

# Max Liebermann

Autor(en): **Heise, Carl Georg**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **34 (1954-1955)**

Heft 4

PDF erstellt am: **24.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-160314>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Armee, die nur mit wirtschaftlicher Kriegsvorsorge und mit wehrwirtschaftlichen Notwendigkeiten zusammenhängen. Das erste Ziel aller Kriegsvorbereitungen ist ja, den Krieg vom eigenen Lande fernzuhalten. Damit auch von wirtschaftlicher Seite her zur Erreichung dieses Zieles ein wirksamer Beitrag erwartet werden kann, muß die Wehrkraft der Wirtschaft erkannt und in allen Teilen richtig beurteilt werden. Nur unter dieser Voraussetzung wird es möglich sein, die wirtschaftlichen Wehrkräfte im politischen Kampfe und bei der militärischen Landesverteidigung erfolgreich einzusetzen.

## MAX LIEBERMANN

VON CARL GEORG HEISE

Die großen *Liebermann-Ausstellungen in Hannover und Hamburg*, die ersten von repräsentativem Charakter seit 1933, haben überdurchschnittlich starke Beachtung gefunden. Allgemein sind sie als ein Wagnis und zugleich als ein notwendiger Versuch angesehen worden, den einst in Deutschland so hochgeschätzten, ja vielleicht gar ein wenig überschätzten Künstler nicht nur zu «rehabilitieren», sondern den Wert seiner Malerei neu zu überprüfen, festzustellen, was sie uns heute noch zu sagen hat, ob und inwieweit sie Anspruch hat auf geschichtliche Geltung.

Was die «Rehabilitierung» betrifft, so war der Schatten, der auf Liebermanns Kunst sehr sichtbar gefallen war — das zeigte sich deutlich auch an dem Rückgang der Preise —, keineswegs allein durch die «Verfemung» während der nationalsozialistischen Zeit bedingt. Nur wenige Museen hatten Bilder des Künstlers verkauft, sein Ruhm schützte ihn, und wenn auch seine Arbeiten nicht mehr öffentlich gezeigt werden durften, so wurden sie doch durchweg in den Magazinen bewahrt. Das nachlassende, erst jetzt wieder aufgeholte Interesse hatte noch einen anderen Grund. Schon zu des Künstlers Lebzeiten war durch den in den zwanziger Jahren kräftig in Blüte stehenden deutschen Expressionismus mit seinem Ausdrucks-pathos und seiner glühenden Farbigkeit, mit der Überwindung aller naturalistischen Tendenzen, die Malerei Liebermanns als vergleichsweise glanzlos, als allzu sehr der reinen Anschauung verhaftet und damit als unzeitgemäß empfunden worden. Es kam hinzu, daß eine etwas forcierte Propagierung durch den Kunsthandel allmählich eine natürliche Gegenbewegung auslösen mußte. Allzu kritiklose Begei-

sterung ist immer Rückschlägen ausgesetzt, die leicht das gerechte Maß überschreiten. In der Schweiz ist der Fall Hodler ein bezeichnendes Beispiel dafür.

So konnte es fraglich sein, ob heute schon der Zeitpunkt gekommen sei für eine objektive Rektifizierung des Urteils, da wir immerhin dem erst 1935 — freilich 87jährig! — verstorbenen Meister noch relativ nahe stehen, viele noch am Leben sind, die sowohl ihr «Hosianna» als ihr «Kreuzige» gerufen haben. Der überraschende Erfolg der Ausstellungen hat bewiesen, daß eine echte Bereitschaft besteht, Liebermanns Werk sine ira et studio aufzunehmen und ihm Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Die ältere Generation freut sich, manches von dem bestätigt zu finden, was sie in der Jugend entzückt hat, und die jüngere, vielleicht ein wenig ermüdet durch die so stark international gefärbte und höchste Anforderungen an intellektuelle Mitarbeit stellende abstrakte Malerei, empfindet Liebermanns Kunst in ihrer nüchternen Sachlichkeit, ihrer Eroberungslust im Reiche nachprüfbarer Wirklichkeit, ihrer handwerklichen Meisterschaft als eine echte und beruhigende Entdeckung. Die nationalsozialistische Mentalität also scheint in diesem Falle völlig überwunden, gewisse reaktionäre Tendenzen dagegen scheinen mit im Spiel zu sein.

