universität innsbruck
Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Adolf Heinrich Lier

Kallmeyer, Ilse

Innsbruck, 1967

Künstlerische Entwicklungsphasen Liers und ihre charakteristischen Merkmale

urn:nbn:at:at-ubi:2-4379

Künstlerische Entwicklungsphasen Liers und ihre charakteristischen Merkmale.

1835 - 1850

Dieser Abschnitt umfaßt die Kinderzeichnungen und ersten Bleistiftskizzen- und studien des in seiner Berufswahl noch unschlüssigen jungen Menschen und reicht von der bis jetzt frühest bekannten Zeichnung "Kind mit Kasperl" (K.1) und dem Blumenstrauß in der "Henkelvase" (K.2) aus den Jahren um 1835 bis zu der 1849 entstandenen Porträtstudie (K.9).

Die beiden erstgenannten Zeichnungen sind mit peinlicher Sauberkeit ausgeführt und lassen mit Sicherheit auf eine Vorlage schließen, wie die Schattierung z.B. in den Kleiderfalten des Kindes, die perspektivischen Verkürzungen des Podestes oder die Kreuzschraffen sowohl an der Vase wie auch der angedeuteten Standfläche des Untersatzes erkennen lassen.

Als 22jähriger zeichnete Lier, ebenfalls nach Vorlage, den "Herrnhuter Bruder" (K.4), in dessen Wiedergabe nun ganz deutlich eine starke zeichnerische Begabung festzustellen ist, die wir den zuerst behandelten Zeichnungen doch nach absprechen möchten. Mit großer Akribie wird der in der Tracht der Zeit Gekleidete festgehalten. Scharfe klare Linien charakterisieren das spitz-ovale markante Gesicht, dessen Herbheit durch die runde Kinnpartie und die weiche Modellierung der Wangen, nicht zuletzt auch durch die Perücke gemildert wird.

Stark romantisierend sowohl im Motiv als auch in der Auffassung des Dargestellten, ist der nachdenklich auf seinen Stab gestützte jugendliche "Hirte mit Hund" (K.6), dessen lockere Zeichnung durch das zarte Kolorit eine Steigerung erfährt. Auch dieses lavierte Ovalbildchen ist wohl nicht ganz ohne Vorbild zu denken. Die später entstandenen, erstmals von der Vorlage losgelösten Porträtstudien (K.7 u.9) sind wenig überzeugend, wobei vor allem die z.T. unsichere und oft absetzende Strichführung wie auch perspektivische Schwächen zu beobachten sind. Sicher ist Lier eine zeichnerische Begabung nicht abzusprechen,

doch wäre es verfehlt, von diesen wenig hervorragenden und der kindlichen Entwicklungsstufe entsprechenden Zeichnungen Schlüsse auf die spätere künstlerische Entwicklung Liers zu ziehen, zumal es in jener Zeit zum guten Ton gehörte, daß man einfach musizieren, feinste Stickereien anfertigen, malen oder zeichnen konnte.

1850 - 1855

Eine Schulung und Straffung und damit eine Entwicklung im eigentlichen künstlerischen Sinne setzte erst mit dem Jahre 1849/50 ein, als Lier nach Aufgabe seines Berufes sich ganz der Malerei zuwandte und seinen ersten systematisch durchgeführten Unterricht bei Berdellé erfuhr. Im Gegensatz zu den vorher genannten Porträtskizzen wirkt die höchstwahrscheinlich unter der Aufsicht des Lehrers entstandene Porträtstudie eines jungen Mädchens (K.10) klarer und sicherer, gleichzeitig behutsam.
Erste unmittelbare Naturanschauung spricht aus den fünf Landschaftsstudien des Jahres 1850, die sowohl in der Art der Auffassung als auch der Wiedergabe rein malerischer Natur sind.
Die Blätter sind zum ersten Mal - eine Ausnahme bildet das Brunnenhäuschen (K.5) - bis an den Rand vollgezeichnet und geben jeweils einen Ausschnitt aus der Natur wider. Senkrechte und waagerechte Strichführung, vornehmlich in den Architekturteilen, stehen untereinander in einem Spannungsverhältnis (K.11-13,15). Kräftige Querschraffuren sowie die nervöse Umrißlinie der hohen Baum- und Buschgruppen rufen eine gewisse Unruhe hervor, die auch die ausgesparte weiße Fläche im Vordergrund kaum zu mildern vermag. Räumliche Wirkung wird durch geschickte Licht- und Schattenverteilung (K.11.u.14) sowie scharf abgesetzte Hintereinanderstaffelung der Kompartimente erzielt.

