Zeitschrift: Wissen und Leben
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 25 (1922-1923)

Artikel: Max Liebermann
Autor: Scheffler, Karl
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-750007

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

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

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

Download PDF: 20.07.2025

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

MAX LIEBERMANN

Die Schweizer Kunstfreunde haben einige Wochen lang Gelegenheit gehabt, Bilder, Zeichnungen und graphische Blätter von Max Liebermann anzusehen. Sie sind unbefangen vor diese Arbeiten getreten und haben sie unvoreingenommen auf sich wirken lassen. Wahrscheinlich wird es ihnen nicht leicht gewesen sein, angesichts dieser Kunstwerke die eigentümlich umstrittene Stellung zu verstehen, die Liebermann in Deutschland lange Zeit eingenommen hat, und die er in gewisser Weise noch jetzt einnimmt. Wer diese Malerei naiv auf sich wirken lässt, wird einsehen, dass sie keineswegs kalt, intellektuell und unsinnlich ist, wie es ihr oft und lange in Deutschland vorgeworfen worden ist, sondern dass sie sehr gefühlvoll und einfach ist, sehr natürlich und naiv und eher zurückhaltend als aufdringlich. Es gehört schon eine Gedankenoperation dazu, um zu begreifen, wie es gekommen ist, dass Liebermann jahrzehntelang im Mittelpunkt von Kunstkämpfen gestanden hat.

Die Erklärung für den Widerspruch zwischen der ruhigen sachlichen Malerei Liebermanns und ihrer Wirkung auf das deutsche Kunstpublikum kann so formuliert werden: gerade weil Liebermanns Kunst einfach, natürlich, unbefangen und echt ist, hat sie Widerspruch erfahren; denn sie ist eben darum zum Prüfstein der Kunstgesinnung mehrerer Generationen geworden. Diese Kunst hat zugleich Anstoß erregt und eingeschlagen um ihrer Selbstverständlichkeit willen. Liebermann hat erregend gewirkt, weil er es innerhalb einer künstlich abgeleiteten Malerei unternahm, die Kunst auf ihre Grundelemente zurückzuführen, weil er, wie er es selbst gern nennt, vom Objekt das Gesetz seines Handelns empfing und geradenwegs auf den Kern der Sache losging.

Man muss sich vergegenwärtigen, woran die deutsche Malerei im 19. Jahrhundert zumeist laboriert hat. Die Maler dieser Zeit waren merkwürdige Menschen — sie sind es noch heute in vielen Fällen. Sie haben im allgemeinen nicht weniger Talent als die Maler der bevorzugtesten Länder. Wenn sie gewollt hätten, würden sie vortrefflich gemalt haben. Aber sie wollten

nicht. Die gute Malerei, die von der Anschauung lebt, war ihnen zu wenig. Kunst, meinten sie, müsste mehr, müsste etwas Geistigeres, etwas ideenhaft Tiefsinniges sein. Ihren besten Besitz, das Gefühl für die Erscheinung, das ausdrucksvolle Handwerk achteten sie gering um einer erhabenen Chimäre willen. Max Klinger konnte gut malen und zeichnen, wenn er wollte, er hat beides verlernt, während er sich angestrengt mit der Darstellung von Weltanschauung abmühte. Feuerbach war ein groß angelegtes Talent; er hat es nicht ausgenutzt, weil er von einer feierlichen Kulturidee geblendet war. Thoma hat Proben einer meisterhaften Malerei gegeben; er achtet sie gering gegenüber einer Beschäftigung mit ebenso flachen, wie irreführenden Symbolen und Allegorien. Hans von Marées hat sogar einen genialen Zug; aber er hat seine lebendigen Gaben erstarren lassen, weil er die antikisierenden Tendenzen für wertvoller hielt. Alle diese Künstler wollten wie die alten Meister erscheinen, und sie glaubten das Ziel der Meisterschaft zu erreichen, wenn sie altmeisterlich malten und zeichneten, wenn sie in einer gewandelten Zeit so arbeiteten, wie die alten Meister einst gearbeitet haben. Liebermann handelte grundsätzlich anders; er malte und zeichnete so, wie ein alter Meister malen und zeichnen würde, wenn er heute lebte. Er hatte von Natur das, was Manet contemporanéité genannt hat. Liebermann allein fasste den Begriff Meisterschaft naiv auf. Er verfiel nicht dem Irrtum der Nazarener, die grundsätzlich ihre Augen nicht brauchten, weil ihnen die Idee, die sogenannte Seele, alles war; er verfiel nicht den Fehlern der Münchener Ateliermalerei, die ebenso wie die nazarenische Kunst, wenn auch anders herum, an der Natur vorbeiging und nach fertigen Malrezepten arbeitete; und er wurde schließlich auch nicht ein Opfer jenes genrehaften Realismus, der von der Fülle genauer Einzelbeobachtungen niemals zur Anschauung eines Ganzen kam, und der nicht naiv die Wahrheit der Erscheinung malte, sondern das, was von den Dingen bekannt ist, was man von ihnen weiß. Ein Künstler wie Menzel war den Gaben nach zweifellos bedeutender als Liebermann. Aber selbst er verkannte zu großen Teilen das Wesen der Kunst, auch er ging vom Detail aus, auch er hatte nicht die naive Einheit und Einfachheit der alten Meister

— was man gleich erkennt, wenn man ihn mit Franz Hals, Rubens oder Holbein etwa vergleicht.

