungen er, wenn auch sehr fleißig, so doch mühelos bewältigte 3). Engerer Kontakt mit dem Leiter der Akademie, Professor Haine, hat in ihm den Wunsch, sich doch noch einmal der Malerei zuzuwenden, wachgehalten 4). Nachdem er 1846 für den "Entwurf zu einem herrschaftlichen, an einem Strom gelegenen Wohngebäude" die silberne Medaille erhielt 5), wurde er in das Atelier Gottfried Sempers (1802-1879) aufgenommen. Welcher Art er sich dort be-

---

1) Mennacher, S.4. und Baisch, S.434 u.435

2) Bauschule Dresden, Später Techn.Bildungsanstalt genannt, seit 1828 im Brühlischen Gartensaal - 1872 abgebrochen - von 1844-1846 Polytechn.Schule, Dresden, Antonsplatz. 1954 zerstört. Frdl.Mitteilung Herrn Direktor Richters, Deutsche Fotothek, Dresden.

3) Brief an seine Eltern vom 12.4.1845

4) Brief " " " " 12.11.1844

5) Mennacher, S.4

schäftigte, entzieht sich unserer Kenntnis 1).

Anfang 1848 kehrte Lier seiner Heimat den Rücken, um in Basel bei dem Architekten Berry eine Stelle anzunehmen. Er schien sich systematisch, mit den Ägyptern beginnend, durch die Kunstgeschichte zu arbeiten und beschäftigte sich mit den Entwürfen für die neue Börse, die Berry als Aufgabe gestellt hatte. Der Lehrer wußte in ihm Lust und Interesse am Baufach wieder zu wecken, ihn im "Modellieren und Figurenzeichnen" zu unterweisen, sodaß Lier ganz erfüllt über den zunächst so verleideten Beruf nach Hause berichtete. Er entwarf u.a. auch einen Gartenpavillion, der nach seinen Zeichnungen ausgeführt wurde, ebenso zwei Grabdenkmäler 2).

Seine arbeitsreiche Schaffensperiode wurde überschattet durch die von der republikanischen Bewegung allgemein hervorgerufenen Unruhen, der sich Lier, wie irrtümlicherweise immer angenommen wurde, jedoch nicht anschloß 3). Am 30.5.1848 schreibt er: "Es ist sehr gut, daß ich von jeher kein starker Politiker gewesen bin und ich habe mich bei dieser ganzen Geschichte ganz neutral verhalten. Das Gefecht von Kandern 4) habe ich mitangesehen, aber aus gehöriger Entfernung. Die Soldaten haben sich schlecht, fast grausam benommen....Es wird bald wieder losgehen, aber ich mache nicht mit!"

---

1) Mennacher behauptet S.4, daß Lier, nachdem er seine Tätigkeit in Sempers Atelier aufgegeben, 1848 in den Süden gezogen sei und auch Venedig gesehen habe, wie eine signierte und datierte Aquarellskizze eines Palazzos am Canal Grande (16x19) beweise. Es ist mir nicht möglich gewesen, diese Reise, die auch in den Frühwerken des Malers keinen Niederschlag findet, anhand anderer Anhaltspunkte zu belegen. Die flüchtigen aber sicher hingesezten Skizzen (K<sub>26</sub>) bringe ich nicht mit dieser Reise in Zusammenhang, sie scheinen mir eher bei einem Absteher von Südtirol aus entstanden zu sein (s.Daten zum Leben A.Liers).

Uhde-Bernays: "Die Münchner Landschaftler des 19.Jahrhunderts", Bruckmann Verlag, München, o.J., S.150

2) Brief vom 30.5.1848 aus Basel (s."Briefe des Malers an seine Familie", S.89 ff.)

3) Mennacher, a.a.O., S.5 u.H.A.Lier, a.a.O., S.229 ff.

4) Edgar Bonjour: "Geschichte der Schweiz vom 17.-20.Jahrhundert", II.Bd., 6.Buch, Schulthess & Co, Zürich 1938, S.484-488  
Der große Brockhaus, 16.Aufl., F.A.Brockhaus, Wiesbaden 1964, 5.Bd., "Friedrich Hecker".

Einer seiner Freunde, Carl Gaa, schloß sich jedoch den Freischärlern nach Baden (Südschwarzwald) an und fiel 1849 in Heidelberg. Lier hält ihn in einer Bleistiftzeichnung in Dreiviertelansicht, nach rechts blickend, fest. Lier, der hier eine erste Porträtskizze (K.9) nach der Natur zeichnete, läßt die Unsicherheit erkennen, mit der er sich an diese Aufgabe gemacht hatte. Deutlich wird der Unterschied zwischen der nach Vorlage (K.4) gezeichneten Abbildung und dem vor ihm sitzenden Modell offenbar. Technische Unvollkommenheiten sind noch z.B. in der starken Verzeichnung des rechten Unterarmes, besonders aber der rechten Hand zu beobachten.

Der Höhepunkt seiner Baseler Zeit spiegelt sich in folgendem Brief an seine Mutter und Geschwister vom 16.12.1848 wider: "Ich arbeite jetzt in dem neuen Museum, wohin Herr Berry das Bureau verlegt hat. Ich entwerfe und zeichne die Dekorationsmalereien zu dem Museum, welche jetzt gemalt werden, und ich kann Euch versichern, daß H.B.mit meinen Arbeiten ganz zufrieden ist" 1). Trotz der anfänglich empfundenen Befriedigung und mancherlei Erfolge kam es doch bald zu einer Krise: Lier hatte die Bekanntschaft des Baseler Malers Karl Süssert (1818-1876) gemacht, sich ihm anvertraut und neben seinem Beruf mit Malstunden begonnen 2). Sein schon in frühester Jugend hervortretendes Mal- und Zeichentalent brach hervor und machte, wie Lier selbst schreibt, "seine Rechte stärker denn je geltend.

---

1) Der Verfasserin war es nicht vergönnt, die überaus reichen und vielfältigen Dekorationsmalereien, mit denen das 1849 eröffnete Museum am der Augustinergasse geschmückt ist, auf diesen an sich eindeutigen Hinweis hin zu überprüfen. Erhalten haben sich vornehmlich die Decken mit ornamentalen Malereien in der Eingangshalle und in den Vorräumen des Treppenhauses, sowie die Dekorationen der Aula, ebenfalls mit einer an den Wänden ringsumlaufenden sockelartigen Zone, die auf schwarzem Grund pompejanische Malereien enthält.-Ich verdanke diese Angaben Herrn Konservator Dr.P.Boerlin, Basel.

2) H.Unde-Bernays, a.a.O., S.150 wie dem Katalog der Lier-Ausstellung, Galerie Heinemann, München, 1909, ist zu entnehmen, daß der Leipziger Maler Carl Mende Lier der Malerei zugeführt haben soll. Diesbezügliche Nachforschungen erbrachten keinerlei Klärung.

Ich habe die feste Überzeugung erlangt, daß hier das Fach sich findet, welches ich zu ergreifen habe und auf welches ich von der Natur aus hingewiesen bin". Bescheidenheit und Scheu hatten ihn davon zurückgehalten, der Familie von diesem inneren Kampf mitzuteilen 1).

Unter der Leitung Süfferts beschäftigte Lier sich zunächst mit Porträtmalerei, um sich dabei "an eine genaue und richtige Auffassung der Natur zu gewöhnen" 2). Uns sind aus dieser Zeit keine derartigen Bilder überkommen, wohl aber entstand das sog. "Lithographierte Porträt des Vaters" 3), das nach seiner eigenen Zeichnung (K.7), die noch in Herrnhut entstanden war, in Basel angefertigt wurde.

---

1) Brief vom 6.4.1849 an seinen Schwager Bernhard Kinne, s.S.91

2) Brief vom 6.6.1849 an seine Mutter, s.S.92 u.93

3) Im Besitz der Familie Lier, Herrnhut



Endgültiges Hinwenden zur Malerei - München  
1849-1855

Von seinem Lehrer unterstützt, mit einem guten Zeugnis 1) und mehreren Empfehlungsschreiben betrat Lier im Oktober 1849 den Boden der bayerischen Hauptstadt. Der Besuch der Akademie in München, die er für die beste und berühmteste Ausbildungsstätte junger Künstler hielt, schien ihm zur Weiterbildung unbedingt erforderlich (s.S.93). Auch hatte er gehört, daß Friedrich August von Kaulbach 2) seinen Schülern mit besonderer Aufmerksamkeit entgegenkäme, was ihn in seinem entscheidenden Schritt nur noch bestärkte.

Leider glückte es Lier nicht, bei den von Siefert empfohlenen Malern Lehmann oder Bernhard aufgenommen zu werden: ersterer übersiedelte kurz nach seiner Ankunft nach Zürich, letzterer bot ihm an, zu warten, bis ein Platz in seiner Malschule frei würde. Zudem war Liers vorher so positive Einstellung der Akademie gegenüber nach kurzer Zeit aus uns unbekanntem Gründen erschüttert 3), und nichts vermag treffender seine Enttäuschung auszudrücken als folgende Bemerkung: "da wird man lange herumgezogen und wenn man ein paar Jahre dort war, kann man höchstens einen recht schönen Akt zeichnen, aber noch lange kein Bild malen" 4). Wie z.B. der Tier- und Genremaler Friedrich Voltz (1817-1886) oder Eduard Schleich d.Ält. fand der so hoffnungsfroh nach München Geeilte durch die Akademie keine Förderung seiner Bestrebungen.

Nach autodidaktischen Versuchen und längeren Zweifeln schloß sich der junge Künstler dem aus Zittau stammenden und mittlerweile zu Ansehen gekommenen Landschafts- und Genremaler Richard August Zimmermann (1820-1875) an, dessen Bekanntschaft er durch Zufall gemacht hatte. In ihm fand er nicht nur den

---

1) Basel, 15.4.1849, s.S.92

2) Hier unterliegt Lier offensichtlich einem Irrtum (vgl.S.94), denn Kaulbach lebte von 1850-1920 und trat erst 1886 als Direktor der Akademie die Nachfolge Pilotys an.

3) H.Uhde-Bernays, a.a.O., S.150

4) Brief vom 3.11.1849 aus München an Mutter und Geschwister. Lier wohnte zu dieser Zeit "Zum Oberen Pollinger" am Karlstor und in der Amalienstraße Nr.60

Lehrer und Berater, sondern auch einen Freund. Lier selbst war froh, "gerade in das Fach genommen worden zu sein, wozu er am meisten Lust und Neigung" verspürt hatte 1).

Der Behauptung, daß Lier vor dem Beginn seines Malunterrichtes bei Zimmermann sich bei Johann Baptiste Berdellé (1813-1876), einem aus der Düsseldorfer Schule kommenden und in Paris bei Delaroche geschulten Meister im Kopf- und Aktzeichnen habe unterweisen lassen 2), hat die Verfasserin nichts an Beweismaterial entgegenzusetzen. Es ist durchaus möglich, daß der Künstler sich nebenbei in der um 1850 gegründeten Privatschule des Letztgenannten 3) in dieser Richtung zu vervollkommen suchte, wie der deutliche Fortschritt in der Zeichnung eines Mädchenkopfes vom 23. September 1850 vermuten läßt (K.10).

Mit großem Eifer fertigte Lier auch schon die ersten Ölbilder an, die er jedoch noch nicht zum Verkauf anbieten wollte, um sein Studium um des Verdienstes willen nicht vernachlässigen zu müssen (s.S.95). Weiterhin blieb er auf finanzielle Unterstützung von daheim angewiesen.

Im Juli 1850 traf sich Adolf mit seinem Bruder Hermann zu einer gemeinsamen Tour durch das Salzburger Land, wobei die beiden Wanderer sowohl ausgedehnte Ausflüge von Salzburg aus in die Ramsau und nach Berchtesgaden (K.11-13) als auch an die zahlreichen umliegenden Bergseen unternahmen (K.14 u.15). Adolf hat sich auf dieser Reise nicht nur mit dem Zeichenstift betätigt, sondern auch sehr fleißig in Öl gemalt, wie Hermann in einem Brief vom 5.7.1850 der Mutter zu berichten weiß und aufschlußreich mag für uns die Bemerkung sein, daß er vornehmlich Studien ausgeführt haben sollte: "er führt die Bilder nicht fertig aus", wie Hermann das zu charakterisieren versucht. Als greifbar erster malerischer Niederschlag dieser

---

1) Brief vom 3.11.1849 aus München an die Mutter.

Am 8.3.1850 erfolgte der Umzug in die Lerchenstraße Nr.14

2) Mennacher, a.a.O., S.6. und Baisch, a.a.O., S.435

3) H.Jhde-Bernays, a.a.O., Bd.I, S.90 u.200; Bd.II, S.12

Reise darf der "Jäger mit erlegter Gams" (K.18) gelten, an den sich der "Hochgebirgssee bei Sonnenuntergang" (K.19) anschließt.

Zeitweilig arbeitet Lier auch mit einem jungen Maler namens Schwarz zusammen, der ebenfalls von einem anderen Beruf zur Malerei übergewechselt war (s.S.95). Sie unterstützten sich gegenseitig in ihren Bemühungen und widmeten sich der Porträtmalerei, um später dann auf "Landschaft und Figuren" überzugehen.

Inzwischen war der junge Künstler auch durch Zimmermann in gesellschaftliche Beziehungen zu verschiedenen Münchner Künstlern und Künstlergesellschaften getreten und ein klein wenig Stolz klingt durch, wenn Lier sagt (s.S.96), die Ateliers der angesehensten Maler stünden ihm offen. Eigentliche künstlerische Spannungen wurden ihm jedoch nicht viele vermittelt und er mußte danach trachten, das Wesentlichste sich selbst zu geben und in der Natur seine Helferin zu suchen. Mochten sich diese Besuche auf Lier stimulierend ausgewirkt und ihm die stärkste Anregung Eduard Schleich d.Ält. gegeben haben, ein Lehrer-Schüler Verhältnis bestand nicht zwischen ihnen, so trennte ihn trotz allen Vorwärtsdrängens noch eine große Kluft von den älteren Freunden 1).

Sind wir in den Jahren bis 1855 ohne Nachrichten von Lier, so beweisen doch seine zahlreichen Wanderungen durch das oberbayerische Voralpenland oder seine Reisen nach Südtirol, daß er unablässig bemüht war, Neues kennenzulernen und die empfangenen Anregungen künstlerisch zu verwerten, sich mit liebendem Auge in seine "Lehrmeisterin Natur" zu versenken und sich in technischer Hinsicht mehr und mehr zu vervollkommen.

Es entstand, vielleicht noch unter Einwirkung des obengenannten Schwarz, das erste Selbstporträt während eines Besuches bei dem verwandten Oberforstmeister Gerlach in Graupa (Sachsen) (K.20). Lier, etwa 25jährig, gibt sich in diesem Brustbild in

---

1) Adolf Rosenberg: "Die Münchner Malerschule", Seemann-Verlag, Leipzig 1887, S.87

Dreiviertelansicht. Der schwarze Rock, aus dem das dunkelblaue mit einer Nadel geschmückte geschlungene Halstuch hervorschaut, hebt sich nur schwach vom leicht grünlich getönten Hintergrund ab. Mit festem Pinselstrich markiert er den leuchtend weißen Hemdkragen, der sowohl Abschluß als auch Überleitung zu dem schmalen Gesicht des jugendlichen Künstlers bildet. Seidig schimmernd fällt das kastanienbraune Haupthaar herab. Braune, scheinbar wimpernlose Augen blicken ernst und prüfend, aber nicht unfreundlich. Von großer Feinheit ist die zarte Farbigkeit des Gesichtes.