In die frühe Münchner Zeit fällt das erste uns bekannte hochformatige Ölbildchen "Jäger mit erlegter Gams" (K.18), dessen

Aussagekraft und Darstellungsweise unbeholfen und besonders in der Gestalt des winkenden Jägers hölzern und wie nachträglich hineingesetzt wirkt. Diesem Bildchen liegt wie den folgenden Frühwerken (K.19, 21,22,24,27,29,31) die auf einer mehrfach wiederholten, kulissenartig hintereinandergesetzten Diagonalteilung ruhende Komposition zugrunde, der die Geraden der Land- und Seeflächen entgegen zu wirken suchen. Das Gewicht der Landmassen untereinander ist ausgewogen, doch ruht auf ihr noch der Hauptakzent. Besonders der Vordergrund wird ausführlicher geschildert: ein ausgefahrener sandiger oder felsiger, oft mit Gras bewachsener Weg oder Pfad (K.22,24,27,29,3o,33,34,38) führt meistens direkt von der unteren Rahmenbegrenzung in die Bildtiefe und wirkt damit sofort distanzierend. Dieses Bestreben wird in den meisten Fällen von einer oder mehreren Staffagefiguren noch unterstützt, die hier in die Übergangszone von Vorder- zu Mittelgrund setzt bzw. hineinragen läßt (K.29 u.3o). Ein weiteres Moment, die Räumlichkeit zu erhöhen, liegt in dem vom vordergründigen tiefsten Punkt, dem Weg also oder auch einer wassergefüllten Senke (K.21), in nach außen schräg ansteigendem Terrain, das häufig von niederem Gebüsch bestanden wird (K.21, 22,29). Auch der später als raumsteigernde Randerscheinung häufig verwendete sanfte, marterlbestandene Hügel taucht hier zum ersten Mal auf (K.38). Nicht unbeachtet darf in diesem Zusammenhang der Standpunkt des Malers bzw. der des Betrachters bleiben, der meistens etwas erhöht vor dem Bildganzen steht, und dessen Blick in gewisser Weise durch die oben geschilderten Kompositionsmittel in eine Sichtabfolge gezwungen wird.

Der Hauptakzent liegt auf der zwei Drittel des Bildes einnehmenden dinghaften Zone, über die sich der leicht bewölkte Himmel spannt. Noch ist er nicht unbedingt zum alleinigen Stimmungsträger geworden, sondern erfüllt eher eine raumfüllende Funktion. Indirekter Lichteinfall und beginnende Ton-in Tonmalerei, wobei schwere dumpfe Braun-, Ocker-, Violett- und Grüntöne besonders in den Studien vorwiegen, verleihen der Landschaft nicht nur Plastizität und Tiefe, sondern drücken gleichzeitig die über ihr liegende Stimmung aus. Die Malweise ist in den flächigen Partien der Studien (K.19,21,22,3o,38) von glatter

gezogener Art, wobei aber deutlich der Pinselansatz zu erkennen ist. Unebenheiten im Gelände oder Buschgruppen werden durch Pinseldrucker wiedergegeben. In den ausgeführten Gemälden (K.24,33,34) sind ebenfalls, vornehmlich in den Gebirgsmassiven, Violett-Töne verwandt, doch herrschen hier im allgemeinen hellere klarere Farben wie Chromoxydgrün, Kadmium, Krapplack und Kobalt vor. Die Malweise ist von größerer Feinheit, im Laubwerk fast tüpfelnd, in den glatten Flächen jedoch wischiger, fließender. Bis auf eine Ausnahme (K.2o) handelt es sich bei diesen Frühwerken um reine Landschaften oder Darstellungen im Landschaftsraum.
Die Vorliebe für ein besonderes Format ist noch nicht ausgeprägt, wenngleich eine mittlere rechteckige Größe vorwiegt. Das durch Ed.Schleich d.Ält.so beliebt gewordene schmale handtuchartige Format taucht bei Lier nur zweimal auf (K.21 u.3o).

Die Ausdruckswirkung des frühen Oeuvres auf den heutigen Betrachter ist nicht immer ganz überzeugend, vor allem, wenn es sich um die in schweren Farben gemalten reinen und manchmal irrealen Landschaften handelt, die zugleich durch den Mangel an Atmosphäre irgendwie "glasig" wirken.

1856 - 1864

Die "Kornernte" von 1856 (K.39) steht am Anfang einer weiteren Entwicklungsperiode, die um etwa 1864 mit dem "Dorfidyll" (K.128) eine vorläufige Zäsur erfährt.
Mit der gerade genannten "Kornernte" legte sich Lier auf ein Thema fest, das er viele Male durch sein ganzes Oeuvre hindurch wiederholte und das nicht unwesentlich dazu beitrug, schon allein von der Thematik her den Begriff des "typischen Lier" zu prägen.

Der nun vom Maler bevorzugt dargestellte Raum ist das weite Alpenvorland mit seinen schwingenden Linien, der rhythmischen Abfolge von Wasser, Wiese, Wäldern, Hügeln und fernen Bergen. Erhebliche Ausschmückung scheint auf den ersten Blick der Vordergrund erfahren zu haben. Tatsächlich sind es jedoch bloß drei oder vier sich stets wiederholende Repoussoirs: der vom unteren Rahmen ausgehende und den Blick in die Tiefe lenkende Weg wird vorübergehend durch eine seichte Wassermulde abgelöst, die von der begrenzenden Bildkante überschnitten wird (K.39, 4o,42,44,74,1o1). Ein schmaler Holzsteg, meistens stark aus der Mittelachse gerückt, übernimmt diagonal verlaufend die richtungsweise Funktion (K.39,43,46,6o,1o1). Die gleiche Aufgabe erfüllt auch der gleichzeitig verwendete, locker zusammenhängende Zaun (K.41,63,64,68,1o6,1o8,1o9) oder ein am Boden liegender umgestürzter Baum bzw.Baumstamm (K.43,51,8o,83,112, 113,114).