Was Liebermann getan hat und was heute selbstverständlich anmutet, denn es ist ja genau dasselbe, was die großen französischen Maler unter dem nachträglichen Beifall der ganzen Welt getan haben, das wirkte zu seiner Zeit revolutionär. Um es durchzuführen, bedurfte es eines starken künstlerischen Charakters, eines hohen Mutes, einer nie erlahmenden Zuversicht, eines auf einem Felsen gegründeten Glaubens. Es mussten Opfer über Opfer gebracht werden. Vor allem musste Liebermann das Opfer der Popularität bringen. Er war in Deutschland nie populär, er ist es noch heute nicht. Er hat viel Einfluss gehabt, hat sich Autorität erobert und wie kaum ein anderer auf die deutsche Kunst gewirkt, populär aber war er nie. Erfolg und Popularität hat er aufgeopfert, weil er die reine, die gute Kunst wollte. Die Idee des wahrhaft Künstlerischen hat er über alles gestellt, sogar über seine eigenen Werke. Seine Werke sind ihm nicht so viel wert wie die Überzeugungen, die er vom Wesen guter Malerei, vom Wesen des Meisterhaften in der Kunst hat. Nicht zufällig, nicht aus Lust am Besitz findet man in seinem Hause eine erlesene Sammlung der besten deutschen und französischen Bilder des 19. Jahrhunderts. Diese Verehrung des wahrhaft Künstlerischen ist sein Idealismus — ein Idealismus ohne Selbstsucht, ohne Pathos, ohne Programm und Theorie. Der Verzicht auf Popularität gehört zu diesem Idealismus. Paradox könnte man sagen: es macht die Bedeutung Liebermanns aus, dass er nie populär war und nie strebte, es zu sein.

Indem er nun mit allen Sinnen und Kräften das wahrhaft Künstlerische in der Malerei zu erkennen und zu realisieren strebte, indem er die Malerei von der Idee zur Anschauung, aus dem Atelier zur Natur und vom Detail zum Gefühl des Ganzen zurückführte, machte er, dass sie sich befreite und europäische Geltung gewann. Liebermann steht in der modernen deutschen Malerei als ihr erster Europäer da. Und einfach durch sein Beispiel hat er dann das Provinzielle, das aller deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts, selbst der besten, anhaftete, überwunden und einen Zug freier Weltbürgerlichkeit in die Kunst gebracht.

Er hat es einzig dadurch erreicht, dass er in einer lebendigen, naiven Weise auf die besten Traditionen zurückgriff und mit treuem Sinn Anschluss an die Natur suchte. Indem er darauf verzichtete, nebenbei noch schnell ein bischen Weltanschauung zu geben. Denn diese deutsche Sucht, bei jeder unpassenden Gelegenheit Weltanschauung hervorzukramen, anstatt sich damit zu begnügen, einen Winkel der Welt malend zum Kosmos auszuweiten, lässt die deutsche Malerei im 19. Jahrhundert zumeist provinziell erscheinen. Genau ebenso wie die französische Malerei ist auch die deutsche in der Welt allgemein verständlich in dem Augenblick geworden, als sie von der Idee ließ und der Anschauung folgte, als sie sich von atelierhafter Übertreibung abwandte und einfach wurde, als sie an die Stelle des Details das Gefühl für ein Ganzes und an die Stelle toter Nachahmung die lebendige Vision setzte.

Eine solche Arbeit konnte der in Deutschland alleinstehende Liebermann nicht ohne Hilfe leisten. Er musste sich Lehrer wählen unter den alten Meistern und unter den besten Lebenden. Er lernte von Menzel, Millet und Courbet, von Manet und Degas, Rembrandt und vor allem von Franz Hals. Aber er lernte nie, indem er sich verlor; selbständiger, mehr er selbst ging er aus jeder Lehre hervor, nach jeder Beeinflussung trat er umso eigener als Persönlichkeit auf. Erich Hancke hat es in seinem Buch über Liebermann sehr hübsch und richtig so ausgedrückt: „Liebermann lernte nicht, um sich die Vorzüge seiner Vorbilder anzueignen, sondern um sich von seinen eigenen Mängeln zu befreien.“ Er hat von Franz Hals gelernt, wie Manet von Goya und Velasquez gelernt hat; indem er von Menzel lernte, ging er grundsätzlich über ihn hinaus, indem er sich den Impressionisten in seiner Weise anschloss, erfüllte er ein Gebot der Zeit und seiner Natur. Und aus jeder fremden Lehre ging seine Malerei auch deutscher und bodenständiger hervor.

Liebermann gehört zu den Malern, die nur vor der Natur, nur Aug in Auge mit der Erscheinung künstlerische Phantasie entwickeln. Die Natur mit ihren vielen Einzelheiten hemmt Liebermann nicht beim Malen und Zeichnen, sondern sie beflügelt ihn. Er vermag *vor* der Natur *von* der Natur zu abstra-