Die Sommermonate des Jahres 1851 wird Lier, wie in den folgenden Jahren auch, im bayerischen Alpenvorland verbracht haben; ein besonders treffendes Beispiel dieser frühen Wanderzeit ist die dort oder aber im Salzburgischen entstandene bildmäßige Landschaftsstudie mit kleinem Wassertümpel im Vordergrund (K.21). Der vorherrschende Bildeindruck wird durch das schwere dumpfe Dunkelbraun der Baum- und Buschgruppen, das flächig gemalte Blau des Himmels und die Violett-Töne der Bergpartien hervorgehoben.

Mindestens zwei Reisen unternahm Lier, allein oder in Begleitung von Malerfreunden, in den Jahren 1852 und 1854 nach Südtirol. Zeugnis dieser Reisen ist u.a. eine gewissenhaft geführte Abrechnung in einem der Skizzenbücher, anhand der wir zumindest seinen Rückweg von "Botzen" mittels eines Stellwagens über Sterzing, Lermoos und Telfs bis nach Habach verfolgen können. Die lavierte Bleistiftzeichnung der Graphischen Sammlung, München, (K.23) dürfte vielleicht auf dem Wege vom Brenner herab entstanden sein, wie ein Vergleich mit Haustypen des Wipptales ergeben hat.

Als weiteres Beispiel dieser ersten Reise möchte ich die "Südtiroler Stadtansicht" (K.24) aufführen. Von der mit einem überwucherten Steinmüerchen begrenzten Vordergrundbühne setzt sich der Blick ab, um dem Gebirgsfluß zu folgen, der bestimmend für den Bildaufbau ist. Alle Linien streben bis zur Höhe des ersten Bilddrittels von rechts unten in einer Diagonalen dem Bildmittelgrund zu, um sich dort, aufgefangen von der Brücke, in der nach rechts abfallenden engstehenden Häuserzeile und der sich im Gebirgsstock wiederholenden Neigung entgegengesetzt weiter-

zubewegen. Mit Hilfe dieses perspektivischen Mittels ist es Lier, vielleicht noch ganz unbewußt, gelungen, eine räumliche Tiefenwirkung zu erzielen, obwohl der Mittel- und Blickpunkt des Bildes von dem hochragenden und weißverputzten Haus gebildet wird. Die diesen Ausschnitt in gleißende Helligkeit tauchende Lichtquelle ist rechts oben außerhalb des Bildrandes selbst zu denken.

Es scheint hier zum erstenmal die später häufig verwendete drohende Wolkenwand auf, die uns das nahende Ungewitter ankündigt. Der überraschend schöne, duftig gemalte Himmel nimmt dieser glatten Malerei und seinen oft herb nebeneinandergesetzten Farben, wie dem kalten Chromoxydgrün des Baum- und Strauchwerkes, dem getupften Kadmium und Kobalt der Kleidung, dem wässrig-kühlen Grün des Flusses oder dem Stahlfarbenen der Berge, von seiner Strenge und Härte.

Der zwei Jahre später entstandene "Südtiroler Hof an der Straße" (K.25) läßt einen Fortschritt hinsichtlich des viel wärmeren Kolorits besonders aber der Bewegung sichtbar werden. Wie zerrt der Sturm an den Weinstöcken und wie treibt er den aufwirbelnden Staub vor sich her! Hastig versucht die Mutter sich mit ihren beiden Kleinen vor dem auf der in den Bildvordergrund führenden Straße herangaloppierenden Planwagenfuhrwerk in Sicherheit zu bringen. Den allgemeinen dynamischen Charakter verstärkend wirken die durch das wechselnde Gewölk hervorgegerufenen tanzenden Schatten auf der Hauswand.

In etwas abgewandelter Form finden wir das Motiv des heransprengenden Pferdefuhrwerks in dem auf der Rückreise aus Südtirol entstandenen Werk "Schloß Fernstein in Tirol" (K.35). Daß die Staffage später in das Bild hineinkomponiert wurde, geht aus der hinzugefundnen Bleistiftzeichnung (K.34) hervor. Lier hat sich bei der Ausführung des Gemäldes nicht streng an die liebevoll und sorgfältig ausgeführte Vorlage gehalten, wie der Vergleich zeigt. Der günstige Verkauf dieses Gemäldes an den Münchner Kunstverein half ihm vorübergehend, sich finanziell ein wenig von zu Hause unabhängig zu machen. Mehr aber als die pekuniäre Erleichterung freute ihn die Anerkennung, die ihm besonders die Künstler zollten (s.S.96). Dieses Bild setzt seinem Schaffen insofern einen Markstein, als er es "ohne die

geringste Hilfe und Korrektur von jemand anderem, ganz allein" gemalt hatte. Hier schien sich also ganz von seinem Lehrer Zimmermann und auch von seinem Freund Schwarz getrennt zu haben, um allmählich dem ihm eigenen Stil Ausdruck zu verleihen. Er legte an sich selbst den strengsten Maßstab an und stellte an sich selbst die höchsten Ansprüche. Bei aller persönlichen Bescheidenheit sah er jedoch sein Berufsziel klar vor Augen (s.S.97): "Ich strebe danach, mir einst einen Namen zu erlangen, der mit Achtung in der deutschen Kunstwelt genannt werden soll".

Rege Schaffensperiode - Zeit des Suchens.

1856 - 1864

Während der Sommermonate des Jahres 1856 zog es Lier auf das Land, wo er zwischen dem Starnbergersee (Juli), Brannenburg (August), Habach und dem Chiensee (September) hin- und herpendelte, von rastloser Unruhe nach neuen Motiven und Stimmungen getrieben. Gerne aber verweilte er in den Malerkolonien, die sich in diesen landschaftlich so reizvoll gelegenen Fleckchen gebildet hatten. Gemeinsam zog er mit einigen Gleichgesinnten in aller Frühe hinaus, um vor der Natur selbst Skizzen in Blei oder Öl anzufertigen. Mit einem Schatz an "Vorräten", erfüllt mit Anregungen, pflegte Lier so meistens von seinen Exkursionen nach München zurückzukehren, wo er die Eindrücke in großen Ölbildern dann während der Wintermonate zu verarbeiten pflegte. Es sei an dieser Stelle schon darauf hingewiesen, daß Lier sich in den allerwenigsten Fällen treu an die vor der Natur entstandenen Vorlagen hielt. Sind die Studien der Frühzeit oft noch sehr ausführlich, fast bildmäßig, angelegt, so genügten ihm später wenige Striche, einen bestimmten Landschaftsausschnitt festzuhalten, um ihn einem großen Bilde in seiner Gesamtkonzeption zugrunde zu legen. Der Maler liebte es vielmehr, das Bild "zusammenzusetzen", wobei sich dieser terminus vornehmlich auf die figurliche Staffage und die den Vordergrund schmückenden "Füllsel" bezieht. Es wird an anderer Stelle noch auf die eigentlich malerische bzw. künstlerische Entwicklung des Künstlers einzugehen sein.

Die in der Gemäldegalerie in Mainz hängende "Kornernte" (K.39) bildet den Auftakt zu einer langen Reihe gleichartiger Werke, deren schönstes und reichstes Beispiel die "Getreideernte auf Frauenwörth" (K107) bildet. In dem Mainzer Bild gleitet der Blick des Betrachters über die seichte mit Wasser gefüllte Erdmulde und die darüber gelegten Holzplanken der Vordergrundbühne direkt auf den inhaltlichen Mittelpunkt des Bildes zu, den der Maler jedoch bewußt links neben die das Bild teilende Mittellinie gesetzt hat. So bildet der Erntewagen das notwendige Gegengewicht zu der rechten auf einem Hügel befindlichen

Baumgruppe, die gegen die Bildmitte hin abfällt. Die von links unten über den Wagen zu den Bäumen laufende Diagonale durchbricht gewissermaßen in gegensätzlicher Bewegung das sich von der rechten Rahmenbegrenzung herabschiebende breite Kornfeld. Der im Mittelplan liegende unbewegte See bietet der Bewegung Halt, um gleichzeitig aber über welliges, teilweise waldbestandenes Hüggelland zu dem das Bild abschließenden Gebirge überzuleiten. Den Eindruck eines schwülen Hochsommertages verstärken die aufgetürmten Wolken, die sich zum oberen Bildrand verdunkeln, kreisförmig zusammenballen, um sich wie eine Trennwand zwischen Sonne und materielle Dingwelt zu schieben. Ist der zwischen 1856/58 entstandene "Erntetag in Oberbayern bei Habach" (K.41) in seinem hellen kühlen Kolorit auch weniger ansprechend als das vorige Bild, so schmeichelt dem schauenden Auge jedoch die schwingende Linie, die ihren Ausgangspunkt bei dem hölzernen Zaun am linken vorderen Bildrand nimmt, um über die vor dem Kornfeld stehenden Schnitterinnen und den Bauern zu dem Kruzifix überzuleiten. Indem er in den Mittelgrund hineinragt, lenkt er den Blick über die in der Senke stehenden Bäume zu dem in der Sonne liegenden Gehöft links. Die sich zur Tiefe hin staffelnden, nach rechts abfallenden Berge werden, wie die ganze Landschaft überhaupt, von einer fast unwirklichen anmutenden diffusen Beleuchtung eingehüllt.

Durch einen vermutlich von Fischbach 1) aus unternommenen Ausflug in das Gebirge wurde der Themenkreis des Malers zwar bereichert, doch waren die gewonnenen Anregungen weder von Dauer noch von Wichtigkeit in Bezug auf seine künstlerische Aussage. Als Versuche, das Unwegsam-Wilde dieser Gebirgslandschaft festzuhalten, muß die "Hochgebirgslandschaft mit Wildbach" (K.51) gelten, der eine kleine Studie in Öl in ungeduldig-kräftig hingeworfem Pinselstrich vorausgeht (K.50).

Der zwischen Findlingen herabstürzende gischtige Gebirgsbach im unteren Bild Drittel, wieder leicht aus der Mitte heraus gerückt, zwingt den Beschauer nach der hinter dem grau-blauen Gewölk versteckten Lichtquelle zu suchen, die das herabspringende Wasser, die teilweise bemoosten ockerfarbenen Felsblöcke im

---

1) Fischbach am Inn, zwischen Rosenheim u. Kufstein.



Vordergrund, vor allem aber die metallisch aufleuchtenden, von Firnfeldern überragten Berge in dieser Intensität unwirklich aufleuchten zu lassen vermag. Wird der Blick auch durch die in die Rauntiefe fliehenden Linien gelenkt, verstärken die Bergdohlen ebenso wie der umgestürzte Baumriese oder der in die Bildtiefe schreitende Jäger den Eindruck der Räumlichkeit, so erweckt andererseits das aus verschiedenen Braun- und Grüntönen gemalte Bild einen "glatten" emailartigen Eindruck. Dieses sich an die konventionelle Weise der einstmal beliebten Gebirgsveduten anlehrende Bild erinnert stark an die vorangegangene Generation der Alpenmaler.

So sehr sich der Künstler mühte, es gelang ihm nur schwer, Zugang zu der rauhen und zerklüfteten Gebirgswelt mit ihren schnellen und tosenden Wassern zu finden. Er spürte selbst, daß ihm das Flachland in seiner Weiträumigkeit doch mehr zusagte als das Hochgebirge und aufrichtig bekennt er der Mutter einmal (s.S.98), daß es ihm immer lieber sei, "das Gebirg von einer gewissen Entfernung zu haben, als wenn man dem Berg so auf der Nase sitzt". Nicht die ragende Monumentalität also, die kolossalische Schönheit der Berge, lag seinem Wesen, das Dramatik und Spannung ablehnte, sondern die lichten Laubwälder, das Moos, das Isartal, das Panger Filz, die Seen waren es, die ihn anzogen. Mit der ganzen Hingabe seiner Seele versenkte er sich in diese stille, reizvolle Beschaulichkeit der Natur, deren Ausschnitte er mit Figuren staffierte oder in denen er Begebenheiten schilderte, die er dem Alltag absah: rastende Bauern während der Heuernte (K.53), einen Schäfer unter Bäumen mit seiner Herde (K.55) oder Holzfäller bei der Arbeit (K.58).

Dieser Erkenntnis ist der Maler während seiner ganzen Schaffenszeit hindurch, bis auf einige Ausnahmen (K.80,112,113), treu geblieben. Er liebte es weit mehr, die langgestreckte Alpenkette mit ihrem bewegten Kontur in die Tiefe seiner Bilder zu verbannen und sie sich im mittäglichen oder abendlichen Dunst leise verblauen zu lassen, wie die zwischen 1856-1858 entstandenen Werke vom Starnbergersee besonders schön zu erkennen geben. Vergleichen wir etwa den "Sonnertag am Starnbergersee" (K.62) mit der "Ziehenden Schafherde" (K.63) oder den "Starnbergersee mit

Erntewagen" (K.65) mit der "Erntezeit am Starnbergersee" (K.66), so fällt die große Beziehung der Bilder untereinander auf. Hier scheint sich an diesem erhöhten Punkt, von wo er seinen Blick frei über die mit Busch- und Baumgruppen versehene wellige Moränenlandschaft, die weite glatte Fläche des Sees bis hinüber zu den Bergen schweifen lassen konnte, besonders gerne zu Studienzwecken aufgesucht zu haben. Der Vorwurf ist mit etwas verändertem Sichtwinkel und einigen Abänderungen im Terrain und unter Beibehaltung der Versatzstücke dennoch fast derselbe geblieben, ebenso die Komposition, in die er nach Belieben mal die eine, mal die andere figürliche Staffage setzte, die nun schon gewissermaßen zu seinem Repertoire zählte. Groß war die Auswahl nicht, auch die Stimmung bleibt im Grunde dieselbe. Eine Ausnahme bildet die "Abenddämmerung mit heimziehender Schafherde" (K.67), bei der die Mondsichel schon deutlich sichtbar am Himmel steht und das Dämmer die faßbare Dingwelt in dunkel-warme Brauntöne hüllt.

In der sich in der Neuen Pinakothek befindlichen Ölstudie zum "Starnbergersee bei Pöcking" (K.71), der "Landschaft am Starnbergersee" (K.70), gelingt hier die wohl bisher stärkste künstlerische Äußerung. Leicht abfallend neigt sich der fahl-gelbe, teilweise mit Korn bestandene Wiesenhang, auf den, wie überhaupt auf das ganze Gelände, kugelige Büsche zur Klärung der Raumtiefe gesetzt sind. Den schmalen dem See zustrebenden Pfad beleben einige Figuren; das Erntegefährt und der Spaziergänger auf dem Weg tragen weiter zum Raumempfinden bei. Zwischen das bewegte Terrain und die weite silbrige Wasserfläche schiebt sich ein dichter Baumgürtel. Den Abschluß bildet die in diesem Licht die ganze Bildbreite einnehmende verschwimmende Alpenkette, deren zarte Grautönung zu dem Gewölk gleicher Färbung überleitet.

Der Zauber des Bildes liegt hier wahrhaft in der meisterhaften Schilderung des Himmels, der aus einem sich im Blau des Äthers verhauchenden federigen Geflock zu bestehen scheint.