Während im frühen Oeuvre die Zahl der Staffagefiguren sich auf eine, höchstens aber zwei beschränkte, wird nun meistens eine ganze, sehr detailliert beschriebene Gruppe Blickpunkt und somit themenbestimmend wie z.B.in den verschiedenen Erntedarstellungen mit hochbepacktem Wagen (K.39,42,61,65,66,73,1o2,122), in denen der sich mit den arbeitenden Landleuten unterhaltende oder spazierengehende Pfarrer mit Hündchen nicht fehlen darf (K.39, 42,61,73). Offensichtlich schien Lier diese Bilder auf Bestellung gemalt zu haben, denn wie ließe sich sonst die in einem an seine Geschwister gerichteten Brief gemachte Äußerung verstehen: "Der beliebte dicke Pfarrer und auch der Kruzifix dürfen nicht fehlen."

Eine Abänderung des Themas aber unter Beibehaltung des gleichen Kompositionsschemas finden wir z.B.in den nicht ganz zu Recht so genannten "Ernte"bildern, denen eine zweite Handlung in der vordersten Mittelgrundzone "vorgeblendet" wird: der den feueranzündenden Kindern zuschauende Jäger mit den Hunden in Rückenansicht (K.44,1o1,1o9). Als Gegengewicht zu diesen eben geschilderten Szenen bietet sich häufig eine mächtige, oft leicht erhöht gestellte Eichen- oder Buchengruppe wie auch Einzelbäume an (K.39,41,42,43,66,71), die sich, abgesehen von ihrer raum-

steigernden Wirkung, nicht immer ganz organisch in das Bildganze einfügen und mitunter die Funktion eines Versatzstückes nur allzu deutlich erkennen lassen (z.B.K.39).
Zweites großes Thema dieser Jahre ist die in verschiedenen Versionen wiederholte "Ziehende Schafherde", die sich aus dem "Sommertag am Starnbergersee" von 1858 (K.62) entwickelte und im Grunde nichts Neues bietet, da eigentlich nur die Staffage ausgewechselt wird (K.63,64,67,111). Den Hintergrund bildet in allen bisher aufgeführten Werken der entfernt liegende in mehreren Ketten gestaffelte Gebirgszug.

Durch den Aufenthaltsort bedingt, malte Lier auch zahlreiche Seeuferlandschaften (K.48,49,6o,76,77,91,92,94,98,1oo), die von Bootstypen verschiedener Art, mit und ohne Staffage, belebt werden. In den Werken "Heuboote am Chiemseeufer" (K.49) und der "Partie auf dem Chiemsee" (K.1oo) stößt die Wasserfläche unmittelbar an den vorderen Rahmen an und füllt die ganze Bildbreite aus. Waagerechte Linien sind bestimmend. In den übrigen Seeuferlandschaften steht der meist nur leicht bewegten, glitzernden Wasserfläche die unter einer Diagonalen aufgereihte zum äußeren Bildrand hin wachsende körperhafte Dingwelt gegenüber.

Reine Landschaftsstudien (K.54,55,56,57,68,73,82,95), Wildbäche (K.5o,51,59,8o) und Gebirgslandschaften (K.117,118) stecken neben genrehaften Darstellungen (K.125,127)und zwei Münchner Stadtansichten (K.119,127) den Motivkreis des Malers ab. Neben den bildmäßigen Ölstudien und den ausgeführten Gemälden liegen ein in seiner atmosphärischen Weichheit und Stimmung hervorragendes Aquarell (K.4o) sowie zahlreiche Bleistiftskizzen- und studien vor uns. Am Chiemseeufer und seiner Umgebung entstanden die mit spitzem Stift durchgeführten Zeichnungen (K.76,77,84,85, 86,92), die sich durch genaue Beobachtung und zeichnerische Sorgfalt auszeichnen. Diesen ausschnitthaften Landschaftsdarstellungen ist die mit einem Punkt beginnende oder endende Strichführung (K.77,84,85,86,115) eigentümlich, wogegen das"Alpenvorland" (K.72), das "Bauernhofidyll" (K.95), der "Holzstapelplatz" (K.114) und die "Partie an der Isar" (K.12o) mit weichem Stift breiter und flächiger gegeben sind und daher ausgesprochen malerisch wirken.

Die Lier als Vorlage zu einem Gemälde dienenden Entwürfe müssen jedoch nicht unbedingt von dieser etwas harten, detailliert-filigranhaft geschilderten Art sein, sondern zeigen im Gegenteil manchmal nicht mehr als gerade die wichtigsten äußeren Anhaltspunkte (K.72,12o). Alles andere, das, worauf es ihm im Bilde eigentlich ankam, reproduzierte er von innen heraus.
Die materielle Dingwelt nimmt bis auf einige Ausnahmen (K.4o, 48,49,67,71,73,94,97,1oo,1o1,o12,1o8,1o9) die unteren zwei Drittel oder auch die Hälfte des Bildes ein. Häufig sogar wird fast die gesamte Fläche ausgefüllt (K.59,74,87,93,112,113,114, 118,125,127,128); das gilt auch für die Zeichnungen.