hieren. Es tritt die merkwürdige Erscheinung auf, dass dieser Künstler sich dem Detail zusehr nur dann hingibt, wenn er im Atelier nach Studien und aus dem Kopf ein Bild vollendet. Dann malt er es zusehr fertig und beeinträchtigt damit ein wenig die malerische Vision. Ganz frei, ganz gestaltend ist er nur, wenn er direkt von der Erscheinung inspiriert wird. Dann lässt er kühn das Unwesentliche weg, dann findet er mit großer Sicherheit die Formen, die sein Gefühl umschreiben, dann verherrlicht er lyrisch den Eindruck — kurz dann entwickelt er aufs höchste malerische Phantasie. Die Wahrheit der Natur und sein Gefühl von der Natur fließen dann zusammen zu Kunstwerken, die die Kraft haben, im Betrachter wieder ähnliche Gefühle zu erwecken. Mit dieser Anlage gesellt sich Liebermann einer bestimmten Gruppe von Malern zu: er hat der Art nach die malerische Phantasie eines Franz Hals, eines Holbein, eines Manet, um nur ein paar der reinsten Typen zu nennen. Wogegen ihm die illustrative Phantasie, die sozusagen auch dramatisch denkende Phantasie eines Rembrandt, eines Delacroix, eines Daumier oder Menzel versagt ist. Man vergleiche im Geiste irgendeine Naturstudie Menzels mit einer Zeichnung von Liebermann. Bei Menzel geht immer etwas vor, und wenn es unsichtbar ist, die Menschen, auch wenn sie müßig dasitzen, scheinen an irgend einem Geschehen beteilgt, die Zeichnungen sind immer illustrativ bewegt; Liebermanns Menschen dagegen sind zuständlich, sie sind nur wie mit sich selbst beschäftigt, es ist sozusagen kein Auge da, das ihnen zusieht, sie sind allein mit sich und der Natur, sie sind, um ein Wort von Herman Grimm zu brauchen, ein Stück der „leidenden Natur". Darum ist in Liebermanns Kunst auch nichts, was sozial anklagt oder klagt, nichts von Tendenz ist darin. Er malt was er anschauend empfindet, nicht was er weiß oder in die Dinge hineinlegt, er konstatiert das Leben mit einem von den Wundern des Lebens vollen Herzen, wie es alle die großen Naturalisten des 19. Jahrhunderts getan haben. Er empfängt wirklich vom Objekt das Gesetz. Und eben weil es so ist, kann er nicht populär sein. Populär werden die Deuter des Lebens, die Erzähler und Dichter, die, die das Publikum malend zu unterhalten wissen. Rembrandt kann populär werden, niemals Franz Hals. Liebermanns

Kunst unterhält nicht, sie stellt mit dichterischer Kraft das Leben als Zustand hin und überlässt es dem Betrachter, seinen Schluss zu ziehen. Sie mag dem oberflächlichen Betrachter kalt erscheinen. Sie ist aber nichts weniger als das. Was wie Kälte aussieht, ist nichts anderes als Keuschheit und die Abwesenheit jeder Art von Sentimentalität. Was Liebermanns Kunst meisterhaft macht, eben das entzieht sie populären Sympathien und Antipathien. Sie schmeichelt nicht, ist nicht sensationell und ist bei all ihrer modernen Nervosität einfach wie die Kunst der alten Holländer. Was darin zur Distanz zwingt, ist nichts anderes als jene Kühle, die jeder Galeriekunst eigentümlich ist, weil nur sie die Kunstwerke konserviert.

Die Eigenart der Kunst Liebermanns macht es schwierig, ja fast unmöglich, über den Künstler interessant zu sprechen, das heißt, so über ihn zu sprechen, dass auch der unkünstlerische Mensch angenehm unterhalten wird. In den Stoffen der Bilder und Zeichnungen ist nichts Aufregendes, nichts, das sich deuten, oder worüber sich phantasieren ließe; Liebermanns Stoffe sind nicht aktiv, möchte ich sagen, sondern neutral. Auch über den Lebensweg des Künstlers ist kaum etwas zu sagen. Er ist als der Sohn wohlhabender Eltern geboren, hat das Gymnasium absolviert, in Weimar, in Berlin gelernt, in Paris, München und Holland weiter studiert und hat sich dann in Berlin niedergelassen. Sein Leben fließt ruhig bürgerlich dahin, es ist in keiner Weise romantisch, was Wichtiges darin vorging, war innerliches Kunsterlebnis; und was an Kampf darin gewesen ist, das ist Kunstkampf. Und schließlich ist es auch unmöglich, eine interessante psychologische Skizze von Liebermann zu entwerfen, weil sein Leben normal von Zustand zu Zustand dahinfließt, weil heftige Sprünge, originelle Eigenwilligkeit, Temperamentsausbrüche und seltsame Erlebnisse fehlen . Es ließe sich freilich viel Amüsantes über Liebermanns Witz, über seine Aussprüche, Schriften, Unterhaltungen und Glossen sagen, es ließe sich eine Fülle von Anekdoten erzählen. Das alles hat aber nichts mit seiner Malerei zu tun. Denn auch das ist ein Teil seines künstlerischen Charakters, dass er seinen Esprit vergisst, wenn er malt, dass er mit dem Pinsel in der Hand nicht witzig ist, sondern einfach. Wir sehen einem für