In dem ausgeführten Bild (K.71) ist der Standort ein wenig weiter nach links gerückt und wir glauben, dem See näher zu sein. Lier hält sich, bis auf die Abänderung des Vordergrundes links, im wesentlichen an die besprochene Studie, wobei er der mächtigen Baumgruppe auf dem Hügel links besondere Aufmerksamkeit zukommen läßt.

Diese Studienaufenthalte in der freien Natur waren für den Maler von größter Wichtigkeit, und es ist, als ob er hier nicht nur neue Eindrücke und Anregungen sammelte, sondern vor allem auch mit neuem innerem Schwung und frischem Mut in die Stadt zurückkehrte, um vorher unüberbrückbar Scheinendes in Angriff zu nehmen und alsbald einer befriedigenden Lösung zuzuführen. Trotz seiner Begabung, trotz schneller und sicherer Auffassungsgabe, trotz "leichter Hand", hat Lier, vornehmlich im ersten Dezennium seiner künstlerischen Tätigkeit hart arbeiten müssen, um sich im Technischen und Koloristischen immer mehr zu verfeinern und zu vervollkommen. Er war häufig voller Unmut und Ungeduld, wollten ihm seine Bemühungen nicht gleich gelingen, und wir mögen uns an dieser Stelle an seinen Ausspruch erinnern, daß er sich einen geachteten Namen in der Kunstwelt erringen wolle.

Wie geachtet der Maler in Münchner Künstlerkreisen dagegen schon war, beweist die große Ehre, die ihm 1856 zuteil wurde: man berief ihn in die aus Künstlern zusammengesetzte Kommission, die über die Entsendung der Bildwerke deutscher Künstler zur Londoner Ausstellung (s.S.98) zu entscheiden hatte. Bescheiden aber doch glücklich über diese, wie Lier sich ausdrückt, "schmeichelhafte" Ernennung, "bin ich nun auch gewählt worden und muß nun eigentlich als Anfänger in der Kunst mein Urteil abgeben über Werke von Leuten, welche ungleich höher stehen als ich."

Durch Verkäufe an den Kunstverein und die Berufung in die Jury hatte sich Lier in den kurzen Jahren seines Münchner Aufenthaltes schon einen so guten Namen geschaffen, daß er im Mai 1857 eine am bayerischen Hofe weilende spanische Prinzessin in

den Anfängen der Malerei unterweisen durfte. Nach einem Monat jedoch beklagt er sich bitter über seine Schülerin, der es, wie er meint, nicht um das Lernen zu tun sei, sondern nur darum, daß sie ein paar Stunden ihres langweiligen Tages totschiagen könne. Ernstlich hatte er sich bemüht, ihr Interesse an der Kunst zu wecken, doch "ich fürchte, daß die Sache nicht lange dauern wird, da so etwas, wenn es sich nicht auf wahre Liebe zur Kunst gründet sondern bloß Gegenstand vorübergehender Launen ist, nie von Dauer sein kann" 1).

Den heißen Monaten in der Stadt entflohen der Künstler, indem er wieder hinaus nach Brannenburg (K.74) zog und den August mit vielen anderen Malern auf der Insel Frauenwörth verbrachte, wo sie sich um die geselligen Haushofer und Ruben zu einer Malerkolonie vereinten. Es zog Lier immer wieder in dieses Gebiet, das so außerordentlich reich an wechselhaften Stimmungen und einem so überaus großen Farbzauber ist. Wer einmal an einem beginnenden Spätsommertag im mittäglichen dunstigen Licht zur Fraueninsel gefahren ist, der wird schon unterwegs überall bekannte Motive entdecken: da sind die hochbeinigen Bootsschuppen (K.60) aus den breiten braunen Holzbohlen und den teilweisen bemoosten Dächern; da sind die weiten braun-gelben schilfigen Ufersäume (K.94); das gedämpfte Ziegelrot der zwischen hohen, breit ausladenden Büumen hervorsimmernden Dächer (K.48); die langen ins Wasser vorgetriebenen Holzstege (K.91,92 u.76), an denen die Einbäume leise hin- und herschaukeln....

Häufig ruderte Lier auch hinüber zur Krautinsel (K.77) und bei seinen Streifzügen über die Fraueninsel selbst suchte er mit Vorliebe die geschützten Buchten auf, an denen der See sich reich an das Ufer schmiegt, und wo die Fischer ihre Netze zum Trocknen aufgehängt haben. Mit feinem Empfinden vermochte er sich dabei mit spitzem Stift in das kleinste Detail zu versenken (K.92). Die etwas später anzusetzenden spannungsgroßen ovalen Ölskizzen, die ebenfalls am Chiemsee und vom angrenzenden Festland aus ge-

---

1) Brief vom 7.5.1857 an Mutter und Geschwister

malt wurden, bringen diese seine Vorliebe noch stärker zum Ausdruck (K.98-100). Diese kleinen Werke sind in ihrem durch den rauhen Untergrund bedingten perligen Farbauftrag von unbekanntem Zauber. Das Kolorit der faßbaren Dingwelt ist leuchtend aber weich aufeinander abgestimmt. Die feingetönte, mit Weiß und Gelb gemischte Atmosphäre verleiht den Bildchen ihre Duftigkeit.

Mit seinem Freunde Julius Noerr (1827-1897) unternahm Lier vom Chiensee aus eine dreiwöchige Reise "nach Salzburg (K.78 u.79) und Ischl und zum Gosausee" (s.S.99). Diese Tatsache erstaunt unsomehr, als er sich doch noch kurz vorher dahingehend geäußert hatte, ihm liege die Weite des bewegten Alpenvorlandes weit mehr als die Gebirgslandschaft. Und nun diese Reise, die ihn zutiefst beeindruckte! Der "herrliche Dachstein (K.80) mit seinem ewigen Schnee" prägte sich ihm unauslöschlich ein und wir dürfen das vorliegende, allerdings erst 1860 ausgeführte Werk, den "Dachstein in Abendbeleuchtung" hier ansetzen. Auffallend ist die enge kompositorische Verwandtschaft mit der schon besprochenen "Hochgebirgslandschaft mit Wildbach" (K.51). Den Blickpunkt bildet das im oberen Bilddrittel liegende Gebirgsmassiv, das durch die rechts hinter rauchig-grauem Gewölk verborgene Lichtquelle angestrahlt, in fast unerträglich süßlichem Rosa aufleuchtet. Die vorgelagerten, sich aus dem Mittelgrund erhebenden wenig gegliederten Felsformationen rechts erscheinen flächig, stehen aber wie die dunklen Fichten am linken Bachufer in wirkungsvollem Kontrast zu der hintergründigen Helligkeit. Der dem Beschauer entgenspringende Gebirgsbach ist von grünlich-kalter Farbe. Der entwurzelte tote Baumriese am linken Ufer bringt mit seiner nach rechts fallenden Linienführung ein belebendes Moment in das Bildgefüge.

Ähnliche Felsformationen, deren sorgfältigste Ausführung wohl im "Hochzeitszug bei Brannenburg" (K.74) zu sehen ist, finden wir in dem kurz danach entstandenen "Königssee" (K.83). Uneben und steinig an der rechten Rahmenbegrenzung, glättet sich der an den steil abfallenden grau-ockerigen Felsen geschmiegte Weg,

der über aus dem Stein gehauenen Stufen raumgreifend zu der oberhalb gelegenen kleinen Kapelle führt. Unter dem diagonal in das Bild stoßenden bemoosten und spärlich hellgrün belaubten Baum, der scharf in seiner bizarren Kontur gegen den Hintergrund steht, sitzt der Förster im Gespräch mit einer Frau, deren blaue Schürze über rostbraunem Rock und weißer Bluse den belebenden Farbeffekt hervorruft. Von seltener Qualität und Schönheit ist die Atmosphäre. Die Lichtquelle, die wir links oben hinter den Wolken wissen, taucht die über dem See liegende Gewitterluft in rauchblau-manganfarbene durchsichtige Schleier, die sich nur in der Mitte zu einem elfenbeinfarbenen Ton aufhellen. Von eigenartig farblicher Kühle ist der See, dessen Tonwerte von Kobaltblau über Permanentgrün bis zum silbrigen Weiß reichen. "Dieser See ist unvergleichlich und bei ruhigem Wetter spiegeln sich die den See rings umgebenden einschließenden großartigen Gebirgsmassen auf seiner klaren Oberfläche wie in einem Spiegel wider" 1).

Die beiden letztgenannten Bilder sind von spröder, glatt-glasiger Wirkung, die nur schwer mit den doch zeitlich parallellaufenden außerordentlich locker, fast impressionistisch gemalten Chiemseebildern in Einklang zu bringen ist.

Während des folgenden Winters arbeitete Lier in seinem Münchner Atelier an einem "großen Werk", von dem wir leider nicht wissen, um welches es sich hier handeln könnte. Bedeutungsvoll mag uns die im März 1858 in diesem Zusammenhang gemachte Äußerung scheinen, daß er sich noch immer mit Zeichnungen und Entwürfen dazu "herumquäle". Könnte etwas anderes deutlicher den Fleiß, den strengen Maßstab, den er sich selber legte, oder das ernste Ringen um das schöpferische Werk kennzeichnen, als gerade diese Äußerung ?

Am 28. September 1858 heiratet Lier die junge Rosalie Marianne Hoffmann aus München 2), die als Kinderpflegerin im Haus König

---

1) Der Künstler in einem Skizzenbuch

2) Vom Erzbischöflichen Stadtkommissariat, München, beglaubigte Abschrift des Trauscheines. Matrikelamt, Fol. 2., pag. 69/1108, Pfarrei Heilig Geist.

Max II. die Prinzen Ludwig und Otto betreut hatte. Lange schon kannte sich das junge Paar, doch hatte Rosalie wegen der unsicheren Vermögensverhältnisse Liers und der damit ungewissen Zukunft mit ihrer Zustimmung gewartet. In der Zeichnung des jungen Frauenkopfes (K.90), die Lier in breitem kräftigen Strich schnell hingesezt hat, erkennen wir sie wieder. Der runde Kopf mit der durch sparsame Schraffur gekennzeichneten schweren Haartracht, der hohen glatten Stirn, den großen dunklen Augen, der kräftigen Nase und dem vollen, weich geschwungenen Mund ist in verlorenem Profil nach rechts gegeben. Flüchtige Linien umreißen den Oberkörper.

Über das Wesen der Frau vermag die Skizze nicht viel auszusagen, aber aus Briefen kennen wir ihre Herzlichkeit und Wärme. Große Anteilnahme am Schaffen ihres Mannes sowie sparsame Haushaltsführung ließen sie die anfänglich immer noch finanziell unsicheren Jahre mit Geschick überwinden. Später war ihr Haus Treffpunkt vieler junger Leute und Künstler, die sich in der heiteren Atmosphäre und dem großen Wohlwollen, welches vor allem Lier seinen Schülern entgegenzubringen wußte, wie zuhause fühlen durften.

Im November des gleichen Jahres unternahm das Paar eine Reise über Berlin in die Heimat des Malers. In Berlin traf man sich mit dem Freunde Noerr, um gemeinsam, jedoch ohne allzu großes Interesse, die Museen und die Oper zu besuchen. Die Rückreise erfolgte über Dresden und Leipzig. Gemalt hat Lier wenig in Herrnhut, wie seine Nichte Marie zu berichten weiß 1). Erinnerunglich ist ihr nur, daß er mit dem ehemaligen Herrnhuter Prediger Achtenich gemeinsam das Kloster Mariental malte, daß dieses Bildchen nach Straßburg gelangte und von dort in französische Hände überging.

Als gesichert im Elternhaus entstanden, wird weiter "ein größeres Stilleben, ein Frühstückstisch nach Art bekannter französischer Maler" (vielleicht K.138) genannt.

Bestellungen und gute Verkäufe in der Folgezeit nahmen endlich den äußeren lastenden Druck und Lier scheint wie befreit geschaffen zu haben. Er verbrachte die Sommermonate wieder an den

---

1) Zeitungsausschnitt vom 19.3.1929

oberbayerischen Seen, und in der Nähe des Starnbergersees entstand 1860 die "Kartoffelernte" (K.101). In diesem in sehr satten Farben gehaltenen Bild scheint Lier alles uns bisher Bekannte vereinen zu wollen: da ist das kriechende Gebüsch, der von wilden Blumen umstandene morsche Baumstumpf und das sich zum vorderen Bildabschluß erweiternde, von einer Holzplanke bedeckte und von Reflexen belebte seichte Bächlein. Lier teilt diesen füllenden Elementen bildabschließende sowie zur Bildtiefe vermittelnde Funktion zu. Im beleuchteten Vordergrund blickt der in Rückenansicht gegebene Jäger mit seinen blau-schwarzen Teckeln den mit dem Feuer beschäftigten Kindern zu, deren blaue und rote Jacken und Röcke sich leuchtend vom honigfarbenen Grund abheben. Eine Wolke vor der links außerhalb der Bildbegrenzung zu denkenden Lichtquelle taucht das dem Bilde zugrunde liegende eigentliche Thema, die Kartoffelernte, in vorübergehenden Schatten und würde sie fast über der eben beschriebenen Erzählung bedeutungslos werden lassen, wenn nicht die auf dem Felde arbeitenden Gestalten in die in hellem Sonnenlicht liegende Hangzone stoßen und somit den Absprung zum Mittelplan schaffen würden. Den zentralen Fluchtpunkt bildet das genau im unteren Bild-drittel stehende Leiterwagenfuhrwerk. Eine flächig hingesezte Baumzone, Seefläche, Landzone und abschließendes Gebirge bemühen sich durch Hintereinanderstaffelung, den Eindruck der Räumlichkeit zu verstärken; gleichbleibende Abstufungen der Blau- und Ockertöne dagegen wirken statisch und lassen das Gefühl für atmosphärische Tiefe in größerem Maße vermissen.

Viele dieser Werke, die Lier im Kunstverein ausstellte, sowie die zahlreichen Bestellungen ließen ihn in weiten Kreisen bekannt werden, aber trotz aller äußeren Ehrungen, die man ihm bezeugte, war er innerlich mit seinen Leistungen unzufrieden und es blieb ein rastloses Suchen nach der wirklichen Erfüllung seines künstlerischen Schaffens. Inzwischen hatten Eduard Schleich d.Ält. und Karl Spitzweg in München mit ihren so ganz gegen den Akademismus der Zeit gerichteten Werken beträchtliches Aufsehen erregt und wir dürfen annehmen, daß die neue Art der Auf-



fassung und Wiedergabe der Natur in den Schleich'schen Bildern Lier letztlich bewogen haben, ebenfalls sich nach Frankreich zu wenden. Erinnerungen und Einladungen von Jugendfreunden, mit denen er als Architekt in Basel zusammengearbeitet hatte, ließen ihn auf dem Umweg über Basel nach Paris gelangen. Zu dieser Reise bemerkt die Mutter in einem Schreiben vom 17.5.1861: "Es wird Dir interessant sein, an den Ort wiederzu-kehren, wo sozusagen der Stab über Dich gebrochen wurde. Zeige Dich als ganz solider Künstler bei ihnen. Gottlob, daß Du das jetzt kannst!"