Die meisten Bilder werden von einem hochsommerlichen, nicht selten gewittrig-schwülen Himmel abgeschlossen, hinter dessen manchmal leicht pastos gemalten Wolkengebirgen sich die Sonne versteckt (K.39,41,51,66,94). Meistens jedoch taucht eine außerhalb des Bildes liegende Lichtquelle das Land in Helligkeit und Wärme, wie ja das allseitig umfließende Licht überhaupt ein Merkmal der Freilichtmalerei ist 1). Übergangsstimmungen, wie sie im späteren Schaffen Liers relativ häufig vorkommen, finden in dieser Periode noch wenig Beachtung (K.67,8o,119,121).
Durch das einfallende Sonnenlicht bedingt, wird das Kolorit heller und im Vergleich zum Frühwerk wärmer, besonders in der Skala der Gelb- und Ockertöne, der sämtliche, jedoch eher kühl wirkende Grünschattierungen des Laubwerks und der Wiesenzonen wie auch silbrige Töne der Wasserflächen entgegenstehen. Schattenpartien werden in entsprechend dunkelnuancierterer Farbe wiedergegeben.
Die Malweise der Studien (K.54,55,56,58,59,61,68) unterscheidet sich wesentlich von der der ausgeführten Gemälde. In ersteren verrät sich eine schnellschaffende und leichte Hand, deren oft heftig wirkende und hart nebeneinandergesetzte, flächig oder hakenförmige Pinselführung wie auch die Drucker eine gewisse Unruhe und Energie ausdrücken. Lier bevorzugt hier den pastosen

---

1) Wolfgang Schöne: "Über das Licht in der Malerei", Verlag Gebr. Mann, Berlin 1954, Kap.XXIX

Farbauftrag. Den Gemälden dagegen ließ der Maler durch oft allzu breit ins Detail gehende Schilderung die größte Sorgfalt angedeihen, sodaß gerade das für das Publikum bestimmte Werk Ursprünglichkeit und Frische in gewissem Maße vermissen läßt.
Bis auf drei Ovalbildchen, dessen eines auf Zink gemalt ist (K.98-1oo), bevorzugt Lier eine mittelstarke Leinwand und vorwiegend rechteckiges Format mittlerer Größe. (Ausnahmen bilden K.42,43,46,62,63,67,71,74,83,1o1,113,119,121,123).

1864/65

Lier, der inzwischen in den Kreis der bedeutendsten Künstler des süddeutschen Landschaftsraumes aufgestiegen war, ging im Jahre 1864/65 nocheinmal als ein Suchender nach Paris und Barbizon, anschließend nach England.
Die Zahl der uns aus dieser Zeit erhaltenen und hier in einer Auswahl vorliegenden Bilder ist zwar gering (K.129-144), doch bereitet sich in den in so relativ kurzer Zeit entstandenen und in einer für Lier überraschend thematischen Vielfältigkeit gehaltenen Werken der Durchbruch vor, dessen Verwirklichung sich in der Folgezeit auf die hohen, weiten mehr oder minder bewölkten Himmel und Lüfte als reine Stimmungsträger sowie das Kolorit konzentrieren sollte. Ein durchlaufender roter Faden wie schon im vorher behandelten Oeuvre, sei es nun vom Motiv her, der Raumbehandlung, der Farbe usw., findet sich für die Werke oder besser gesagt Experimente dieser Zeitspanne nicht.
Wieweit sich Lier an die niederländischen Vorbilder des 17.Jahrhunderts gehalten hat (K.129,13o,136), ist mir aus Mangel an eigener Anschauung nicht möglich zu sagen, doch scheinen sich die Kopien (K.132,138) im allgemeinen durch größtmögliche wahrheitsgetreue Wiedergabe auszuzeichnen. Die "Marine" (K.13o) in ihrer bis zur Vollendung gesteigerten Ton-in-Tonmalerei und zerfließenden Weichheit verrät allerdings stark die persönliche Note des Malers.

Neben den verschiedenen Kopien und Stilleben, in denen die bedingt harte Zeichnung auffällt (K.136,137,138), gelangen dem Maler auch reine Landschaftsdarstellungen (K.131,133,134), die die impressionistisch auflösende Malweise vorweg zu nehmen scheinen, wie am schönsten der sich in der Neuen Pinakothek befindliche "Steinbruch in Paris" (K.131) zeigt. Dieses das französische Programm am reinsten befolgende Werk aber blieb in seiner Art einmalig und schon in der bald darauf anzusetzenden Weiherlandschaft "Vivret sur Oise" (K.133), die in den Wäldern von Barbizon entstand, kündigt sich die Umformung gemäß der eigenen und somit deutschen Mentalität an.
Auf dem Weg durch die Normandie über Antwerpen und Dover nach England, malte Lier drei kleinere Bilder (K.141-143), deren Standort heute unbekannt ist und deren nach schlechten Aufnahmen verfertigten Reproduktionen wohl eine Vorstellung des Landschaftsraumes an sich zu vermitteln vermögen, aber darüberhinaus keine tiefergehende Beschäftigung mit dem Werk selbst zulassen.