das 19. Jahrhundert typischen Künstlerleben zu, das aus Arbeit, Verkennung, langsamem Sieg und immer wieder aus Arbeit besteht. Von woher man sich diesem schönen Künstlerleben und seinem Werk auch naht, von keiner Seite ist es für das berichtende Wort, für das Ohr des Hörers eigentlich interessant. Dafür ist es aber aufs höchste interessant für das Auge des Kunstfreundes, der nicht vom Stoff, vom Sujet, von der Idee erregt sein will, sondern der beglückt ist, wenn sich auf der Leinwand aus Hell und Dunkel, aus Formen und Farben eine Welt erhebt, die unserer aller Welt gleicht und doch jungfräulich neu ist, weil sie durch die schöne Seele eines Künstlers dahingegangen ist und dort gestaltendes Gefühl geworden ist. Die Kunst Liebermanns wird dem Auge interessant, weil sich überall ungezwungen ein Winkel der Natur zum Kosmos weitet, weil in jedem Ausschnitt des Meeres das ganze Meer ist, in jeder holländischen Landschaft das ganze Holland, und in jedem Menschen wie von selbst die ganze Art, der er angehört. Weil uns aus den kühnen Pinselschlägen, aus den Strichen des Zeichenstifts oder der Radiernadel das Leben in seiner geheimnisvollen Allgewalt entgegenkommt, und weil es der Zauberei des Künstlers gelingt, geradenwegs aus Wahrheiten neue Schönheiten abzuleiten, weil er seine Anschauung so zusammenzudrängen versteht, dass sie rhythmisch und melodisch wird. Weil sich vor dieser stillen, einfachen, aber von Schönheit und Lebensbedeutung funkelnden Kunst Flauberts auf die Dichtkunst gemünztes Wort erfüllt: „Warum besteht eine notwendige Beziehung zwischen dem richtigen und dem musikalischen Wort? Warum kommt man immer auf einen Vers hinaus, wenn man seine Gedanken zu sehr zusammendrängt? Das Gesetz des Wohlklangs regiert also die Gefühle und die Bilder? Und was als das Äußere erscheint, ist gerade das Innere?" Setzen wir an die Stelle dessen, was Flaubert von dem Wort des Dichters sagt, den Ton, die Zeichnung und die Farbe des Malers, und es passt der Satz auf Liebermanns Kunst. Die Wahrheit ist melodisch geworden, weil das Gesetz des Wohlklangs die Gefühle und die Bilder regiert. Liebermanns Kunst hat einen starken Zug jenes tiefen, schöpferischen Ernstes, der den Handwerkern der Form, im Sinne Flauberts, Bedeutung und Adel verleiht.

Um mehr im einzelnen zu erkennen, wo die Werte dieser Kunst liegen, muss man die Elemente trennen und gesondert betrachten.

Von den Stoffen der Bilder, Zeichnungen und graphischen Darstellungen habe ich gesagt, es seien neutrale Stoffe. Damit soll gesagt sein, dass dramatische Bewegung fehlt, dass nichts Erzählendes, Spannendes oder sachlich Sensationelles darin ist, dass die Dinge rein zuständlich und die Menschen fast vegetativ gegeben sind. Liebermann hat, was bezeichnend ist, immer nur den hellen klaren Tag und niemals Phänomene der Natur gemalt. Es gibt von ihm keine Bilder von Sonnenuntergängen, von romantischen Felstälern, keine Darstellungen von Gewitter und Sturm. Er malt nur das starke, stille Licht des Werktags und die Dinge, die von diesem Licht umflutet werden. Auch hierin berührt er sich mit den französischen Zeitgenossen, die man die Impressionisten genannt hat. Die Wahl des neutralen Stoffes ist charakteristisch für diese ganze Schule; sie musste zum neutralen Stoff greifen oder den Stoff künstlich neutralisieren, weil nicht die Sonderbedeutung der Dinge dargestellt werden sollte, sondern weil alle Dinge zu Trägern einer Lebensstimmung werden, einer kosmischen Lebensstimmung, worin jeglicher einzelne Gegenstand bedingt erscheint. Alles Gegenständliche verliert gewissermaßen sein Eigenleben, um Teil eines großen, lebendigen Ganzen zu werden; umso stärker stellt dann aber unversehens das Leben des Ganzen auch das Eigenleben wieder her; wir sehen das Meer und die Dünen, die Häuser und die Menschen zu einem neuen Leben erwachen, wir sehen die neutralen Stoffe zu Trägern einer Atmosphäre werden, die viel mehr ist als nur eine Darstellung von Licht und Luft, nämlich eine Darstellung dessen, was der alte Liebermann selbst einmal „den Odem Gottes in der Natur" genannt hat. Aus dieser geistigen Atmosphäre, die das ganze Lebenswerk erfüllt, kommen einem die Stoffe mit neuer Lebensbedeutung entgegen. Seinen Stoffen nach ist Liebermann ein Genremaler neuer Art. Er, der Überwinder dessen, was allgemein unter Genremalerei verstanden wird, der Überwinder des Anekdotischen, Erzählenden, Illustrativen ist ein Genremaler in einem besonderen Sinne geworden — nämlich im Sinne der

alten Holländer, die auch Szenen des täglichen Lebens schilderten, die aber die Form über den Stoff stellten und dadurch erst den Gegenständen eine bleibende Bedeutung gegeben haben. Liebermann hat sich übrigens nicht nur den holländischen Künstlern als seinen Wahlverwandten angeschlossen, sondern er hat sein halbes Malerleben auch in Holland verbracht und diesem Land die meisten Stoffe entnommen. Er hat es getan, weil er überwältigt war von der stillen, starken Kultur des Landes, weil er die Landschaft und ihre Atmosphäre liebte, und weil er für seine Kunstabsichten dort die rechten Motive fand. Die Dünen, das Meer, die alten und doch so lebendigen Städte, das flache, wohlangebaute Land mit den weiten Horizonten und den geraden Kanälen, die schönen alten Häuser und Straßen, die stillen, arbeitsamen Menschen, die Höfe der Stifte und Schulen, die farbigen Architekturen und daneben die feuchte, einhüllende Atmosphäre des Küstenlandes, das Herbe und zugleich Graziöse, das Antitheatralische der holländischen Kultur, der Natur und der Menschen: das alles kam seinem Talente entgegen. Und weil er dieses alles liebte und in wiederholten Darstellungen immer besser kennen und mehr lieben lernte, hat er es in seinem Lebenswerk verherrlicht, wie wenige Maler ein fremdes Land verherrlicht haben. Er hat aus Holland ein Gedicht, ein Epos gemacht, Holland ist in seinem Lebenswerk wie eine starke und schöne Melodie, es ist die holländische Natur in Liebermanns Bilderreihen von einem ebenso schönen Heimatsgefühl dargestellt worden, wie die französische Landschaft in den Bildern der Impressionisten.