Bei alledem haben sich die Akzente der Wertschätzung gegen früher doch wesentlich verschoben. Mit einem Irrtum der Vätergeneration vor allem wird heute endgültig aufgeräumt: niemand mehr sieht in Liebermann einen Impressionisten im eigentlichen Wortsinn. Da zu seiner Zeit und sehr wesentlich durch seine persönliche Hilfe die Werke der großen Franzosen in Deutschland Eingang gefunden haben, war es verständlich, daß in jenen Jahren von einer deutschen Spätblüte impressionistischer Malerei gesprochen werden konnte. Die Ausstellung macht es überraschend deutlich, wie wenig davon in Wahrheit die Rede sein kann und wie unrecht es wäre, den deutschen Maler in Vergleich etwa mit Manet oder Degas zu setzen, so sehr er gerade sie verehrt, gesammelt und durch geistreiche Aufsätze verherrlicht hat. Gewiß, Liebermann mit seinem scharfen Intellekt und seiner eminenten Beobachtungsgabe hat sich zeitlebens von vielen Seiten anregen lassen, durchaus auch von Paris, doch sind es vor allem zwei ganz andere Kunstlandschaften gewesen, die sein Schaffen befruchtet haben: Berlin und Holland.

Erstaunlich, wie sehr sich Liebermann als Fortsetzer der Tradition Adolf Menzels erweist: die gleiche Schärfe des Sehens, dieselbe Entschlossenheit, alles nur den unermüdlichen Anstrengungen des Auges zu verdanken. Das geht so weit, daß auch bei ihm die Wahl des Motivs gelegentlich als etwas zufällig erscheint — schlechthin alles ist für ihn, genau wie für Menzel, darstellungswürdig, und

die Komposition ist seine starke Seite nicht. (Das früher berühmte Gruppenbild des «Hamburger Professorenkonvents» war jetzt nicht ausgestellt, da es uns heute als mißglückt erscheint, nur die meisterhaften Einzelstudien dazu haben Bestand.) Auch ist Liebermann ein Zeichner von hohem Rang, ohne seine Leistungen mit Stift und Feder (auch mit dem Pastellstift) ist er nicht voll zu würdigen. Die Schlagkraft der allerersten Konzeption ist verblüffend, und sein bekanntes Wort, daß im Weglassen die Meisterschaft besteht, findet in seinen Zeichnungen die besten Belege. Aber noch weiter als Menzel reicht die Berliner Tradition zurück, bis zu Krüger und Steffek, der sein erster Lehrer gewesen ist, bis zu Gaertner und Blechen, zu dessen Wiederentdeckung er beigetragen und den er sehr bewundert hat. Die Nüchternheit und Sicherheit in der Wiedergabe des studierten Objektes, das zutiefst Unromantische, Bürgerliche und Unbestechliche seines sensiblen Naturalismus sind Berliner Erbe.

Der Einfluß Hollands, das fast als eine Wahlheimat bezeichnet werden darf, ging nicht so stark von den großen Malern aus als von der Atmosphäre des Landes. Gewiß hat Liebermann Frans Hals studiert und meisterhaft kopiert. Sein erstes repräsentatives Bildnis, das des Hamburger Bürgermeisters Petersen von 1891, verrät das Studium in Haarlem auf das deutlichste, so sehr es damals — für uns heute nahezu unbegreiflich — als revolutionär bekämpft wurde und vor dem Sturm der Entrüstung hinter einem Vorhang verborgen werden mußte. Auch den holländischen Malern seiner Zeit, namentlich dem Altmeister Josef Israels, ist Liebermann verpflichtet. Vergleicht man aber die Ergebnisse, so merkt man deutlich, wie sich die Anregung im Motivischen nahezu erschöpft. Der Deutsche hat nichts von des Holländers oft fataler Sentimentalität, seine Malerei ist weniger differenziert, aber leuchtender und klarer, sparsamer, aber eindringlicher in den Wirkmitteln. Nicht zu überschätzen dagegen ist die Einwirkung der Landschaft und des architektonischen Gefüges der Städte (von den Dünen bis zu den Judengassen), der Menschen (von den Netzflickerinnen bis zu den Waisenhausmädchen), jener fest gegründeten, traditionsgesättigten Kultur, die auch hier einen so betont bürgerlichen Charakter hat.