Bei der Gesamtschau über das französische Oeuvre darf nicht vergessen werden, daß wohl ein mit seinem Métier vertrauter, aber dennoch künstlerisch unbefriedigter Mensch nach Frankreich gekommen war, wo er das Arkanum, das beseelende Element der Malerei zu ergründen hoffte. Aus diesem Grunde ist es umso verständlicher, wenn Lier sich anfänglich in den Kopien eng an seine verschiedenen Vorbilder hielt und sich später zunächst stark von Jules Dupré beeinflußen ließ. Von ihm wie von den anderen Künstlern von Barbizon lernte er, seine ganze Aufmerksamkeit den stets wechselnden Zuständen der Atmosphäre zuzuwenden, dem Himmel mit dem von ihm auf Beleuchtung, Färbung, Ton und Stimmung ausgehenden Einfluß. Der von Theodore Rousseau geprägte Satz: "Le ciel est devant un arbre, dans un arbre, derriere und arbre, il est partout. Le ciel, c'est l'air" 1) sollte für Liers Werk von größter Bedeutung werden.

In der "Landschaft mit Schafherde" (K.149), die ziemlich bald nach Liers Rückkehr nach München entstanden sein muß, vereinigen

---

1) Claude Roger-Marx: "Le Paysage Français", Librairie Plon, Paris 1952, S.23

sich französisches und deutsches Element zu einer Synthese und es gelang die Übertragung, bzw. Umformung auf den oberbayerischen Landschaftstypus dessen, was der Künstler bei seinen Freunden gesehen und gelernt hatte. Stark lehnt er sich in der undurchdringlichen schweren Farbigkeit der hohen Baumgruppe und der Schattengebung an Dupré an, dem man immer wieder den Vorwurf machte, daß sein Kolorit besonders in den Brauntönen zu schwer, zu wenig transparent sei und er in den Schatten zuviel Schwarz verwende. Hoher bewölkter Himmel, erdige Zone, ganz in sommerlich-warmes Licht getaucht, und die Staffage in ihren etwas spröden Gelb-, Ocker- und Brauntönen erfahren durch die feuchte Frische und Kühle des von Reflexen funkelnden Gewässers eine Akzentuierung. Hatte man sich eine Generation früher bemüht, "stimmungsmachende" Staffage und überflüssig erscheinende Details aus dem Bildwerk zu entfernen, so hatte Lier sich nicht nur über diese puristischen Bestrebungen hinweggesetzt, sondern im Gegenteil damit begonnen, seine Werke in steigendem Maße mit einer anspruchslosen aber doch bezeichnenden Staffage anzufüllen. Die schon in der Zeit von 1856-1863 erkennbare Tendenz, der Staffage wesentlich die Funktion eines stimmungsbildenden Elementes zuzuteilen, ist im eben behandelten Werk (K.149) besonders deutlich. Dächte man sich das Pferdegespann, das kleine Mädchen und die versprengte Herde mit Schäfer fort, es fehlte etwas Wesentliches.
Die Malweise dieses "nachfranzösischen" Werkes zeichnet sich durch lockere, oftmals tüpfelnde Pinselführung aus. Leichtes Impasto verleiht der Erdzone einen besonderen Reiz.

In der nur spannengroßen Ölstudie mit "Windmühle" (K.145) und den abendlichen Weiherlandschaften "An der Oise" (K.15o u.151) hat sich das Gewicht zugunsten des hohen Himmels verlagert. Hierin folgte Lier ganz der Lieblingskomposition seines französischen Lehrers: die eine Hälfte des Vordergrundes nimmt ein schilfbestandener Weiher oder ein Sumpfgelände ein, die andere Hälfte durchzieht ein stiller Wasserarm; im Mittelgrund erhebt sich eine mächtige undurchdringliche Baumwand, die den Horizont durchstößt und sich im Wasser oder Sumpf widerspiegelt. Ganz im Hintergrund schließt ein Landstreifen, ein Kirchdorf oder eine

abermalige Baumgruppe die Szene ab.
In der Wahl des Bildformats äußert sich neben zahlreichen hochformatigen Werken die Vorliebe für das querrechteckige mittlerer Größe.
Das Oeuvre der französischen und nachfranzösischen Zeit übt vor allem durch seine vollendete Tonigkeit und seine atmosphärisch vibrierenden Erscheinungen auf den heutigen Beschauer einen ganz besonderen Reiz aus.