Angang Juni traf Lier in Basel ein, wo er mit zwei Freunden 1) gleich zu einer Tour nach Luzern und über den Vierwaldstätter See bis nach Flüelen aufbrach. Man wanderte zur Tellsplatte und wendete sich auch nach Altdorf 2). Zeugnis dieses Aufenthaltes ist die bildmäßig ausgeführte Studie "Motiv bei Bürglen" (K.112), deren vorherrschender Eindruck vom Olivgrün des Busch- und Baumwerks sowie der Wiesenhänge als auch dem stumpfen Stein-grau des mächtig aufragenden kahlen Gebirgsstocks bestimmt wird. Helligkeit und Wärme vermittelt die von der nicht sicht-baren Lichtquelle angestrahlte Kapelle am Wegesrand rechts. Eine kurze Notiz von der Hand Rosalie Liers verrät uns die vermutliche Entstehungszeit des nach dieser Studie ausgeführten Bildes (K.113), das sie "Tellskapelle" nennt. Lier malte es 1867 für den Baseler Freund Scherb. Vergleicht man die beiden Bilder, so spricht uns die Studie in ihrer Unmittelbarkeit auch hin-sichtlich der freieren Pinselführung mehr an, als das im Detail weit sorgfältiger behandelte ausgeführte Bild, in dem die Ton-werte fein aufeinander abgestimmt sind. Nach einzelnen Beispiel-en großer malerischer Qualität verfällt Lier in diesem Bild wieder ganz dem komponierten und etwas kraftlos wirkenden Atelierbild.

Ziel seiner Reise aber war Paris, wo er mit Freunden Kunstaus-stellungen und Theaterstücke, Vincennes und Versailles besuchte. Besonders gerne aber hielt er sich im Louvre auf, wenngleich er

---

1) Der Kaufmann Scherb, der schon früh Bilder von Lier kaufte sowie der Freund Stoer.

2) Brief vom 6.6.1861 aus Basel an Rosalie

enttäuscht war, "neben den sonst unermeßlichen Schätzen so wenig Landschaftliches von bedeutendem Rang" zu finden. Die neueren Meister wie Corot, Daubigny oder Dupré, die in den Kunsthandlungen ausstellten, gefielen ihm dagegen außerordentlich und beeindruckten ihn stark.

Eine gewisse Schwerfälligkeit, ein Unvermögen, das Dargebotene richtig zu empfangen und aufzunehmen, kennzeichnet diesen ersten Pariser Aufenthalt. War ihm das "bunte und geräuschvolle Treiben in Paris" verhaßt und wünschte er sich nichts sehnlicher als "Ruhe und Einsamkeit" (s.S.101), so war er doch gleichzeitig zu der Überzeugung gelangt, daß er viel hinzugelernt habe und diese Reise von großem Nutzen für seine weitere Entwicklung sein würde". "Wie es vielen geht, so ging es auch mir: in einem verhältnismäßig kleinem Kreis künstlerischer Anschauung aufgewachsen, war ich wohl von der damals in Blüte stehenden französischen Kunst frappiert, aber das Verständnis derselben war mir noch nicht aufgegangen" 1).

Einzig gesicherter Niederschlag des Pariser Aufenthaltes sind die beiden vorliegenden Zeichnungen, der "Place de la Bastille" (K.115), wie ihn Lier aus seinem Hotelfenster erblickte und der seine Büchse ladende "Zuave" (K.116). Erstere leicht und skizzenhaft lebendig schildernd hingestellt, die andere offensichtlich nach einer Vorlage angefertigt.

Lange hielt es den Künstler nicht in Paris und Anfang Juli fuhr er auf ziemlich abenteuerlichen Wegen und Weisen 2) über Le Havre "um das Meer zu sehen" nach Dünkirchen. Gerne hätte er auch London besucht, um, wie er schreibt, "auf der dortigen Galerie Skizzen zu machen". Aus uns nicht bekannten Gründen führte er diesen Plan aber nicht aus, sondern wandte sich, nachdem er in Antwerpen und Brüssel Station gemacht, nach Düsseldorf. Hier wurde er mit großer Zuvorkommenheit und Liebenswürdigkeit von der Malerkolonie empfangen, ja, sein alter Freund Stammel (1833-1906) bot ihm sogar für drei Wochen das eigene Atelier zum Arbeiten an.

---

1) Äußerung Liers in einem seiner späteren Briefe. Nähere Angaben fehlen.

2) Mennacher, a.a.O., S.13

Mit großer Freude nahm Lier die Gelegenheit wahr und suchte vor allem mit den verschiedensten Künstlerpersönlichkeiten in Kontakt zu kommen. Der "fürstliche" Oswald Achenbach (1827-1905) zog ihn als Mensch und Künstler am meisten an; schon in Paris waren ihm auf einer Ausstellung dessen Bilder aufgefallen und umso glücklicher schätzte er sich nun, mit ihm zusammenarbeiten zu dürfen 1). Es heißt, daß Lier so lange bei ihm zu Gast war, bis er eine "Flußlandschaft" fertiggestellt hatte, die dann mit den Werken Düsseldorfer Künstler ausgestellt wurde 2).

Gegen Ende August reiste der Maler über Kassel und Dresden nach Herrnhut, wo er seine Frau in Kreise der Familie wiedersah. Wir dürfen annehmen, daß er an den jeweiligen Orten die Gemäldegalerie besuchte, um Skizzen in Blei und Öl anzufertigen; auch von Kopien ist die Rede.

Merkwürdig berührt den Betrachter das 1862 gemalte Bild "Gebirgslandschaft mit Steinbrücke" (K.117), das man auf Grund seiner Komposition, vor allem aber der Farbgebung, wäre es nicht datiert, etwa zehn Jahre eher ansetzen möchte. Lier, der doch inzwischen in Paris war und dort den sich vollziehenden Wandel in der Malerei gesehen und in der Düsseldorfer Künstlergesellschaft neue Bekanntschaften geschlossen und Impulse empfangen hatte, scheint ganz in der einmal eingeschlagenen Manier weiter zu verfahren! In Gelb-Brauntönen ist die materielle Dingwelt rechts, die von einem Eseltreiber und unter grünem Wein aus der Bildtiefe auf den Betrachter zukommenden schwarzgekleideten Frauen staffiert. Über das dahineilende frische hellgrüne gischtige Wasser, zu dem kräftig violett gefärbte, spärlich bewachsene Felsformationen abfallen, wird der Blick zu der hufeisenförmigen Öffnung der Steinbrücke gelenkt, die die Vordergrundbühne abriegelt, um gleichzeitig zum Mittelgrund überzuleiten, wo wir das Wasser in Kaskaden herabfallen sehen. Hohe kahle und unwegsame Felsen begrenzen das Bildganze. Von allerdings großer

---

1) Brief vom 22.7.1861 aus Düsseldorf an Rosalie

2) Mennacher, a.a.O., S.14

Feinheit ist die Atmosphäre, die in ihrer verschwebenden Weichheit in Kontrast zu der in hartem Kontur gefaßten Dingwelt steht. Die oberhalb des Bildrahmens stehende Sonne saugt die letzten Frühnebel auf und hüllt die Bergwelt in einen dunstigen Schleier. Auch in der "Floßlände in München" (K.119) von 1862 oder der "Partie an der Isar in Abendstimmung" (K.121) aus demselben Jahr findet sich dieselbe harte Zeichnung. Scharf heben sich die Bäume und Gebäudesilhouetten gegen den klaren, nur wenig bewölkten, zum Horizont sich abschwächenden roten Abendhimmel ab. Die faßbare Dingwelt ist in den zartesten Abstufungen von Braun- und Ockertönen gegeben.

Mit Vorbehalt betrachten wir gerade heute diese Bilder, die uns zwar einen Eindruck vermitteln, aber in ihrer Kühle nicht in dem Maße nachhaltig auf uns wirken.

Lier, der während des Frühsommers im Atelier an diesen in Auftrag gegebenen Bildern arbeitete, verwendete die größte Sorgfalt. Wenn es an anderer Seite heißt 1), er habe ein Bild nie wieder hervorgenommen, wenn es nicht nach drei Tagen in seiner Gesamtwirkung vollendet war, so wissen wir aus einem Schreiben Rosaliens an die Mutter in Herrnhut, daß der Künstler lange an diesen Werken gearbeitet hat, weil er offenbar nicht zufrieden war mit dem bisher Geschaffenen. Häufiger scheint er die Anlage verworfen zu haben und man ist fast geneigt, zwischen den folgenden Zeilen nicht nur ein großes Einfühlungsvermögen in das Schaffen ihres Mannes sondern auch Erleichterung herauszuspüren, wenn sie sagt: "die Stimmung war eine recht schwierige und hat Adolf viel Mühe gemacht, doch hat er nun glücklich erreicht, was er wollte" 2).

Im März des Jahres 1863 fuhr der Maler anlässlich des Todes seiner Mutter, der er in Liebe und Anhänglichkeit zugetan war, nach Herrnhut. Sie war es doch, die stets seinen Wunsch, Maler werden zu wollen, gegen den Willen des Vaters unterstützt hatte. Nach dem schlichten Begräbnis wandte Lier sich erneut nach Berlin, um dort, wie schon im Jahre 1858 mit dem Freunde Noerr

---

1) Balsch, a. a. O., S. 439

2) Rosalie in einem Schreiben vom 1.6.1862 aus München

zusammenzutreffen. Alle Galerien und Museen wurden besucht und so sehr ihn alles gefangenhielt, so verhehlt er doch nicht seine Sehnsucht nach seinem "geliebten München" und der ihm vertrauten Umgebung.

Kaum in der Heimat angelangt, packte er das Malzeug und fuhr mit seiner Frau, die ihn übrigens in den meisten Fällen begleitete, "auf das Land", wie er diese Aufenthalte zu nennen pflegte. Hauptstandplatz war wie bisher die Insel Frauenwörth, von wo man nochmals zu einer Reise nach Salzburg und in die reizvolle Umgebung jener Stadt aufbrach.

Lier, der wie wir sahen, nach der französischen Reise fortfuhr, den einmal begangenen Weg weiterzuverfolgen, war nach dem Berlinaufenthalt unsicher geworden, denn auch dort war er mit Neuerern der Malerei in Berührung gekommen. Immer deutlicher erkannte er, daß seine Werke nicht das auszusagen vermochten, was er in ihnen zu vermitteln suchte. Es fehlte ihnen das be-seelende Element, die Innigkeit, die Wärme des Ausdrucks wie auch der Farbe, vor allem das Atmosphärische, das sich schon so überraschend in seiner Ganzheit in den Ovalbildchen geoffenbart hatte.

Es trifft auf die nun folgenden Monate, in denen er voller suchender Unruhe, die Äußerung zu, die er schon bald nach seiner Rückkehr aus Paris gemacht hatte: "Das wirklich Schöne und Gute wirkt im Stillen fort und überall, wo ich ging und stand, gingen mir die Meisterwerke der französischen Landschaftsmaler Dupré, Daubigny, Corot und Rousseau nach. Sie drängten sich mir mit ihrer wunderbaren Einfachheit immer wieder von neuem auf und es wurde mir klar, daß die wirkliche Poesie der Landschaftsmalerei in der schönen einfachen Natur selber liege und nie durch künstliche Mittel herbeigezaubert werden kann. Von diesem Augenblick an, glaube ich erst wirklich das Verständnis für Kunst empfangen zu haben, was sich wohl am besten darin aussprach, daß mir von jetzt an die herrlichen Werke der alten Meister in ihrer ganzen Schönheit klar wurden" 1).

---

1) Mennacher, a.a.O., S. 14

Paris und Fontainebleau.  
1864/65

Der Künstler glaubte, bei einer abermaligen Berührung mit den geschätzten französischen Meistern vielleicht das zu finden, wonach er suchte und so reiste er Anfang Juli 1864 in Begleitung seiner Gemahlin nach Paris, wo sie sich während der ersten Wochen aufhielten. Anknüpfend an den eben zitierten Brief scheint es umso verständlicher, wenn Lier zunächst seine Vorbilder nicht in den Meistern der sogenannten Barbizoschule suchte, sondern viele Stunden mit dem Kopieren der holländischen Landschaftler des 17. Jahrhunderts im Louvre und der Galerie Luxembourg verbrachte 1).

Das früheste und mit Sicherheit in diese Zeit zu datierende Werk, das wie alle in Frankreich entstandenen, im Gesamtschaffen des Malers eine Sonderstellung einnimmt, ist das Bild "Vieh auf der Weide" (K.129), eine "Copie nach Duchardin", wie Lier eigenhändig auf der Leinwand rückwärts vermerkte. Der vorherrschende farbliche Eindruck wird durch eine Skala von Gelb-Brauntönen hervorgerufen, die durch das von rechts einfallende Sonnenlicht reich nuanciert im Gegensatz zu dem in tintigen Farben gehaltenen und flüchtig gemalten Bergrücken des Hintergrundes wie auch des Sommerhimmels gegeben ist. Eine mit Gelb und Weiß aufgehellte mächtige Wolkenbank zieht heran.

Von maltechnisch hoher Qualität ist eine "Mare" (K.130), die auf Backhuizen zurückgreift. Von links einfallendes Sonnenlicht erhellt das Geschehen im Bildvordergrund, wo zwei rudernde Fischer sich mühen, dem Segel des gerade vorbeirauschenden Segel-

---

1) Drei weitere Kopien werden von einem Zeitgenossen Liers, Adolph Zeisig im Morgenblatt zu Bayerischen Zeitung, Nr.83, 24.3.1866 verbürgt:

- a) "Ansicht von Venedig" nach dem Marinemaler Felix Ziem (1821-1911), Musée de Luxembourg, Paris
- b) "Schiffspferde" nach Decamps, Louvre, Paris
- c) "Eine holländische Landschaft" nach Hobbema (1638-1709), Louvre, Paris

Der Verbleib dieser Werke ist unbekannt.

bootes zu entkommen. Bauchig ist das elfenbeinfarbene große Segel gefüllt, dessen Prallheit durch den Schatten des diagonal überschneidenden schlanken Mastes eine Steigerung erfährt. Wolken lassen die anschließende dinghafte Zone in sattem Dunkelblau und Grün erscheinen, in die zur Klärung der Rauntiefe verschiedene Segelboote gesetzt sind. Ein schmaler dunkelbrauner Landstreif bildet mit der angedeuteten Stadtsilhouette den verschmelzenden Übergang zu dem zwei Drittel des Bildes einnehmenden Gewitterhimmel. Ein weißer Wolkenfleck in der rechten oberen Ecke reißt die bleierne Zone auf. Ist das Bild natürlich stark abhängig von seiner Vorlage, so greift Lier in der großen Farbharmone, besonders aber der weich empfundenen Tonigkeit der Farbwerte, vornehmlich im Atmosphärischen über sich selbst hinaus.

Bevor der Künstler hinaus nach Barbizon zog, entstand in der Umgebung von Paris der "Steinbruch" (K.131), ein gänzlich "französisches" Werk, wenn man diesen terminus verwenden darf. Bis auf die getupften Blumen und das Strauchwerk der linken unteren Bildecke und den zartblauen Himmel mit seinen hell elfenbeinfarbenen aufgesetzten Wolkenbänken erkennen wir nichts für Lier "typisches" in diesem Werk. Wieder ist es, als ob er sich ganz gelöst habe sowohl von der Malweise, die breit und ungezwungen ist, als auch vom üblichen Genre.