Betrachtet man nun, wie solche Stoffe gemalt sind, so ist festzustellen, dass Liebermann ein Kolorist im gebräuchlichen Sinne des Wortes nur bedingt ist. Er baut seine Bilder nicht aus Farben allein auf. Er ist in erster Linie, was alle deutschen Maler mehr oder weniger sind, eine Schwarz-weiß-Natur. Seine Malerei ist mehr auf den Ton als auf Farbe gestellt. Liebermanns Bilder sind schmückend wie jedes gute Bild es ist, aber sie sind nie äußerlich dekorativ. Immer ist seine Malerei ergründend, ihre Schönheiten sind nie ornamentale Reize, sondern melodisch gewordene Wahrheiten. Darum ist der Ton sein wesentlichstes Ausdrucksmittel; denn der Ton vor allem ist

der Träger dessen, was man die Richtigkeit nennen könnte. Im *Grünen Heinrich* sagt Keller einmal, dass „ein wahrer Ton immer einen eigentümlichen Zauber übt". Dieser eigentümliche Zauber der wahren Töne ist in Liebermanns Kunst, in den Bildern und in den Zeichnungen. Der Künstler beherrscht das, was man die Valeurs nennt, so gut, dass ein vibrierendes Leben in seinen Bildern ist, und dass man ihn einen Koloristen in Grau und Braun nennen könnte. Daneben verwendet er die Farbe in einer zwar stillen, aber ungemein lebendigen Weise. Liebermann hat sich eine eigene Skala geschaffen, wie jeder rechte Künstler es tut, und er benutzt sie wie ein großer Virtuose sein Instrument. Es liegt sozusagen im Tonfall der Stimme, in der besonderen Art der Tonintervalle, im Tempo und in der Klangfarbe. Nur bedeutende Gestalter bringen es in dieser Weise zu einem eigenen Stil. Damit behaupten sie sich dann aber auch. Liebermanns Bilder werden in den Ausstellungen oft überschrien von großen bunten Leinwandflächen neuerer Maler. Je länger man aber in den Räumen weilt, um so mehr bringen Liebermanns Bilder sich zur Geltung, um so mehr lässt seine einfache Malerei die dekorativen Darstellungen tapetenhaft oder allzu summarisch erscheinen, um so nachdrücklicher siegt die stille Naturergründung über laute Oberflächenreize. Es zeigt sich jedesmal, dass es selbst die Bilder des Fünfundsiebzigjährigen noch mit denen der Jüngsten an Modernität, das kann nur heißen: an Lebendigkeit, aufnehmen, dass sie noch ganz von unserer Zeit sind und keine Spur antiquiert. Und diese Modernität ist natürlich, sie erscheint nicht wie die gewaltsame Anstrengung eines Künstlers, der Angst hat, zurück zu bleiben, sondern wie die spontane Äußerung eines Talentes, das nur zu empfinden braucht, um das Lebendige zu finden.

Ein wichtiges Element der Liebermannschen Kunst ist eine stille, anspruchslose Monumentalität. Es ist nicht eine programmatische Monumentalität, wie unsere Deutsch-Römer sie erstrebten, es ist eine Monumentalität ganz ohne Pathos und feierliche Gebärden. Das Monumentale in Liebermanns Kunst bedarf nicht des großen Formats und des erhabenen Stoffs. Es ist auf engstem Raum, und es ist in einer natürlichen Weise

verbunden mit dem naturalistischen Stoff. Die Monumentalität ist ganz verinnerlicht, sie ist vollkommen naturalisiert. Sie gibt sich nicht architektonisch repräsentativ, sondern profan. Ein Bauer schreitet durch die Dünen — und das Monumentale ist wie von selbst da; eine Frau führt Ziegen oder eine Kuh, und es beherrscht ihre Gestalt die Bildfläche mit einer gewissen naturalistisch gebrochenen Größe; es ist das Monumentale in der Gebärde der Arbeit, in dem bloßen Ernst der Existenz; es es wird immer mehr oder weniger aufgesogen von der Luft und dem Licht, aber es ist immer wieder da, wird zu einem wichtigen Stilelement und verleiht den Bildern und Zeichnungen eine merkwürdig klangvolle Kraft. Dieses Monumentale in Liebermanns Kunst ist das eigentlich musikalische Element. Es äußert sich auch in der Art, wie er die Menschen, die Bäume, die Gegenstände und Formen im straffen Tempo aneinanderreiht, so dass etwas wie ein Marschtempo in seine Bilder kommt. Mit Hilfe dieses Rhythmus führt er den Blick in die Tiefe. Der Sinn für das Monumentale ist bei Liebermann nicht zu trennen von seinem starken Raumgefühl. Und dieses wiederum weist auf die Art seiner Komposition. Auf Liebermanns Bildern handeln nicht die Menschen, aber der Raum handelt. Wie der Raum dargestellt und gegliedert ist, das entscheidet bei ihm darüber, wie die Stimmung eines Bildes oder einer Zeichnung ist; in der Raumdarstellung Liebermanns ist eine malerisch versteckte Architektonik enthalten, und in dieser naiven, naturalistischen Architektonik äuß ert sich wieder das Dichterische des Talents.