1866 - 1874

Die Jahre von 1866 - 1874 zeigen den bis zur künstlerischen Vollendung gereiften Maler (K.153-241), dessen umfangreiches Oeuvre einen außerordentlichen fleißigen Künstler vorstellt, der mit Leichtigkeit die verschiedenen Themen, Stimmungen und Landschaften bewältigte und darüber hinaus rein maltechnisch überraschende Sprünge vollführte.
Ruft das gezeigte Abbildungsmaterial beim oberflächlichen Durchblättern zunächst Erstaunen über zahlreiche neue, vom Frühwerk abweichende Motive hervor, so schält sich beim näheren Studium für einzelne Jahre doch die Vorliebe für dieses oder jenes Thema oder die wiederholte Darstellung eines bestimmten Gegenstandes heraus. Aus dem silhouettenartig wirkenden einsamen mächtigen Baum bzw.der hohen Baumgruppe der Frühzeit (K.33,36, 43,62-66,67,71,101) entwickelte Lier um 1867/68 die knorrigen Eichengruppen mit oftmals totem, fingernden Geäst (K.155,157, 158,160), die nun aber nicht mehr als beliebig verwendbares Versatzstück fungieren, sondern bildbestimmend werden. Die Vordergrundbehandlung weicht kaum vom üblichen Schema ab und die überflüssigerweise hineingesetzten Kuhherden oder pflügenden Bauern beeinträchtigen den Eindruck. Die Horizontlinie ist bei allen Bildern niedrig gewählt, doch schwächen die kompakt wirkenden Laubmassen im Mittelgrund trotz ihrer diaphanen Struktur die Tiefenwirkung und nehmen der Landschaft

die gewohnte Weite.
In dem langgestreckten Bild mit den vom Felde heimkehrenden Landleuten (K.165) aus dem Jahre 1868, dem eine bildnismäßige Studie vorausgeht (K.164), bringt Lier zum ersten Mal eine diffuse Übergangsstimmung, in der der Tag leise ausklingt. Sich leise kräuselnder Rauch und die fast wörtlich aus der "Landschaft mit Schafherde" (K.149) übernommene figürliche Staffage unterstreichen, klar konturiert gegen den Himmel gesetzt, die Stimmung, die die am niederen Horizont scheidende Sonne hervorgerufen hat. Die Vordergrundbühne unterscheidet sich nicht wesentlich von den schon geschilderten. Vier bis sechs Jahre später erfuhr dieses Werk eine erneute Wiederholung (K.219).

Voll starken aber intimen Stimmungsgehaltes, der durch die weich gegebene Lichtführung bestimmt wird, sind die beiden tonigen Interieurs (K.166 u.167), in denen Lier seine ganze Liebe zum Einfachen, Anspruchslosen und fast Unscheinbaren aber immer malenswerten Gegenstand bekennt. Runde und eckige Linien, Flächen und Körper wechseln einander ab und ziehen den Blick mehr und mehr in die Bildtiefe, die sich in undurchdringlich-weicher Dunkelheit verliert. Lier wendet hier eigentlich genau dasselbe gestaffelte kompositionelle Schema wie in seinen Landschaftsbildern an, ja sogar die Vordergrundgestaltung wiederholt sich.

Haben wir bisher die Ernteszenen bei hoher Mittagssonne und flimmernder Schwüle jeweils in eine weite wellige Wald- und Wiesenlandschaft eingebettet gesehen, so konzentriert sich Lier jetzt ausschließlich auf das unweit der vorderen Bildkante stehende Getreidegefährt, das sich klar, silhouettenhaft, wie die rings umher beschäftigten Bauern über niedrigem Horizont gegen den Himmel erhebt, den die untergegangene Sonne in glühende Farben taucht und an dem der Abend mit seiner kühlen Färbung schon mahnend heraufzieht. Die nur aus wenigen Tönen sich zusammensetzende Palette steigert sich zu feinstem Nuancenreichtum. Vertikale und Horizontale, Staffage und Stimmung bedingen einander vollkommen und bilden eine untrennbare Einheit.

Gleiches Empfinden für den Reichtum des Kolorits und die Aussagekraft solcher Übergangsstimmungen bekunden die Mondscheinlandschaften (K.174-177), in denen man sich and Duprés Oeuvre erinnert fühlt. Frei von jedem überflüssigen Detail, das Himmel und Erde in ihrer unlöslichen Harmonie stören könnte, breitet sich die unendliche stille und weite Moor- bzw.Seelandschaft (K.19o-192) aus. Das vom versteckten Mond ausgehende, silbrig fahle Licht fällt breit aber abgrenzend auf der mit kleinen Schaumkronen besetzten Wasserfläche auf und ruft so den Widerstreit zwischen Hell und Dunkel hervor. Der in die Bildtiefe führende Weg ist den Betrachter nicht neu, nur wird er aus der eigentlichen Bildmitte heraus bis an den Rand gesetzt und erhöht so die Spannung, in der feste Dingwelt und Wasserfläche stehen. Der dritten nur leicht veränderten Fassung, der "Mondnacht am Chiemsee" (K.2o3), haftet durch das hinter zerrissenem Gewölk hervorbrechende Mondlicht etwas Unheimliches an, das durch das unruhige, silbrige Glitzern der Wasserfläche eine Steigerung erfährt.

Diese durch die schnelle Veränderlichkeit der Atmosphäre hervorgerufenen Stimmungen, die Lier lange und sorgfältig beobachtet und vielleicht auch skizziert hatte, empfand der Künstler in seinem Atelier noch einmal nach und reproduzierte sie aus der Erinnerung heraus.