Erhöht stehen wir am Rande eines Steinbruchs und blicken auf eine Bühne hinab, deren Hintergrund die terrassenförmig abgebauten ockerfarbenen, teilweise schon wieder bewachsenen Stufen bilden und ihre Fortsetzung in den Seitenbegrenzungen findet. Reges Treiben herrscht auf dieser Bühne: Steine werden behauen, Sand gesiebt und pferdebespannte zweirädrige Karren werden beladen. Sich entfernende wie ankommende Fuhrwerke tragen zur Verdichtung des Raumgefühls bei. Eine mit Häusern und dunklen schlanken Bäumen durchsetzte Zone schließt sich abgrenzend an die von links oben beleuchtete geschäftige Szene an. In der Bildhälfte verläuft, bis auf eine Erhebung am äußeren rechten Bildrand, der mit glattem Pinselstrich gemalte stahlgraublaue Horizont. Es ist, als ob der Maler begonnen hätte, mit neuen Augen die Umgebung zu erfassen; zwar bilden immer noch bescheidene Aus-

schnitt den Bildvorwurf, aber hier scheint das Geschaute in veränderter Form nachzuempfinden. In dem eben besprochenen Werk sehen wir den von der Form abstrahierenden Maler, der in zerfließendem Kontur die Szene skizzenhaft festhält.

Bald aber zog es den Künstler hinaus in den Wald von Fontainebleau. Das Paar siedelte sich inmitten der Meister von Barbizon bis zum Frühjahr 1865 auf der Isle-Adam in dem Dörfchen Montsoult nahe Mafflier an. Hier fühlte sich diesen Künstlern, die die drückende Enge der Stadt und die Ateliers hinter sich gelassen hatten, innerlich verwandt: er suchte wie sie die unmittelbare Begegnung mit der Natur, deren stimmungserfüllte Momente er vor allen festzuhalten versuchte. In Jules Dupré (1811-1889), dessen Einfluß an anderer Stelle aufzuzeigen sein wird, erwuchs ihm nicht nur ein guter Lehrer sondern auch ein naher Freund. "In ganz Frankreich und vielleicht der ganzen Welt läßt sich kein schönerer Aufenthalt für den Landschaftler denken als der Wald von Fontainebleau: man findet in ihm stolzen Hochwald, dessen alte Bäume grüne Dome mit mächtigen Säulen, luftigen Gewölben, Fialen und wucherndem Maßwerk bilden, undurchdringliches Gestrüpp, geheimnisvolles Dickicht; schneeige Birken leuchten zwischen finsternen Tannea hervor, knorrige Eichen und glatte Buchen mischen die verschiedenen Schattierungen ihres Laubes, sumpfige Waldwiesen, silberne Weiher unterbrechen den Baumwuchs und einfache Landleute bestellen die fetten Äcker am Waldessaum" 1).

Während der trüberen Herbst- und Wintermonate, die es den Malern nicht gestatteteten, im Freien zu malen, mag das "Motiv aus Barbizon" (K.132), vielleicht sogar nach einer Vorlage des Lehrers, entstanden sein, der seine Schüler zum Kopieren der eigenen Werke ermutigte. Wieweit sich hier an das Vorbild hielt, ist mir aus Mangel an eigener Anschauung nicht möglich zu sagen. Nachdem wir aber verschiedene Proben gesehen haben, die sich durch leichte Pinselführung, feine Tonigkeit und besonders schöne Durchführung der Stimmung auszeichneten, betrachtet der Beschauer voller Erstaunen dieses Werk, dessen tiefes Braunschwarz des Baumschlages

---

1) A. Hustin: "Jules Dupré" in: L'Art, 15<sup>e</sup> année, t. II, E. Menard & Cie, Paris 1889, S. 156.



undurchdringlich und irgendwie fast starr in der welligen Bodenformation wiederholt und einzig durch belebendes Spiel silbrig heller Sonnenreflexe belebt wird. Intensität und Spannung erreicht der Maler, indem er den geheimnisvoll wirkenden Wald, dessen schwarze Schattenzonen man vergeblich zu durchdringen sucht, vor einen strahlend kobaltblau-flüchtigen Himmel setzt. Auf schmalen, teilweise von der Sonne beschienenen Sandweg zieht, ganz mit der Umgebung verschmelzend, ein Schäfer mit seiner Herde bildeinwärts.

In der Skizze "Blick auf die Isle-Adam" (K.134) dagegen sehen wir den unterbrochenen Faden wieder aufgenommen, ja sogar noch weitergesponnen. In den am Wasser stehenden Weiden, vornehmlich dem rahmenbegrenzenden, schlanken schmiegsamen Stämmchen links erkennen wir deutlich einen Hinweis auf Corot.

Neben Landschaften entstanden aber auch mehrere Stilleben, wobei es dem Lehrer weniger auf die Schönheit bzw. die Anordnung des Arrangements als auf möglichst getreue Erfassung der Farbwerte ankam 1).

Im Gegensatz zu dem sich eng an niederländisches Vorbild anlehrenden Stilleben (K.136) weist der "Blumenstrauß" (K.137) große Selbstständigkeit und Verfeinerung der Palette des Malers auf, der in dem bis dahin ungeübten Genre bemerkenswerte Fähigkeiten zutage treten läßt. Mattschimmernd auf dunkelgesprenkelter glänzender Marmorplatte erhebt sich der von Reflexen belebte blau-graue bauchige Henkelkrug, in dem ein bunter Sommerstrauß steht. Altrosa und weiße Rosen, Geranien, Ringelblumen, Thymian und die lilafarbene Dolde des Schmetterlingsstrauches scheinen in abgewogener Farbzusammenstellung aus dem Blattgrün hervor und heben sich vom fast schwarzen, zum rechten Bildrand sich golden aufhellenden Hintergrund ab. Die Raumhaftigkeit verstärkend, liegt vor dem Krug eine Rose und steht schräg rechts dahinter ein halb gefülltes Glas.

In ähnlich weicher, aber nicht so feinpinseliger Art ist das tonige "Stilleben mit Austern" (K.138), dessen farbliche Steigerung von einem fahlen Neapelgelb im Vordergrund über das kalte

---

1) Mennacher, a.a.O., S.16

Zitronengelb bis zum Goldton des Weinglases reicht; Hand in Hand mit der Intensivierung der Farbgebung geschieht das Besitzergreifen des Raumes, das von den Diagonalen, Messer und Löffel, unterstützt wird.

Im Mai oder Juni 1865 nahmen Liers Abschied von Dupré, um sich über die Niederlande nach England zu begeben. Zu dem "Normannischen Städtchen" (K.141) und der "Scheldemündung bei Antwerpen" (K.142) wie aber auch dem "Leuchtturm bei Dover" (K.143) empfing Lier auf dieser Fahrt seine Anregungen. Ob und wie lange er sich in London aufgehalten, entzieht sich unserer Kenntnis, aber daß er Werke des Engländers Richard Parkes Bonington (1801-1828) dort, ebenso wie im Louvre gesehen, ist sicher, Boningtons freier Stil und leuchtendes Kolorit, vor allem aber seine hohen lichtdurchfluteten Himmel waren von maßgeblicher Bedeutung für die Maler der Schule von Barbizon. Sicher auch wird der Künstler seine langgehegte Absicht, Werke von Constable und Turner zu sehen, wahrgemacht haben. Ziel aber der Reise war Glasgow, wo ein verheirateter Bruder Rosalie Liers lebte.

Die Rückreise führte über Hamburg in die Heimat seines Vaters, nach Mecklenburg, das Lier schon einmal als Kind bei einem Schulausflug kennengelernt hatte 1). Mit weichem Stift ist das inmitten der seenreichen nordischen Moränenlandschaft liegende "Schloß Schwerin" (K.146) mit seinen vielen Giebeln und Türmchen festgehalten und in einem weiteren Beispiel (K.147) deckt der Künstler vollends den dieser Landschaft eigentümlichen Reiz auf.

Fast auf den Tag genau trafen Liers wieder im Juli in München ein, wo man sie freudig im Freundeskreis begrüßte. Unter der Fülle der gesammelten Eindrücke pausenlos schaffend, erreichte Lier den Höhepunkt seiner künstlerischen Laufbahn.

---

1) Schulaufsatz aus der Zeit von 1837-1840 (Niesky). Im Besitz der Familie Lier, Herrnhut.

Auf der Höhe der künstlerischen Laufbahn.  
1866 - 1874/75

War Adolf Lier als ausgebildeter Maler in das westliche Nachbarland gezogen, so hatte sich ihm das Geheimnis der Kunst, der Malerei erst dort wirklich geöffnet. Wir täten dem Künstler Unrecht, das sich nun anschließende Oeuvre mit einem französischen Vorzeichen zu versehen, zeigten sich doch vielerlei Ansätze, die den Durchbruch vorbereiteten, aber notwendigerweise dieses letzten Anstoßes bedurften. Auch war der Maler ein viel zu nüchterner, klarblickender Charakter, dem "jede bedientenhafte Erniedrigung" fernlag als das er alles Französische kritik- und bedingungslos angenommen hätte 1).

In der "Landschaft mit Schafherde" (K.149), die im Anschluß an die Reise, also 1865/66 entstand, vereinen sich unzweifelhaft Einflüsse Duprés und Corots mit längst Bekanntem: da ist wieder das den Beschauer vom eigentlichen Bildinhalt trennende tief-schwarz-grüne, sich nach rechts verflachende und somit erhellende Gewässer, der richtungsweisende Steg und der alte überwachsene Holzzaun am rechten Bildrand. Der rittlinks auf seinem Schimmel sitzende Bauer, dessen Gespann vor der Pflugschar in hellem Sonnenlicht auf dem ausgetrockneten lehmigen Weg dahinzieht, folgt dem sich in der Bildtiefe verlierenden Pfad, der dort vom Waldesdunkel förmlich aufgesogen wird. Auf saftig-blumigem Rasenhang weidet vor hohen Bäumen ein abgesprengter Teil der Herde, dessen Hirt weit oberhalb auf der Hut steht. Zwei große Linienführungen bestimmen den Bildaufbau: der ausgefahrene Weg, dessen Anfang schon irgendwo weit vor dem Bildrahmen zu suchen ist, und die Diagonale, die von dem Gespann über die Schafgruppe zu dem Hüter zieht und deren Sichtablauf zwischen das schmale Stämmchen und den starken Baum rechts, auch das Marterl, gezwungen ist. Das Spiel von Grün, Ocker und Braun der Vordergrundbühne geht über in die tief dunkelbraune, fast schwarze Schattenzone des Waldes, der in seiner Schwere an das "Motiv von Barbizon" (K.132) erinnert. Die Lichtquelle ist außerhalb des linken Bild-

---

1) Friedrich Pecht in: Deutsches Kunstblatt, II. Jhg., Nr. 3, 1882, Seemann-Verlag, Dresden, S. 21

rahmens anzunehmen. In warmen leichten Gelbtönen steigt das wattige Gewölk hinter den wie scherenschnittartig hingetzten Bäumen auf, um sich in glatt gemalter Manier zur oberen Rahmenbegrenzung hin bläulich-grünlich zu verflüchtigen. Das von Dupré häufig, besonders in den spätern Bildern verwandte Caput mortuum und das bräunliche Umbra, wird auch von Lier in dieser Übergangszeit, wie wir gerade gesehen haben, gern genommen. Bedingt der gegebene Stimmungsausschnitt in der "Oise am Abend" (K.150) auch eine gedämpfte Farbskala, so scheint doch auch hier wieder in dem Dunkeloliv der Schilfränder oder dem durch den Nebelschleier vom Wasser getrennten Waldstück der tiefe Ton auf, der jedoch mit dem durch die scheidende Sonne köstlich aufscheinendem Goldbraun rechts verschmilzt.

Stellen wir an den Beginn der neuen Schaffensperiode, deren Übergänge bei Lier immer in gleitendem Fluß sich bewegen, das "Selbstporträt" (K.153) des Malers aus dem Jahre 1867. Vor dunklem Hintergrund, dem ein Hauch Grün beigemischt ist, steht in Dreiviertelansicht der massige Kopf, dessen Kontur sich weich fließend mit dem Untergrund verbindet. Das von links oben einfallende Licht liegt am stärksten auf der linken Stirnpartie auf. Über der buschigen hochgezogenen Braue setzt ein mit Krapplack gemischtes Weiß ein, das sich um die Augenpartie mit den schweren Tränensäcken intensiviert und sich, hinübergleitend auf Wange und Nase, auf der rechten Gesichtshälfte mit einem beigegebenen Dunkelockerton vertieft. Haupt- und Barthaar sind von dunkelblond rötlich-brauner Färbung. Zwischen den vollen warmroten Lippen steckt die Tabakspfeife, aus deren Kopf sich gelblicher Rauch emporkräuselt. Der Maler trägt einen Lodenrock (s. S. 85).

Liers Hauptaugenmerk ist in jenem Jahr auf die Pariser Weltausstellung gerichtet, die er mit der "Landstraße im Herbst" 1) und der "Dorfgasse in England im Mondschein" (K.152) beschickte,

---

1) Baisch, a.a.O., S. 437 m. Abb.

sodaß seine Werke neben denen seiner Freunde aus Barbizon zu sehen waren. Der Erfolg, den Lier mit diesen beiden schlichten aber ausdrucksstarken Stimmungslandschaften erreichte, war so groß, daß man ihm die Goldene Medaille verlieh. Es hatte die Feinheit und Innigkeit seiner die Stimmung zur Hauptaufgabe machenden Schöpfungen begeistert. Lier hatte durch den Aufenthalt in Frankreich und auch den Besuch in England vollends erkannt, daß das Dekorative sowohl als der romantisierende Zug seinem innersten Wesen fremd war und es ihn drängte, die Natur so wiederzugeben, wie er sie sah. Mehr noch, er machte sie zum Träger seines eigenen Empfindens, der Stimmungen, die angesichts bestimmter Naturausschnitte zu bestimmten Tages- oder Jahreszeiten in seinem Bewußtsein entstanden waren.

Indem sich der Künstler noch mehr als bisher in seinem schon bekannten Themenkreis versenkte, sich noch inniger dem Naturerleben hingab, um dem daraus erklingenden Gefühl Ausdruck zu verleihen, schuf er solch lockere und lichterfüllte Werke wie z.B. den "Waldweg im Herbst bei Kempfenhausen" (K.155). Beim Betrachten dieses Bildes empfinden wir keine räumliche Distanz, die wie sonst häufig durch eine Vordergrundbühne- oder Begrenzung gegeben war, wir sind vielmehr hineinversetzt mitten in diese Mittagsstunde, deren sich nach allen Seiten ausbreitende unendliche Stille nicht durch einen festgefügtten Bildrahmen begrenzt werden kann.

Zu diesem Gemälde konnte die sehr genau ausgeführte Zeichnung "Waldeingang" (K.156) gefunden werden, an die sich Lier, bis auf die Zutat der figürlichen Staffage und einer zusätzlichen Öffnung in das Waldesdunkel, gehalten hat. Im Gegensatz zur Zeichnung, die am rechten Bildrand den möglichen Ausblick auf den Starnbergersee freigibt, schließt Lier das Bild mit dem niederen Gebüsch ab und erreicht so eine größere geschlossene Raumwirkung.