Liebermann ist eben sechsundsiebenzig Jahre alt geworden. Wenn er frisch und unermüdlich in so hohem Alter noch produziert, wenn er uns nicht selten durch einen neuen Wurf noch überrascht, so verdankt er diese ausdauernde Kraft nicht zuletzt der Treue gegen sich selbst. Er hat sich frisch erhalten, weil er niemals Sklave seiner selbst geworden ist, niemals hat ein Erfolg ihn verführen können, sich zu widerholen, hat er aus der Malweise irgendeiner Periode ein System gemacht, ist er faul stehen geblieben. Niemals hat er zum Augenblick gesagt: verweile doch, du bist so schön! Wenn er in konzentrierter Arbeit ein Ergebnis errungen hatte, wenn die

Freunde sich verwunderten, Beifall riefen und nun erwarteten, er würde in dieser Richtung weiterarbeiten, so hatte er den Weg schon wieder verlassen, um rüstig auf einem anderen dahinzuwandern. Er war immer schon wieder ganz wo anders, wenn man ihn auf dem Platz seines letzten Erfolges suchte. Sein ganzes Lebenswerk besteht darum aus lauter Arbeitsepisoden. Ohne dadurch aber an Einheitlichkeit zu verlieren. Im Gegenteil, diese geistige Beweglichkeit, diese Vielfältigkeit, die dem Lebenswerk eine unerhörte Lebendigkeit gibt, bewegt sich innerhalb einer organisch anmutenden Einheitlichkeit. Das Wesentliche, das künstlerisch Entscheidende hat Liebermann niemals aufgeopfert, er hat es nie fahren lassen. Heilig war ihm stets das Gesetz, wonach er angetreten. Er hat sein Können nur auf neue Stoffe und Probleme angewandt, er hat sein Künstlergefühl erprobt und gesteigert, indem er ihm immer neue Aufgaben setzte. Die Folge ist, dass das Lebenswerk in deutlich erkennbaren Epochen vor uns liegt. Es ist, als wäre ein Atmen darin, es wandelt dieselbe Kraft in immer neuen Erscheinungen vor unserem Auge vorüber. Da ist zuerst die Reihe der Bilder von den *Gänserupferinnen* bis zu den *Arbeitern im Rübenfeld* und bis zu den Kinderdarstellungen, eine Gruppe asphaltdunkler Bilder, vor denen man erkennt, in welcher Weise sich das persönliche Lebensgefühl durch den übernommenen dunkeln Galerieton und durch die Akademie hindurcharbeitet, vor denen man aber auch die alte Erfahrung wieder macht, dass das echte Talent eigentlich gleich fertig ist, oder, um es anders auszudrücken, dass das echte Talent eigentlich immer, in der Jugend wie im Alter, gleich viel Talent hat. Dann folgt die Reihe der Kleinkinderschulen und eine Gruppe von Bildern aus Amsterdam. Der holländische Einfluss macht sich geltend, man sieht, mit welchem Nutzen Liebermann in diesen Jahren seine berühmten Kopien nach Bildern von Franz Hals gemacht hat, die Malerei wird spontaner, heller und farbiger. Alles schon Erreichte lässt Liebermann dann aber liegen und malt in München, den Spuren Menzels in seiner Weise folgend, den vielumstrittenen *Christus im Tempel*. Nicht, um sich der religiösen Malerei zu widmen, sondern um gleich wieder zu neuen naturalistischen Stoffen zu greifen. Er beschäftigt sich mit Vorbereitungen für

die *Schusterwerkstatt*, für das *Altmännerhaus*, für die *Amsterdamer Waisenmädchen*, für die *Nähterin*, die *Klöpplerin* und für eine Landschaft wie die *Bleiche*. Ein Höhepunkt deutscher Malerei ist hier bereits erreicht. Diese Bilder haben Etappe gemacht, sie stehen da wie historische Grenzsteine einer neuen Zeit, die deutsche Malerei ist damit zu ihren großen alten Traditionen wieder zurückgekehrt. Und wieder lässt der junge Meister das stolz Erreichte fahren, um sich neuen Problemen zuzuwenden. Millet gewinnt Einfluss, das soziale Pathos der Zeit berührt auch Liebermann, und er bemüht sich in Bildern größeren Formats, wie die *Netzflickerinnen* oder die *Frau mit den Ziegen* um die Darstellung einer leidvollen Größe und eines passiven Heroismus. Er erregt mit diesen Bildern die Zeitgenossen aufs tiefste. Während sie aber noch über seine soziale Malerei debattieren, tritt er schon wieder mit etwas Neuem hervor. Das Motiv des *Biergartens* erscheint, den Künstler beschäftigt das Problem der gedrängten Menschenmenge, des gedämpften Lichts unter dichten Bäumen, der hell aufleuchtenden Sonnenlichter und der Darstellung des Raums unter diesen malerischen Bedingungen. In langer Reihe ziehen die Darstellungen von Biergärten an uns vorüber. Alle die Darstellungen von Baumalleen, von Grachten und schattigen Spielplätzen gehören hierher. Landschaften aus holländischen Städten, aus den Dünen und Dörfern schließen sich zu einer anderen Gruppe zusammen. Was in den *Netzflickerinnen*, in der *Frau mit den Ziegen* Hintergrund gewesen war, das wird nun selbständig ausgebildet; eine vorher in Deutschland nicht gesehene naturalistische Romantik erfüllt die Landschaft. Und dann folgen die Jahre, wo die badenden Knaben im Meer, am Strand, im Dünensand die Produktion beherrschen. Und daneben erscheinen auch die *Reiter am Strande*. Die Malerei ist nun wie von Manet durchdrungen, sie wird hell und atmosphärisch. Es fasst der Künstler endgültig den Entschluss, das Bild vor der Natur fertig zu malen, im Atelier später nichts mehr daran zu tun und ganz der ihm angeborenen Phantasie zu folgen.