Zu Liebermanns Lebzeiten ist die vergleichsweise stille Kunst seiner Anfänge überstrahlt worden durch die etwa um 1900 beginnende Periode einer konsequenten Plein-air-Malerei. Jene badenden Knaben, Reiter am Meer, Wirtshausgärten und Alleen im Sommerlicht haben seinen Tagesruhm begründet; ferner seine geistvoll pointierten Porträts von oftmals überraschender Treffsicherheit. In allen diesen Arbeiten verblüfft uns heute eine draufgängerische, manchmal gar gewaltsame Kühnheit, ein etwas übersteigertes Bemühen um künstlerische Aktualität, das nicht mehr so stark zu erregen und

zu überzeugen vermag wie damals. Zeitgeschichtlich gesehen, wird diese letzte Konsequenz naturalistischer Sehweise, diese jedem überlieferten Schönheitskanon abholde Unmittelbarkeit des Zupackens vor der Erscheinung immer ihre Bedeutung behalten, doch fehlt ihnen jener Ewigkeitszug, der die größten Meisterwerke über Tag und Stunde hinaushebt.

Um so erstaunlicher ist es, daß Liebermann in seinen letzten Lebensjahrzehnten noch einen Altersstil entwickelt hat, der in seinen reinsten Manifestationen alles bisher Geleistete übertrifft. Farbige blühende Bilder wie die der späten Wannseegärten sind von einer beschaulichen Schönheit, einer Gelassenheit des Vortrags, als seien sie nicht für andere, nur zum eigenen Ergötzen gemalt. Alles Forcierte ist abgefallen. Das Bildnis Sauerbruchs, das der 85jährige gemalt hat, ist nicht nur von ungebrochener Frische, sondern zeigt eine bisher so niemals erreichte Steigerung der momentanen Beobachtung zum gültigen Typus, etwas Hintergründiges leuchtet auf, ein Schimmer zeitloser Altmeisterlichkeit. Es ist nicht das geringste Verdienst von Liebermanns Lebensleistung, daß sie im Alter nicht matt, sondern reif geworden ist.

Abschließend soll indessen nicht verschwiegen werden, daß bei aller künstlerischen Kraft die Malerei Max Liebermanns doch nur bedingt internationalen Rang beanspruchen darf. Für Deutschland hat sie bahnbrechenden Charakter gehabt, den Glanz, die Originalität und die Freiheit der Franzosen hat sie niemals erreicht. Auch fehlt ihr das im besten Sinne dekorative Element, das die großen Meister des Impressionismus auszeichnet. Trotzdem ist sie aber mehr als nur ein national und zeitlich bedingtes Phänomen. Würde man, wie das so sehr erwünscht wäre, endlich einmal den Versuch machen, die außerfranzösische Malerei der letzten Jahrhundertwende aus allen europäischen Ländern vergleichend zusammenzustellen, so würden manche Entdeckungen zu machen sein — der Schwede Ernst Josephson etwa und der Ungar Szinyei Merse, die Italiener Favretto, Fattori oder de Nittis —, aber Liebermanns Malerei würde über sie alle triumphieren: durch die leidenschaftliche Intensität, die Konsequenz und Unbestechlichkeit ihrer Beobachtungsschärfe, die bis ins Alter jugendliche Frische ihrer Pinselschrift und nicht zuletzt durch die staunenswerte Spannweite ihrer Entwicklung.