Das gleiche Kompositionsschema liegt auch den in diesem Jahr entstandenen Werken "Kuhherde unter Eichengruppe" (K.157) und der "Eiche am Waldrand mit pflügendem Bauern" (K.158) zugrunde. Die Malerweise hat wieder an Festigkeit zugenommen, wenn auch die leichten Pinseldrucker neben dem spitz getupften Laub von schöner

Duftigkeit sind. Der hinter der Abzäunung rechts stehende Baum trägt in seiner völligen Auflösung schon impressionistische Züge. Ein hoher zum Bildhorizont sich bewölkender Himmel ist in leicht nuancierten perlgrauen Tönen gehalten. Die Staffage ist, wie häufig, in Rückenansicht gegeben und wirkt hölzern, ja fast störend im Bildgefüge, ganz im Gegensatz zu dieser Zeichnung (K.160), in der es Lier weit besser gelingt, den bei der Arbeit beobachteten Menschen mit dem ihn umgebenden Naturausschnitt vollkommen verschmelzen zu lassen.

In den handtuchformatigen lavierten Zeichnungen dieser Jahre (K.159 u.159a) veranschaulicht sich Liers künstlerisches Programm am besten: es ist der einfachste Gegenstand und der gewöhnlichste Fleck in der Natur, den er mit feinem Empfinden für den malerischen Reiz seiner Erscheinung festzuhalten vermag.

Von Juni bis Ende September dauerte die Akademische Kunstausstellung in Dresden, zu der der Maler seine "Partie an der Elbe bei Pillnitz" (K.163) sandte. Erste Anregung zu diesem Gemälde hatte er bereits anlässlich eines Besuches bei den Verwandten in Graupa im Jahre 1865 empfangen (K.162).

Neben diesen Landschaftsbildern, in denen die Atmosphäre mehr und mehr zum tragenden Stimmungselement wird, übt sich Lier überraschender- und unvermittelterweise in einem neuen Genre, dem Interieur. Nicht der kostbar mit hohen Fenstern, schweren Vorhängen oder spiegelnden Fliesen ausgestattete Raum wird gezeigt, sondern Lier führt uns mitten hinein in die "Bauerntenne" (K.166). Hoch am oberen rechten Bildrand liegt in dickem Mauerwerk versteckt das kleine Fensterchen, durch das ein Lichtbündel diagonal einfallend, den düsteren engen Raum in feinsten Abstufungen von Neapelgelb, lichtem Ocker und gebr.Siena erhellt. Von köstlich weicher Farbigkeit, fast stillebenhaft empfunden, ist das aus der auf dem Stroh stehenden Schüssel pickende braune Huhn mit rotem Kamm neben dem grünen Kohlkopf, oder der Schemel, auf dem ein blaues Kleidungsstück liegt.

Eine Schilderung dieser Art entsprach ganz Liers ureigenstem Wesen und seiner künstlerischen Konzeption: das Einfachste, das Bescheidenste und Naheliegendste für malenswert zu erachten.

Auch in dem Bilde "Auf dem Ofen" (K.167) schildert uns der Maler diese alltäglichen Gegenstände, die er aber, verwandelt durch seine Aussageweise, mit einem ganz wunderbaren Zauber zu erfüllen vermag. Wie bei dem vorher besprochenen Bild ist auch hier das Fenster in die obere äußere Ecke gerückt. Durch die blinden Scheiben schimmert das saftige Laub des Strauchwerks; in breiter Bahn fällt das Licht aus der Bildtiefe auf den gestampften Lehm Boden der niedrig gewölbten Küche auf. Es hat gleichzeitig erhellende, im tatsächlichen Sinn des Wortes, und trennende Funktion, denn es teilt das Bild sowohl in ein Hell und Dunkel als auch einen Vorder- und Hintergrund. Kaum wahrnehmbar vor dem fast schwarzen Mauerwerk hockt ein alter Mann in mausfarbener Kleidung auf grünem Schemelchen über der glimmenden Glut des niedrigen Steinherdes.

Während der Erntezeit zog der Maler auf dem Weg zu seinem Studienplatz durch das Dorf, wo er auf einem Hof den abgestellten hochbepackten Kornwagen, auf dem die Kinder sich vergnügen, gesehen haben mag (K.168). Lieber aber noch setzte er sich mit seinem Skizzenblock (K.170) oder einer kleinen Staffelei hinaus aufs Feld, um den emsigen Landleuten beim Einbringen des Getreides zuzuschauen (K.171). Nicht das hohe grelle und alles ausleuchtende Sonnenlicht liebte Lier so sehr, sondern die späten Nachmittagsstunden, in denen der Tag langsam ausklingen will und der Abend heraufzieht. Eines der schönsten Beispiele einer solchen Übergangsstimmung ist das herrliche Erntebild "Erntezeit" (K.173), dessen koloristischer Grundtenor von einem Braun-Gold-Grün- und Olivgemisch gebildet wird, das sich endlos im noch auf dem Halm stehenden Getreide, den aufgestellten Garben oder dem abgeernteten Feld rechts wiederholt. Die körperliche und farbige Erscheinung von Tier und Mensch, obgleich silhouettenhaft gegen den Himmel gestellt, verschmilzt, ordnet sich dieser größtmöglichen Farbharmonie in zerfließendem Kontur ein und unter. Das gemischte Dunkelblau des tiefliegenden Horizontes am linken Bildrand leitet zu dem perl- bis taubenblaugrauen Gewölk der aufziehenden Nacht über. Die Quelle der größten Helligkeit, nämlich der untergehenden oder untergegangenen Sonne, ist durch das hohe

Getreidefuhrwerk verdeckt. Warmes helles Gold gießt sich über den hohen Himmel und läßt die Unterseiten des kleinen losen Gewölks der rechten Bildhälfte in altelfenbeinfarbenem Ton aufscheinen, der zur linken Seite übergehend, mehr und mehr vom Abendhimmel aufgesogen wird.

Voll intimen Reizes und feiner kühler Tongebung sind die gleichzeitig, also 1868/69 entstandenen "Abendlandschaften" (K.176 u. 177), deren stille und beschauliche Stimmung von großem Eindruck auf den Betrachter ist. Zauberhaft spiegelt sich der weite im schilfumstandenen Weiher reflektierende Nachthimmel, über den der Mond mit seinem bleichen Licht spielt.

Im Herbst wanderte Lier hinüber in die seit frühester Zeit besuchte Rosenheimer Gegend, ein für das malerisch empfindsame Auge besonders anziehendes Gebiet, da sich weites, wellig-baumbeständenes einschmeichelndes Terrain mit der herben Schönheit der Alpen verbindet. Früh am Morgen war Lier mit Freunden draußen anzutreffen, um das Erwachen des Morgens, das Aufsteigen des Nebels, den Widerstreit der Lichter zu erfahren (K.178-180).

"Am frühen Morgen steht man auf, um drei Uhr, vor der Sonne. Man setzt sich an den Fuß eines Baumes, man schaut sich um, man wartet. Zuerst sieht man nicht viel. Die Natur gleicht einem grauen Leintuche, worauf sich kaum die Profile einiger Massen abzeichnen. Alles duftet, alles bebt im erfrischenden Luftzug des kommenden Tages. Da, die Sonne wird hell....sie hat noch nicht den Schleier zerrissen, wohinter sich Wiese, das Tal, die Hügel des Horizontes verbergen. Die nächtlichen Dünste schweben noch wie Silberflocken über dem matten Grase...ein erster Sonnenstrahl, ein zweiter Sonnenstrahl. Man sieht nichts, alles ist da. Die ganze Landschaft liegt hinter einem drucksichtigen Nebelschleier, der steigt und aufgesogen von der Sonne, schließlich alles enthüllt, die Silberzunge des Baches, die Wiesen, die Bäume die Hütten, die fliehende Ferne. Endlich unterscheidet man alles, was man anfänglich vermutete" 1).

Um diese Zeit (1869/70) beginnt Lier, auch die Umgebung westlich Münchens aufzusuchen und den Reiz der von Blumen und niedrigem

---

1)Karl Eugen Schmidt:"Französische Malerei 1800-1900". Geschichte der modernen Kunst. Seemann-Verlag, Leipzig, 1902, S.43, Corot in einem Brief an Dupré.



Gestrüpp umstandenen moorigen Tümpeln, bewaldeten sanft hingleitenden Hügeln und flachen Kornfeldern des Dachauer Moooses festzuhalten. Als besonders schönes Beispiel darf hier die Ölstudie "Landschaft bei Dachau" (K.185) gelten. In dem langgestreckten Format, in dem waagerechte Linienführung und Hintereinanderstaffelung der Kompartimente vorherrschen, ist das Breitgelagerte der Landschaft vortrefflich hervorgehoben. Gelblich graue Haufenwolken verwandeln sich in der linken Bildhälfte in dunkelgraues Gewölk, das sich in einer herabströmenden Regenwand auflöst.

Neben diesen Studien entstanden auch größere Bilder, auf deren Ausführung Lier die größte Mühe verwandte und mit denen er auf Kunstausstellungen in in- und ausländischen Museen hervortrat. Es lag dem Künstler daran, nur mit seinem Besten vor das Publikum hintreten zu dürfen und aufschlußreich mag an dieser Stelle ein Briefzitat sein: "Adolphe est toujours bien occupé; on parle d'une grande exposition internationale à Munich...Adolphe trouve que le temps est trop court (zwischen den Ausstellungen.Anm.d. Verf.), die großen Bilder schüttelt man nicht aus dem Ärmel..."<sup>1)</sup>. Der vielbeschäftigte und inzwischen auch zu hohem Ansehen gelangte Künstler reiste im Frühling 1869 im Auftrage der Regierung nach Paris und Belgien <sup>2)</sup>, um persönlich die besten Künstler für die I.Internationale Kunstausstellung, deren Initiator Ed.Schleich d.Ält. war <sup>3)</sup>, nach München einzuladen. Lier selbst beschickte diese Ausstellung mit der "Isarlandschaft bei München im Abendschein", den "Vier Jahreszeiten" und einem "Anger mit weidender Kuh", die ihm höchste Anerkennung einbrachten. König Ludwig II. zeichnete ihn mit dem Ritterkreuz 1.Klasse des Verdienstordens vom hl.Michael aus und in Künstlerkreisen gab es nicht wenige, die ihn Schleich ebenbürtig zur Seite stellten oder sogar noch über diesen setzen wollten <sup>4)</sup>. Liers Name war in aller Munde und die Bestellungen häuften sich

---

1) Rosalie Lier an ihre Schwägerin Rosine Lier, geb.Chodat

2) Brief vom 17.4.1869 aus München an die Geschwister

3) I.Intern.Kunstausstellung im kgl.Glaspalast zu München, 27.7.-31.10.1869

S.Wichmann im Katalog "München 1869-1958" (Aufbruch zur modernen Kunst), S.19

4) Friedr.Pecht in "Augsburger Allgemeine Zeitung", 1869, Nr.269

derart, daß er sie kaum zu bewältigen wußte. Voller Stolz und Freude bekannte er seinem Bruder Hermann, daß er "Bestellungen für 5000 fl." erhalten habe, doch fügt er gleich einschränkend, kritisch und bescheiden hinzu: "Ihr dürft nicht denken, daß ich auf dem Wege bin, ein Bilderfabrikant ein gros zu werden, das wäre ein schlimmes Zeichen. Ich werde mich redlich bemühen, meine Sachen so gut zu machen, wie es in meinen Kräften steht" 1).

Zahlreiche Verkäufe hochdotierter Bilder bewegten den Künstler und seine Gemahlin, sich in der Schwanthalerstraße ein großes 2) und geräumiges Haus zu kaufen, dessen Südräume zu lichten Ateliers umgebaut wurden und den weiten Blick auf die Alpenkette freigaben. Die Voraussetzung zur Gründung einer privaten Malerschule war nun endlich gegeben, die der Maler dann auch auf Drängen vieler Freunde und junger aufstrebender Künstler wirklich im Juli des gleichen Jahres eröffnete. Seine ersten Schüler waren Dr. Charles Miller aus New York (Eintritt im Juli), dem im November Carl v. Malchus und im Dezember Hermann Baisch nachfolgten. Im Januar 1870 traten Paul v. Tiesenhausen, im Juli Joseph Wenglein und im November Gustav Schönleber, Richard v. Poschinger und Fräulein Marie Kürschner aus Prag ein 3).

In dieser Schule, deren Bestand auf Grund des sich allmählich verschlechternden Gesundheitszustandes Liers nur von relativ kurzer Dauer war, bildete der Künstler eine Generation bedeutender süddeutscher Landschaftsmaler heran.

Aus den folgenden fünf Jahren sind uns keine Briefe erhalten, sodaß wir uns bezüglich seiner Reisen oder sonstigen Aufenthalte im Alpenvorland wieder auf das Oeuvre stützen müssen.

In den "Mondnachtlandschaften", die um 1869/70 am Chiemsee entstanden (K. 191 u. 192), griff Lier auf die Weiherlandschaften bei Pang (K. 174, 175 u. 177) zurück. In den gestreckten schmalformatigen Werken wird der Bildeindruck durch die von blassem Mondlicht hervorgerufene Stimmung getragen, die durch die Sparsamkeit der

1) Brief vom 20. 12. 1869 aus München an Rosine und Hermann.

2) Kauf des Hauses in der Schwanthalerstraße 39a am 17. 4. 1869; Einzug am 19. 4. 1869. Eigenhändige Notiz Rosalie Liers.

3) Notiz von der Hand Rosalie Liers. Beide Unterlagen im Besitz d. Verf.

Staffage umso beredter zum Ausdruck gelangt. In der um 1869/70 anzusetzenden "Mondnacht am Chiemsee" (K.192) gelang dem Maler ein Werk von besonders einprägsamer Wirkung. Leise schlagen die vom Mondlicht silbrig reflektierenden kräuselnden Wellen an den schmalen flachen Uferstrand, der, in einen Weg mündend, zu den halbverfallenen Fischerhütten überleitet. Zum Trocknen aufgespannte Netze und ein leerer Nachen am Steg berichten vom Alltag der Fischersleute. Zwei Drittel des Bildes nimmt die weite Wasserfläche ein, über die der hinter lockerem Gewölk halb versteckte Mond seine breite fahle Lichtbahn ausgegossen hat. In diese glitzernde Bahn und somit den Blickpunkt stellt hier das heimrundernde Fischerboot. In den See reichende Schilfränder oder ein weit draußen rudernes Boot sowie der matte Umriss der Fraueninsel unterstreichen die Flächigkeit und große Ruhe, die von dieser Landschaft ausgeht.

Neben solchen Werken, in denen uns ein farblich wie kompositorisch ausgewogener und scheinbar in sich ruhender Künstler begegnet, kann aber auch so ein in seiner Dynamik überraschender völlig neuer hier uns entgetreten wie z.B. in dem 1869 temperamentvoll gemalten "Gewitter im Gebirgstal" (K.193). Von ungeheurer, ungewohnter Bewegung ist dieses Bild erfüllt. Das ist wahrhaftig ein Gewitter, das dort mit tosendem Wind von links, mit fast schwarzer unheimlicher Dunkelheit heranbraust, die Bäume neigt und die gerade dem Schornstein entfliehende Rauchfahne in Fetzen mit sich reißt. Wind peitscht den Gisch des Gebirgsbaches hoch und wirft ihn zurück auf die Steine. Wir kennen den Baumschlag, die Behandlung des Felsens als zu hier gehörig wieder, doch betrat der Maler mit dieser, man möchte sagen furiosen Malweise einen ganz neuen Boden. Die Technik ist plötzlich grundverschieden von der bisher gehandhabten: nicht mehr das zeitweilig beliebte Lasieren sondern die pastose Malweise findet hier mit einer Intensität ihren Niederschlag, wie sonst in keinem anderen mir bekannten Werk. Die körperliche Dingwelt ist vorherrschend in Schwarzbraun und Ocker gehalten, der Himmel dagegen weist ein reichnuanciertes Spiel von Hellblau über Bleiblaugrau

bis zu Schwarz auf. Die Lichtquelle, die die untere Bildzone in stärkste Helligkeit taucht, scheint hinter dem Gewölk versteckt.