In den Wintermonaten, die in Berlin verbracht werden, entstehen im Atelier sodann in langer Reihe die bekannten

Bildnisse. Von alledem kann nicht im einzelnen gesprochen werden; es wird nur erwähnt, um das schnell lebendige Tempo im Schaffen Liebermanns zu bezeichnen, um zu zeigen, wie er immer von einem zum andern gegangen ist, nicht um sich zu zerstreuen, sondern um sich im wesentlichen nur um so mehr sammeln zu können. Es bricht dann, dem Sechzigjährigen, die Periode an, in der die *Judengassen* gemalt werden, es entsteht eine Bildergruppe, in der koloristisch malerisch vielleicht der Gipfel des Lebenswerkes erstiegen ist, und in der die Kurzschrift des Pinsels prägnanter ist als jemals vorher. Aber auch dabei beruhigt sich der Künstler noch nicht. Das biblische Motiv taucht in einem einzelnen Bild wie *Simson und Delila* wieder auf. Und dann bereitet sich das Alterswerk vor: Darstellungen aus der Familie, Bildnisse und Landschaften aus Wannsee, eine lange Reihe von Gartenbildern. Eine neue Leichtigkeit, eine Art von Altersverklärung kommt in die Malerei, Liebermanns Kunst wird im Gegensatz zur epischen Haltung der früheren Jahre mehr lyrisch. Der Vorgang ist auch jetzt wieder derselbe. Der Künstler entdeckt sich ein neues Stoffgebiet, erobert sich Neuland und gewinnt aus dem neuen Stoff eine neue künstlerische Form oder doch eine lebendige Variante des persönlichen Stils. Er beginnt jedesmal mit einem neuen Was, und es wird zugleich zu einem neuen Wie. Noch heute geht die Produktion ungehemmt weiter. Gerade in diesem Sommer entstehen wieder eine Reihe von Gartenbildern, die zu den frischesten gehören, die Liebermann je gemalt hat, worin der ganze Frühling aufzublühen scheint. Man darf prophezeien, dass Liebermann uns weiterhin beschenken wird, wie er es seit fünfzig Jahren getan hat. Denn eine Produktion, die ein halbes Jahrhundert so stetig geflossen ist, wird bis zum Tode des Künstlers nicht versiegen. Wir werden seine Künstlerjugend vor jedem neuen Werk seines Alters anstaunen können, denn jedes dieser Werke enthält eigentlich in Kürze die Künstlerweisheit des ganzen Lebens. Und eben darum erscheint jedes Werk symbolisch. Symbolisch für eine Kraft, die uns ehrwürdig wird, weil sie die Zustimmung der Menschen nie gesucht hat, sondern immer in einer Unterhaltung mit der Natur, mit dem Ewigen in der Natur begriffen war.

Das Bildnis Liebermanns wäre unvollständig, wenn nicht auch über den Zeichner ein Wort gesagt würde. Bevor er kam, gab es im Deutschland des 19. Jahrhunderts eigentlich nur die Studienzeichnung, die als Vorbereitung für ein Bild gemacht wird. Oder es gab die Illustration. Selbständige Zeichnungen, die ihrer selbst wegen gemacht werden, die sich Selbstzweck sind, gab es nicht. Auch Liebermann hat in den ersten Jahrzehnten noch Studien zu seinen Bildern gezeichnet. In demselben Maße aber, wie er seine Bilder vor der Natur fertigmalen lernte, ist er auch dazu übergegangen, jede Zeichnung zum Range eines fertigen Kunstwerks zu erheben. Nicht dadurch, dass er jede Zeichnung genau ausführte, sondern dadurch, dass er jede Zeichnung wie inspiriert erscheinen ließ, dass er immer das Ganze einer Anschauung gab, und wenn es sich nur um Improvisationen, um wenige Striche, um flüchtige Niederschriften eines Eindrucks handelte. Liebermann hat die deutsche Zeichnung von dem Schicksal, Hilfswerk zu sein, erlöst. Seine Zeichnungen sind runde, abgeschlossene Kunstwerke, sie sind fertig, weil der Künstler alles darin ausgesprochen hat, was er sagen wollte. Das Zeichnungswerk Liebermanns ist überreich. Denn als Zeichner ist er vielleicht am freiesten und unbefangensten. Er versteht es mit einem Nichts an Mitteln, die große Stimmung der Natur einzufangen, er versteht, das bewegte Leben in Hieroglyphen darzustellen; nirgends entwickelt er mehr Phantasie als mit dem Zeichenstift in der Hand, immer wieder beweist er, wie sehr er eine Schwarz-weiß-Natur ist, wie stark er die Erscheinung graphisch denkt, und welch ein Meister er ist in jener Kunst, die er selbst einmal geistreich als „die Kunst wegzulassen" bezeichnet hat.