Er beschränkte sich aber nicht nur auf Spätnachmittags- oder die durch den aufgehenden Mond hervorgerufenen Stimmungen, sondern versuchte, die eigenartige Atmosphäre festzuhalten, die der frühe Morgen birgt, wenn die Dunkelheit der Nacht schon gewichen aber der helle Tag noch nicht angebrochen ist (K.178, 179,18o,2o6,217). Weiche dunstige Nebelschleier stehen in den seichten Senken, die durch das Verschieben der Pläne gegeneinander entstehen. In den steigenden und fallenden Linien, die sich mit der Entfernung vom Beschauer mehr und mehr verflüchtigen, begreift Lier richtig das Alpenvorland in seiner ganzen Weite, Tiefe und rhythmischen Bewegung. Der Bauer mit seinen vor einen Pflug gespannten Kühen und die das Vesperbrot bringende Magd heben sich kaum von der erdgebundenen vordergründigen Ebene ab und wären außer ihrer raumsteigernden Funktion nicht unbedingt notwendig.

Das von Lier mit der Jahreszahl 1869 versehene Werk "Gewitter im Gebirgstal" (K.193) durchbricht jäh und ungestüm die Kette der intimen Landschaften. Aufkommender brausender Sturm kündigt das Gewitter an, das am linken Bildrand schwarz und unheimlich heraufzieht; ebenso ungestüm und wild und für Lier in dieser Vehemenz ganz ungewöhnlich, ist der vor allem in der rechten unteren Bildecke angewandte reliefartige pastose Farbauftrag, ja selbst das zeitweilige Spachteln, wie sich besonders gut an dem gewaltigen Felsblock vor der Mühle erkennen läßt. Das ganze Bild ist heftige Bewegung: Fels, Wasser, Bäume, Strauchwerk, selbst die Wolken befinden sich in einem Aufruhr und die Elemente scheinen einander ausspielen zu wollen. Düstere Farben und zerrissene, fahrige Pinselführung unterstreichen die von figürlicher Staffage freie wilde Gebirgslandschaft.

In den Übergangsstimmungen, die sich jedoch nicht wie bisher auf eine Tages- sondern eine Jahreszeit beziehen, nimmt Lier in den um und nach 1870 gemalten Werken den Faden wieder auf. Den Auftakt zu den warmen trockenen Herbstlandschaften bilden die "Kartoffelernten" (K.208-210). In dem großen ausgeführten Gemälde (K.209) wiederholt er fast wörtlich den Vorwurf, doch steigert er den Eindruck der Räumlichkeit erheblich, indem er an mehreren diagonal verlaufenen Linien den arbeitenden Landleuten ihren Platz gibt. Zwei sich kreuzende und hintereinanderschiebende Pläne, der sanft nach rechts abfallende Hang und die Ebene, die auch farblich konträr sind, tragen zur gesteigerten Raumwirkung bei. Das von links in sanftem Schwung ansteigende lockere Wolkengetuff, das sich zum Horizont, d.h.zur Tiefe hin mehr und mehr verdichtet, ruft ebenfalls neben dem von ihm verursachten Spiel von Licht und Schatten auf der festen Oberfläche ein gesteigertes Raumempfinden hervor. In der gebundenen erdhaften Zone vermögen zwei Farben allein, nämlich Gelb und Grün, jedoch in den nur denkbar möglichen Abschwächungen bzw. Steigerungen die ganze Schwere und Süße eines solchen Herbsttages auszudrücken. Figürliche Staffage, auch wenn sie immer noch steif und hölzern wirkt wie z.B. die Magd in Rückenansicht (K.209), Himmel und Erde und das, was sich auf ihr abspielt, bilden eine unauflösliche Einheit.

Die herbstlich warmen tonigen Landschaften werden um 1872/73 von Werken regnerisch-trüber Stimmung abgelöst (K.224,231), in denen Lier den geheimnisvollen Zauber solch einer unfreundlichen, feucht-klammen Jahreszeit überzeugend darzustellen vermag. Mächtige, fast kahle Bäume mit glänzend-naßen Stämmen begrenzen die Allee, die sich ungewiß im Dunst des herabströmenden, nieselnden Regens verliert. Die aufgeweichte Chaussee, in deren Fahrrinnen das Wasser reflektierend steht, das dem unbeirrt dahintrottenden Gespann folgende Hündchen mit herabhängendem Schwanz oder die schirmtragende Gestalt unterstreichen den für diese Jahreszeit gültigen etwas trostlosen Ausdruck. Farblich von größter Weichheit und Milde ist die hier einzureihende "Heimkehrende Jagdgesellschaft" aus dem Jahre 1874 (K.234).

Aus dem schmalen Pfad, den Lier im Frühwerk in leicht ansetzendem Schwung von der unteren Bildkante in den Mittel- oder Hintergrund laufen ließ, entwickelte sich allmählich der breite, fast den ganzen Bildvordergrund einnehmende Feldweg (K.211,233, 234) bzw. die Allee (K.224,231), an deren Beginn in der Regel eine figürliche Staffage gesetzt ist.