Als Reaktion auf dieses großartige und im Schaffen Liers leider einzig dastehende Werk muß der kurz danach entstandene "Weidgrund am Wasser" (K.194) verstanden werden, in dem der Maler auf altbewährten und vom Publikum geschätzten und gern gekauften Vorwurf zurückgriff. Es ist, als ob Lier diesen kühnen Griff über sich selbst hinaus so zu mildern versuche.

In dem Bild "Frühlingmorgen im Walde" (K.198) ist von diesem Aufbrausen gar nichts mehr zu spüren und wir werden in eine von links lichtdurchflutete mit mächtigen Bäumen bestandene Landschaft geführt, deren Beschaulichkeit, verstärkt durch die Staffage, für den Betrachter von großem Reiz ist.

Zeugnis seiner Studien, zum erstenmal auch aus der Schleißheimer Gegend, sind die 1870 gemalten "Kanallandschaften bei Schleißheim" (K.200-202), zu deren Varianten die den Bildern zugrunde liegende Bleistiftskizze gefunden wurde. Mit schraffierendem Stift sind die für den Maler wichtigsten Anhaltspunkte festgehalten, die ihm genügten, diese in sich geschlossenen Welt in die verschiedenen Tageszeiten- und stimmungen der z.T.großformatigen Werke zu übertragen.

Bestimmend für den Sichtablauf ist der das Bild (K.202) in seiner materiell faßbaren Zone in drei Einheiten teilende Kanal, der bis an den unteren Bildrand unvermittelt vorstößt. Im Mittelgrund wird sein Fluß scheinbar durch die vorherrschend waagerechten Schleusenaufbauten zum Abschluß gebracht, doch weisen die schlanken Pappeln am rechten und die kugeligen Bäume am linken Ufer seinen weiteren Weg. Auf dem linken, nur leicht über dem Wasserspiegel erhobenen sanft hell- bis olivgrün grasbewachsenen Damweg sehen wir in Rückenansicht eine Schubkarrenschiebende Frau in braunem Mieder und dunkelblauem Rock, die auf der rechten Seite von einem Buben und auf der Linken von einem schwarzen Hündchen begleitet wird. Ihr Weg führt sie an den unter mächtigem Baum hingeduckten alten Holzhäusern zu dem weißverputzten mit ziegelrotem Dach versehen, breit hingelager-

ten Bauernhaus, den auf der rechten Seite des Wassers der gleiche Typus entspricht. Durch die hochstämmigen, frischbelaubten Bäume am rechten Bildrand wird der Blick in die Tiefe des Bildes gelenkt. Mähende und ihre Sensen dengelnde Landleute sind damit beschäftigt, das hohe Gras zu schneiden, das sie schon z.T. in hohen Haufen zusammengetragen haben. Der seichte in bräunlich-grauen und satt-grünen Tönen gehaltene und sich im Gegenlicht spiegelnde Wasserlauf wird vom Schilf in weich fließender Linie begleitet. Hat der Maler die ihn umgebende körperhafte Welt in warmen und bei aller Gedämpftheit doch leuchtenden Farben in feinpinseliger Manier bis ins Kleinste zu schildern gewußt, so erfährt sie durch die hohe, alles einhüllende Luft ihre höchste Steigerung. Eine Lichtfülle, deren Ursprung in der obersten Zone fast genau in der Bildmitte anzunehmen ist, färbt die Atmosphäre in zartem Gold, dem zu den Rändern hin leichte Grautöne beige-mischt sind und fällt, nachlassend in seiner Intensität, in silbrigem Glanz auf der Erde bzw. der ruhigen Wasserfläche auf. Dieses Bild erregte beträchtliches Aufsehen und gelangte durch Lier auf Wunsch zahlreicher Besteller in weiteren Repliken, jedoch unter Abänderung der Staffage und verändertem Stimmungsgehalt, noch im gleichen Jahr zur Ausführung (wie z.B.K.201). Die von diesen Werken ausgehende Wirkung ist auch noch für den heutigen Betrachter von zwingender Gültigkeit.

Wie in den eben besprochenen Werken tritt auch in den folgenden z.B. der "Voralpenlandschaft" (K.204), dem Schlachtfeld "Nach dem Kampf" (K.205) oder den Wiederholungen der "Morgenstimmungen bei Rosenheim" (K.206 u.207) die dem Licht sich öffnende feste Landzone mehr und mehr zurück. Die in verwischten Übergängen gehaltene z.T.leicht pastos aufgetragene Atmosphäre wirkt nun absolut bildbestimmend.

Der gleiche Bildaufbau gilt auch für die großen 1871 entstandenen "Kartoffelernten" (K.208), denen der Maler in der Nähe der Forstenrieder-Allee (München) als Beobachter zugeschaut hatte. Der Vorwurf ist wie üblich höchst anspruchslos und einfach (K.209): rechts und links des vom vorderen Rahmen ausgehenden und in kaum merkbarem Schwung in die Tiefe führenden sandfarbenen Weges sind die Bauersleute damit beschäftigt, die Früchte in Säcke zu

sammeln. Der im Halbschatten liegende Vordergrund ist in den fließenden Übergängen der Gelb-, Braun- und Grüntöne von verhaltener Tonigkeit, der sich die ebenfalls matt gehaltenen Kleidungsstücke der Staffage unterordnen. Größte Helligkeit liegt auf dem stumpf-gelben, sich aus der Flachlandschaft leicht erhebenden Stoppelfeld, dessen Kontur der pflügende Bauer nachzufahren scheint, wie aber auch auf der schmalen Wiesenzone, die in hellem Türkis vor den herbstlich belaubten Alleebäumen zum Leuchten gebracht wird. Wie die räumliche Ausdehnung durch die die Landschaft belebenden Figuren gesteigert wird, so trägt der vom rechten Bildrand ausgehende Baumgürtel sowohl zur Bildbegrenzung als auch durch seine nach links sich bis zum undurchsichtigen Tiefbraun steigernde Farbigkeit zur Tiefenwirkung bei. Zu der herbstlichen Stimmung, die sich nicht nur durch den Bildinhalt bekundet, gehört ganz wesentlich der hohe für diese Jahreszeit typisch bewölkte Himmel. Die Unterseiten des Gewölks behalten den bleiernen Ton der am linken Bildrand stehenden Wolke bei, hellen sich aber zu weiß- und elfenbeinfarbenem Getuff auf, um ziemlich unvermittelt gegen ein glatt und flächig gemaltes Schwefelgelb links und an der oberen wie rechten Begrenzung gegen ein kaltes Blau anzustoßen.

Diese eben beschriebene feinste und reizvollste Farbigkeit erschließt sich dem Betrachter erst bei nahem Standpunkt vor der Leinwand selbst, nicht aber aus der Ferne: Lier scheint sich dann nur zweier Farben bedienen zu haben, die eigentlich "von einer fast mißfarbenen und dennoch höchst anziehenden Eintönigkeit sind. Die Wirkung war frappant" 1).

Auf diese Werke folgte um 1870/71 die in ihren tonigen Farbwerten fein abgestimmten und bis zum äußersten Rand mit Sonne, Wärme und Glanz angefüllten Landschaften aus der Umgebung von Seefeld in Oberbayern (K.211). Beschränkte sich Lier zwar auf einen kleinen Ausschnitt der ihn umgebenden Natur, so gelang es ihm, den allgemeinen Eindruck der Landschaft, wie sie in der Licht- und Lufthülle zu einer Ganzheit verschmolz, in ihrem Reichtum wie in ihrer Schlichtheit darzustellen.

Seine Studienplätze in rascher Reihenfolge wechselnd, hielt sich

---

1) Bruno Meyer in: Zschr. f. Bild. Kunst, E. A. Seemann, Leipzig 1871, 6. Bd., S. 177 anlässlich der Akad. Ausstellung in Berlin.

der Majer wie seine mit 1872 datierten Werke zeigen, wieder am Chiemsee auf, wo eines seiner ausdrucksstärksten Bilder entstand: die "Drei Fischer im Einbaum" (K.217). Es ist früh am Morgen und weit draußen zeigen weitere Fischerboote wie aber auch die Silhouette der Fraueninsel die Endlichkeit der Dingwelt an. Von eigenartigem, etwas unwirklichen Reiz ist die von dieser frühen Stunde ausgehende für den Beschauer fesselnde Stimmung. Bald wird die Sonne, deren Standpunkt irgendwo am oberen Bildrand zu ahnen ist, durch den in weichsten Silber- Graustufungen gehaltenen Dunstschleier dringen und den Zauber zerstören.

Für die Wiener Ausstellung des Jahres 1873 malte Lier eine "Dorfparkie aus der Umgebung von München", auch "Frühlingmorgen" (K.226) genannt, die nach nun entdeckter und mit dem Vermerk "Almanshofen" (K.225) versehenen Bleistiftskizze genau lokalisiert werden kann. Diese Zeichnung ist vermutlich, wie der Vergleich der Strichführung oder die Behandlung des Baumschlages zeigt, um 1867 schon (K.155) entstanden. Es wird die Grundeinteilung der mit weichem Stift und Wasserfarben modellierten Skizze beibehalten, doch erfahren Staffage wie Format eine Wandlung. Den Sichtablauf bestimmt der breitere, vom rechten unteren Rand ausgehende, hellockerfarbene Weg, der tief den mit schlankem Baumschlag versehenen Hang durchschneidet. Am Ende ragt die Giebelfront eines hell verputzten Hauses auf, dessen tiefrotes Dach sich in schönem Kontrast gegen die Umgebung, vornehmlich den lichten blauen Himmel abhebt. Die am Wegrain sitzende weibliche Gestalt, deren gedämpft rot-blaue Kleidung sich reizvoll sowohl von Hinter- wie Untergrund abhebt, bildet zusammen mit den untereinander gestaffelten Schafen auf dem sich nach links neigenden saftig-grünen Wiesenhang den gleitenden Übergang zur dritten Zone. Ein schmaler, leicht gewundener Pfad führt durch die mit Blumen und Blüten übersäte frühlinghafte Landschaft zu den im Grund liegenden weiteren Bauernhäusern. Weißes, köstlich locker gemaltes Gewölk bedeckt, sich nach rechts verdichtend, den in der linken Bildhälfte kräftig blauen Himmel, dessen Intensität auf der rechten Seite nachläßt.

Gleichzeitig arbeitet Lier an einer weiteren Frühlingslandschaft, dem "Frühlingmorgen mit pflügendem Bauern" (K.228), die, ebenfalls im selten gewählten Hochformat, dem voraufgehenden Bilde in Malweise und Kolorit sehr nahekommt.

Zum erstenmal bringt Lier neben den sonst bekannten Stimmungen auch regennasse Herbstlandschaften, deren unfreundliche kühle Stimmung in der "Landstraße im Herbst" (K.224) treffend geschildert wird, wenn auch erste Anzeichen des Spätstils nicht zu verkennen sind.

Von ähnlicher Konzeption ist die ebenfalls 1873 geschaffene "Forstenrieder Allee" (K.231), die auch auf der Wiener Ausstellung zu sehen war. Lier errang mit diesem Werk den größten Erfolg und wurde mit der Goldenen Kunstmedaille ausgezeichnet. Der Kunstkritiker Friedrich Pecht 1) versucht den Stimmungsgehalt dieses Werkes folgendermaßen zu charakterisieren: "...eine entlaubte Allee im Herbst bei fein herabströmendem Regen von unendlicher Wahrheit". Der Blick folgt der vom unteren Bildrand ausgehenden sanft geschwungenen aufgeweichten und zerfurchten Allee, deren Verlauf die starken, nur mehr spärlich belaubten Bäume richtungsweisend säumen. Einem den Pflugschar nachziehenden Pferdegespann folgt ein kleines Mädchen mit seinem Hund, deren Schatten sich zitternd in den schmutzig-silbernen Wasserlachen widerspiegeln. Wie durch einen Vorhang ist die raumschaffende Staffage, die Herde mit dem hinter breitem Stamm schutzsuchenden Hirten sowie der schirmtragenden Gestalt vom Beschauer abgerückt. Läßt eine Stimmung wie diese verständlicherweise Glanz und Wärme fehlen, so vermissen wir doch deutlich die den Werken sonst eigene intime Aussagekraft. Eine gewisse Routine haftet diesem im Atelier gemalten Werk spürbar an.

Welche Ausdruckskraft entströmt dagegen der 1874 gemalten "Heimkehrenden Jagdgesellschaft" (K.234). Der Regen, in den vorigen Werken zum Stimmungsträger geworden, hat in diesem Bilde gerade aufgehört die breite von der oberen Rahmenbegrenzung in einer Diagonalen in den Hintergrund ziehende sich verdunkelnde Regenfront läßt in ihrer Nachhut den Abendhimmel freiwerden, dem zart

---

1) Friedr. Pecht in: "Zur Kunst und Kunstindustrie auf der Wiener Ausstellung 1873", Cotta'sche Buchhandlung, Stuttgart 1873, S. 121



rötlich-violette Töne und über dem Horizont ein helles Türkis sowie ein reines Blau beigegeben sind. Die Horizontlinie durchbrechen im Bildmittelgrund zwei Gestalten wie aber auch der inmitten seiner Herde, auf grün-brauner zum Weg abfallenden Weide stehende Hirt. Das sanft ansteigende mit herbstlich braungelbem Buschwerk bestandene Terrain rechts, über dem ein Schwarm schwarzer Krähen hochsteigt, entspricht der Erhebung links. So eingebettet führt der hinter dem Hügel links vorkommende Weg gerade auf den Beschauer zu. Stumm, durchnäßt und in sich gekehrt, die Hände im wärmenden Muff, kommt die von Hühnerhunden und einem schwarzglänzenden Dackel begleitete Jagdgesellschaft näher 1). Gegen die vorwiegend warmen Töne - Ocker, Braun, Honiggelb und Oliv - setzt Lier bewußt das blausilbrig-kühle unruhige Glitzern der Wasserlachen. Ein Werk von feinstem Kolorit, dessen Stimmung auf den Beschauer eine nachhaltige Wirkung ausübt.

Während dieser fruchtbaren Schaffensperiode sah der Künstler sich jedoch gezwungen, die Privatschule in seinem Hause aufzulassen und den Unterricht bei seinen Schülern, mit denen ihn ein herzliches Verhältnis verband, einzuschränken. Schon 1872 war Lier an einem schweren Schleimfieber erkrankt, das ihn dann schließlich im darauffolgenden Jahr zwang, seine Tätigkeit ganz niederzulegen 2). Auf ärztlichen Rat hin kaufte er sich eine Jagd in Emmering in der Nähe von Fürstenfeldbruck (K.235). Ein überaus passionierter Jäger war der Künstler allerdings nicht und ich darf sinngemäß eine Äußerung zitieren, die Lier in einem Brief seinem Bruder gegenüber machte: daß er doch langsam älter und behäbiger werde und froh sei, bei dem Wetter hinter dem warmen Ofen sitzen zu können. Seine Diana dagegen schaue ihn und das Gewehr erwartungsvoll an, als wolle sie sagen "Wann endlich gehen wir?" (K.236).