Das gilt auch für den Lithographen und Radierer. Auch in den graphischen Künsten hat Liebermann revolutionierend gewirkt. Er hat jene Art von Radierung und Lithographie entthront, die mit der Photographie wetteiferte, die genau ausgeführte Blätter für die Wand und für den Rahmen geschaffen hat und die den Berufsradierer, das heißt den Künstler, der nichts tat als radieren oder lithographieren, voraussetzte. Liebermanns Blätter nimmt man in die Hand, man verwahrt sie in Mappen. Es ist oft nur wenig darauf, aber dieses wenige ist

stets ein Ganzes. Mit losen Kritzestrichen ist ein Eindruck festgehalten, mit ein paar Linien und Schwärzen ist ein Kopf lebendig umrissen. Das Weltbild, das der Künstler in sich trägt, erscheint wie durch Zauberei realisiert. Hierin unterscheidet sich Liebermann grundsätzlich von den französischen Impressionisten, denen er als Maler zeitlich und von Seiten der künstlerischen Intentionen nahesteht. Die Impressionisten haben wenig gezeichnet, wenig radiert, wenig lithographiert. Ihr Hauptwerkzeug war der Pinsel. Es zeigt sich, wie sehr Liebermann die Anregungen, die er in Frankreich empfing, seiner Natur gemäß verarbeitet und in etwas Deutsches verwandelt hat.

Das ist übrigens ein natürlicher Vorgang. Liebermann brauchte gar nicht absichtsvoll deutsch sein zu wollen. Wir wissen, dass die Werke der großen Franzosen, die Bilder Manets, Sisleys, Renoirs, Cézannes und anderer Maler ihrer Art Weltruf haben, dass sie mit Leidenschaft in ganz Europa, in Amerika, ja neuerdings sogar in Ostasien gesammelt werden. Und doch waren diese Maler Vollblutfranzosen, ja Vollblutpariser. Es ist immer so: je stärker die Weltwirkung sein soll, desto fester muss der Künsler in seinem Volk und in seiner Zeit wurzeln. Die Kunst der Impressionisten ist in einer höheren Weise Heimatskunst, und ist doch zugleich Weltkunst. Mit Liebermann ist es nicht anders. Indem er die deutsche Kunst europäisch machte, indem er ihr Freiheit und Weltgeltung eroberte, hat er sie dem Deutschtum nicht entfremdet, sondern hat sie nur umso deutscher gemacht. Liebermann hat, um seine Mission erfüllen zu können, in Frankreich und Holland lernen müssen; während er es aber tat, wurde er umso mehr nur ein Deutscher, ein Preuße und ein Berliner. Während er Anschluss an die lebendige Tradition suchte, wurde sein Handeln vaterlandslos gescholten; als er aber bewiesen hatte, dass die mittelbare Tradition besser ist als die unmittelbare, dass der echte Spross gar nicht ohne Tradition sein kann, da zeigte es sich, dass Liebermann geradenwegs die Reihe Berliner Künstler fortsetzte, die von Joh. Gottfried Schadow über Blechen und Franz Krüger bis zu Menzel reicht, dass er immer ein getreuer Sohn seiner Vaterstadt und ihrer Kunst gewesen war.

Ich kann diese Ausführungen nicht besser schließen, als indem ich davon spreche, was Liebermann uns in Deutschland ist. Wenn ich sage: uns, so meine ich freilich eine verhältnismäßig nicht große Gruppe von Kunstfreunden; denn Liebermann ist, wie gesagt, keineswegs ein populärer Künstler. Ich darf aber behaupten, dass die Gruppe, die Liebermann nicht nur widerwillig schätzt, sondern verehrt und liebt, die besten und erfahrensten Kunstfreunde einschließt. Diese Kunstfreunde bewundern in Liebermann den letzten Kämpfer aus der heroischen Zeit der Malerei des 19. Jahrhunderts, den einzigen, dem in Deutschland heute unter den Lebenden uneingeschränkt der Meistertitel gebührt. Wir lieben diesen Meister, weil er uns eine neue Welt geschaffen und geschenkt hat. Wir lieben ihn um des Ethos seiner Lebensarbeit willen, wir lieben den Adel und die Würde dieses langen Künstlerlebens, wir lieben den künstlerischen Charakter dieses Mannes. Wir lieben nicht zuletzt das Kind, das in diesem ernsten, ja strengen Mann lebendig ist. Denn die reine und unbeirrbare Naivität dessen, was kindlich ist in Liebermann, hat der deutschen Kunst ein neues Gesicht gegeben. Die jungen Maler geben es nicht gern zu; aber es ist doch so, dass sie alle ohne Liebermanns Vorgang nicht denkbar wären. Die Größe dieses Künstlers ist, dass er sich dem Namenlosen, das in uns wirkt, dem Unbewussten, das uns führt und vorwärts drängt, stets gläubig anvertraut hat, dass er sich vom Genius des Lebens hat führen lassen und sich in den Dienst überpersönlicher Kräfte gestellt hat. Ein herrlicher Instinkt hat ihn, der während der längsten Zeit seines Lebens allein stand, sicher und unversehrt durch eine Welt geführt, die den Edlen stets zur Abtrünnigkeit zu verlocken sucht. Bis ins Patriarchenalter ist der Künstler gewachsen, immer faustisch unruhig das Erreichte lassend, um nach neuen Aufgaben zu langen. Liebermanns Gestalt erscheint uns gleichnishaft. Wir lieben den Künstler, weil er die große Ehrfurcht hat und die große Demut!

BERLIN KARL SCHEFFLER