Drei lichtdurchflutete Frühlingslandschaften im Hochformat aus den Jahren um 1871-1873 (K.198,226,228) und ein in seiner Farbenpracht förmlich glühender "Buchenwald im Herbst" (K.241) zeigen den Künstler als einen allen Stimmungen und atmosphärischen Gegebenheiten gerecht werdenden Maler. Die atmosphärischen Gegebenheiten, nämlich die hohen hellblauen Himmel mit ihrem weißen, losen Federgeflock bestimmen den von diesen in zartem Kolorit gehaltenen Werken ausgehenden Ausdruck.

Liers Oeuvre zeichnet sich in seiner besten Zeit durch wunderbare hohe, weite, bewölkte Himmel aus, deren überzeugende Aussagekraft von flüchtig-leichter manchmal lasierender, in Einzelfällen pastoser Pinselführung und einem leuchtenden Kolorit voller warmer Tonigkeit unterstützt wird. Neben der Atmosphäre und dem Licht ist das Kolorit der wesentlichste Stimmungsträger. Die Atmosphäre mit ihren stets wechselnden Erscheinungen ist absolut stimmungsbildend, wenn auch die Staffage zur Betonung der einen oder anderen Stimmung herangezogen wird. Ein-

deutig aber hat sich der Künstler, vielleicht unbewußt, an die Dupré'sche Bildaufteilung gehalten, in der nur mehr ein Drittel die feste Erdzone, aber zwei Drittel der Himmel, die Luft, einnehmen.
Die figürliche bäuerliche Staffage ist wesentlich bereichert worden und dient nicht nur tiefenwirksamen Zwecken, sondern bildet manchmal den dominanten Bildinhalt.
Stärker als sonst bedient sich der Künstler linear-perspektivischer Mittel, mit deren Hilfe er häufig ein ganzes Bild aufbaut. Hatte Lier bisher das mittelgroße, intim wirkende Bildformat bevorzugt, so treten in dieser Zeit in verstärktem Maße großformatige Werke auf, ein Faktum, das wohl auf vermehrte Ausstellungstätigkeit und Repräsentativaufträge zurückzuführen ist.

1874 - 1882

Der letzte große Abschnitt im Schaffen des Künstlers umfaßt die Spanne von 1874-1882 (K.242-264).
In den im Atelier komponierten regennaßen Herbstbildern (K.224, 231,234), die in ihrer Aussage zwar von absoluter Gültigkeit sind, macht sich doch in einer gewissen Flachheit und Durchsichtigkeit trotz der gesteigerten Tiefenwirkung der Spätstil der Endphase bemerkbar (K.256,26o,261,263,264). Mit zunehmenden Krankheitsbeschwerden nehmen sowohl körperliche Schaffenskraft als auch schöpferischer Gestaltungswille ab und die Thematik der Bilder beschränkt sich nur mehr auf "Heimkehrende Schafherden am Abend" (K.243-249), Moor-(K.255) bzw.See-(K.256,257, 261,263,264) und Bachlandschaften (K.258,259,26o), zwischen die der Künstler um 1877 nochcinmal eine "Kornernte" (K.251, 252) einschiebt.
Das allgemeine Nachlassen wird besonders deutlich in der Pinselführung und dem Kolorit. Stärkste Auflösung, ein Ineinanderübergehen sowohl in der festen körperlichen Dingwelt als auch

im Himmel kennzeichnet noch die um 1872/73 gemalten Werke. Das ausgewogene Kolorit in vorwiegend gedämpften Tönen, wobei Gelb und Ocker in allen Nuancen sowie Braun und auch ein samtiges Dunkelblau vorherrschen, machen die Bilder aus der ausklingenden Schaffensperiode Liers gerade durch die in ihrer Weichheit verschmelzenden Übergänge auch heute noch zu einem begehrten Sammlerobjekt.

In den um 1878-1881 am Staffelsee gemalten Bildern (K.256,257), die wie überhaupt das ganze Oeuvre bis auf vier Ausnahmen (K.25o,251,258,26o,261) Spätnachmittagsstimmungen oder dämmerige Landschaften darstellen, setzt der Spätstil in seinem ganzen Umfang ein: das warme tief-dunkle Braun der im Gegenlicht stehenden Wälder und schilfigen Seerändern wird von den bevorzugt gemalten Wasserflächen mit ihren tausendfältigen, meistens silbrig-kühlen Reflexen zurückgedrängt. Die fast wolkenlosen, durchsichtig klaren, sanft opalisierenden Himmel spannen sich in unendlicher Weite (K.256,26o,261,262). Den Spätstil kennzeichnen außerdem scharfe, schlagschattenartige Beleuchtung (K.261) und zunehmende harte Konturierung (K.26o), sowie das Zurückdrängen der figürlichen Staffage, die sich der von der Natur und der Atmosphäre ausgehenden Stimmung unterordnet. Die feine, die körperhaften Dinge tüpfelnde, die Himmel in kaum merkbarem Ansatz lasierende Malweise wirkt flach und etwas kraftlos.

Stille Beschaulichkeit entströmt diesen letzten Werken, die ausnahmslos auf der Staffelei im Atelier entstanden und die die unmittelbare Begegnung mit der Natur vermissen lassen.