Was den Maler am meisten bei diesen Jagdausflügen erfreute, war der gesellige und künstlerisch anregende Freundeskreis, den er bei diesen Gelegenheiten um sich zu versammeln pflegte.

---

1) Mennacher, a.a.O., S.27 u.28

2) Baisch, a.a.O., S.439

In der um 1874/76 vor der Natur gemalten Ölstudie "Buchenwald im Herbst" (K.214) vereinigen sich vor der nachfolgenden Periode des Spätstils nocheinmal unmittelbarster Überzeugendster malerischer Ausdruck. Mit sicherer Beobachtung und in einer sich fast völlig auflösenden Malweise hat der Maler die bei einer Lichtung stehenden prächtigen Buchen mit leichter Hand schnell hingeworfen. Der besondere Reiz dieses ausschnitthaften Bildes, das dennoch in sich abgeschlossen und ausgewogen wirkt, liegt in dem Gegenspiel der hellsilbernen glatten Stämme, über denen das Rostrot und Gold des herbstlichen Laubes im von rechts einfallenden hellsten Sonnenlicht flimmert. Durch das Laub- und Astwerk scheint matt hellblau der unbewölkte Himmel.

Spätzeit.  
1876 - 1882

Anfang des Jahres 1876 erlitt Lier einen von starker Kurzatmigkeit begleiteten Schwächeanfall, der ihn einige Wochen an das Bett fesselte 1).

Die Krankheit überwunden, sehen wir den Maler im Frühsommer schon wieder an der Staffelei arbeiten, denn er beabsichtigte, auf der im Sommer stattfindenden Weltausstellung in Philadelphia mit einem Werk vertreten zu sein. "Der Gegenstand ist ein Buchenwald im Spätherbst. Im Mittelgrund einige Rehe. Das ist die ganze Geschichte, aber ich glaube, daß mir das Bild (K.242) gut gelungen ist und mit zu meinen besten gehört" 2).

Lier, der erneut von der Münchner Künstlerschaft als Prix Juror für diese Reise bzw. Ausstellung aufgestellt war, konnte indes die Reise, der er voller Freude und Erwartung entgegengesehen hatte, nicht antreten, da "das Los, das zuletzt zwischen den drei Malern entscheidet, den Düsseldorfer traf" 3).

Es kam dagegen ziemlich Überraschend zu einer erneuten Schottlandreise, deren Anlaß jedoch kein erfreulicher war. Lier und seine Gemahlin begaben sich Anfang Juni über Brüssel nach London, wo sie acht Tage Station machten, um weiter nach Glasgow zu reisen. Da ihre Ehe kinderlos geblieben war, beabsichtigten sie, die Älteste Nichte, Pauline, mit nach München zu nehmen und zu adoptieren, da der in Schottland verheiratete Bruder Rosalie Liers unerwartet verstorben war.

Lier selbst hatte vor, diese Reise auch in künstlerischer Hinsicht auszuwerten und "im schottischen Hochland Skizzen und Zeichnungen nach der Natur anzufertigen" 4). Zahlreiche kleinere Touren, die man im Reisewagen bei anhaltendem Regenwetter durchführte, verleidete ihnen diese Gegend gründlich und Lier fand die

---

1) Brief vom 24.1.1876 aus München an Rosine und Hermann

2) Brief vom 21.3.1876 aus München an Hermann

3) Brief vom 23.4.1876 aus München an seinen Neffen Oskar Lier

4) Brief vom 1.6.1876 aus München an Hermann

"Landschaft nicht viel schöner als seine oberbayerischen Seen", wie er nachträglich einmal bemerkte.

Nach einwöchigem Aufenthalt auf der Insel Dute kehrte man im Juli 1876 in die Heimat zurück, wo der Maler sich sofort für weitere 14 Tage an den Staffelsee begab 1), teils um zu arbeiten, teils um Rebhühner zu schießen, was ihm der Arzt gegen seine zunehmenden körperlichen Beschwerden verordnet hatte.

Mehrere Mooslandschaften, mit Jäger und davonsetzendem Wild staffiert, entstanden, wie aber auch zahlreiche "Abendstimmungen mit heimziehender Schafherde", deren Auftakt die spannungsgroße fast quadratische Ölstudie mit dem "Schäfer" (K.243) bildet. Auf dem unebenen stumpf-ockerfarbenen Weg ziehen die beige-braunen Schafe hinter ihrem in schwarz-braunen Umhang gehüllten Hirten die leichte Steigung hinan, deren Abschluß von dem in geradem Pinselstrich gesetzten blau-schwarzen Horizont gebildet wird. Der Abendhimmel kommt hinter dem buschbestandenen Hügel am linken Bildrand in dunkelgrauem schweren Gewölk hoch, wird aber zu den Bildrändern hin aufgelockerter und weicher und verflüchtigt sich schließlich am oberen Bildrand in eigentlich farblose Luft. Das in gebrochenen Tönen gemalte Bildchen wird von einer vor der Bildebene anzunehmenden Lichtquelle erhellt.

Die hochformatige "Herbstlandschaft am Abend" (K.246) greift dasselbe Thema auf. Der Pinselstrich, vor allem im Atmosphärischen, wird flächig und breit aufgesetzt. Das in feinsten Abstufung gegebene Erdbraun der welligen Bodenzone steht gegen den abendlichen unruhigen Wolkenhimmel, dessen Blau bis Taubengrau sich mit hellgoldenem, schon vom aufgehenden Mond angestrahlten Gewölk vermischt.

Auf der Berliner Akademischen Ausstellung des Jahres 1877 rief Lier mit seiner "Abendstimmung an den Altwässern der Isar bei Harlaching" (K.254) größte Bewunderung hervor und wurde im Dezember des Jahres von der Berliner Akademie für dieses Werk mit der "Goldmedaille für Kunst" ausgezeichnet. Wie der bescheidene Mann auf diese ehrenvolle Auszeichnung reagierte, vermag am

---

1) Brief vom 18.6.1876 aus Glasgow an die Geschwister

besten der an die Geschwister gerichteter Brief zu zeigen: "Obgleich ich im allgemeinen nicht sehr viel auf diese Sachen gebe, so hat es mich doch gefreut, da diese Auszeichnung nur sehr selten verliehen wird, und ich sicher sein kann, daß keinerlei Protektion dabei stattgefunden hat, da ich von den einflußreichen Personen gar niemanden kenne" 1).

Große Reisen unternahm Lier in der Folgezeit kaum noch, sondern beschränkte sich auf die alljährlich wiederkehrenden Aufenthalte am Staffelsee (August 1878 und 1881), den er besonders gerne aufsuchte 2). Als reifes und wahres Werk dieser Spätzeit sei der "Staffelsee" (K.256) genannt, der einen Sonnenuntergang von großer Wärme und Pracht zeigt, wie man ihn bei der dem Alpenvorland eigenen Luftspiegelung im Herbst erleben kann. Der weiten Wasserfläche in ihrer leisen Bewegtheit und dem Glitzern der unzähligen goldenen Sonnenreflexe stehen als große stumme Kontraste die den Bildgrund abschließenden sanften Hügelketten und der tief dunkelbraune schweigende Wald gegenüber. Noch befindet sich das Ruderboot in der größten und wärmsten Helligkeit, aber schon zieht der feuchte Dunst über dem Wasser auf und das nächtliche Kühlblau wird diese stille Seelandschaft, deren seichte Ränder breite Schilfgürtel säumen, einhüllen. Der weite fast wolkenlose flüchtige Äther spannt sich von tiefstem Kobaltblau über das Goldorange der untergegangenen Sonne bis zu fast klarem Weiß am rechten Bildrand.

Weitere beliebte Ausflugsziele des Malers waren Bruck oder Polling (K.260), wo Lier fast nur noch "fleißig Studien nach der Natur malte" 3).

Bei der Hängung der II.Internationalen Kunstausstellung in München im Jahre 1879 war Lier noch maßgeblich beteiligt, aber offensichtlich nicht mehr mit dem gewohnten Schwung, wie er auch selber zugibt: "Ich ziehe es vor, in meinem Atelier zu bleiben und zu malen. Ich fange an, alt und bequem zu werden, ich will nicht

---

1) Undatierter Brief vom Dezember 1877 an die Geschwister

2) Brief vom 15.8.1878 an Hermann

3) Brief vom 21.9.1879 an Hermann

sagen gebrechlich, aber ich merke jeden Tag, daß ich nicht mehr so frisch bin wie früher" 1).

Ob Lier und seine Gemahlin der freundlichen Einladung Folge leisteten, die sie 1881 aus Prag von der ehemaligen Schülerin Fräulein Marie Kürschner erreichte, ist ungewiß 2).

Sich in immer kürzeren Abständen wiederholende Asthmaanfälle und Kurzatmigkeit geboten Ruhe, wenngleich die ärztliche Verordnung große Fußmärsche vorsah, mit deren Hilfe man glaubte, der Fülligkeit Liers wirkungsvoll begegnen zu können. Offensichtlich trug diese auf einen nicht vorhandenen Leberschaden gerichtete Therapie zum verfrühten Herztod des Malers bei 3).

Im April des Jahres 1862 übergab Lier, schon kränkelnd, der Königlichen Staatssammlung sein letztes großes Werk, "Die Theresienwiese mit der Bavaria in Abendstimmung" (K.262).

Eine von der linken unteren Bildecke ausgehende Diagonale verläuft über den Hirten zu der Bavaria nach rechts oben und teilt das große Bild rechts in eine von der untergegangenen Sonne und links dieser Linie in eine vom aufziehenden Abend bestimmte Zone. Gebrochene Braun-, Oliv- und Orangetöne, vor allem das satte nachhallende Gold der hinter den dunklen Bäumen verschwundenen Sonne ist auf der "warmen" Seite für die Stimmung des Bildes ausschlaggebend. Das Gegengewicht liegt in der Horizontalen des erhöhten, den Mittelgrund abschließenden Walles, dessen Linearität in dem wunderbar gemalten zartblauen Nebelschwaden, der sich in der Senke gebildet hat, eine Verstärkung erfährt. Den Frieden dieser abendlichen Stunde erhöhend, steht der Hirte, ebenfalls aus der Mitte gerückt, wie im Gespräch versunken der Bavaria gegenüber. Einige seiner Tiere haben die Wasserlache entdeckt, in der sich das Abendlicht in köstlichsten Reflexen wiederholt. Glatt, fast ohne bemerkbaren Ansatz des Pinselstrichs, ist der hohe fast zwei Drittel des Bildes einnehmende Himmel gemalt, den vereinzelte von unten dunkelgrau, aber an den Rändern betont gelblich-goldig angestrahlte Wolken beleben. Das Werk erweckt

---

1) Brief vom 20.1.1880 an Hermann

2) Brief vom 28.6.1881 an Hermann

3) Aus mehreren Briefen, die Lier während der letzten Lebensjahre schrieb, sind diese Krankheitssymptome ersichtlich.

den Eindruck großer Räumlichkeit. Dieses sich in der Neuen Pinakothek befindliche Werk, dem von allen Seiten höchstes Lob entgegengebracht wurde, wirkt in seiner glasigen Klarheit wie auch seinem Inhalt und seinem Stimmungsgehalt auf den heutigen Betrachter nicht mehr ganz Überzeugend.

Das eben behandelte Werk wird allgemein als das letzte Gemälde Liers bezeichnet; gleichzeitig führte er auf Grund seiner früher gesammelten Studien ein Bild aus, das die felsige Küste der Isle of Bute, der langen schmalen Insel an der Mündung des Clyde darstellt, und das noch etwas später als das vorher erwähnte Gemälde die Staffelei des Malers verlassen hat. Die "Isle of Bute" ist wahrscheinlich identisch mit der "Mondnacht an der See" (K.263). "Eine kühle herbstliche Abendstimmung ist über das Wasser und die zackigen Felsenriffe ausgebreitet. Leichter Dunst steigt aus den ruhigen Fluten empor und umzieht die unteren Luftschichten mit einem leichten, bläulichgrauen Nebelschleier, durch welchen der Vollmond sich soeben Bahn zu brechen beginnt. Noch ist zu viel des verschiedenen Tageslichtes über die Landschaft gegossen, als daß der Schimmer des Mondes bereits zu einer die Umgebung erleuchtenden Wirkung gelangen könnte. Nur er selbst steht als glänzende, mit seiner unteren Hälfte noch in den umflörenden Nebel getauchten Scheibe oberhalb des Horizontes. Es ist eines jener friedlichen Stimmungsbilder, die in ihrem anspruchslosen zartgrauen Tonweben für die Richtung dieses innigen Malers bezeichnend sind" 1).

Einer Einladung des Freundes Bachmaier in Wien konnte der Maler auf Grund einer im Mai 1882 in Karlsbad angetretenen Kur nicht nachkommen; wegen allzugroßer Beanspruchung wurde dieselbe sogar schon vorzeitig abgebrochen und im Juni hielten sich Liers mit der befreundeten Familie Brey am Staffelsee zu Erholung auf 2). Im August und September weilten sie auf der Rottmannshöhe am Starnbergersee, doch Liers Befinden verschlechterte sich bei der rauhen Witterung zusehends. Schwere Erstickungsanfälle wieder-

1) Zitat eines ohne nähere Angaben überschriebenen Zeitungsausschnittes: "Liers künstlerischer Nachlaß". Aus dem Nachlaß Herrn Dr. med. Th. Mennachers. Im Bes. d. Verf.

2) Brief vom 17.5.1882

holten sich 1), und so beschloßen sie, das milde Klima Südtirols aufzusuchen 2).

Kurz nach der Ankunft in Vahrn bei Brixen erlag Adolf Heinrich Lier am 30.9.1882, erst 56jährig, einem Herzleiden 3).

Am 4.10.1882 fand in München unter großer Beteiligung das ergreifende Begräbnis statt, zu dem sich Freunde, Schüler, Enkel-schüler - der Verstorbene pflegte ihnen gegenüber scherzhaft die Großvaterwürde zu beanspruchen - und als Vertreter der Akademie Franz v. Defregger sowie Abordnungen verschiedener Künstlergemeinschaften eingefunden hatten. In bewegenden Worten hielt Wenglein die Trauerrede, aus der ich den Kernsatz, den für das Schaffen Liers und seiner Schüler geltenden Leitsatz an den Schluß stellen möchte: "Du hast uns angewiesen: das Große in der Einfachheit zu suchen, und wiederum das Kleinste, was die Natur uns bietet, für schön und liebenswert zu finden und uns ihm ganz hinzugeben" 4).

---

1) Brief vom 7.9.1882

2) Brief vom 27.9.1882

3) Beglaubigte Abschrift der Todesurkunde, ausgestellt in Vahrn bei Brixen.

4) Die Grabstätte auf dem Südfriedhof ist seit Jahren aufgegeben und eingeebnet. Mitteilung d. Städt. Bestattungsanstalten, München.